



Testamentos Carnavalescos: Tradição Discursiva Satírica

Almerinda Pinheiro Cardoso Marques Teixeira

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Literatura

ORIENTADORES : *António Cândido Franco*
Ema Ribeiro Pires

ÉVORA, Julho de 2017





Testamentos Carnavalescos: Tradição Discursiva Satírica

Almerinda Pinheiro Cardoso Marques Teixeira

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Literatura

ORIENTADORES : *António Cândido Franco*
Ema Ribeiro Pires

ÉVORA, Julho de 2017



Nota Prévia

Esta dissertação foi escrita tendo em conta as regras anteriores ao Acordo Ortográfico de 1990, por opção da autora.

Dedicatória

À Memória de

Vitorino Magalhães Godinho cuja influência pessoal foi determinante para o processo de que veio a resultar a investigação, objecto desta tese.

Agradecimentos

Uma tese de doutoramento é um trabalho solitário. Todavia, ao terminá-lo, revejo todo o tempo que passou desde o início desta caminhada e constato que, embora sendo um trabalho solitário, fui acompanhada, por alguns que já partiram e por outros. Todos aqui e agora recordo agradecida.

Aos Professores António Cândido Franco e Ema Pires agradeço o terem aceitado fazer este percurso comigo, com o seu rigor e toda a disponibilidade que sempre manifestaram. A orientação segura de um e outra, as pertinentes sugestões e a leitura atenta e crítica de tudo o que fui produzindo foram sempre para mim um enorme estímulo.

Aos Professores Elisa Esteves e Fernando Gomes, responsáveis pelo programa doutoral durante o tempo em que preparei e redigi a investigação, agradeço toda a disponibilidade que sempre manifestaram no apoio a que tantas vezes tive de recorrer. Permito-me salientar o apoio da Professora Elisa Esteves, indo além das suas funções obrigatórias.

Entre os funcionários da Universidade de Évora, que sempre tão bem me acolheram, permito-me agradecer especialmente o atendimento personalizado que tantas vezes me proporcionaram, nos serviços académicos, as senhoras D. Maria de Lurdes Almodôvar, dr^a Beatriz Castor e dr^a Vitória Guiomar.

A todos os informantes e colaboradores na recolha dos testamentos carnavalescos agradeço o muito tempo que gastaram comigo, muitas vezes ao fim do dia ou ao serão depois de trabalhos bem cansativos. Da recolha dos textos e de muitas informações esclarecedoras para a sua contextualização, ficou-me a memória de momentos de grande divertimento.

Relembro agradecida os já falecidos e meus velhos amigos mestre João Moita, cuja ajuda foi preciosa em traduções de latim, e Doutora Solange Parvaux, autêntica embaixadora da nossa língua não só em França como em muitos outros países, que me ajudou a contextualizar a interpretação de alguns testamentos franceses.

Ao dr. Fernando Rebelo, meu ex-aluno e colega, agradeço as vivas discussões que ambos tivemos sobre teatro e dramatizações, áreas com que há muito ele convive com paixão.

À também antiga amiga dr^a Margarita Gonzalez, que há tantos anos acolhe em Madrid a minha família, o que facilitou já a amizade de três gerações, agradeço o apoio na obtenção de alguma documentação na Biblioteca Nacional de Espanha.

Para as amigas Professora Maria Leonor Machado de Sousa e Yvette Centeno, e para os amigos Professores Adel Sidarus e José Carlos Tiago de Oliveira, quero aqui deixar uma palavra especial de agradecimento por tanto me terem estimulado nesta investigação. Às duas primeiras agradeço a leitura crítica de parte do texto ainda em fase não definitiva.

À minha amiga mestre Filomena Silva agradeço a sua preciosa ajuda no que respeita aos problemas de edição.

Aos meus filhos agradeço especialmente o sorriso que tiveram quando souberam do meu trabalho já em fase adiantada da sua elaboração.

Para o Cláudio, *last but not least*, meu companheiro de tantos anos, vão palavras de agradecimento especialíssimo: sem a sua ajuda em pesquisas bibliográficas, correcções e sugestões de redacção, e sobretudo sem a sua muita paciência, nunca o meu trabalho teria chegado ao fim.

Resumo

Os Testamentos Carnavalescos recolhidos em aldeias das faldas oeste da Serra do Montemuro, situada no norte de Portugal, são textos produzidos por rapazes e raparigas em processo ritual de Carnaval. Nesta dissertação é analisada uma amostra desses textos.

Estes textos inserem-se numa longa tradição de discurso testamentário satírico cujas raízes se situam no século IV e na Idade Média. Esta dissertação mostra como essa tradição testamentária satírica vem até aos nossos dias, mantendo e exprimindo, de várias formas, o significado de inversão carnavalesca que põe o mundo às avessas e desrespeita jocosamente normas e hierarquias sociais.

As características jocosas concretizam-se nos textos analisados, especialmente nos testamentos carnavalescos de compadres e comadres, em que os rapazes (compadres) e as raparigas (comadres) criticam os comportamentos e características dos membros do grupo oposto. A ironia exprime-se na linguagem usada para dar forma testamentária às críticas e suscitar o riso comunitário.

Palavras-chave: Carnaval; inversão; tradição satírica; literatura popular; testamentos carnavalescos.

Carnavalesque Testaments: Satirical Discursive Tradition

Abstract

The Carnavalesque Testaments, which were collected in some villages of the westernsides of Montemuro Mountains, in the north of Portugal, are texts produced by boys and girls in a Carnival ritual process. In this dissertation a sample of these texts is analysed.

These texts belong to a long tradition of satirical testamental speech the roots of which are placed in the 4th century and in the Medieval Age. As this dissertation shows, this satirical testamental tradition have come until our days keeping and expressing, by several ways, the significance of a carnivalesque inversion that turns the world upside down and jestingly disrespects social norms and hierarchies.

The jocose characteristics become effective in the analysed texts, especially in the carnivalesque testaments of cronies (“compadres” and “comadres”), as the boys (“compadres”) and the girls (“comadres”) criticize the behaviours and characteristics of the members of the opposite group. The irony is expressed by the words that are used to give a testamental form to the censures and mockeries to make the community laugh.

Keywords: Carnival; inversion; satirical tradition; popular literature; carnivalesque testaments.

Testaments Carnavalesques: Tradition Discursive Satirique

Résumé

Les Testaments Carnavalesques recueillis en quelques villages des versants d'ouest de la Chaîne de montagnes Montemuro, au nord du Portugal, sont des textes produits par des jeunes hommes et par des jeunes filles dans un processus rituel de Carnaval. Dans cette dissertation est analysé un échantillon de ces textes.

Ces textes s'insèrent dans une longue tradition de discours testamentaire satirique qui a ses racines au IV^{ème} siècle et au Moyen-Âge. Cette dissertation fait voir comment cette tradition testamentaire satirique arrive jusqu'à nos jours tout en conservant et en exprimant le sens d'inversion carnalesque qui met le monde à l'envers et se moque des normes et des hiérarchies sociales.

Les caractéristiques plaisantes se manifestent dans les textes analysés, notamment dans les testaments carnalesques de compères et de commères, où les jeunes hommes (les compères) et les jeunes filles (les commères) critiquent les conduites et les caractéristiques des membres de l'autre groupe. L'ironie est exprimée par le langage utilisé pour donner une forme testamentaire aux critiques et provoquer le rire de la communauté.

Mots clé: Carnaval; inversion; tradition satirique; littérature populaire; testaments carnalesques.

Índice Geral

Introdução.....	15
PRIMEIRA PARTE	21
CARNAVAL, MÁSCARA, DISCURSO, INVERSÃO	23
1. Origens e significado do Carnaval.....	23
2. O Carnaval e o arquétipo subjacente: o “Trickster”	46
3. O Carnaval: expressão do mundo às avessas.....	59
SEGUNDA PARTE	77
O TESTAMENTO SATÍRICO	79
1. Discurso testamentário satírico: a sua especificidade – paródia da morte e da riqueza.....	79
1.1 O discurso satírico	79
1.2 O discurso testamentário satírico.....	81
2. Fontes do testamento carnavalesco: do século IV as nossos dias	84
2.1 No princípio: o porco e o burro	84
2.2 O testamento do porco	87
2.3 O testamento do burro	97
2.4 Ecos do testamento em François Villon.....	116
2.5 Ecos do testamento em Gil Vicente.....	122
2.5.1 O Pranto de Maria Parda.....	122
2.5.2. O Diabo “Trickster”.....	131
2.6 Cancioneiro Geral: “Testamento do Macho Ruço de Luís Freire”	160
2.7 O testamento no Romanceiro.....	166
2.8 Literatura de cordel: a expansão do testamento.....	176
TERCEIRA PARTE.....	209
TESTAMENTOS CARNAVALESCOS: DE “COMPADRES” E “COMADRES”	211
1. Textos e contexto.....	211
2. Compadres e Comadres: o processo ritual.....	222
3. Caracterização dos testamentos	240
Anexo: textos e notas.....	263
Conclusão	383
Bibliografia.....	387

Índice de Figuras

Fig. 1: Localização da Serra de Montemuro, Cinfães e Arouca	213
Fig. 2: Localização dos lugares onde foram recolhidos os testamentos analisados	214
Fig. 3: Início do cortejo para a leitura dos testamentos.	234
Fig. 4: "Comadre" com representante dos rapazes e "Compadre" com representante das raparigas.	235
Fig. 5: As máscaras-figura beijando-se.	235
Fig. 6: Leitura dos testamentos.	236
Fig. 7: Dinâmica de comunicação na leitura dos testamentos	237

*“QUÉ esfuerzo!
Qué esfuerzo del caballo por ser perro!
Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!
Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!
Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!”*

Federico Garcia Lorca, *MUERTE*

“El cancionero tiene estas sorpresas. Hay algunas canciones de profunda emoción y contenido social. Esta, por ejemplo:

*El gañán en los campos
de estrella a estrella.
Mientras los amos pasan
la vida buena.*

O este otro, fiero, como de Andalucía, que pudo servir de panfleto, de manifiesto y de estandarte a la reciente revuelta:

*Qué ganas tengo
de que la tortilla se dé vuelta:
que los “probes” coman pan
y los ricos coman mierda.”*

(Extracto de entrevista a Federico Garcia Lorca)

Introdução

O título desta tese é *Testamentos Carnavalescos: Tradição Discursiva Satírica*.

O que são “Testamentos Carnavalescos”? E que têm eles a ver com uma “tradição discursiva satírica”? São perguntas que o título desta tese naturalmente de imediato poderá suscitar.

O Carnaval é tempo de festa popular de paródia e inversão de códigos, padrões e normas comportamentais e de desrespeito de hierarquias e estatutos sociais. No Carnaval põe-se o mundo às avessas.

Os “Testamentos Carnavalescos”, que são objecto desta investigação, inserem-se num processo ritual carnavalesco em que os rapazes, por um lado, disfarçados e representados por uma máscara-figura, a “Comadre”, e as raparigas, por outro, disfarçadas e representadas por uma máscara-figura, o “Compadre”, deixam ou legam em testamento a cada uma e a cada um críticas, piadas, censuras provocadoras de risota da aldeia. Estes testamentos inserem-se numa longa tradição de discurso testamentário satírico com origens remotas já no início da Idade Média.

Sendo componente de um ritual de Carnaval, é de sublinhar que a sua dimensão de discurso sobreleva a de máscara, ao contrário do que se espera nos rituais carnavalescos, em que esta, a máscara, e comportamentos subversivos e de transgressão constituem a dimensão mais saliente. Trata-se de textos produzidos e apresentados em processo ritual popular de Carnaval de que faz parte a sua leitura, com a qual se provoca o riso da comunidade.

Sob o ponto de vista epistemológico, nesta investigação dialogam ou complementam-se uma visão literária e uma visão antropológica, que têm por objecto uma expressão da chamada cultura popular.

Mikhaïl Bakhtin mostrou que Rabelais tem as suas raízes em expressões populares de subversão e inversão da ordem institucional e social que se concretizavam não só na palavra, mas também em comportamentos, figuras e máscaras em que se salientava o grotesco. Destas raízes medievais de expressões do mundo às avessas e de sátira jocosa vem ainda seiva que anima os “Testamentos Carnavalescos”, objecto desta investigação. E esperamos mostrar que eles se inserem numa longa tradição discursiva satírica que remonta até ao século IV d.C.

Trata-se de um discurso testamentário satírico que, embora evoluindo nas expressões e alvos diferenciados, mantém a continuidade do seu sentido conservando a tradição na sua estrutura formular e na jocosidade do discurso. Eles são, claramente, um caso de continuidade em que a memória, a tradição e a adaptação aos tempos e contextos se conjugam.

Todavia, para além da metafórica seiva histórica atrás referida, os “Testamentos Carnavalescos”, como aliás o Carnaval, também são animados por tendências profundas que Carl Gustav Jung considerou um arquétipo, ao qual deu o nome do herói mítico índio norte-americano “Trickster”, que podemos traduzir por malandro aldrabão, e que foi especialmente estudado pelo antropólogo Paul Radin. O ser humano teria como que um inconsciente colectivo que explica tendências destruidoras de normas e hierarquias.

Esta tese está organizada em três partes cujo conteúdo se sintetiza seguidamente.

Assim, tratamos na Primeira Parte os temas Carnaval, Máscara, Discurso, Inversão; mostramos, na Segunda Parte, como o discurso testamentário satírico constitui uma tradição que, desde o século IV d.C. até aos nossos dias, tem uma continuidade evoluindo na variedade de alvos e expressões e na qual se inserem os Testamentos Carnavalescos de “Compadres” e “Comadres”, objecto específico desta investigação e que constituem o tema da Terceira Parte desta tese.

Na Primeira Parte, os temas acima referidos para ela são tratados em três capítulos.

No capítulo 1, depois de uma breve referência ao panorama actual do Carnaval, discutimos o como são longínquas as suas origens e como rituais de festas romanas do solstício de Inverno, especialmente as Saturnais, continuaram a influenciar populações cristianizadas. A adaptação forçada de instituições cristãs a tais festas cedo confere ao Carnaval um lugar próprio no calendário que é delimitado pelos seus marcos de culto.

Embora nesta investigação, o foco sobre o discurso deva prevalecer sobre a atenção à máscara, não podíamos deixar de tratar também as origens e o papel da máscara no Carnaval, fazendo ainda uma referência às máscaras na Europa.

Não se pode, porém, abordar o significado do Carnaval, sem ter por referência central o relevo que Mikhaïl Bakhtin lhe dá ao mostrar as raízes de cultura popular medieval da obra de Rabelais.

De facto, nas festas e brincadeiras de Carnaval na Idade Média, como salienta Bakhtin, a centralidade está no riso: provocado pela palavra e grosserias, pelo grotesco das figuras, pelo ridicularizar de normas e poderes. Esta última dimensão de inversão, própria do Carnaval, é, todavia, provisória. Mas tem um alcance mais vasto, como se vê no capítulo 2, onde se discute o arquétipo subjacente ao Carnaval, o “Trickster”, e outros mitos com alguma semelhança com ele, dos quais destacamos Hermes, Mercúrio e o Diabo. Em que medida o Diabo, no teatro de Gil Vicente, tem semelhanças com o “Trickster” é por nós analisado no ponto 5 do capítulo 2 da Segunda Parte.

No capítulo 3 da Primeira Parte, mostramos como o mundo às avessas, de que o Carnaval é uma expressão, tem duas dimensões: a dimensão da natureza ou do *natural* às avessas, em que se salienta a nostalgia do Paraíso e saudades da abundância e se imaginam impossíveis tornados possíveis como o dos animais falarem ou terem outros comportamentos humanos; a dimensão da sociedade ou do *normal* às avessas, utopia passageira – delimitada no calendário – em que as hierarquias são subvertidas, os poderes ridicularizados, as regras desrespeitadas. Depois de se discutir origens longínquas, manifestações medievais e ecos mais recentes do mundo às avessas, como a medieval Festa dos Loucos, e de se fazer referência à irreverência de alguma juventude estudantil medieval cujo desejo de um mundo diferente encontrou também expressão literária nos *Carmina*, canções jocosas, fortemente críticas e satíricas, mostramos como estas duas dimensões do mundo às avessas se conjugam nos testamentos satíricos, nomeadamente nos testamentos carnavalescos.

O testamento satírico e a sua tradição são o tema tratado na Segunda Parte constituída por dois capítulos. O capítulo 1 tem o título *Discurso testamentário satírico: a sua especificidade – paródia da morte e da riqueza*. Mas logo no uso jocosos de um testamento é a dimensão do *normal* às avessas, acima referida, que está presente, ao brincar-se com um instrumento jurídico desrespeitando a dignidade do direito e a superioridade da riqueza, pois o testamento era coisa de ricos, os pobres nada teriam para deixar, a não ser críticas e alusões a alvos vários, ao mesmo tempo que à morte também se perderia o respeito, dado que faz-se testamento na expectativa, próxima ou distante, da morte.

No capítulo 2, o foco da nossa atenção incide sobre a antiguidade e continuidade da tradição – em variados contextos e com múltiplos alvos – deste discurso testamentário satírico. Intitulamos este capítulo *Fontes do testamento carnavalesco: do século IV aos nossos dias*. É uma longa tradição discursiva e o capítulo desenvolve-se ao longo de 8 pontos.

Logo no início, e depois de abordar no ponto 1 a antiguidade da simbologia do porco e do burro, tratamos, no ponto 2, do testamento considerado “fundador” desta tradição satírica: o testamento do porco, referido por S. Jerónimo no fim do século IV d.C. Juntam-se, assim, à partida as duas dimensões, atrás referidas, do mundo às avessas: o impossível tornado possível – um animal dita o seu testamento –, regras e estatutos desrespeitados – o testamento serve para ridicularizar.

O tema do ponto 3 é o testamento do burro, que terá as suas raízes no do porco, sendo ambos, segundo Bakhtin, conhecidos já nos séculos VII e VIII. O do burro estava difundido no século XIII, tendo-se conhecimento de várias versões impressas no século XV. O carácter satírico das deixas ou legados de partes do seu corpo tem semelhanças com o testamento do porco e atinge como alvo poderes eclesiásticos. São perceptíveis ecos do testamento do burro, vários séculos depois, em testamentos carnavalescos dos anos 40 e 60 do século passado.

Num nível ou registo diferente de escrita, o *Petit Testament* de François Villon tem uma estrutura formular semelhante (apresentação do testador, legados, despedida) e, como analisamos no ponto 4, é um discurso testamentário satírico, podendo assim inserir-se nesta tradição.

O ponto 5 deste capítulo 2 é focado em Gil Vicente. Primeiro, analisamos o único testamento satírico jocoso (mas, diríamos, com alegria amarga) da obra de Gil Vicente, que faz parte do “Pranto de Maria Parda”. Depois, e porque o Diabo é figura importante no teatro vicentino, as características de “Trickster” que ele aí manifestará são objecto de análise. Para todos os textos de Gil Vicente seguimos *As Obras de Gil Vicente*, edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda de 2002, elaborada pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com direcção científica de José Camões.

No ponto 6, é analisado o único testamento satírico do *Cancioneiro Geral*, o “Testamento do macho ruço de Luís Freire”, em que mais uma vez um animal fala, para criticar o dono, muito provavelmente um fidalgo arruinado.

O testamento no *Romanceiro* é o tema do ponto 7. A maior parte dos temas do *Romanceiro* são históricos, líricos e lendários. Todavia o testamento satírico está presente, por exemplo, no “testamento do marinheiro”, de que existem muitas versões.

Já desde o século XVI, mas sobretudo a partir do século XVIII e no XIX, verifica-se uma expansão do testamento satírico, como analisamos no ponto 8 – *Literatura de cordel: a*

expansão do testamento. A sua enorme variedade temática, incluindo crítica política ridicularizante mas também brincadeiras com testamentos de animais variados, mostra a continuidade da tradição do discurso testamentário satírico.

A Terceira Parte desta tese tem por título *Testamentos carnavalescos: de “Compadres” e “Comadres”* e desenvolvemo-la em três capítulos.

No capítulo 1, depois do enquadramento geográfico e socioeconómico do contexto, fazemos uma apresentação de cada um dos textos que constituem a amostra dos 86 testamentos por nós recolhidos em 11 lugares situados em 4 freguesias do concelho de Cinfães e numa do concelho de Arouca.

No capítulo 2 intitulado *Compadres e Comadres: o processo ritual*, depois de apresentar o enquadramento conceptual de Compadres e Comadres, mostramos como se desenrolam as sequências do processo ritual, nomeadamente a forma como os textos dos testamentos e a feitura das máscaras-figura (a “Comadre” pelos rapazes, o “Compadre” pelas raparigas) resultam de um processo colectivo de escrita e confecção; os cortejos, a apresentação e leitura pública dos testamentos dirigidos pelos rapazes, com a sua máscara “Comadre” ao lado, às raparigas, e destas aos rapazes, tendo elas ao seu lado o “Compadre”; a queima brincalhona das máscaras-figura.

O capítulo 3 trata da *Caracterização dos testamentos*, acentuando-se nele a análise literária dos textos.

Tendo em conta várias discussões teóricas em torno da expressão literaturas orais tradicionais, a partir dos anos 70 do século passado, tenta-se mostrar que estes textos têm múltiplas dimensões, para as quais a antropologia contribuiu também com o conceito de etnotexto.

Primeiro, apresenta-se uma problematização em que não só se discute a estrutura formular, como sobretudo nos debruçamos sobre a versificação, especialmente sob a forma de quadra, aspecto que destacamos, pois a quadra é a forma dominante dos testamentos carnavalescos dos Compadres e Comadres. Estes são analisados sob essa dupla perspectiva. Continuamos com a análise categorial dos conteúdos de cada um dos 8 testamentos da amostra. Além da análise de conteúdo das deixas ou legados, tendo em conta categorias que definimos previamente, damos particular atenção às finalidades de apresentação oral ou leitura e às modalidades ou instrumentos de palavra usados para salientar o ridículo, a crítica, e principalmente provocar o riso e a chacota.

O Anexo que se segue ao capítulo 3 é constituído por cada um dos 8 textos, transcritos com as respectivas notas descodificadoras e *fac-símiles*.

Terminamos a tese, apresentando na Conclusão os resultados que, a nosso ver, foram alcançados na nossa investigação e questões que sugerimos ser interessante aprofundar.

PRIMEIRA PARTE

CARNAVAL, MÁSCARA, DISCURSO, INVERSÃO

1. Origens e significado do Carnaval

Em 1920, Jean-Richard Bloch escrevia um ensaio que intitulou de *Carnaval est mort. Premiers essais pour comprendre mon temps* (Bloch, 1920). Compõe este ensaio uma série de artigos que ele havia publicado antes, entre 1910 e 1914, na revista *L'Effort Libre*, desaparecida com a guerra. Para título desse ensaio o autor aproveitou a expressão *Carnevale è morto* que ouvira a um vendedor de máscaras em Florença, enquanto lhe comprava um par de pantufas. Esse vendedor sintetizava nessa expressão – “O Carnaval morreu” – o que Bloch desenvolveu ao longo de várias páginas: a nostalgia de irem desaparecendo não só o Carnaval enquanto festa popular por excelência, mas também as festas populares em geral, com a sua alegria e espontaneidade, dando lugar, em meio urbano, a festas em que o povo deixava de ser actor para se transformar em ouvinte, em espectador, sujeito a hierarquias e à massificação.

Futuro leitor, e leitor atento certamente, de *Carnaval est mort*, foi Alain Faure, que estudou o Carnaval em Paris, no século XIX e sobre o qual publicou *Paris Carême-prenant. Du Carnaval à Paris au XIXème siècle* (Faure, 1978). E fazemos tal afirmação com base na primeira frase da introdução à sua obra, em que é clara a referência ao ensaio de Jean Richard-Bloch: “Carnaval est mort et on discute ferme autor de son tombeau” (Faure, 1978:7): “O Carnaval morreu e discutimos vivamente ao pé do seu túmulo”.

Se o vendedor de máscaras constatava a morte do Carnaval, e com a frase já referida inspirou Bloch, e este veio a ter eco em Faure referindo-se ambos aos mesmos tempos, os do século XIX, é que, de facto, foi nesse século que as festas populares tiveram uma grande decadência em toda a Europa, como no-lo revelam os múltiplos estudos existentes, embora mais depressa nuns países do que noutros. Não podemos falar todavia de morte definitiva do Carnaval, visto que ele continuou a existir com as velhas marcas da antiga festa popular, particularmente em zonas rurais, e sobretudo nos países do Sul, nomeadamente em Portugal, como o mostra, por exemplo, a investigação aqui apresentada. Por outro lado, o Carnaval até veio a adquirir dimensão de “grande festa” em certos meios urbanos, institucionalizando-se, sofrendo, particularmente em Portugal, a influência de Carnavais de longínquas paragens como, por exemplo, o carnaval brasileiro, chegando a ter o apoio das próprias autarquias, como são o Carnaval de Loulé, Ovar ou Torres Vedras. Mas este é já o carnaval-espectáculo, onde ser autor e actor veio decaindo, ao contrário do que caracterizava a verdadeira festa popular.

Tal viragem da festa popular enquadra-se na viragem para a festa espectáculo, para a sociedade do espectáculo estudada pelo situacionista Guy Debord sobretudo na sua obra *A sociedade do espectáculo* (Debord, 2006), e que se situa na sequência de outros pensadores, como por exemplo Jean Baudrillard, ao estudar as relações simbólicas. Considera Debord que, quando a mercadoria vem ocupar o lugar da esfera social, instaura-se o espectáculo. A este propósito, e focando-nos no estudo da festa e da problemática da mercantilização, é obrigatório referir os estudos de Paula Godinho em Trás-os-montes (Godinho, 2010).

Não se pode atribuir uma data precisa ao aparecimento do Carnaval, embora pareça haver um marco, a partir do qual a Igreja nos finais do século VI (S. Gregório Magno) ao marcar uma data para início da Quaresma, acabou por situar ou limitar no calendário os dias de folia carnavalesca, sem nunca nisso ter tido um sucesso total, e uma das razões é que as festas carnavalescas tinham antecedentes antiquíssimos. Com efeito, os comportamentos carnavalescos inserem-se no conjunto das chamadas “Festas de Inverno”. Trata-se de uma tradição com uma “continuidade sociocultural”, para usar a expressão de M. Estellie Smith (Smith, 1982), continuidade que talvez se exprima na forma como, em *El Carnaval*, Julio Caro Baroja caracteriza o Carnaval “época de alegría y confusión” (Baroja, 1979a:52). São essas origens ou raízes, mais que o início da sua inserção precisa no calendário, que importa primeiro referir.

Apesar de incertezas múltiplas, diferentes investigadores não têm deixado de fazer propostas para as origens do Carnaval.

Assim, o irlandês James George Frazer e o francês Maurice Leenhardt, ambos fundadores da escola vegetacionista, atribuem a origem do Carnaval a velhos ritos agrários. Na sua obra mais emblemática, *The Golden Bough*, de que foi feito um resumo, em francês, *Le rameau d'or*, em 1922, Frazer procura fundamentar que os ritos de Carnaval são versões tardias de ritos ancestrais comuns a todos os povos pré-históricos. Segundo ele, o homem primitivo projectava nas celebrações mágicas da renovação da natureza a forma de influenciar as forças sobrenaturais das quais dependia após a letargia invernal. Para isso seria necessário invocar deuses e espíritos protectores a fim de que garantissem abundância nas colheitas, fertilidade dos animais e afugassem os espíritos maléficos. Segundo estas interpretações, as Saturnais romanas têm aqui as suas raízes e, conforme vários autores, mesmo não se situando nessa perspectiva, elas deixaram depois os seus rastros em rituais carnavalescos.

Entre os seguidores da teoria vegetacionista encontramos dois estudiosos espanhóis do Carnaval referidos por Federico Cocho (2008): Fermín Bouza Brey e Vicente Risco. O primeiro escreveu, em 1933, um artigo intitulado “Máscaras galegas de origen prehistorico” numa obra colectiva – *Homenagem a Martins Sarmiento* – arqueólogo português que também fez investigação na Galiza. E, segundo Federico Cocho, em *O carnaval en Galicia* (Cocho, 2008), Vicente Risco, na revista *Nós*, em 1926, relacionava as máscaras galegas mais arcaicas com os “chamados ritos miméticos ou imitativos, com que se trata de produzir um fenómeno imitando-o”.

Bouza Brey recua ao Paleolítico Superior a origem dessas máscaras, invocando a similitude delas com as pré-históricas conhecidas nas grutas espanholas e francesas, assim como com as de tribos africanas, americanas ou oceânicas.

Mais tarde, Vicente Risco, escreveu, em 1948, “Notas sobre la fiesta del Carnaval en Galicia”, na importante *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Neste artigo, porém, Vicente Risco já não se considera um vegetacionista, mas, sim, um medievalista. Federico Cocho (Cocho, 2008:36) cita-o: “...podem atribuir-se ao Carnaval, estudado na sua generalidade dentro do ciclo cultural europeu, todos os precedentes pré-históricos, pagãos e antigos que se queiram, mas o que parece indubitável é que, como tal, o Carnaval foi cunhado na Idade Média e sob a influência cristã”.

Posição semelhante é a de Julio Caro Baroja, autor de *El Carnaval*, obra publicada em 1965 e na qual o autor faz a análise de uma quantidade enorme de fontes incluindo literárias. Nessa obra, ele afirma (Baroja, 1979a:26): “queira-se ou não, (o Carnaval) é um filho (ainda que pródigo) do cristianismo: melhor dito, sem uma ideia de Quaresma (“Quadragesima”) não existiria na forma concreta na qual existiu desde datas obscuras na Idade Média europeia. Então se fixaram os seus caracteres”. E acrescenta, um pouco mais à frente (Baroja, 1979a:28):

Em suma, creio que o Carnaval é uma festa na qual se sintetizam e se juntam muitos interesses: os ritos que se lhe ligam reflectem melhor que nada esta síntese, na qual as intenções dos grupos sociais são muito mais claras do que o pretenderam os folcloristas partidários de aplicar constantemente a teoria das sobrevivências e outras ligadas estreitamente a ela, buscando-lhes um fundo único e comum.

Desde a década de 40 do século passado, ganhou peso, face às velhas teorias vegetacionistas, o dar mais importância ao contributo que, para o significado do Carnaval na cultura popular,

deram os rituais festivos e carnavalescos na Europa medieval, sem todavia o desligar de origens mais remotas na Grécia dionisíaca ou nas festas Saturnais romanas. Nesta perspectiva, encontramos, por exemplo, Arnold van Gennep, responsável pelo extenso *Manuel de folklore français contemporain* (9 volumes, publicados entre 1937 e 1958), Jacques Heers (Heers, 1983) em *Fêtes des Fous et Carnavals* e o já referido Vicente Risco. Esta centralidade das origens históricas é criticada, nomeadamente, por Claude Gaignebet (Gaignebet, 1979:10-16) em *Le Carnaval*, que ele considera como que “um espaço religioso” e ligado ao ciclo das estações. Mas também deste tipo de “classificações” teorizadas discorda Julio Caro Baroja (Baroja, 1979a:19-21), pois, aceitando embora um ponto de partida histórico, critica os que misturam o Carnaval com entidades antiquíssimas ou medievais. Diz ele:

As modestas investigações que contém esta obra têm de partir de um momento histórico: referem-se ao modo como o homem europeu...ajusta a sua vida a uma velha concepção ou a várias concepções mitopeicas por um lado, a critérios de medida temporal de certa rigidez por outro; sem renunciar, por outra parte e por último, a uma fé nova tão robusta como o cristianismo; nem mais nem menos.

E, mais à frente:

Em todo o caso, se numa série de ritos e mitos há um elemento transmitido, automático, trazido de trás, este não é mais importante para compreender cada um deles, e não nos deve autorizar a pegar no Carnaval, por exemplo, e metê-lo na mesma panela que a Quaresma, com Átis, Adonis, Osiris e uma série de deuses e outros entes, antiquíssimos, antigos ou medievais, para extrair, no fim, o “espírito puro da vegetação”, um caldo vegetal sem nenhuma mistura, verdadeiro, legítimo e, sobretudo, “primitivo”.

Na questão da origem da palavra “Carnaval” e – embora não tão discutida – da palavra “Entrudo”, reflectem-se as perspectivas atrás referidas.

Com efeito, alguns etimologistas faziam derivar a palavra *carnaval* de *currus navalis*, o carro naval. O Carnaval seria a festa do barco de Isis, celebrada pelos romanos e em que havia um cortejo com mascarados que acompanhavam o barco (Baroja, 1979a:32). Há também quem recue até à Grécia antiga e relacione o *currus navalis* com cortejos em honra do deus Dionísio, nas chamadas festas “dionisíacas”. Mas, segundo Baroja, já cerca dos anos 20 do século passado tal etimologia começou a cair em descrédito, sobretudo quando a palavra “Carnaval” “se estuda em função da ideia cristã da chegada do jejum e da entrada da Quaresma” (Baroja, 1979a:33).

Na origem da palavra está a decisão de São Gregório Magno, ou Gregório I (590-604) de chamar ao domingo anterior à Quaresma “dominica ad carnes levandas”. Isto estaria na origem da expressão “carne levamen” – “privação de carne”, embora também por vezes se refira como origem de “carnaval” a expressão “carne vale!”, “adeus, carne!”.

A ideia de privação de carne, abstinência do período da Quaresma, é central na origem da palavra. Baroja encontra várias palavras associadas – “Carnaval”, “Carnal”, “Carnestolendas”, e ainda “Antruejo” – em várias fontes (Baroja, 1979a:30-49). Esta variedade de designações em castelhano, não se verifica em português. Nas fontes portuguesas, é menor o número de palavras encontradas; apenas temos “Carnaval” e “Entrudo”. Mas quer “Antruejo” quer “Entrudo” aparecem associadas ao tempo de entrada na Quaresma.

Voltemos à análise de Baroja que, no essencial, nos parece válida também para a palavra portuguesa “Carnaval”. Embora aceite que, na origem da palavra esteja a italiana “Carnevale”, Baroja refere que se registaram formas muito mais antigas como, por exemplo, “Carnovale”, de que “Carnelevare” parece ser a base. Du Cange, no *Glossarium mediae et infimae latinitatis* cita um documento de 1195, no qual consta a palavra “Carnelevamen” e que Du Cange aplica à abstinência de carne após a terça-feira antes do início da quaresma, ou seja, Terça-feira de Carnaval. E, segundo Baroja, a palavra encerra a mesma ideia de outras que se usavam em França – a de “Carniprivium” ou “Carnisprivium”, privação da carne (Baroja, 1979a:35).

Ora, é interessante que José Pedro Machado, no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, cuja primeira edição é de 1952, refira que a origem francesa da palavra *Carnaval* está também no italiano *carnevale* e que este derivaria de *carnelevare*. E, ao registar em 1542, num documento de serviços diplomáticos uma utilização da palavra *carnavall*, refere-se a um texto das Inquirições (D.Afonso III) em que aparece uma expressão praticamente igual a outra acima referida por Baroja: “*Carni privii*”. Valerá a pena reproduzir essa parte da “entrada” do Dicionário Etimológico: “Em 1542: “...todos estes dias até quinta feira nam ha chancela (ria p)or estas mascarar e *carnavall*”, no *Corpo Dipl. Port.*, V, 42. *Cort.*, remete ainda para o seguinte exemplo medieval: “In die Natalis Domini unam spatulam...et in die *Carni privii*, si habuerit V. oves, dabit unum cordarium album”, em *Inq.*, p. 477” (Machado, 1977, Vol. II:81).

Convém também referir a entrada sobre a palavra *Carnaval* no antigo *Vocabulário Português e Latino* de Rafael Bluteau, publicado entre 1712 e 1728, resumido e depois acrescentado

(1789, 1813) por António de Moraes Silva que o intitulou *Dicionário da Língua Portuguesa* (Tomo I, p. 235):” Carnaval, s.m. o tempo do Intrudo, as festas, regozijos que então se fazem. Vieira, “tumultuou o povo, e foi o tumulto de *Carnaval*”.

Quanto à palavra *Entrudo*, do já referido *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* consta a sua origem a partir do latim *introito*, com o sentido de “acto de entrar, entrada...”, acrescentando seguidamente “a do sentido para “carnaval” parece ter-se verificado apenas na Hispânia, e depois: “em 1252: et per *Entruido* unum cabritum”, *Chancelaria de D. Afonso III*, I, fl. 1; “e nas casas dos homens de Terena paguem eles de suas soldadas ateens *entruido* de venda de seus vinhos...”, *Leges*, ii, p. 83; “Por dia *dentroydo* dam xxj. Cordeiros...” *Inq.*, p. 309. Acrescenta ainda que “por via culta recebemos *introito*; em 1527: “Entra hum Anjo, & a modo de argumento diz o seguinte *introito*”, Gil Vicente, *Breve Sumário da História de Deus*, na *Copilaçam*, fl. LXI...” (Machado, 1977, Vol. II:413).

No dicionário de Moraes, acima referido, a entrada sobre a palavra *Entrudo* (Tomo I, p.718), em comparação com a de *Carnaval*, é mais precisa em termos de calendário e mais rica de conteúdo em termos comportamentais. Citemos: “Entrudo s.m. São os três dias mais imediatamente precedentes á Quaresma, nos quais é uso entre nós divertir-se o povo com se molhar, empoar, fazer peças, e outras brincadeiras, e banquetear-se: daqui ter entrudo fóra com alguém; i. é, divertir-se com ele. Prestes, f.29 *botar* o entrudo fóra; *passar* o ---; jogar o ---”.

Também é interessante referir, sobre o Entrudo, o que diz o dicionário da autoria de Frei Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, na 3ª edição, publicada em 1966 (Viterbo, Vol. II :221): “ENTROYDO. Entrudo, tempo de Carnaval que por ser entrada para a Santa quarentena se chamou entroydo, quasi ab introitu. Documento de 1402”. Não é identificado o documento, e neste dicionário não aparece entrada para a palavra *Carnaval*.

Mas a etimologia não esgota nem o significado do Carnaval nem a sua inserção no calendário. Basta ver que há etnólogos e antropólogos que consideram não se limitar o início do Carnaval ao dos três dias anteriores ao princípio da Quaresma.

Por exemplo, Baroja (Baroja, 1979a:43-49), mostra como em Espanha a variedade é tal que os festejos carnavalescos ou começam logo pelo Natal ou com o início do ano ou pelos Reis, havendo ainda locais onde o início é no dia de Santo Antão (17 de Janeiro), no dia da Candelária (2 de Fevereiro), no dia de São Brás (3 de Fevereiro), ou já mais perto da

Quaresma como quinze dias antes do Domingo de Carnaval, e mais restritamente até mesmo só a Terça-feira de Carnaval.

Em Portugal, em *Festividades Cíclicas em Portugal*, diz Ernesto Veiga de Oliveira:

O ciclo do Carnaval não corresponde apenas aos três dias que vão do Domingo Gordo à terça-feira: por todo o País, certas manifestações da quadra, tais como mascaradas, bailes festivos, etc., têm lugar antes desse período, que delimita contudo a ocasião das grandes licenciosidades autorizadas pelo costume. De um modo geral, o início do ciclo é impreciso, mas, em certos lugares, a tradição indica para ele uma data certa: no Castelo (Sertã), por exemplo, ele começa logo depois dos Reis; em Cinfães, no dia de S. Sebastião, a 20 de Janeiro; no Marco de Canaveses, no dia de S. Brás, a 3 de Fevereiro, etc. (Oliveira, 1984:51).

Mais recentemente, e centrando-se no nordeste transmontano, Paula Godinho, não as considerando fazerem parte do Carnaval propriamente dito, mostra em *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal* como as máscaras e mascarados ocupam um papel central nessas festas, especialmente no seu *ciclo dos 12 dias*, o qual no contexto transmontano “insere-se num outro de dimensão mais lata, que pode começar a partir do dia de Todos os Santos e prolongar-se até à Páscoa, abrangendo todo o Inverno” (Godinho, 2010:42). Mas, e também segundo Paula Godinho, se, por um lado, o Carnaval foi “enfraquecido nos locais em que as cerimónias do *ciclo dos 12 dias* foram pujantes”, por outro, “onde o Carnaval floresceu, convertendo-se no centro das formas festivas públicas e populares, produziu a debilitação das demais festas, empalidecendo-as por lhes retirar todos os elementos de transgressão” (Godinho, 2010:44).

A inserção do Carnaval no tempo, quer nos curtos três dias do calendário quer no período longo não delimitado com precisão, é um aspecto importante para compreender o seu significado.

A Humanidade foi, desde tempos antiquíssimos, “ordenando” o tempo a partir da vivência da sucessão do dia e da noite, observando a periodicidade dos “comportamentos” ou fases da Lua, do Sol e de várias constelações. Graças a um longo processo, assim se foram constituindo os primeiros calendários, lunares uns, outros solares, havendo também os mistos. Além disso, a sucessão das estações, influenciando especialmente as actividades agrícolas e pastoris, proporcionava saberes que contribuía para essa ordenação do tempo. Não era a sucessão dos anos que – pois ela, afinal, é linear – mais influenciaria na construção do calendário, apesar de acabar por tornar necessários alguns ajustes, por acréscimo ou supressão

de dias ou meses, o que aconteceu quer com os mais antigos, como por exemplo o egípcio, quer com o nosso calendário actual.

Mas o calendário pode funcionar também como factor constitutivo de “identidade de grupo” que se quer diferenciar ou não se confundir com os outros, como mostra desenvolvidamente Eviatar Zerubavel em *Hidden Rhythms* referindo-se ao caso paradigmático dos Judeus com o *Sabbath*, dia sagrado da semana – unidade de tempo, criada pelos Judeus (Zerubavel, 1981: 70-81). Um exemplo extremo do uso do calendário como símbolo – neste caso, de laicismo total da vida, por oposição ao calendário até então em vigor – foi o que a Revolução Francesa impôs, mas que só poucos anos durou, e que Zerubavel também analisa (Zerubavel, 1979:82-95).

Não se pode deixar de expor a teoria de Claude Gaignebet – diga-se de passagem algo original – sobre o calendário. E citem-se, para começo, algumas palavras suas (Gaignebet, 1979:17-18):

É que a própria duração do Inverno aparece como variável a pessoas que estimam que o tempo se divide em períodos de 40 dias: a maneira como, popularmente, se conta o tempo, distingue-se absolutamente da contagem oficial.

Não se compreenderia o que é o Carnaval sem se partir desta antiga figuração do tempo conhecida tanto pelos camponeses da França como por habitantes de qualquer aldeola húngara. É precisamente num corte do tempo em blocos de 40 dias que se inscrevem as datas do Carnaval e se abre o campo da sua compreensão.”

Gaignebet parte, para o seu raciocínio, duma velha crença difundida por toda a Europa, e que sobreviveria ainda nos anos 70 do século passado. Tal crença consiste no seguinte: a 2 de Fevereiro (este dia, como se vê, situa-se 40 dias após o dia de Natal), o urso sai da toca para ver o tempo que faz. Se está claro, volta o animal para o interior da toca, sinal de que o Inverno durará ainda 40 dias; se, contrariamente, ao sair da toca verifica que o tempo está carregado, é sinal de que o Inverno acabou. Esta data de 2 de fevereiro adquire, pois, uma grande importância e um forte significado. Em certas regiões de França e da Catalunha, alguns jovens mascaravam-se de urso e enfarruscavam os que à volta deles se encontrassem para que tudo parecesse escuro, pois só assim, segundo um ditado, a saída do urso seria definitiva e se poderia proclamar a chegada da Primavera. E então, em 2 de Fevereiro, aparece um rito do Carnaval: enfarruscar participantes e luta de negros contra brancos.

Gaignebet faz uma certa extrapolação ao colocar a Páscoa no equinócio da Primavera, logo 40 dias após o 2 de Fevereiro. Voltando ao 2 de Fevereiro: esta data é também a da festa da Candelária, festa cristianizada como da Purificação da Virgem Maria. Desde o século VII que se considera que o rito de iluminação com candeias substituiu em Roma as Lupercais, festa na qual grupos de homens-lobo se espalhavam pela cidade e, com correias feitas da pele do bode sacrificado, batiam nas mulheres para as fecundar (Gaignebet, 1979:19-20).

Voltemos ao *ciclo dos 12 Dias* ou mesmo à festa de Todos os Santos. Desde 1 de Novembro até ao Natal há uma série de festas relevantes que fazem antever festas muito antigas, pagãs, que o cristianismo transformou, dado que não conseguia apagá-las.

Citando André Varagnac, embora se refira a festas francesas (Varagnac, 1978:40):

O Santo Huberto (3 de Novembro) é a festa dos caçadores; o S. Martinho (11 de Novembro) era o dia duma grande feira em que se renovavam contratos de rendas da terra e também de cerimónias em que se louvavam os trabalhadores das quintas; Santa Catarina, a 25 do mesmo mês, excluía raparigas que, tendo atingido os 25 anos, já não eram normalmente capazes da irradiação vital própria da puberdade e da virgindade. E Santo Elói (2 de Dezembro) era uma festa do metal, o dia de Santa Bárbara (4 de Dezembro), era o da festa do fogo, e ficou festa dos pirotécnicos. Por fim, S. Nicolau (6 de Dezembro) começava a trazer as prendas às crianças, graças à generosidade do além.”

O *ciclo dos 12 Dias*, também designado por “os Pequenos Meses” (expressão de que não se sabe bem origem), isto é, os 12 dias que decorrem entre o dia de Natal e o dia de Reis, tem uma origem muito antiga e constitui um período enigmático). Este período já entre os Sumérios tinha um significado religioso relacionado com os ritmos sazonais da actividade agrícola nos quais o solstício de Inverno correspondia à morte e ressurreição do Sol (Varagnac, 1978:40-41). No ano 354, o Papa Libério oficializou o nascimento de Jesus a 25 de Dezembro, para substituir a veneração do deus Sol, mais um exemplo de cristianização do calendário.

Quanto ao significado deste período, Varagnac realça-o assim: “Nós interpretamos os Doze dias como um período impuro e inerente a todo o nascimento até à purificação” (Varagnac, 1978:41). E continua ele:

A festa dos Reis, chegando com as suas prendas purificadoras marcará o fim deste período de impureza...

Na origem da referência à chegada dos Magos ou “Reis” está, diz Varagnac (citando um autor sobre o “zoroastrismo”), uma lenda muito antiga dos magos

astrólogos persas que subiam a uma montanha sagrada para perscrutarem o céu com vista a descobrir o nascimento do Salvador que devia nascer numa Virgem numa gruta. Foi no século III que Tertuliano lhes chamou “Reis”. “Pode, pois, considerar-se estes magos como sacerdotes purificadores, dada a simbólica dos seus presentes: mirra, ouro e incenso”.

A interpretação do *ciclo dos 12 Dias* como período em que se faz a purificação ajuda a explicar a variedade de interditos, na Europa, dos quais Varagnac refere vários exemplos tais como: o não se fiar o cânhamo, o linho ou a lã; o não se poder limpar estábulos e transportar estrume; o proibir-se comer legumes secos pelo risco de apanhar sarna. Também se evitava ir para os bosques depois do pôr-do-sol, pois nessas noites por lá vagabundeavam os espíritos. E quem não transgredisse tais costumes seria protegido, bem como o seu gado, de doenças, e seria rodeado, por isso, no dia da Candelária (2 de Fevereiro), de prosperidade.

Na interpretação que Paula Godinho faz do *ciclo dos 12 Dias*, não aparece esta relevância da purificação e dos interditos, mas mais a sua caracterização como tempo em que avulta o carácter festivo e o protagonismo da juventude sobretudo saliente na festa de Santo Estêvão a 26 de Dezembro, em pleno período de Natal e Reis. Desse carácter festivo fazem parte, como Paula Godinho bem mostra, máscaras e mascarados.

Ora, também nas festas dionisíacas e nas festas saturnais e luperciais era grande o protagonismo das máscaras e dos mascarados, e esse protagonismo permanece ainda hoje no Carnaval. E com um relevo tal que, muitas vezes, deixa na sombra ou abafa o que de discurso também há no Carnaval. Mas as máscaras são muito anteriores aos tempos clássicos, como já vimos.

Está comprovada por P. Ekman e Friesen a existência de sete “máscaras mímicas” das emoções comuns a toda a Humanidade, as quais exprimem fúria, alegria, tristeza, medo, surpresa, repugnância e desdém, segundo nos informa A. Bracinha Vieira na obra colectiva *Máscaras, mistérios e segredos*, coordenada por Paula Godinho (Godinho, 2011:166-167) e que corresponde às comunicações de todos os participantes num colóquio organizado no âmbito do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, em Fevereiro de 2010. Parecem essas máscaras, pela sua unidade, estabilidade e carácter transcultural, integrar a “condição humana”, pertencendo ao “etograma” do *Homo sapiens*, entendendo-se por etograma o conjunto de sequências formais de comportamento tão típicas de uma espécie como a sua morfologia.

Porém, não podemos deixar de apresentar algumas reflexões essenciais sobre a máscara, no campo da Antropologia. Insere-se esta investigação, é certo, no âmbito das literaturas tradicionais, mas o seu objecto consiste no analisar de uma prática social ritualizada, onde existe um discurso linguístico – o texto – ao lado de um discurso icónico, travestido – a máscara – num jogo comunicacional complexo, jogo cheio de ângulos sob os quais nos podemos debruçar para o seu conhecimento, o qual, parece-nos, não poderá considerar-se “completo”, pois que para isso teríamos de usar metodologias mais aperfeiçoadas.

Antes, contudo, das reflexões sobre a máscara feitas no campo antropológico, julgamos pertinente reflectir sobre ela, mesmo que apenas superficialmente, em algum escritor, onde ela assume uma particular relevância. Para tal, apenas tocaremos, e muito de passagem, em Fernando Pessoa, que de si próprio teceu um universo de máscaras.

Teresa Rita Lopes (Lopes, 2011) encontra-se entre os primeiros académicos que ao Poeta se dedicou com afinco, quando da sua tese de doutoramento. Ainda hoje, tantos anos passados sobre as suas primeiras incursões na obra pessoana, ela a ele regressa na sua comunicação – “Pessoa e as máscaras” – incluída na obra atrás referida, *Máscaras, mistérios e segredos*, onde volta a referir-se à problematização da máscara, melhor, das múltiplas máscaras a que Pessoa recorreu.

Vale a pena seguir de perto Teresa Rita Lopes (Lopes, 2011:73-75). Há um ponto central que sobre a máscara sempre se põe: ela oculta ou revela, oculta mais do que revela, ou pode revelar mais do que ocultar. Aliás, esta problematização desde há muito que, também, foi sendo posta pelos antropólogos. E Teresa Rita Lopes insiste que ela, máscara, nos heterónimos, revela e não oculta: “o pseudónimo oculta o autor atrás de um nome falso, é uma máscara de corpo inteiro que se revela, até aos seus próprios olhos...”; o Poeta “voa outro”, como ele próprio diz de si mesmo, servindo-se da imagem “da a ave que desgarrá do ovo ou da borboleta que fura o casulo”. Há “uma relação dramática que se estabelece, por lado, entre Pessoa e cada uma das máscaras-heterónimos e, por outro lado, entre os heterónimos entre si”, e que ela não aprofunda neste texto, dadas as circunstâncias em que ele se inscreve. Essa relação, designou-a Pessoa ele mesmo por “drama em gente”, e diz ainda que é nisso que consiste a sua obra, e que, segundo a especialista que vimos citando, alguns exegetas não levam geralmente em consideração. Não nos podemos deter, segundo Teresa Rita Lopes, na análise de uma dessas máscaras em particular, tem de se atender à interacção que reúne essas máscaras-personagens, porque há uma interacção que as reúne e que não pode ser isolada do

enredo que lhe dá sentido. Dizemos nós, agora, fazendo um desvio de Teresa Rita Lopes, que esse ponto de vista tem algo de semelhante ao de Lévi-Strauss.

As máscaras, segundo Bédouin, são elementos culturais que aparecem em todos os continentes. Contudo, não podemos admitir que tenha havido exclusivamente um único centro difusor. Delas existe uma grande variedade morfológica, tal como são inúmeras as suas funções. Há um ponto que se considera indiscutível: é a sua origem sagrada enquadrada em ritos antiquíssimos nos quais o seu papel era permitir o jogo entre o mundo antagónico da vida e da morte, como também entre o do visível e o do invisível (Bédouin, 1961:5-10), isto é, as máscaras desempenham uma função de comunicação.

Os povos ditos primitivos foram grandes fazedores de máscaras. Maurice Leenhardt, entre outros, é um dos seus estudiosos. Sucessor de Marcel Mauss e antecessor de Claude Lévi-Strauss como professor de História das Religiões Primitivas na École Pratique des Hautes Études, em Paris, tendo sido missionário protestante que se tornou antropólogo, publicou, em 1947, *Do Kamo: La personne et le mythe dans le monde mélanésien*, obra na qual nos dá especialmente a conhecer os Canacos. Leenhardt revela-nos como os ditos primitivos têm uma concepção de simbiose do corpo com a natureza, com o mundo envolvente (Leenhardt, 1979:63-64).

Decorrente desta visão, o Canaco tem uma concepção de morte que a torna como que uma espécie de transferência para um estado transcendente, contudo, “vital”.

Diríamos que é este estado, este modo-de-estar-no-mundo, de uma certa inocência primordial, que faz deles, os ditos primitivos, grandes fazedores de máscaras. Essa abundância e variedade de máscaras, com traços que podemos mesmo dizer que revelam uma grande riqueza estética, proporcionam uma exuberância cultural que não deixou que os europeus não revelassem grande espanto, quando os foram encontrar por tão longínquas paragens. Esse espanto atesta-o uma das obras básicas desses primeiros encontros – a Carta de Pero Vaz de Caminha – obra epistolográfica que nos deverá levar, até certo ponto, a perguntar: mas onde está o “primitivismo”? E a Vaz de Caminha poderíamos acrescentar, na mesma linha, outro ângulo que muito nos enriquece que é o de Bartolomé de las Casas, bispo de Chiapas e grande defensor dos índios.

Naturalmente que a partir do que concerne às máscaras, poderíamos tecer muitas outras reflexões, mas que não se justificam no âmbito desta investigação.

Algumas máscaras que até hoje nos chegaram, por vezes grotescas, outras pelo menos bizarras, são “restos” do que foi o *mysterium tremendum fascinorum*, o *numinosum*, de que elas se revestiam, porque a longa duração implicou muitas adaptações, entrosamentos de vária ordem, em suma, conduziu a vários sincretismos. O tempo permitiu, vale dizer, obrigou, a passagem do sagrado ao cómico, do terror ao riso: dito de outro modo, as máscaras profanizaram-se. Nesse caminho de dessacralização, o primeiro marco foi o aparecimento delas no teatro grego nas festas dionisíacas, depois empobrecendo-se no teatro romano, atingindo variadíssimas expressões. No Renascimento as máscaras são cómicas e grotescas, mas são de um grotesco diferente do medieval. A comédia italiana apresenta-nos um traço novo – a meia máscara. Jean Louis Bédouin considera que os manequins de Carnaval representam o paroxismo dessas máscaras (Bédouin, 1961:5). Deixamos de lado tal discussão, visto que nos obrigaria a fazer um desvio desnecessário nesta investigação.

Karl Meuli, referido por Benjamim Pereira, relaciona as máscaras, a propósito do Carnaval, com os espíritos dos antepassados e a elas associa os peditórios, as censuras, as bênçãos e as oferendas, de que encontramos tantos ecos na etnografia portuguesa. Aqui mesmo este assunto será retomado. Mas trata-se de um pedir que não é mendigar; de censuras públicas, as quais trataremos na Segunda Parte, dramatizadas na praça pública. Mais raras são as oferendas.

Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1979:16), que muito terá reflectido ao longo do tempo na sequência da observação de tantas máscaras dos ditos primitivos, manifesta face a elas um “sentimento de veneração”, mas, ao mesmo tempo, também “um sentimento minado de inquietação”, sente-se perante uma arte que lhe coloca um problema que não consegue resolver, a sua execução perturba-o, as formas bizarras causam-lhe estranheza. Porém, acaba por responder às perguntas para as quais não tinha resposta ao compreender que as máscaras, mais ainda que os mitos, têm de ser interpretadas não isoladamente, mas integradas num complexo no qual não pode ser tido em primeiro lugar o representado, mas o que transforma, o que se escolhe não representar: como no mito, tanto nega como afirma. As máscaras não podem ser vistas como objectos separados, têm de se obter todas as informações a seu respeito: técnicas de fabrico, características estéticas, uso, o que delas se espera (Lévi-Strauss, 1979:19).

Ora foi esta metodologia que ele adoptou em *La voie des masques*, obra de maturidade que só veio a ter a sua primeira edição em Genebra, em 1975. Bastante à frente (Lévi-Strauss, 1979: 144) regressa à mesma problematização:

Seria ilusório imaginar-se (...) que uma máscara e, de um modo geral, uma escultura ou um quadro, possam ser interpretados cada um isoladamente, pelo que eles representam ou pelo uso estético ou ritual ao qual se destinam. Vimos que, pelo contrário, uma máscara não existe em si (...). Como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma.

Talvez seja o momento de abrir um parêntesis e regressar a Bakhtin. Ele salienta que quando, já a partir dos anos vinte vinha elaborando o seu pensamento sobre a obra de Rabelais, reflectia sobre a ambiguidade da máscara. Na sua reflexão, destaca-se a presença do grotesco, e Bakhtin diferenciou o grotesco da festa medieval doutros grotescos que se lhe seguiram, bem como do tipo de riso a eles associados. Ao comparar o grotesco na folia *de festa* popular (atente-se que não diz “folia da festa”), neste caso, com o grotesco romântico, do isolamento do indivíduo, não temos um riso regenerador; o romantismo já traz consigo um certo medo, o mundo apresenta-se com algo de lúgubre, um pouco trágico até. Ao incidir o seu olhar sobre a máscara, Bakhtin propõe que ela é o motivo mais complexo da cultura popular: nega a identidade e o sentido único; é expressão de transferências e metamorfoses; permite a violação de fronteiras naturais; a paródia, a caricatura, a careta, todo o género de macaquices, são seus derivados; nela se revela a essência do grotesco. Bakhtin esclarece que fala aqui da máscara e das suas significações na cultura popular da Antiguidade e da Idade Média. Ou seja, ele fala de dificuldades “insuperáveis” da compreensão da máscara. Mas mesmo Lévi-Strauss, entre outros, parece-nos, que não atinge plenamente a essência do que a máscara é: parece que existe sempre algo de misterioso, de inatingível: haverá sempre uma gota que seja de *fascinum* nas máscaras, qualquer coisa que ultrapassa mesmo a “vertigem” de que nos fala Roger Caillois (Caillois, 1967:159-192). Pensamos que, mesmo nas máscaras essencialmente lúdicas, essa “vertigem” não estará de todo ausente.

Como anunciámos anteriormente, falemos agora das máscaras na Grécia e em Roma; da máscara no espaço europeu; também no espaço português e, naturalmente em especial das máscaras galegas, pois que os “testamentos carnavalescos” – objecto desta investigação – foram recolhidos na mesma área cultural – o Noroeste peninsular – e porque as máscaras galegas aparecem em grande quantidade, enorme variedade e, ainda, apresentam uma invulgar

exuberância, característica que nos faz lembrar as elaboradas pelos grandes “fazedores” de que já se falou.

Foi na Grécia (Pereira, 1970; Allard e Lefort, 1984:30-41; Cocho, 2008:30), nas festas em honra de Dionísio e de Artemisa, que as máscaras deixaram de ser um sagrado distante, passando a marcar presença no teatro, em formas mais elaboradas do que até então. As máscaras gregas representam, assim, um marco importante na história da máscara. Tiveram grande projecção na festa popular na Idade Média, como já vimos, não conseguiu a Igreja Católica pô-las longe da vista. Mais: acabaram até por serem integradas em grandes procissões que, ainda que rarissimamente, chegaram aos nossos dias. A este propósito, permitimo-nos dar o exemplo da Festa da Nazaré, festa de um Círio, em Belém, no Brasil, estudada por Isidoro Alves e cuja investigação publicou com o nome, paradigmático, de *O Carnaval devoto*, em 1980. O autor cita uma obra de Roberto Da Matta, a propósito desta festa – *Constraint and Licence: A Preliminary study of brazilian national rituals* – publicada em 1974, onde diz existirem mecanismos conjutores e outros disjutores que estão fundados, por um lado “no afastamento e no extremo respeito e por outro na inversão extrema do comportamento”, ou seja, porque por um lado há o respeito à Santa e à autoridade consagrada, por outro, e ao mesmo tempo, há uma inversão completa do comportamento ou na própria disposição da Santa. Da Matta publicou, também em 1980, *Carnaval, malandros e heróis* que contém uma análise estrutural do carnaval brasileiro, e o lugar que nele tem a inversão (Da Matta, 1980:62-63 e 90-91).

Regressemos à Grécia após este ligeiro desvio. Foram pinturas dos séculos V e VI a.C. que nos revelaram as danças das Bacantes, com as suas orgias e onde se destaca o deus Dionísio. Por toda a Grécia havia festas semelhantes em honra de outra divindade – Artemisa – que se passeava em procissão, vestida de pele de animal selvagem, ao mesmo tempo que toda a gente, mascarando-se, sob anonimato, dava largas a actos ridículos e grotescos.

Até cerca de 470 a.C. a máscara permanecia imobilizada, e a expressão do rosto reflectia sempre um aspecto da vida interior. Um inventário destas máscaras cénicas, foi feito por Julius Pollux, que no seu *Onomasticum* inclui três capítulos sobre tais máscaras: vinte e oito na tragédia, quatro no drama satírico, algumas na comédia antiga e quarenta e quatro na comédia nova.

Na “comédia antiga”, cujo principal autor foi Aristófanes, buscava-se o riso farto e ainda se enunciavam aspirações dos povos campestres, talvez sendo a segunda característica a responsável pela forte expressão das mascaradas animais.

Na “comédia nova”, a máscara devia ser sobretudo um meio de expressão, um artifício que fizesse ressaltar o carácter nos rostos. Cada uma devia mostrar também as personagens bem definidas, reconhecíveis, em toda a escala social, sendo para tal necessário o recurso a vários detalhes, fosse o toucado, a boca ou fossem as rugas. Havia máscaras obscenas, de escravos, de velhos, de velhas. Havia máscaras de cortesãs de cabeça enriquecida de ouro, havia o capitão, personagem ridícula com uma peruca que abanava com qualquer movimento da cabeça, não faltando as de profissões bem identificáveis. Muito difícil era fazer que a alma transparecesse, recorrendo-se para tal a vários artifícios, tais como o exagero de certos aspectos físicos, fingir-se a cólera com o franzir o sobrolho, imitar o nariz com o bico de águia, exprimindo-se a lubricidade esborrachando o nariz. Não vamos obviamente enumerar uma tão grande tipologia das máscaras gregas nem sequer falar de muitos aspectos por muito importantes que sejam, pois que tal desenvolvimento não se justifica no âmbito desta investigação. E o mesmo critério seguiremos para o que concerne ao teatro romano e às suas máscaras, do que apenas daremos alguns tópicos fundamentais.

O teatro latino (Allard e Lefort, 1984:41-44; Cocho, 2008:30) iniciou-se na Etrúria, com jogos cénicos, por volta de 364 a.C.. E, tal como na Grécia, a máscara cénica está ligada no princípio ao culto dos deuses, à religião. As máscaras, tal como na Grécia, tiveram grande importância, mas em diferentes moldes. Os camponeses cobriam o rosto com mímio, ficando assim de cor vermelha, ou enfarpelavam-se de máscaras feitas com cascas de árvores. No início os actores procuravam divertir o povo, só posteriormente o contexto se complicou ao surgirem jogos cénicos, no tempo de Tito Lívio, pretendendo-se com eles acalmar os deuses, visto que por essa altura tinha havido uma peste devastadora.

O drama grego chegou a Roma só no ano 240 a.C., tendo-se constituído a partir de então “companhias” profissionais. Houve, todavia, e é obrigatório frisá-lo, a interdição da máscara, o que poderá justificar-se não por razões de ordem artística, mas preconceitos: a juventude romana divertia-se com vários jogos, mas não queria ser confundida com os mascarados populares. Porém, a máscara trágica só entrou no teatro romano entre 104 e 90 a.C., o mesmo acontecendo com a máscara cómica. O único género dramático no qual os actores se mostravam de rosto descoberto era o mimo, embora, na pantomina, a máscara fosse usual.

Vejam os alguns exemplos de máscaras carnavalescas em alguns países europeus, ainda que muito em síntese.

Seguimos para tal, de perto e somente, o clássico Benjamim Enes Pereira (Pereira, 1973:16-21), sendo de registar que, em Portugal, a investigação pioneira sobre o tema geral – máscaras – se deve a Sebastião Carlos da Silva Pessanha – *Mascarados e Máscaras Populares de Trás-os-Montes* – obra publicada em 1960, ilustrada pela mão de Mily Possoz, ilustração essa que nos parece denotar um certo sentimento de ordem estética que ele associaria às máscaras, quem sabe se até associado a algum prazer especial que tivera nessa investigação e ou revelando porventura o seu espanto, não andando, assim, por longe o seu próprio sentimento de *fascinum* face a elas. Algum fascínio terá tido também o ilustrador pelas mesmas máscaras, independentemente do seu necessário talento como desenhador. O fascínio pertence aos fazedores de máscaras, é certo, mas também a ele não será alheio quem as perscrute. Estamos todos em frente do tópico esconder-revelar que, ao fim e ao cabo, a todos nos diz mais ou menos respeito.

Não podemos esquecer que a informação de Benjamim Pereira vem de à volta de meio século já passado, tendo em conta que a publicação de que falámos é de 1973. Por isso, os tempos verbais apresentam um relativismo compreensível, e não fomos actualizar as referências que ele fez à Europa, pois nesta dissertação centrámo-nos em “Testamentos Carnavalescos”.

Na Bulgária, houve máscaras pelo Natal e Ano Novo, que foram desaparecendo, tendo continuado apenas as carnavalescas. Entre estas, sobressaem as que revelam estereótipos de divisão social do trabalho masculino e feminino, como por exemplo, uma figura de recém-casada transportando um boneco com uma roca à cinta, fuso na mão, acompanhada de duas damas de honor ou homens mascarados com chocalhos suspensos, perseguindo as raparigas, com uma espada de pau onde está espetada uma maçã, onde podem ser cravadas moedas que eventualmente tenham sido oferecidas. Isto é enquadrado numa cerimónia colectiva ligada ao cultivo da terra.

Na Roménia, aparecem mascarados onde, entre outras figuras, surge o Diabo – máscara carnavalesca que tem uma grande difusão também por outros países –, chocalhos, de igual grande difusão. Outros objectos barulhentos, como tambores ou guizos, estão também largamente difundidos, sendo elementos relevantes entre nós, na festa dos rapazes, festa revisitada por Paula Godinho. Uma grande variedade de animais marca presença: veados e ursos, auroques e javalis, cabras, camelos ou aves, etc.

Na Eslováquia, a máscara típica é o “Turon”, na qual participam dois homens: um deles dobrado e apoiando as mãos nos ombros do da frente, que segura um pau encimado pela cabeça do “Turon”, por vezes com o maxilar inferior mexendo-se. Figura semelhante encontrámos até aos anos 50 do século passado numa das aldeias onde fizemos a recolha dos testamentos, Vila Viçosa, no concelho de Arouca, figura que, se por um lado metia medo, por outro despertava um desejo enorme sobretudo às crianças de lhe tocarem, “sabendo e não sabendo” elas que realmente não era um animal, provocando um riso difícil de caracterizar. Os adultos tinham quase a certeza da identificação dos dois homens, mas marotamente não desvendavam o segredo aos meninos. As crianças atribuíam à figura, pelo aspecto da cabeça, o ser um burro, animal que aparece também com outra configuração, como veremos na Segunda Parte.

Na Jugoslávia existiu uma grande variedade de máscaras e não apenas em contexto carnavalesco. Quase só se mascaravam os homens; as mulheres raramente o faziam, mas travestindo-se. E, tal como em outros lugares, havia dramatizações de crítica social.

Demos somente mais um exemplo europeu: o da Hungria. O uso de máscaras está aqui documentado desde o século XV. O próprio rei Luís II, todos os anos, na Terça-Feira Gorda se mascarava de Lucifer, com patas de boi, chifres, longo rabo. Há aqui um número enorme de figuras: profissões, muitos animais, a própria Morte se apresentava. E quando as pessoas não se mascarassem, podiam ao menos cobrir a cara de fuligem: enfarruscavam-se, para usar um sinónimo popular muito comum.

Benjamim Pereira é quem, depois de Sebastião Pessanha, expõe uma informação já bastante sistematizada sobre máscaras portuguesas, recorrendo à investigação da obra do abade de Baçal em várias aldeias transmontanas e ainda à monografia de Jorge Dias, *Rio de Onor*, cuja primeira edição data de 1953. Jorge Dias chamou particularmente a atenção para o secretismo ligado às máscaras.

Na Festa dos Rapazes, a mais típica festa do Nordeste transmontano, as máscaras são os conhecidos caretos, que foram artesanais, hoje podendo ser já atingidos pelo mercantilismo, como nota Paula Godinho (Godinho, 2010) em *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal*.

Benjamim Pereira dá-nos alguma informação sobre máscaras carnavalescas (Pereira, 1973: 121-136), que ele, porém, considera associarem-se mais ao ciclo do Natal: a Morte e o Diabo. Aparecem em várias localidades transmontanas, nomeadamente no concelho de Bragança.

Não podemos deixar de apresentar uma curtíssima nota sobre máscaras galegas, tal é a sua variedade e, sobretudo, por se situarem na mesma área cultural dos testamentos carnavalescos que constituem o objecto desta investigação.

Federico Cocho em *O Carnaval en Galicia* (Cocho, 2008:5), recorrendo a Bouza Brey, que tem vários estudos sobre etnografia galega, diz-nos que este “recordava que já no Paleolítico superior havia práticas de máscaras com peles e caretas assemelhando-se a animais em diversas pinturas e gravuras encontradas em Espanha e França.” Mais ainda: há forte semelhança com máscaras existentes em ritos de tribos americanas, africanas e da Oceania, como o *cigarrón*, ou o *peliqueiro*, máscaras características de Laza e Verín (Cocho, 2008: 92), entre outras localidades, cuja parte posterior é em pele, com uma careta muito particular e para a qual tem havido várias propostas interpretativas.

As máscaras-disfarce têm o protagonismo dominante. Mas, no ritual dos testamentos carnavalescos, como veremos na Terceira Parte – o protagonismo é o das máscaras-figura – que, de forma travestida, representam o seu grupo: o dos rapazes e o das raparigas.

Em 1970, apareceu a tradução francesa da obra que o escritor russo Mikhaïl Bakhtin já publicara em 1965: *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. A visão que ele trouxe de Rabelais era bastante diferente da existente até então. Teve na altura os seus críticos nomeadamente por algumas imprecisões na informação, houve dificuldades de tradução para certos conceitos, mas a originalidade da obra de Bakhtin não impediu que viesse a ter uma enormíssima repercussão nos estudos literários.

Para se entender melhor o significado do Carnaval exige-se olhar para a visão que dele nos apresenta Bakhtin nessa obra.

Com efeito, o contributo de Bakhtin consistiu, frente à obra do clássico francês, na tentativa de a decifrar à luz duma incursão em que analisou minuciosamente as características da cultura popular, carregada de traços da ordem do cómico e do grotesco, fazendo explodir o riso, e que já tivera uma tradição na cultura popular do mundo clássico, é certo, mas que na Idade Média acabou por ter uma pujança enorme em formas e símbolos, em particular no Carnaval, invertendo-se a ordem do mundo, das suas regras, abrindo-se o espaço de vivências do “mundo às avessas”, em suma, de uma linguagem carnavalesca.

Diz-nos ele (Bakhtin, 1970:16) que “durante o carnaval, é a própria vida que brinca e, durante um certo tempo, a brincadeira, o jogo, transforma-se na própria vida. Eis a natureza específica do carnaval, um modo particular de existência”.

Segundo Bakhtin, a multiplicidade de manifestações da “cultura não oficial”, opondo-se à “cultura oficial”, durante a Idade Média, “dividia-se em três categorias: 1) *as formas de ritos e espetáculos* (brincadeiras do carnaval, diversas peças cômicas representadas na praça pública, etc); 2) *obras cômicas verbais* (incluindo as paródias) de diferente natureza: orais e escritas, em latim ou na língua vulgar; 3) *diferentes formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro* (injúrias, juras, “*brasões*” ou ditos satíricos populares, etc)”.

Essas obras cômicas e essas formas de vocabulário representam o protagonismo que o discurso tem no Carnaval, e do qual trataremos desenvolvidamente nas Segunda e Terceira Partes desta tese, o discurso satírico dos testamentos carnavalescos.

As manifestações carnavalescas ocupavam praças e ruas, acompanhavam festas religiosas ou agrícolas, podiam aparecer nas próprias feiras (Bakhtin, 1970:12).

Ora tais manifestações, organizadas de um modo cômico, opunham-se ao modo de organização do mundo oficial, fosse o da Igreja fosse o do Estado feudal. Segundo ele, elas “davam um aspecto do mundo deliberadamente não oficial”, como que construindo “*um segundo mundo e uma segunda vida*”. Essa dualidade era particularmente vivida em certos momentos festivos, em certas datas (Bakhtin, 1970:13).

Poderíamos considerar, a partir da perspectiva de Bakhtin, o que chamaríamos cinco pilares do carnavalesco: o riso, a vivência comunitária, o dialogismo, o grotesco e a inversão.

Seguindo Bakhtin, apresentamos resumidamente esses pilares do carnavalesco.

Ao mostrar a importância do riso popular na Idade Média, diz Bakhtin que “o encanto do riso popular era muito forte em todos os graus da hierarquia jovem feudal (eclesiástica e laica)” apontando para o fenômeno as seguintes cinco causas:

- a fraqueza e a incompleta configuração que ainda caracterizavam a cultura oficial religiosa e feudal nos séculos VII, VIII e mesmo IX;
- a cultura popular era tão poderosa que tinha mesmo que ser tida em consideração, tendo que se utilizar alguns dos seus elementos para fins de *propaganda*;

- estavam ainda vivas as tradições das saturnais romanas e outras formas do riso popular *legalizado* de Roma;
- para os cristianizar, a Igreja fazia coincidir as festas cristãs e as festas pagãs ligadas a cultos *cômicos*;
- o jovem regime feudal era ainda relativamente progressista, portanto, *relativamente* popular (Bakhtin, 1970:85).

Segundo Bakhtin, o riso popular medieval não se foca num caso particular, é “contra o todo, o universal, o inteiro” e, continua Bakhtin: “Ele edifica o seu próprio mundo face ao mundo oficial, a sua Igreja face à Igreja oficial, o seu Estado face ao Estado oficial” (Bakhtin, 1970:96).

Este riso, em segundo lugar, implicava uma margem de liberdade (Bakhtin, 1970:97). Liberdade limitada, provisória, anulando barreiras hierárquicas com os seus interditos, é certo, o seu domínio aumentava ou reduzia-se, mas nunca era totalmente interdita. A sua manifestação cingia-se aos dias festivos, que eram, assim, rupturas temporais para a festa, para a liberdade utópica. E continua:

O homem medieval sentia, com uma particular acuidade no riso, a *vitória sobre o medo*, não apenas enquanto vitória sobre o terror místico (“terror divino”) e o medo que inspiravam as forças da natureza mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que prendia, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo o que era sagrado e interdito (“tabu” e “mana”), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e interditos autoritários, da morte e dos castigos d’além-túmulo, do inferno, de tudo o que era *mais temível que a terra* (Bakhtine, 1970:98).

Não passava de uma vitória efémera, que durava apenas o tempo da festa, mas mesmo assim ela, com “este riso”, era factor de regeneração. Era frequente o queimar de uma efígie do inferno pelo Carnaval, com grande pompa e alarido. O terrível e temível convertiam-se em jogo medonho. Por isso é que, vencido o medo dos poderes e dos próprios mistérios (representações teatrais religiosas), o riso rebaixava-os, era possível os bobos lançarem contra eles injúrias e blasfémias (Bakhtine, 1970:100).

Falamos de medos diversos, aos quais há-de ser acrescentado o próprio sofrimento: a vida era um poço não só de medos mas de real sofrimento, de tal modo eram as carências, como mostra Piero Camporesi em tempos até já mais tardios em “*Le Pain sauvage – L’imaginaire de la Faim de la Renaissance au XVIII Siècle*”. E na vida a sério – assim sofredora para a esmagadora maioria – não entrava o cômico. O homem medieval participava numa dupla vida: a oficial, da ordem do sério, outra da ordem do cômico, ambas coexistindo na sua

consciência, como nos é mostrado nas hagiografias da época (Bakhtin, 1970:103). No fim da Idade Média inicia-se o processo de enfraquecimento mútuo das fronteiras entre a cultura cômica e a grande literatura. Formas inferiores começam cada vez mais a infiltrar-se nos domínios superiores da literatura. Começam a desabrochar géneros como as moralidades e as farsas. E, como diz Bakhtin quase logo a seguir, “Este processo completou-se na Renascença. É na obra de Rabelais que o riso da Idade Média encontrou a sua expressão suprema. Tornou-se a forma que tomou a nova consciência *histórica*, livre e crítica” (Bakhtin, 1970:105).

Essa consciência *histórica* era a de que se estava a dizer adeus a tempos de trevas e se entrava no do sol dos tempos novos. É nesta linha de mudança que se situa Cervantes e, de forma mais mitigada e diferente o estilo, Gil Vicente. O historiador Étienne Pasquier, contemporâneo de Rabelais, compreendeu-o bem, como o prova este dístico citado por Bakhtin:

*Sic homines, si et coelestia numina lusit,
Vix homines, vix numina laesa putes.*

“Ele brincou com os homens e com os deuses do céu de tal maneira que nem os homens nem os deuses parecem ter-se ofendido” (Bakhtin, 1970:133). Esta é uma exacta interpretação da concepção do jogo e do riso universais da festa, de Rabelais.

O riso carnavalesco é, como salienta Bakhtin, um riso *de festa*. Não é uma reacção individual face a tal ou tal facto engraçado isolado. O riso carnavalesco é primeiramente o bem do *conjunto do povo (...), toda a gente ri*, é o riso “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge todas as coisas e toda a gente, incluindo os que participam no carnaval, o mundo inteiro parece cômico, é percebido e conhecido sob o aspecto risível, na sua alegre relatividade; por fim, em terceiro lugar, o riso é *ambivalente*: é brincalhão, transbordante de alegria, mas ao mesmo tempo é trocista, sarcástico, nega e afirma ao mesmo tempo, enterra e ressuscita ao mesmo tempo”. Mas, enquanto na sátira o seu autor se põe de fora da mofa, da ridicularização, no riso carnavalesco os participantes riem também de si mesmos, só há actores, não há espectadores como no Carnaval de hoje, não há palco. É, pois, um riso colectivo, uma vivência comunitária, em que muitas vezes

a multidão que enche as ruas em exuberante alegria não é uma multidão qualquer. É um *todo popular*, fora de e contra todas as formas de estrutura coercitiva social, económica e política, de alguma forma abolida para a duração da festa. O indivíduo sente-se parte indissolúvel da colectividade, há um contacto físico corporal a que se liga o renovar, uma espécie de imortalidade histórica relativa. Em tudo se manifesta a reprodução: gravidez, parto, virilidade. À imortalidade

do povo associa-se a relatividade do poder: tudo é projectado no futuro procurando-se a vitória sobre o passado (Bakhtin, 1970:255). (Bakhtin, 1970:255).

No Carnaval, o entrosamento de vozes constrói um labirinto comunicante. Como já dissemos, “O Carnaval é o reino da polissemia, do dialogismo, da verdade em circulação” (Teixeira, 1986:22). E nesta multiplicidade de vozes podem surgir as mais “não oficiais”, as mais transgressoras. Há duas linguagens: a do poder – da hierarquia política ou religiosa – e a do povo, esta com o direito de se levantar contra ela, provisoriamente. É da linguagem do sério, da linguagem que o poder se serve para manter, impor, as suas normas e papeis, a linguagem é poder *em si*. A transgressão da linguagem popular, brincalhona contra esse poder, é o próprio poder do povo, é “o seu poder”, permitindo, assim, um lugar para a sátira.

Segundo Júlia Kristeva (Kristeva, 1969:160-168), na ambivalência do riso carnavalesco, o significado positivo (oficial) é substituído por um significado negativo (a paródia, a censura) através da acentuação da palavra numa função de significante como jogo. E, referindo-se também a Bakhtin, Júlia Kristeva, a propósito da ambiguidade da palavra “carnavalesco” diz-nos que na sociedade moderna ela tem em geral a conotação de paródia, portanto uma consolidação da lei; que há a tendência a ocultar o aspecto *dramático* (assassino, cínico, revolucionário no sentido de uma *transformação dialética*) do carnaval. Bakhtin acentua tudo isto, e que está presente na sátira menipeia ou em Dostoievski.

Quando falamos de dialogismo, queremos dizer ainda mais. Quem enuncia o discurso (como se verá na representação teatral nos testamentos carnavalescos), só tem uma voz, só diz “uma coisa”, muitas vezes sobrecarregada de ambivalência. A percepção pelos que escutam é que pode ser variada, permitir assim uma multiplicidade de vozes, onde os gestos, a mímica, fazem aumentar a polifonia, sendo todos possíveis actores, onde as muitas cumplicidades se manifestam livremente. Ou seja: a comunicação, na sua complexidade, é ou pode ser também factor de cognição, o que viremos a desenvolver na Terceira Parte.

O grotesco nas representações do corpo, nomeadamente em máscaras, como já atrás se disse, e também nas referências de linguagem jocosas e grosseiras a elementos do mundo e do além, caracterizaram as festas populares carnavalescas na Idade Média e estavam bem presentes no tempo de Rabelais, cujos escritos são disso expressão, como bem mostra e interpreta Mikhail Bakhtin.

Um exemplo da anatomia grotesca do corpo (Bakhtin, 1970:348) e que, desde o século XIII, estava difundido em vários países europeus é o *Testamento do burro*, que apresentamos à frente na Segunda Parte: a irónica distribuição das partes que o animal faz do seu corpo contempla desde o Papa e cardeais até camponeses, a estes os excrementos. O “baixo corporal” – o defecar e o urinar –, o comer e o beber, isto é, os orifícios através dos quais se comunica com o exterior do corpo, aparecem como temas carnavalescos, além naturalmente das “partes baixas”, do sexo. Falando do que “está lá em baixo”, são esconjurados pelo grotesco a morte e a sepultura, os infernos e os diabos. Quanto a estes, parecem-nos ilustrativos os exemplos que, na Segunda Parte, referimos de Gil Vicente.

Com o gigantismo de certas personagens em *Gargantua*, Rabelais dá também expressão ao grotesco. Como refere Bakhtin, o gigante era figura obrigatória em procissões de Carnaval e, no final da Idade Média, muitas cidades tinham além dos “bobos da cidade” os “gigantes da cidade” (Bakhtin, 1970:340).

A inversão carnavalesca que faz rir o povo é, geralmente, uma inversão do “normal” dando lugar ao irracional. Mas pode ter várias formas: inversão dos comportamentos, do natural, do lugar na organização social. Bakhtin vê nas suas formas possíveis um potencial de liberdade. Mas não deixamos de estar na presença da dupla ser-parecer. O “ser” é da ordem do oficial. Esse “ser” pode, porém, esconder-se sob a ordem do “parecer”. O Carnaval, então, faz com que o “ser”, o imposto socialmente, se realize através da máscara do “parecer”. A alegria, o riso, de quem participe, está no desmascarar da autoridade e das normas. No tempo comum, fora do Carnaval, há os constrangimentos impostos pela “lei”, no Carnaval são postos em causa. Porém, como veremos, o significado da inversão carnavalesca é de alcance mais vasto, como veremos nesta Parte quer no capítulo 2 quer no capítulo 3.

2. O Carnaval e o arquétipo subjacente: o “Trickster”

A menção do “Trickster” surge nos estudos literários, mitológicos, antropológicos e até cinematográficos sempre associada às múltiplas manifestações do riso, designando uma figura contraditória e ambígua, múltipla nas suas manifestações.

Nas loucuras e inversões ou subversões de que as Festas dos Loucos na Idade Média são cheias (e de que falaremos no capítulo 3) está, segundo Carl Gustav Jung – como mais à frente se verá – a presença do “Trickster” e tal presença mantém-se no Carnaval, embora não

de forma tão exuberante e chocante, não tão “subversiva”. É por isso que neste capítulo se justifica debruçar-nos sobre esse mito, ou sobre esse arquétipo, na perspectiva de Carl Gustav Jung.

Indo à etimologia, *to trick*, na língua inglesa, significa troçar, ludibriar, lograr. Porém, até na língua portuguesa, temos ecos nos vocábulos “truque” e “trucagem”. E as raízes *trudicare*, que significa “bater”, golpear, conservar, no latim vulgar, ou *trudere*, que significa “empurrar”, lançar, apontam para o ludismo e o jogo. Não se esqueça ainda a existência do vocábulo *truco*, jogo de cartas muito divulgado no Brasil.

Poderemos, assim, traduzir “trickster” por “malandro-aldrabão”.

Provocadores do riso, com piruetas, ditos jocosos e malandrices tais como o palhaço, o bufão, o bobo da corte são articuladores cômicos do riso e do jogo que se radicam na figura do “trickster” (Andrade, 2005:55).

Figuras deste género estiveram inicialmente ligadas a rituais sagrados e tinham a função de espantar o medo e o mal. Para tal, até se imitavam deficiências humanas como, por exemplo, a cegueira e a lepra.

Ana Stefanova (Stefanova, 2012), num estudo sobre o humor, recorre à perspectiva teórica de Carl Gustav Jung na análise do “trickster”, sobre as suas características de ser contraditório, dando particular relevo ao “numinoso” e ao “sacral”. Stefanova (Stefanova, 2012:73) especifica que “Nas culturas tribais o papel do humor é muito importante para a comunidade e o seu poder de cura insere-se profundamente na psique humana” e, de seguida, acrescenta: “Isto prova a natureza instintiva e arquetípica do humor”.

Também Roger Caillois (Caillois, 1950:199-213), ao abordar a teoria do “ludens” de Johan Huizinga, faz uma referência muito superficial ao trickster dizendo que se constata frequentemente, em mitos, a intervenção de uma personagem, o “*Trickster*” através de um comportamento por um lado ridículo, imbecil, trágico, e pelas consequências daí decorrentes. Roger Caillois compara-a com o *joker*, que não aparece nas séries das cartas de jogar, mas aparece, sim, de um modo livre – “louca”, poderíamos dizer – e que tem valor em alguns jogos muito superior a todas as outras. Questiona-se se esta faceta do *joker* é coincidência ou sobrevivência degenerada. Pouco importa, segundo ele, o saber se é uma coisa ou outra: o importante é, antes, constatar-se que o material mitológico é rico e sugestivo.

É fundamental referir Mircea Eliade (Eliade, 1978:19), segundo o qual “Em todos os actos do seu comportamento consciente, o “primitivo”, o homem arcaico, apenas conhece os actos que já foram vividos anteriormente por outro, *um outro que não era um homem*. Tudo o que ele faz já foi feito. A sua vida é uma repetição ininterrupta de gestos inaugurados por .outros”. Isto, de certo modo, faz eco ao título da sua obra *O mito do eterno retorno*.

Depois de referir mitos e arquétipos antiquíssimos de variadas culturas e áreas geográficas, Eliade questiona “se a importância dos arquétipos para a consciência do homem arcaico e a incapacidade de a memória popular reter qualquer coisa para além dos arquétipos não nos revelará algo mais do que a resistência da espiritualidade tradicional para com a história” (Eliade, 1978:61).

Esta perspectiva permite-nos rever as imagens do Trickster e a sua evolução em culturas diferentes e ao longo do tempo. Eliade chama mesmo a atenção para como é importante não termos só um olhar sociocultural, linguístico ou histórico, mas atender à essência espiritual do pensamento.

Este acentuar da presença universal do mito em várias estruturas culturais é uma característica marcante do grande vulto da mitologia comparada que foi Joseph Campbell. Uma pergunta central que Campbell formulou e à qual tentou responder é “porque é a mitologia em toda a parte a mesma, com variadas roupagens?”. Segundo ele, os mitos seriam como que uma fonte inspiradora das actividades humanas: “Religiões, filosofias, artes, as formas sociais do homem primitivo e histórico, as primeiras descobertas em ciência e tecnologia, os muitos sonhos que perturbam o sono, tudo isto ferve na arena mágica fundamental do mito” (Campbell, 2004:3).

Segundo Campbell (Campbell, 1991:44-45), as funções dos mitos são basicamente quatro. A primeira é a função mística: o universo apresenta-se-nos como uma maravilha e nós vivenciamos o espanto diante do mistério que a tudo subjaz. Manifestando-se o mistério através de todas as coisas, o universo tornar-se-á, por assim dizer, uma espécie de pintura sagrada.

A segunda é a dimensão cosmológica. Desta se ocupa a ciência, mas nem por isso o mistério desaparece. Como as coisas funcionam não é dizer o que são. Campbell dá como exemplo o riscar do fósforo, que nada nos diz sobre “o que é” o fogo.

A terceira função é a sociológica – suporte e validação de determinada ordem social. É aqui que os mitos mais variam de lugar para lugar. Ele exemplifica com a monogamia e a poligamia, variando a mitologia a cada uma associada, sendo todavia ambas satisfatórias.

Mas existe uma quarta função do mito, aquela que, segundo ele pensa, deveria levar a que todos vivessem a vida humana em qualquer circunstância.

Vendo de forma positiva como instrumento analítico a psicanálise, e referindo-se expressamente a Carl Gustav Jung, em 1949 (data da 1ª edição de *The Hero with a Thousand Faces*), sublinha que “Os arquétipos a ser descobertos e assimilados são precisamente os que inspiraram através dos anais da cultura humana, as imagens fundamentais dos ritos, da mitologia e e da imaginação.” (Campbell, 2004:17). À frente, será apresentada desenvolvidamente a perspectiva de Jung.

Uma perspectiva diferente é a de Claude Lévi-Strauss. Vindo do Direito e da Filosofia, Claude Lévi-Strauss foi professor de Sociologia no Brasil, na universidade de São Paulo entre 1935 e 1939. Da pesquisa feita nas expedições que durante esse período fez pelo interior do Brasil resultou a obra *Tristes Tropiques*, que é publicada pela primeira vez em 1955, com forte cariz autobiográfico, a qual contribuiu para o grande reconhecimento que o autor viria a ter nos meios intelectuais franceses, e não só, apesar de já ter publicado em 1947 *Les structures élémentaires de la parenté*, investigação feita no âmbito da sua tese de doutoramento.

Em diálogo com Ferdinand de Saussure, que tornara a Linguística uma ciência autónoma, e em particular com Roman Jakobson, veio a seguir uma metodologia de análise estrutural como antropólogo.

Diz-nos Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1974:248) que se chega à ordenação de todas as variantes de um mito se se aplicar numa série sistematicamente o método estrutural, obtendo-se um grupo de permutas, oferecendo as variantes dos extremos uma estrutura simétrica invertida. Estudioso de mitos, aplicou esta metodologia, por exemplo, em *Four Winnebago Myths*, ensaio publicado em *Culture and History: Essay in Honor of Paul Radin*, em 1960. Para Lévi-Strauss, o mito é a história relatada, ou seja, a sua temporalidade é tanto sincrónica como diacrónica. Por isso é que, se reorganizarmos, de qualquer maneira, os segmentos de um mito – os mitemas – a sua estrutura não se altera. Os mitos não podem ser percebidos

isoladamente, mas sim como pertencentes a um todo, e são possuidores de uma lógica interna, estabelecendo-se numa conexão entre a natureza e cultura, dois temas centrais na sua obra.

Lévi-Strauss (1974:248) refere o facto de o Trickster da mitologia dos índios norte-americanos ter constituído um enigma. E questiona ele, de seguida: “Como explicar que, em quase toda a América do Norte, esse papel, enigmático, seja atribuído ao coioote e ao corvo?” E responde-nos de imediato à pergunta dizendo que “a razão destas escolhas surge se reconhecermos que o pensamento mítico procede da tomada de consciência de certas oposições e tende à sua mediação progressiva”. Não nos parece necessário aqui e agora desenvolver as suas formulações justificativas.

Paul Radin foi o antropólogo que, de forma sistemática a partir de trabalho de campo (1908-1912), especialmente junto dos índios americanos Winnebago, deu relevo à figura mitológica do Trickster, com uma abordagem algo divergente da do seu mestre Franz Boas sobre as características contraditórias da figura.

Não foi ele, porém, o primeiro a usar tal termo genérico para designar o mito. Terá sido o etnólogo Daniel Brinton na sua obra sobre os índios da América do Norte *Myths of the New World* publicada em 1868.

Mas nas várias línguas desses povos (de algumas das quais Radin foi profundo conhecedor, tendo publicando estudos sobre elas) não há um termo genérico para figuras mitológicas de tricksters. Dão-lhes nomes variadíssimos, muitas vezes de animais. O antropólogo Arnold Krupat (Krupat, 2003) enumera um conjunto enorme de designações dessas figuras segundo muitos lugares diferentes: coioote, coelho, lebre, corvo, gralha, gaio, carcaju, e podem ter as mais variadas grafias e pronúncias.

Para Paul Radin – na obra que, de certo modo, culmina a sua investigação antropológica sobre essa figura mitológica, publicada em 1956 com o título *The Trickster: A Study in Native American Mythology* – “...o Trickster é, ao mesmo tempo, criador e destruidor, um dador e um negador, um que engana ou intruja outros e que sempre se engana a si mesmo. Ele nada quer de forma consciente. É sempre compelido a agir, pois fá-lo a partir de impulsos sobre os quais não tem controlo. Não conhece nem o bem nem o mal, e contudo é responsabilizado por ambos. Não possui valores, morais ou sociais, está à mercê das suas paixões e apetites, e todavia através das suas acções todos os valores ganham existência” (Radin, 1956: xxii). A dimensão de enraizamento humano profundo e a universalidade deste mito parece ser afirmada por Radin quando diz que o Trickster é “a mais velha das figuras da mitologia

indígena americana, provavelmente de todas as mitologias”. Não estaria longe de uma visão do Trickster como arquétipo, que para Carl Gustav Jung é um dos quatro arquétipos do “inconsciente colectivo”, como se desenvolverá mais adiante.

É significativo que Paul Radin tenha pedido a Carl Gustav Jung (com quem então trabalhava em Zurich) um comentário, que integrou a obra como último capítulo ou epílogo quer na sua primeira versão em alemão (em 1954, com o título *Der göttliche Schelm* – o ladrão divino) quer na versão de 1956 em inglês.

Nas lendas dos Winnebago, o sagrado e o profano estão interligados, há sempre uma margem de ambiguidade, nas acções do trickster, e nas situações em que ele actua surgem ao mesmo tempo a ordem e a desordem.

Para melhor se compreender esta ambiguidade, apresenta-se seguidamente um conjunto de resumos de algumas das 49 lendas que constituem o Ciclo do Trickster, referidas por Paul Radin. Utilizamos para o efeito quer a listagem completa apresentada por Aron Flam (Flam, 2011) quer o conjunto de resumos organizado por Richard L. Dieterle (Dieterle, 2005) intitulado *The Trickster Cycle*.

O Trilho de Guerra do Trickster

Trickster é instituído chefe da aldeia, mas as suas acções são incompatíveis com o cargo: vai coabitar com uma mulher, antes da partida para a guerra; proclama que pode ir sozinho para a guerra e que mais ninguém o pode fazer, nem mesmo as suas armas o podem acompanhar, atirando as setas ao chão e pisando-as, o que leva os companheiros a abandoná-lo.

Trickster caça o búfalo

Trickster, nas suas viagens, encontra um búfalo. Como deitara fora as armas, assusta-o com espantalhos, mata-o e, ao cortar-lhe a carne, fere-se a si próprio porque as suas mãos põem-se a lutar uma contra a outra pela posse da carcaça.

As aventuras de Trickster no oceano

Trickster nada sem rumo à volta do oceano não podendo determinar a direcção da costa e os peixes a quem pergunta não sabem.

O anus de Trickster a guardar os patos

Trickster encontra um bando de patos num lago, convence-os a uma dança com os olhos fechados e, depois de matar a maior parte e de os pôr a assar, deitou-se a dormir virando para

lá o anus para os guardar. Chegam umas raposas que, apesar de o anus as tentar afastar com flatulência, comem tudo. Acordando, Trickster fica furioso e enfia no anus um pau a arder, e depois surpreende-se quando, no caminho, descobre que os pedaços de carne no chão são dos seus intestinos queimados.

O pénis de Trickster

Trickster acorda e encontra uma bandeira voando por cima dele, porém logo descobre que a bandeira é o seu cobertor e o pau da bandeira é o seu falo. Várias peripécias acontecem, terminando a história com a intervenção de uma velha sábia.

O rapto e o resgate de Trickster

Trickster encontra um enorme milhafre que concorda em levá-lo para um voo, mas que, depois da experiência, acaba por deixá-lo num buraco de uma árvore de onde só conseguirá sair depois de enganar umas mulheres que foram cortar lenha.

Trickster fica grávido

Trickster encontra-se com uma raposa, uma gralha azul e um insecto, e decidem viver juntos. Para escapar à fome no inverno, Trickster leva-os para uma aldeia e mascara-se de mulher, fazendo com que o filho do chefe se case com “ela”, que engravida várias vezes até que, descobrindo-se a aldrabice, têm os três que fugir.

Trickster visita a família

Trickster retorna à sua família de origem. Depois do seu filho Kunu já ser homem, retoma as suas viagens pelo mundo.

Trickster come o bolbo laxante

Trickster ouve um tubérculo dizer-lhe que quem o comer defeca-o. Arrogantemente, come-o para lhe mostrar que a si não lhe faz efeito, mas as consequências são desastrosas.

Trickster perde a comida

Trickster não pode comer, porque não se consegue concentrar por estar a ser constantemente interrompido por um som de estalos que pensa virem de uma árvore próxima. Para se vingar, trepa à árvore para lhe partir um ramo, mas fica lá preso. Vêm os lobos que, apesar dos seus protestos, devoram-lhe a comida.

A caveira do alce

Trickster ouve o som de uma festa e corre para lá. Encontra um bando de moscas a entrarem e a saírem da caveira dum alce, pergunta-lhes se pode entrar na dança, ao que lhe respondem bastar-lhe dizer “alarga!” que a caveira se abrirá para a sua cabeça lá caber. Trickster acaba por ter que ir com a cabeça na caveira até ao pé de uma aldeia onde convence pessoas a partirem a caveira para os bocados servirem de remédio. Descobrem que afinal é o Trickster e nenhum espírito, mas os remédios resultam.

Uma marta aldraba Trickster

Trickster oferece-se para compartilhar a sua refeição de carne de urso com a marta, mas eles concordam numa corrida para ver quem será o chefe e que repartirá a comida. Correm num rio gelado, a marta salta uma brecha no gelo, diz a Trickster que para fazer isso basta dizer “alarga”, mas este cai na água, o gelo cobre-o e a marta come tudo, escapando depois deslizando debaixo do gelo quando Trickster a persegue.

Trickster perde a maior parte do seu pénis

Trickster ouve uma voz misteriosa que brinca com ele por estar a empacotar o pénis. É um esquilo que se mete no buraco dum toro, Trickster esmaga os dois, leva os restos para um lago e transforma-os em plantas úteis para os humanos.

O anfitrião desastrado

A precisar de alimento, Trickster visita o rato almiscarado. Após a refeição, Trickster, depois de se ir embora convida-o através de um dos filhos deste. Como Trickster não consegue, como o rato, transformar o gelo aquecido em raízes de lírios do vale, é o convidado que o faz e assim Trickster já tem comida. Acabada esta, visita a marceja que lhe arranja comida depois de o resgatar de dentro de um peixe que o engolira. Após visitas (nas quais as suas imitações são sempre desastradas) ao pica-pau e depois à doninha fedorenta, a qual lhe mata veados, Trickster fica com muito alimento para si e sua família.

A marta suja a princesa

Um estranho chega a uma aldeia, mas Trickster reconhece-o como a marta e prepara a sua vingança. Convence a marta a cortejar a filha do chefe, mas antes dá-lhe um preparado laxante. A marta dorme com a princesa, mas de manhã suja-a, facto que Trickster anuncia a

toda a aldeia. A marta ficou tão envergonhada que, desde então, a sua espécie nunca mais viveu com os homens.

Trickster engana o coiole

Trickster convence o rato a dizer ao coiole uma mentira: há um grande animal morto fora da aldeia. Quando o coiole lá chega, o rato ata-o à cauda do animal para o poder arrastar para um lugar isolado. O animal era, de facto, um cavalo que Trickster adormecera e que, ao acordar, arrasta o coiole pela aldeia. E desde então, por vergonha, o coiole e a sua espécie nunca mais viveu com os homens.

Trickster conclui a sua missão

Trickster decide viajar pelo mundo outra vez. Limpa o Mississipi de todos os obstáculos, para as pessoas aí poderem habitar, faz com que os caminhos dos Espíritos da Água vão para mais longe debaixo do solo. Ordena a uma catarata que se mova e, como esta recusa, Trickster faz um pau com que a move. Trickster come a sua última refeição na terra, e depois sobe ao céu que o Criador da Terra lhe destinou.

Com esta resenha das lendas do Trickster fica-se com uma ideia das contradições entre ordem e desordem nos comportamentos desta personagem mitológica, cujo significado Carl Gustav Jung procurou interpretar.

Jung postula, na sua teoria sobre o inconsciente, que este se apresenta de duas formas – o colectivo e o individual (pessoal). Para Jung, o inconsciente individual liga-se às “camadas mais superficiais” da psique, o inconsciente colectivo não é só de natureza individual, é universal; contrariamente à psique pessoal, ele possui os conteúdos e os modos de comportamento que são os mesmos em toda a parte e em todos os indivíduos. O inconsciente colectivo é para ele um tesouro de imagens eternas, que abrange “tipos arcaicos”, ou melhor, primordiais, isto é, de imagens universais que existiam desde os tempos mais remotos, tendo por base um manancial de conteúdos. Estamos, portanto, face à representação de um modelo hipotético abstracto. Ou seja: para Jung está-se em presença de um padrão universal, e que é idêntico para todos os povos.

O inconsciente colectivo não dependerá, pois, das várias culturas, porque tem a sua estrutura própria. Os arquétipos serão, por isso, um tecido estrutural do inconsciente cujas alterações entre si definem a sua própria dinâmica. Terão traços específicos, característicos, de

interacção entre si e o consciente. Trata-se, por isso, de uma psique dinâmica, que é anterior ao mundo consciente.

Trickster pode ser visto como um arquétipo. A figura mitológica do Trickster caracteriza-se pela sua universalidade ou variedade geográfico-cultural e por uma extrema antiguidade e durabilidade. Com efeito, em rituais festivos de hoje, como os carnavalescos, ainda se pode ver a influência de raízes tão distantes no tempo e espaço. Para além do Trickster dos Winnebago e de outros índios da América do Norte, encontram-se deuses ou heróis mitológicos de características semelhantes em variadas culturas e áreas geográficas em praticamente todos os continentes.

Da sua extrema antiguidade pode ser exemplo a divindade suméria e babilónica Enki, deus das águas, criador do homem, com atributos contraditórios como o de provocar a confusão das línguas e de ser um salvador.

Conhecedor da mitologia, Carl Gustav Jung (Jung, 2004:159-160), no início do seu capítulo sobre o Trickster, o último dos seus “Quatro Arquétipos do Inconsciente Colectivo” – e que intitulou “Sobre a Psicologia da Figura-Trickster” – salienta que a figura alquimista do deus romano Mercúrio tem características de trickster, nomeadamente

o seu gosto por ditos maliciosos (...), a sua natureza dual, meio animal meio divina (...) e a sua aproximação da figura de um salvador. Estas qualidades fazem com que Mercúrio pareça um demónio, ressuscitado de tempos primitivos, ainda mais antigo que o Grego Hermes.

O mito de Hermes tem as primeiras descrições datadas dos séculos VII ou VI a.C., em que ele aparece como um grande astucioso, dotado de variadíssimas capacidades e de poderes mágicos. O contacto da cultura grega com a romana produz um sincretismo das suas antigas divindades Hermes e Mercúrio. Com a expansão do império romano, a partir de Augusto sobretudo, a influência romana aproxima divindades locais, nomeadamente celtas, a Mercúrio. A atribuição de mais capacidades ou funções ao deus Hermes e o contacto com a cultura egípcia, em que havia uma divindade semelhante, Tot (deus do conhecimento, da magia, da música), produzem novo sincretismo que resultou numa divindade, o Trimesgisto, com uma influência cultural que, para Oriente, chegou até à Arábia e Pérsia, e que também alcançou o nível da reflexão filosófica na Idade Média.

Quando Jung chama a atenção para a configuração do trickster como “salvador”, quer, com isso, confirmar a verdade mitológica de que o “feridor” ferido é agente de cura. A isto poderíamos associar o ditado “de médico e de louco todos temos um pouco”.

Jung salienta a semelhança dos comportamentos desta figura, trickster, com costumes medievais chocantemente inseridos no contexto da Igreja, alguns baseando-se em memórias das antigas festas saturnais romanas (“Saturnalia”). Eram danças do baixo clero, padres e subdiáconos, de crianças, chegando-se a eleger um “bispo das crianças” (“episcopus puerorum”). Estas danças, nos fins do século XII transformaram-se na “Festa dos Loucos”. Refere, a propósito, (Jung, 2004:161-165) que, num relato de 1198, se teciam considerações sobre actos abomináveis na Festa da Circuncisão, na própria catedral de Notre Dame, em Paris. E também por essa altura (1194), o papa Inocêncio III criticou veementemente tais costumes (“bobos e loucura que fazem do clero objecto de troça”). Duzentos e cinquenta anos mais tarde uma carta da faculdade de teologia de Paris para todos os bispos, datada de 1444, condenava tais práticas que incluíam danças grotescas, mascaradas, e nas quais “até os padres e clérigos elegiam um arcebispo ou bispo ou papa, chamando-lhe Papa dos loucos”. Mas na mesma carta, segundo Mikhaïl Bakhtin (Bakhtin,1970:83-84), num texto que ele considera “texto admirável”, é referida a apologia de tais costumes “para que a *estupidez* (a chocarrice) que é a nossa segunda natureza e parece *inata no homem* pudesse, ao menos uma vez por ano, manifestar-se à vontade”. Bakhtin assemelha-nos a tonéis de más juntas aos quais é necessário de vez em quando desapertar o batoque cujo *vinho da sabedoria* faria rebentar se continuasse a *incessante fermentação* da piedade e do temor divino. É necessário, pois, o arejamento que permite a chocarrice, a fim de que se volte com mais zelo ao serviço do Senhor.

Desta apologia, há, segundo Bakhtin, vestígios de uma época muito mais antiga, de que é exemplo a versão resumida da “Coena Cypriani” redigida no século IX por Rabanus Maurus, abade de Fulda, para o rei Lotário II “para divertimento”: “Assim como a Igreja contém no seu seio gente boa e gente má, assim o seu poema contém o que esta gente má diz”, e isso é o outro lado “da segunda natureza estúpida” do homem.

Ora, esta “segunda natureza” – de cuja referência Jung parece não se ter apercebido – é um claríssimo paralelo com a “profundeza” do arquétipo que o trickster é, segundo o próprio Jung.

Ainda quanto a costumes medievais chocantes e subvertedores de contextos sagrados, Jung destaca a festa do burro, já antes do século XI, em que o burro entrava, em procissão, na própria igreja, seguindo-se uma paródia da missa, na qual as pessoas imitavam o burro a zurrar. Jung cita um códice datado aparentemente do século XI, segundo o qual “No fim da missa, em vez das palavras “Ite missa est”, o padre deve zurrar três vezes, e em vez das palavras “Deo gratias”, a comunidade deve responder três vezes “I – a” (*hinam*)”. O Hi! Oh! substituía assim fórmulas sagradas, como o Amen.

Estas práticas festivas medievais, segundo Jung (Jung, 2004:165) mostram na perfeição o papel do trickster, e quando deixaram de aparecer, mesmo já do adro das igrejas, reapareceram ao nível do profano, como, por exemplo nas “teatradas” italianas, tais como as dos tipos cómicos adornados com símbolos fálicos que entretinham o público. Há todo um romanceiro picaresco, obscenidades, carnavais, ritos mágicos, etc. onde, no fundo, o fantasma do trickster se encontra, clara ou disfarçadamente. Na expressão de Jung, é um “psicologema”, “uma estrutura psíquica arquetípica de uma antiguidade extrema”. Jung continua dizendo (Jung, 2004:166) que se a consciência primitiva forma uma imagem de si própria num nível muito anterior de desenvolvimento, não se perturbando com a contaminação dessas qualidades arcaicas por produtos mentais já muito diferenciados e desenvolvidos, então é porque quanto mais antigas forem essas qualidades mais conservador é o comportamento.

O que significa então para os índios de Winnebago o mito do Trickster? Para os ditos povos, a questão do significado não se põe; o mito é o reflexo de um mais antigo nível da consciência; uma personificação colectiva como o trickster é o produto de um agregado de indivíduos e é reconhecido por cada um como algo conhecido, o que não aconteceria se fosse exclusivamente um produto individual.

Seguindo Jung (Jung, 2004:168), ainda hoje, em muitos costumes de Carnaval e noutros semelhantes, há vestígios de uma “figura colectiva sombra” que se origina numa figura colectiva numinosa, acrescentando Jung expressamente que o Ciclo do Trickster apresentado por Radin preserva essa figura na sua forma mitológica pura. Não será a expressão de um passado de perfeição, antes pelo contrário, pois o Trickster é um poço de contradições (Jung, 2004:169): “ele é sobre-humano e sub-humano, bestial e divino, cuja característica fundamental e mais alarmante, é a sua inconsciência. É a inconsciência de si próprio que torna o seu corpo uma não unidade, as suas mãos lutam uma contra a outra (lenda

da caça do búfalo), até o sexo será optativo apesar das suas qualidades fálicas, pois “pode tornar-se mulher e parir crianças”; do pénis faz toda a espécie de plantas úteis, e esta lenda “é uma referência à sua original natureza como um Criador, visto que o mundo é feito do corpo de um deus”.

Para Jung (Jung, 2004:173) “O homem dito civilizado esqueceu o trickster. Só dele se lembra figurativamente ou metaforicamente quando, irritado com a sua própria inépcia, fala do destino a pregar-lhe partidas, ou de coisas enfeitiçadas”, nunca suspeitando de que tem a sua sombra escondida e, embora à primeira vista inofensiva, possui qualidades cuja perigosidade ultrapassa a dos seus sonhos mais selvagens.

Jung afirma que há duas tendências contrárias a funcionar: a saída da condição primitiva, por um lado, mas por outro, o desejo de não a esquecer, e observa que Radin teve a mesma dificuldade ao encarar esta contradição, procurando resolvê-la propondo que a história da civilização é em grande parte o registo das tentativas do homem para esquecer a sua transformação de um animal num ser subhumano (Jung, 2004:174-175).

Mas este esquecimento acaba por ser frequentemente recusado. Jung tece, a propósito, várias considerações sobre crenças, mostrando como mesmo os mais civilizados possuem uma espécie de substractum escondido que nunca é de todo apagado. Pode-se afirmar não se acreditar em determinados fenómenos ou mitos, mas secretamente “acredita-se”. Acrescentaríamos, aqui, uma expressão que muito se usa e sintetiza isto mesmo: “não creio em bruxas, mas que elas existem, existem”.

Jung (Jung, 2004:177), ao retomar a figura do trickster, socorrendo-se da sua experiência de psicanalista, considera o trickster uma figura sombra colectiva que é um somatório de todos os traços inferiores de carácter dos indivíduos.

Atribuir, como faz Jung, ao Trickster (Malandro Aldrabão) a dimensão de arquétipo do “inconsciente colectivo” (como os outros três arquétipos: mãe, renascimento, espírito) resulta em conferir a rituais e comportamentos, nomeadamente de tipo carnavalesco, um significado de raízes mais distantes do que as que poderíamos identificar limitando-nos ao nível da evolução histórica concreta de rituais. Por se radicar num arquétipo, é que este tipo de configuração cultural será tão duradouro e universal.

Mas é bem possível que Joseph Campbell tenha razão ao afirmar: “Não há sistema último para a interpretação de mitos, nunca haverá tal coisa.” (Campbell, 2004:351).

3. O Carnaval: expressão do mundo às avessas

A expressão “mundo às avessas” está muito associada a temáticas relacionadas com o Carnaval, festas de Inverno e outras e as inversões então verificadas. Essa temática tem também particular relevo nos estudos literários. No “mundo às avessas”, o homem vê, imagina e quereria a natureza que o rodeia a funcionar ao invés e a sociedade sem os poderes e regras que o constroem. O mundo às avessas tem duas dimensões ou vertentes: uma, a que poderíamos chamar “nostálgica”, e na qual se salientam o desejo do retorno ao Paraíso e impossíveis tornados possíveis; outra que se poderia caracterizar como “subversiva”, utopia passageira em que regras não contam, poderes deixam de se impor, hierarquias são derrubadas ou viradas do avesso – quem estava em baixo, agora está por cima. A dimensão do impossível é o *natural* às avessas; a dimensão “subversiva” é o *normal* às avessas.

Como mais à frente veremos, nas “Saturnais” romanas o culto do deus Saturno exprime em festa a “memória dos tempos da abundância”, em que a agricultura não significava a dureza do trabalho, mas a exuberância dos frutos produzidos pelo lavrar do boi que o fazia sozinho. Mas nas “Saturnais” também se festejava a “memória” do tempo do “todos iguais”, em que não havia os de cima e os de baixo, não havia os “poderes”.

Na Festa dos Loucos, na Idade Média, até um rapazito era bispo e no Carnaval “aqui e agora somos todos iguais”, e “ninguém leva a mal”. Esta Festa dos Loucos tem como herança, nas festas de Inverno – e noutras – o protagonismo dos jovens, que Paula Godinho bem descreve e analisa no Nordeste de Portugal e que Natalie Davis, entre outros, também tratou ao integrar as “abbayes de jeunesse”, no século XVI, quer no meio rural de França quer nas cidades, particularmente de Lyon e Rouen.

Em 1977, a Universidade de Tours organizou um colóquio internacional sobre o tema “L’image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires dans les domaines anglais, espagnol et français, de la fin du XVIème siècle au milieu du XVII”, e do qual foram publicados os textos reunidos e apresentados por Lafond e Augustin Redondo (Lafont, J.; Redondo, A., 1979).

Já em 1963, mas com edição em 1981 e com um texto de apresentação por Piero Camporesi, que também fez as actualizações bibliográficas, Giuseppe Cocchiara publicou *Il Mondo alla Rovescia*, com um âmbito temporal maior e uma estruturação temática, diríamos, mais consistente. Por isso, parte da exposição que se segue, apoia-se mais em Cocchiara.

Na introdução, Cocchiara, depois de referir que na segunda metade do século XIX em Itália tivera grande difusão uma folha, impressa, dividida em doze quadros, e que tinha por título “O mundo às avessas” (“Il mondo allla rovescia”) e acrescentava que desde o século XVI florescera essa tradição de folhas populares (“stampe popolari”), ou folhas volantes. A fonte de toda essa profusão de imagens (muitas vezes com versos a dizer a lição moral) – e Cocchiara apoia-se aqui em Francesco Novati – é a Idade Média. Mas, prossegue Cocchiara, o mesmo se poderá dizer na literatura, e para isso refere-se a vários autores, a começar por Giovanni Giannini em *La poesia alla rovescia*, de 1906, que salienta os jograis cuja poesia caracterizara assim (Cocchiara, 1981:16) “Creio que a poesia às avessas ou da mentira vem da Idade Média e liga-se à dos jograis, os quais gostam de desarrazoar deliberadamente”. A origem medieval, desde o século XII, quer de imagens do mundo às avessas quer da respectiva literatura, é referida também por vários autores alemães citados por Cocchiara, devendo destacar-se Ernest Robert Curtius que, em 1948, publicou a sua obra sobre a literatura europeia e a Idade Média latina. Segundo Cocchiara, Curtius salientou que já desde o século XII encontramos *topoi* do mundo às avessas, não tanto como disparates propositados, mas sim como formas retóricas que se baseiam sobre o “princípio formal das associações das coisas impossíveis”. E ele (Curtius) é, aliás, de opinião que estes *topoi* se baseiam nos *adynata* do mundo clássico, amplamente conhecidos na Idade Média. Nos *adynata* vemos representados peixes que sobem montanhas, animais que se estreitam em amizades não naturais, plantas que produzem frutos que mudam, e assim por diante. Mas, continua Cocchiara, outros recuam muito mais que a Idade Média ou a antiguidade clássica greco-romana, para situarem as origens do tema do mundo às avessas quer no campo figurativo do Egipto antigo quer nos Sumérios. E no fim da sua obra, Cocchiara, relevando que não se deve generalizar o aspecto religioso, ou o psicológico ou ainda o social ao tratar do mundo às avessas, diz que, na investigação deste tema se reflecte o seguinte: que no nascimento e formação de todas as civilizações está a concepção da ordem. E que se, por um lado, é o produto de um facto social e também religioso, do outro é o espelho das aspirações, das inquietações e das perturbações da humanidade. A ânsia do homem é, no fundo, aspirar a um mundo melhor segundo os desejos. E esta ânsia acompanha as imagens e as categorias conceptuais relativas a um mundo invertido, em suma, um “mundo às avessas” (Cocchiara, 1981:18 e 23).

Para mostrar como é cheia de significados a forma como Cocchiara estruturou o seu *Il mondo alla rovescia*, aproveitamos a categorização que dessa investigação faz Piero Camporesi na apresentação do livro (Cocchiara, 1981:1-9). Começa ele por dizer que, no livro,

a investigação nos territórios do possível/impossível articula-se sistemática em três direcções. A primeira parte move-se no arquipélago das crenças religiosas e das mitologias primitivas (...). A segunda configura-se, sobretudo, como um longo processo de reconhecimento entre os sinais literários da Europa medieval e moderna, e nesta perspectiva, assume particular relevo a inesgotável enumeração do impossível, da influência retórica do *topos* do mundo invertido, o catálogo das frequências do *adynaton*, o artifício formal através do qual a inversão das categorias relativas à série do normal, do natural, do lógico conduz à dimensão do anormal, do não natural, do ilógico (...). A terceira parte move-se na labiríntica galeria das imagens, quer de origem culta quer popular (...) (Cocchiara, 1981:2).

Primeiramente, Cocchiara trata da possibilidade do impossível. Começa pela nostalgia do Paraíso e apresenta inúmeros exemplos, tais como o burro tocando a lira, o lobo em paz com o cordeiro. Na segunda parte, aborda o mundo às avessas entre as imagens e as categorias conceptuais da literatura douta e popular, percorrendo a Idade Média latina até Giulio Cesare Croce. Por fim, na terceira parte, o enfoque incide sobretudo na forma e na cultura figurativa, dando inúmeros exemplos, como a caça ao caçador, o carro à frente dos bois, o homem de cabeça para baixo.

No que Cocchiara chama a “nostalgia do Paraíso” não é só da abundância que se tem saudades, por assim dizer, é da harmonia entre o homem e os animais, entre estes também e, mais tarde, em civilizações já pós primitivas, essa “memória-desejo” lembra e aspira à harmonia social, sem senhores e escravos, sem ricos e pobres.

Se o burro toca a lira, numa orquestra em que outros músicos também são animais, se o lobo vive em paz com os cordeiros, e se até um hipopótamo voa ou os gatos convivem com os ratos, como se vê numa harpa dos Sumérios de 3000 a.C. ou em papiros egípcios do século XII a.C., se os animais falam e raciocinam, como, por exemplo, nas fábulas de Esopo, poder-se-ia dizer que “não há representação do mundo às avessas onde os animais não sejam protagonistas” (Cocchiara, 1981:47) como – mais antigamente – em processo religioso, quer como divertimento e ensinamento. Com efeito,

os desenhadores de papiros, se por um lado laicizam o culto dos animais, por outro servem-se deles para ditar um ensinamento sempre válido para os homens. Até os animais podem tocar... Até a águia sobe as escadas... Até os lobos se fazem guardas das ovelhas... Parecem passagens da literatura sapiencial de que foram mestres os Egípcios. (Cocchiara, 1981:47).

Desta dimensão do “natural” às avessas faz parte, como atrás foi dito, a abundância. Basta talvez notar que até Platão “inventa a bela fábula do continente perdido, a Atlântida, que era rico e fértil e abundante em frutos e minerais e que se estendia para lá das Colunas de Hércules”. Com esta narração geográfica, Platão – e aqui juntam-se o “natural” e o “normal” às avessas – “quer projectar aquele mundo de felicidade e de perfeição, que a idade de ouro tinha posto nas origens da humanidade ou transferido para o mundo do Além, num tempo de conquista, no qual o homem precisamente vive na felicidade e na justiça. A cidade ideal da sua “República” onde há comunidade de mulheres, de filhos e de bens é o ideal da cidade em que justiça e felicidade se realizarão só se se inverterem os modos, as relações e os institutos que regem a vida usual.” (Cocchiara, 1981:67). Ou seja, “o mundo como utopia”, título que Cocchiara dá ao último ponto do capítulo 4, por sua vez intitulado “Os lobos em paz com os cordeiros” (Cocchiara, 1981:58 e 66).

Da Grécia antiga passando à Antiguidade romana, esta perspectiva de utopia, da qual o mundo às avessas se reverte, está presente em Virgílio que, segundo Cocchiara, na IV Écloga faz falar a Sibila Cumana com a mesma linguagem apocalíptica de origem hebraica difundida na Grécia. No ambiente de desilusão com a situação de Roma, havia também expectativas com aspecto profético, que se podiam ler nos *Libri Sibillini*. Não chegaram até nós os que se liam em Roma, mas nos que tinham os hebreus de Alexandria, havia passagens como a seguinte: “E a terra será comum a todos e não haverá mais muros nem fronteiras, nem pobres nem ricos, nem grandes nem pequenos, nem reis nem senhores, mas todos serão iguais”. Tudo isto encontrou uma reformulação no Cristianismo nascente (Cocchiara, 1981:96).

Mas também quer o tema da abundância quer o da igualdade se verificavam no regresso da idade de ouro do deus Saturno, que era festejado nas “Saturnalia”, a que voltaremos a referir-nos à frente a propósito das festas de Inverno na Idade Média.

O uso dos impossíveis para exprimir o mundo às avessas suscitando o riso ou para satiricamente criticar com humor poderes e arrogância está bem presente na Idade Média. Herança dos *adynata* da Antiguidade clássica, está presente não só em poemas, como em histórias fantasiosas em que os animais falam, como até nos “Carmina burana”, de que Cocchiara mostra um exemplo (Cocchiara, 1981:110). O uso de comportamentos “humanos” de animais serve para criticar hierarquias e regras do mundo laico e eclesiástico. Com os *Carmina*, tais como os *Carmina burana*, e outros poemas nos séculos XII e XIII, os clérigos,

especialmente os clérigos ambulantes, não só se divertiam como mostravam o seu desacordo e revolta. A ausência de respeito para com eles da parte da Igreja e das classes dominantes e uma sociedade que não cuidava deles fizeram que “se tornassem irrequietos e vagabundos, embora doutos e cheios de doutrina”, como diz Cocchiara, que acrescenta: “...havia neles a juventude que reclamava os direitos de ser o que não se é, de ter o que não se tem. E por isso foram contra todos: contra a Igreja e a corte, contra os nobres e contra os “vilões.””. Uma das suas cantigas diz: “Não estou preso a vínculos. E a minha aspiração é morrer como taberneiro” (Cocchiara, 1981:113). O que faz lembrar – mas aqui com puro sentido de brincadeira e excesso – uma cantiga que ainda hoje se canta em ambientes animados, populares, onde o vinho impera:

Eu hei-de morrer numa adega
Um tonel será meu caixão
Ai!... Já fui rapaz da ramboia!... Rambóia!... Rambóia!...
Ai!... morro de copo na mão.

Apenas quatro versos, mas cantados muito lentamente e bisando-os dois a dois, demora algum tempo o canto. Mas estes quatro versos apenas deverão corresponder a um fragmento de cantiga mais extensa.

Voltando à Idade Média, Jacques Le Goff (citado por Cocchiara) diz que esses jovens trouxeram o património do “bestiário” satírico para a poesia:

O bestiário satírico dos goliardos, concebido sob o espírito do grotesco romano, desenvolve um friso de eclesiásticos transformados: faz surgir no frontispício da sociedade todo um mundo de monstros clericais. O Papa leão devora tudo; o bispo-vitelo, pastor comilão, tosquia a erva à frente do seu próprio rebanho; o seu arcediogo é um lince que surpreende a presa; o seu decano é um cão de caça que, ajudado pelos seus oficiais caçadores do bispo, estende as redes e apanha a presa. Esta é a regra do jogo segundo a literatura goliárdica.

Acrescenta ainda Cocchiara:

Os clérigos ambulantes foram os testemunhos mais fiéis do seu tempo. A liberdade e independência que assumiram ao enfrentar todo o princípio da autoridade e de respeito da tradição deu à poesia aquela qualidade satírica que esteve em rebelião aberta contra um mundo a que intentavam corrigir o espírito e a direcção de vida. O século XIII vê-os desaparecerem, todavia desapareceram quando também o latim tinha acabado de exercer a sua função, deixaram em herança ao século que chegava uma ideia nova, a do valor do indivíduo e do sentido da liberdade (Cocchiara, 1981:113).

A irreverência, a sátira burlesca, a brincadeira, a confusão, o pôr tudo (ou quase) às avessas, protagonizados pelos goliardos, o baixo clero, os meninos ou rapazitos do coro das catedrais, muitas vezes com o apoio festivo e divertido do povo, caracterizavam as medievais “festas dos loucos”, festas de Inverno, de que ainda na nossa época há vestígios, de que são exemplo as festas de Inverno no Nordeste de Portugal, analisadas, como já foi referido, por Paula Godinho, entre outros.

É uma longa tradição cuja origem muitos autores situam nas “Saturnais” romanas, a que já se referia Macróbio na sua obra “Saturnalia”, nos séculos IV-V. Para entender os seus ecos ou vestígios nas festas de Inverno, vale a pena apresenta-las sinteticamente (Baroja, 1979a:298-300).

As Saturnais realizavam-se pelo solstício de Inverno, a 17 de Dezembro, e nesse dia, era uma festa religiosa, seguindo-se festejos que iam de 17 a 23 de Dezembro, que o Imperador Augusto reduziu a três dias, para depois voltarem a durar cinco dias “de confusão barulhenta e divertimento”. O seu nome deriva de serem expressão do culto do deus Saturno, deus da agricultura, e ao qual os romanos associavam uma idade de ouro em que no seu reinado no Lácio os homens eram iguais e viviam em abundância quase sem trabalharem. No dia 17, após sacrifício público no templo de Saturno, era o banquete, público também. Nos dias 18 e 19 a festa começava com um banho e depois havia o sacrifício familiar de um bácoro. De seguida as pessoas ofereciam presentes umas às outras. Deixavam-se os escravos em liberdade durante as festas e os donos e criados comiam juntos, e muitas vezes como brincadeira os senhores serviam os escravos. À noite, as multidões enchiam as ruas aos gritos de “Io Saturnalia!” e acendiam-se tochas. Elegia-se também um rei das festas, personagem cómica, escolhida por sorteio entre os jovens.

Esta inversão social e a abundância da comezaina, típicas do Carnaval, replicam-se, sem serem cópia, nas festas de Inverno medievais até aos nossos tempos. Até poderíamos dizer que ainda hoje no Carnaval os excessos da comezaina parecem ser o único resto da idade de ouro da abundância a fazer lembrar o mito do “Pays de Cocagne”, terra de abundância com que os pobres sonhavam. As Saturnais, tal como outras festas pagãs foram cristianizadas sem, paradoxalmente (ou não), perderem as suas características de inversão.

Também Jacques Heers, citando Du Tilliot (1751), “quando os pagãos abraçaram o Cristianismo, tiveram dificuldade em perder o hábito de celebrar certas festas divertidas” (Heers, 1983:106-107), lembra que já no século VII, o Concílio de Toledo, em 633, com

Santo Isidro de Sevilha, as condenou. No século X, porém, ainda no Oriente, lamenta Du Tilliot que, na igreja de Constantinopla, tenha havido durante séculos nas festas de Natal e da Epifania, algazarras, gritarias, danças e palhaçadas no meio do Templo e diante do Santuário, e isto por iniciativa de um patriarca. Ora, poucos séculos depois, algo de parecido continuava nas chamadas “Festas dos Loucos”, onde o riso popular “celebra a sua liturgia” (Bakhtin, 1970:96).

Incluía festas diferenciadas, tais como a Festa do Burro, a dos Inocentes, a Festa dos Loucos, inserindo-se no conjunto designado por vários autores como Festas de Inverno e que vão desde o S. Nicolau (6 de Dezembro) até ao Carnaval, incluindo o dia de Natal, logo seguido do de Santo Estêvão (26 de Dezembro), do de S. João Evangelista (27 de Dezembro), do Ano Novo, da Epifania e outros, como já referimos no capítulo 1.

Segundo Jacques Heers, a finalidade e significação iniciais destas festas, mesmo da Festa do Burro, eram religiosas, mas rapidamente, e compreensivelmente, diríamos, degeneraram em divertimento popular e do baixo clero que as protagonizava, frequentemente com o apoio dos de nível mais elevado como os cónegos das catedrais. E, como diz Claude Gaignebet, “não há dúvida de que os loucos que apareciam então eram os mesmos que deveriam desempenhar um papel durante o Carnaval propriamente dito, na Terça-feira Gorda” (Gaignebet, 1979:42). As festas, continua Gaignebet, “eram organizadas no próprio interior das igrejas, as mais das vezes por grupos quase profissionais: padres, diáconos, meninos de coro”.

As descrições e análises de Bakhtin, Gaignebet e Heers permitem-nos clarificar melhor em que constituem as inversões que elas exprimem.

A inversão mais evidente é o pôr a hierarquia às avessas.

Na Festa dos Inocentes, os meninos ou rapazitos de coro tiravam os padres dos seus cadeirões que, nas igrejas, significavam a sua autoridade e dignidade; tornavam-se os senhores da igreja e do claustro; imitavam ofícios litúrgicos celebrando missas de brincadeira; entregavam-se ainda a outras irreverências; e elegiam mesmo, entre eles, um bispo.

Em Espanha, refere Julio Caro Baroja, pelo S. Nicolau e pelos Santos Inocentes elegia-se entre estudantes, nomeadamente na Universidade de Alcalá, o “bispo” (Baroja, 1979:305).

Não é, porém, a inversão hierárquica a única inversão das “Festas dos Loucos”, como vemos na “Festa do Burro” que Bakhtin inclui nelas. Celebrada a 1 de Janeiro, o seu significado

religioso era evocar a fuga de Maria para o Egipto, levando o Menino Jesus, montado num burro (numa burra, aliás). O ritual da “missa do burro”, era longo e complexo, como se vê num “Ofício”, normas redigidas por Pierre de Corbeil, arcebispo de Sens, falecido em 1222, referido por Bakhtin e por Heers. Segundo Heers, no início, havia um cântico de alegria, totalmente profano (“Fora daqui quem está triste!”), seguindo-se o *Conductus ad tabulam*: levado o burro por dois cónegos até junto da estante de coro, um clérigo proclamava os nomes dos que participavam na festa. Cobre-se o burro com uma bela cobertura e entra-se na prosa do burro. Esta “prosa” bem conhecida em toda a França, segundo Heers, inclui gritos de triunfo, louvores das virtudes do burro, tudo entrecortado por imitações do seu zurrar “Hin-Ham!, cada vez mais alto, e o arcebispo de Sens transcreve mesmo o seguinte refrão:

Hez, sir âne, car chantez
Belle bouche rechignez
On aura du foin assez
Et de l’avoine à planter

Terminada a missa, o padre, em jeito de bênção, devia “zurrar” três vezes e os fiéis em vez de “amen”, três vezes também deviam zurrar “Hin-Ham! Por fim, conduz-se o burro na nave e os fiéis, acompanhados muitas vezes pelo clero, dançam à volta dele, imitando os seus zurras. A cerimónia só acaba verdadeiramente quando o burro é trazido para fora, para o adro, acompanhado de cânticos e danças, seguindo-se um desfile burlesco pela cidade. Esta cumplicidade do arcebispo Pierre de Corbeil contrasta com muitas proibições deste tipo de festas. Apesar de já termos feito uma referência à “Festa do Burro” no capítulo 2, desenvolvemo-la agora um pouco mais. Pois tratando-se de distorção de um ritual, acabando por ridicularizá-lo, a inversão, parece-nos, é neste caso diferente. É-se tentado a afirmar que esta “inversão às avessas”, paradoxalmente não é o que resultaria logicamente desta expressão, o normal, mas antes o facto de aqui não ser o animal que faz de humano, mas sim o humano que faz de animal: em vez de cantar “Amen!”, zurra “Hin-Ham”!

As “Festas dos Loucos”, “paródias sagradas”, foram várias vezes condenadas por concílios, desde o de Toledo no século VII, como já se referiu, e também por parlamentos das cidades, como o de Dijon, em 1552, mas, também como já foi dito, houve, em menor número, decisões e textos a autorizá-las, tolerá-las ou compreendê-las. Aliás, o Ofício do arcebispo Pierre de Corbeil que incluía normas sobre a “Festa do Burro”, era um “Ofício da Festa dos Loucos”, assim tolerada e controlada, como decorre das palavras do bispo: “Todos os anos, a cidade de Sens celebra a Festa dos Loucos (*Festum stultorum*), segundo os seus antigos usos, o que

alegra o Primeiro Cantor (préchantre); contudo, toda a honra deve ser para o Cristo circuncidado!” (Heers, 1983:179) Para os subalternos, há como que uma vingança por um dia: crianças e humildes são exaltados, derrubam-se hierarquias e macacadas irreverentes tornam-se gestos sagrados. A Festa dos Loucos e alguns ofícios de Inverno, instalam na própria igreja um poder lúdico (Heers, 1983:177). A Festa dos Loucos teve maior difusão na França do Norte, na Alemanha e na Inglaterra.

Jacques Heers assinala que quer nas Festas dos Loucos propriamente ditas, quer também na dos Inocentes ou dos Rapazitos (Meninos de coro), havia “dois longos momentos bem distintos: o divertimento ou paródia litúrgica na igreja, e depois a cavalgada popular através das ruas” (Heers, 1983:178). O mesmo autor refere textos em que se descrevem comportamentos nas cavalgadas por parte dos clérigos que ele resume na expressão “clérigos, bobos do povo”. Um manuscrito do século XIII fala em pormenor das etapas do cortejo conduzido pelo papa dos loucos da catedral de Saint-Étienne de Besançon, em que não só os meninos de coro e clérigos de baixo estatuto como também diáconos e cónegos recebiam por todo o lado mantimentos para a refeição da noite.

O protagonismo dos jovens neste tipo de paródias replica-se também em festas propriamente carnavalescas, mas não se limitam às festas de Inverno, como mais à frente veremos. Como frisámos no início deste capítulo 3, deste protagonismo de irreverência jovem, Paula Godinho faz uma análise exemplar na sua obra *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal* (Godinho, 2010), estudando o caso da aldeia de Varge, embora outros, como Veiga de Oliveira, já se tivessem debruçado sobre esta temática.

Porém, e tendo em conta a proximidade das medievais “festas dos loucos”, devemos dar atenção ao importante contributo da americana Natalie Z. Davis, seguindo a tradução francesa *Les cultures du peuple. Rituels, savoirs et résistance au 16ème siècle*.

No capítulo IV dessa obra, a que a autora deu o sugestivo título “La règle à l’envers” (Davis, 1979:159-209), ela debruça-se sobre o que chama “abbayes”, de que destaca as “abbayes de Maugouvert” (ou seja, do “mau governo”; “mauvais gouvernement”), que existiram sobretudo nas cidades. As abadias conferem aos seus membros títulos diversos, mas sempre escolhidos em relação com certos temas: o poder, a jurisdição, a juventude, o mau governo, o prazer, a tolice e mesmo a desrazão. Nem todas se chamavam “abbayes de Maugouvert”, podiam adquirir nomes específicos. Existiam em Lyon, mas também noutras cidades, como por exemplo em Mâcon, Rodez, Briançon, Abbeville, Rouen. Pontificava a juventude, e assim

tínhamos um *prince de Jeunesse* em Soissons; um *prince des Sots* em Amiens; mas também havia um *abbé des Cornards* ou *Conards* em Rouen, uma *Mère d'Enfants* em Bordéus e uma *Mère Folle et son Infanterie* em Dijon (as duas últimas representadas por homens disfarçados de mulheres)” (Davis, 1979:161). A ridicularização da administração da justiça – pois estamos a falar de inversão e de pôr um poder às avessas – era um dos desempenhos ou “performances” preferido destas abadias. Assim, como se de tribunais se tratasse, com as suas reconhecidas competências, em Lyon sentavam-se ao mesmo tempo um juiz de Maugouvert e um “*bancq de Malconseil*”; em Dijon e em Rouen, estes tribunais têm audiência para processos absurdos ou para assuntos que se referem à honra ou conduta dos membros das associações. Publicam disposições em decretos, tal como a do “*abbé des Conards*” e do seu tribunal, em 1536, que autorizou por 101 anos todos os homens a terem duas mulheres, desvio da norma justificado pelo facto de os turcos terem ocupado o mar, aniquilando a cristandade. A poligamia talvez pudesse, assim, acalmá-los. (Davis, 1979:161-162).

Desde o século XII, encontram-se em aldeias por toda a França associações de jovens celibatários que depois do Natal elegiam um rei ou um abade e, por isso, segundo Natalie Davis, “a abadia de Maugouvert” foi na origem um grupo de juventude”. Estas abadias de juventude, protagonistas no Carnaval, assumiam, porém, “jurisdição” sobre a conduta dos homens casados, daqueles cujas mulheres ainda não estavam grávidas, dos maridos dominados pelas mulheres, dos viúvos, que eram alvo do seu “charivari”, isto é, dum misto de rusgas, correrias e algazaras dos jovens mascarados, com tambores, badalos, trompas. Abadias de juventude semelhantes, segundo Natalie Davis, encontram-se “através de toda a Europa rural, na Suíça, Alemanha, Itália, Hungria e Roménia (Davis, 1979:167-172). Muitos costumes como estes e outros que com eles têm um certo “parentesco” foram estudados, por exemplo, também por Edward Shorter, e que ele apresenta em *The Making of the Modern Family*, obra publicada em 1975, cujo título, na sua tradução francesa, em 1977, é *Naissance de la famille moderne* (Shorter, 1977:269-278).

Como já se disse, as abadias de Maugouvert e outras semelhantes desenvolveram-se sobretudo nas cidades, e vale a pena referir a propósito que no século XVI, Lyon, com uma população atingindo 60 000 habitantes, tinha uma vintena de abadias, com toda uma série de abades, barões, capitães, almirantes, príncipes, condes, princesas, juízes e patriarcas de Maugouvert à cabeça, ou seja, dizemos nós, toda uma panóplia de títulos que são sinal do

mundo do poder, da justiça e clerical às avessas, inversão que na Terça-Feira Gorda se exprimia também nas farsas representadas em público (Davis, 1979:174).

Porém, não é só nas festas de Inverno e Carnaval que está presente o protagonismo dos jovens, como o está também, muitas vezes, o fenómeno da inversão associada às suas práticas.

Julio Caro Baroja, em 1984, publicou *La estación de amor*, obra que, juntamente com *El Carnaval* e *El estío festivo*, constitui o que chamaríamos uma trilogia. Abre o capítulo XIV dessa obra (Baroja, 1984:119) dizendo que o S. João, “por motivos que ainda não estão de todo claros, recebeu um culto mais intenso em todos os países cristãos da Europa” e que essa festa, coincidindo com o solstício de Verão, herdou uma série de práticas e ritos próprias de festividades em particular dos povos indogermânicos. Com esta afirmação, Baroja parece esquecer que é exactamente o solstício de Verão com as suas festas muito antigas e exuberantes a justificação daquilo que ele diz não se entender, pois que o calendário cristão que melhor santo poderia encontrar senão S. João Baptista, o santo que é charneira do tempo Novo/Velho, antes e depois de Cristo. No *Flos Sanctorum*, de Jacopo della Voragine na sua tradução francesa, *La legende dorée* (Voragine, 1967, Vol I: 408-409) – seja verdade ou lenda – encontramos a querela entre dois teólogos medievais sobre qual seria o santo mais importante: se João Baptista, se o Evangelista. Fixado o dia para a disputa, haviam já preparado separadamente a proposta da solução, que apresentaram: “Estamos completamente de acordo sobre o Céu, não discutamos o assunto na Terra”. E S. João Evangelista não se deve ter sentido injustiçado, passe a ironia, pois que para ele ficou reservado um dia importante também – o dia 27 de Dezembro – bem acompanhado pelo culto de um grupo de santos muito significativos em torno do Natal. Deixamos de lado as inúmeras práticas, ritos e costumes dos quais Baroja foi um grande estudioso. A ele corresponde, entre nós, mas só até certo ponto, para as festas joaninas, Ernesto Veiga de Oliveira, que não faz, porém, como Julio Baroja, uma pesquisa exaustiva de fontes literárias. Vejamos, pois, o que para o tópico da inversão importa, e recorrendo apenas a Veiga de Oliveira. Muitos são os testemunhos escritos que existem sobre as festas joaninas, quer no mundo rural quer no urbano, e nas vertentes profana e religiosa.

Em 1965, na revista *Etnografia Portuguesa*, no tomo I, n.º 9, Veiga de Oliveira publicara o artigo intitulado “O S. João em Portugal”, que, pela sua dimensão – 57 páginas - se poderá considerar já um ensaio. Veio a integrá-lo em *Festividades Cíclicas em Portugal*, e é a esta

publicação que aqui recorreremos, bem de perto, na sua primeira edição (Oliveira, 1984:156-157). São, ou melhor, foram muitas as terras em que pelo S. Pedro ou mesmo na festa de Todos os Santos, era costume a rapaziada roubar certos objectos – carros de bois, arados, grades, sarilhos de tirar água dos poços, com balde e corda, escadas, cancelas e outras alfaias e apeiros, vasos de flores das janelas, cravos ou manjericos, canhotos de lenha, etc. e também animais, burros ou cabras –, que se levam para qualquer lugar especial da povoação, normalmente o adro da igreja, onde no dia seguinte os donos respectivos os deverão procurar e trazer de novo para suas casas: ou que se atravessam nos caminhos e quelhas, designadamente aquelas que conduzem à igreja e por onde devem de manhã passar as raparigas que vão à missa, que são por isso obrigadas a destravancá-los. Por vezes, os vasos de flores “roubados” são trocados de janelas ou colocados junto das fontes: em certos casos minhotos, levam-nos para qualquer capela, onde as raparigas, no fim da missa, os têm de ir buscar, etc. São as chamadas “travessuras”, designadas também por “roubalheiras”, “maroteiras” ou ainda “atrancadas”.

Está presente nestas práticas, nestes costumes, o carácter irreverente, anota-o o investigador com cuja informação nos vimos confrontando, e normalmente é dirigido pelos rapazes contra as casas onde haja rapariga, acentuando-se a oposição entre os sexos (oposição que vamos encontrar também nos rituais dos testamentos que constituem para nós o objecto de estudo desta investigação). Ou são ainda dirigidos “contra pessoas desfrutáveis, por aspecto ou temperamento”, e que segundo Veiga de Oliveira “constituem sobrevivências das liberdades licenciosas de fundo mágico-ritual, próprias de certas épocas e cerimónias primitivas, hoje permitidas à juventude nas festividades que lhes correspondem”.

Veiga de Oliveira dá inúmeros exemplos destas travessuras: é o arado que é levado para o alto da torre sineira; são objectos pendurados em árvores; são cordas de sino se atadas ao rabo de um cão, de um burro ou de uma cabra badalando durante toda a noite, acordando a vizinhança; é o carro onde, em Montemor, o dono se deita para o proteger do assalto, mas vai acordar, apesar disso, no adro da igreja (Oliveira, 1984:156).

Acrescentamos nós, agora, que práticas deste tipo consideradas excessivamente ofensivas foram muitas vezes dirimidas nos próprios tribunais. Diga-se de passagem que, em particular as mulheres mais desprotegidas – velhas solteiras ou viúvas, esposas de emigrantes durante muitos anos ausentes – pessoas malquistas por características de personalidade, eram por vezes excessivamente agredidas. Um particular ritual existiu – a serração da velha – onde

eram visadas só as mulheres, e onde também essa agressividade, sendo por vezes particularmente agressiva, começou a ser fortemente criticada, o que a fez quase desaparecer desde meados do século passado. Esta informação foi obtida junto de muitos informantes em vários lugares do país.

Ainda sobre as “travessuras”, aponta Veiga de Oliveira alguns exemplos franceses por si tirados do Tomo I do *Manuel de Folklore Français Contemporain*, de Arnold van Gennep. Assim, no Marne, no dia seguinte às “travessuras”, na Terça-Feira Gorda, é com o tambor que os donos são avisados de que é chegada a hora da recolha dos seus pertences, sejam carros, bancos, cancelas ou outras alfaias, que os rapazes haviam amontoado durante a noite na praça comunal, à luz de uma fogueira. E práticas semelhantes, deste tipo de inversão, ocorreram por muitos lugares da Europa.

A festa em que a crítica tem livre curso pode, porém, degenerar em violência quando as tensões abafadas, tantas vezes atrás das “máscaras”, explodem. E aí, então, já não há o “é Carnaval, ninguém leva a mal”, pois alguns, especialmente os poderosos, levam mesmo muito a mal. Dêem-se a propósito somente dois exemplos: o primeiro, no século XVI, em França e o outro, no século XVIII, em Portugal.

O primeiro é-nos dado graças a uma aturada investigação de Le Roy Ladurie, *Le Carnaval de Romans. De la Chandeleur au mercredi des Cendres 1579-1580*, obra publicada em 1979. Damos dela apenas um apontamento do estudo aprofundado do historiador. Entre muita informação aí encontramos a relativa ao papel das abadias de Maugouvert. Ao longo de quinze dias, em Fevereiro de 1580, os habitantes de Romans, disfarçados e mascarados, montaram espontaneamente um autêntico “teatro de rua”, opondo rua contra rua, ao qual o juiz Guérin – o representante do poder (outros o tinham sido antes) – respondeu com o comando de uma emboscada que fez que a festa carnavalesca, com um certo cariz selvagem (as tensões que se desenharam ao longo de muito tempo talvez tivessem ajudado a tal cenário) acabasse terminando, já Quaresma adentro, numa terrível luta sangrenta. Em 1877 havia sido publicada uma pequena memória do sucedido, mas teve de passar-se um século para que fosse feita luz nessa luta de tão grande crueldade. Nas suas diferentes fases, Le Roy Ladurie mostrou-nos a floresta de símbolos associada ao processo das tensões que se foram desenhando.

O segundo exemplo registou-se no Porto, em 23 de Fevereiro de 1757 (Schneider, 1980:105-107), também na Quarta-Feira de Cinzas, quando o povo do Porto aproveitou a brecha aberta pelas tradicionais festas carnavalescas. Não vamos expor as tensões que vinham a aumentar

ao longo do tempo contra a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, que culminaram em revolta popular e, tal qual como no exemplo que acabámos de dar, acabou com grande violência. Pombal respondeu com vinte e seis condenados à morte, não faltando, para que servisse de exemplo, as suas cabeças espetadas em chuços ao longo das estradas principais de saída do Porto.

Quanto às inversões carnavalescas, Julio Caro Baroja apresenta um exemplo que, segundo nós, sintetiza a inversão sexual “mais clássica própria do Carnaval” que “é a do homem que se disfarça de mulher e a da mulher que se disfarça de homem”, e a inversão social em que, eco do que acontecia nas Saturnais, os senhores exercem funções de subalternos ou servidores.

No século XVIII, na própria corte de Filipe IV, onde havia tanto engenho exigente e tanto espírito obcecado por problemas religiosos, não só era aceite que o almirante de Castilla pudesse sair vestido de mulher em tal ocasião, como também que o rei e todos os seus pudessem participar numa boda fingida na qual o noivo era um sujeito chamado Zapatilla e a noiva um ajudante de Câmara de “má cara”, isto é, feio (...). O Conde-duque de Olivares fez de porteiro; de alabardeiros à alemã o Conde de Oropesa e outros; de gentil-homens, o Duque de Híjar e um grupo de outros nobres; de senhoras, don Jaime de Cárdenas, don Francisco Cisneros, etc; de damas, o almirante, o Conde de Grajal, o Conde de Villalba, o Marquez de Ayton e outros; a rainha fez de “obrero mayor”; o rei, de ajudante de câmara velho. Na comitiva iam uns gentil-homens montados em cavalitos de cana (...) e fez de patriarca que casou os noivos o Conde de Monclova. Isto aconteceu na terça-feira de Carnestolendas de 1638 e causou alguns murmúrios. Se isto acontecia na corte de Filipe IV, não há-de chocar que se tenha repetido em âmbitos menos famosos e mesmo ínfimos até ao século XX. (Baroja, 1979^a:98-99).

Mas se esta inversão de papéis é característica do Carnaval, também o é o derrube das distâncias de classes ou estratos socioeconómicos e profissionais. A este propósito e, porque o exprime claramente, vale a pena citar o que diz, sobre o Carnaval brasileiro, Roberto Da Matta na sua obra *Carnavais, Malandros e Heróis* (Da Matta, 1980:62-63): referindo-se à inversão carnavalesca e das relações entre papéis sociais. Quando ele contrasta mecanismos de reforço de papéis sociais e da sua separação com os da inversão carnavalesca que tentam, antes, a não separação, diz:

É precisamente isso que parece ocorrer em momentos como o Carnaval brasileiro, quando o uso das fantasias permite relacionar ao núcleo (ou centro do sistema social) toda uma legião de seres, papéis sociais e categorias que, no curso da sua vida diária, estão escondidos e marginalizados. Desse modo, quando se inverte, procede-se juntando categorias e papéis sociais que, no mundo quotidiano, estão rigidamente segregados. O ambiente chamado de “ritual” é, conseqüentemente, criado quando se coloca lado a lado o ladrão e o

policial, a prostituta e a dona de casa, o presidiário e o diplomata, o travesti e o *machão*.”.

Diz Bakhtin, a propósito do riso que, na Idade Média, “edifica o seu mundo próprio face ao mundo oficial: o riso celebra a sua liturgia, confessa o seu símbolo da fé, une pelos laços do casamento, executa o rito funerário, redige epitáfios tumulares, elege reis e bispos” (Bakhtin, 1970:96).

Quanto ao “rito funerário”, apresentamos seguidamente não um exemplo desse riso medieval, mas excertos de um testamento carnavalesco de 1944 em que esse riso ecoa.

Vila Viçosa, 22 de Fevereiro de 1944

1

Comadres Olá por Aqui
Aveis ser vem estimadas
saveis que o tempo vai maou
por as luas andar trocadas

4

Comadres Olhai para minh
como eu sou uma môça béla
eu sei que vou murer
so tenho pena dir donséla

7

Convido-vos para o meu entêro
de todo o meu curação
já deixo a sêra paga
lêvai a véla na mão

8

Comadres minhas Amigas
mais uma vês que eu vos pedia
pésu-vos que lêveis a béla na mão
Amiça do sétimo dia

9

Comadres minhas amigas
eu agora vou falar
vou dêvêdir a piulhada
por vós tôdas do lugar

10

D A C Inusensia
por murar na costarela
pésu-lhe que venha o meu entero
mas não esqueça a béla

13

D A C Belmira
isto é um cazo sério
êsa ficas com as xavês
para a brir o sêmiterio

23

D A C Maria
por sêr da brincadeira
êsa vai voscar a paramentos
não esqueça o pão da bandeira

28

D A C Mais Velhas
por ser tôdas eguais
a que tivêr mais abêlidade
ade-me fazer os sinais

30

Comadres A D A D
quieu agora vou murêr
vou para as profundas do infêrno
o com meu ouriço ardêr

32

que tristeza é murêr
nunca eu ca xigasê avir
eu sei quê-mê não salvo
por o foradoiro não abrir

34

cuidado com êste tempo
que ando muitas duenças
atôdas que fisêr êste travai-lho
alcanso deligensias

35

Comadres A D A D

eu agora já não brinco
eu a gora vou e não vólto
só para 1945
fim
Asinatura
floméia
juana Batista
mais uma vês péso atôdas
que nenhuma môra com a crista

Estes excertos forma transcritos sem qualquer normalização. Parece-nos que as dúvidas que possam surgir resultarão das abreviaturas DAC que corresponde a “Deixo à Comadre” e AD AD que corresponde a “Adeus Adeus”.

Entendemos que os excertos são o suficiente para se compreender que o ritual do funeral está aqui parodiado. Até há uma alusão às indulgências (“deligências”). A paródia continua com as alusões sexuais, tais como: vela, pau da bandeira, ouriço, foradoiro, crista.

As duas dimensões do “mundo às avessas” – o impossível de os animais ditarem um testamento e o derrubar dos tabus da riqueza inacessível e da morte temível – estão presentes nos testamentos carnavalescos e sua origem nos testamentos dos animais, de que trataremos a seguir na Segunda Parte.

SEGUNDA PARTE

O TESTAMENTO SATÍRICO

1. Discurso testamentário satírico: a sua especificidade – paródia da morte e da riqueza

1.1 O discurso satírico

Castigat ridendo mores – “Castiga os costumes com o riso” – é a frase com que frequentemente se faz referência ao que é a sátira. Improvisada por Jean de Santeuil, no século XVII, para uma representação de cómicos italianos, em Paris, mas tendo já a sátira uma longa história desde a Antiguidade grega e romana, esse seu sentido tão antigo, expresso nessa frase, continua ainda hoje vivo, como crítica de comportamentos, de desrespeito de normas e estatutos, ridicularizando, provocando o riso ou até apenas o sorriso. Gregos e romanos brincavam com assuntos sérios, um certo sentido de humor era-lhes familiar e permitia-lhes esse brincar com o sério. Como salienta Carlos de Miguel Mora (Mora, 2003:7), a filosofia grega e a estrutura do direito romano, sendo tão deslumbrantes, fazem com que por vezes se subestime “que a essência de um povo é algo mais e que, com frequência, se encontra a melhor imagem do seu espírito no seu sentido de humor.”

Os teóricos, actualmente, manifestam uma grande dificuldade em dar uma definição do conceito de sátira. Para Jürgen Brummack, citado por Paulo Astor Soethe (Soethe, 1998:8),

a sátira não se deixa mais definir: por um lado, a aceitação de uma definição única não faria jus à história da forma literária; por outro, não seria possível levar em consideração tudo aquilo que já foi denominado sátira, sob pena de se comprometer a unidade teórica necessária à reflexão.

E, para Carlos de Miguel Mora, definir “paródia” pode suscitar ainda mais controvérsia. Esta dificuldade de delimitar conceptualmente “sátira” e “paródia” provém de ambas muitas vezes se sobrepõem parcialmente. É o que acontece com muitos dos testamentos satíricos, e certamente com os testamentos carnavalescos, como adiante se verá.

Os três géneros dramáticos – tragédia, comédia e drama satírico – nasceram na Grécia, passando depois, vários séculos mais tarde, para Roma.

No início, encontramos esses três géneros, mas predomina o drama satírico, espécie de tragédia burlesca, em que o coro é formado por “sátiros”, ao serviço de Dionísio. Daí, o associar-se a “tragédia primitiva” ao ritual de Dionísio – deus do vinho –, e nesse ritual, devido ao excesso da bebida, poderia haver comportamentos que manifestavam como que um esquecimento de si próprio, entre o ritmo da música e da dança. Um autor, Pierre Grimal (Grimal, 1978:38) diz mesmo que, então, a comédia se integrava numa festa do caos, que era um prelúdio do repor da ordem. E acrescenta: “A comédia será, sempre, e sob todas as suas formas, obstinadamente, uma representação de um “mundo ao contrário”. Isto é, no nosso contexto cultural, a comédia está na origem longínqua de representações carnavalescas e de outros rituais festivos populares, nos quais expressões e discurso irónicos, de ridicularização, são veículo de censura, de crítica, de desrespeito de normas e hierarquias.

Na literatura medieval, as cantigas de *escárnio e maldizer* “que chegaram até nós através dos Cancioneiros que as recolheram (infelizmente sem notações musicais) estendem-se por um período que vai genericamente de 1200 a 1350” e constituem “um dos fenómenos culturais mais ricos e originais da Península Ibérica” (Lopes, 2002:11). Ou seja, a poesia dos trovadores e jograis galego-portugueses desenvolveu-se ao longo de 150 anos, entre os reinados de D. Sancho I e D. Afonso IV.

Não se pode, contudo, considerar estas *cantigas de escárnio e maldizer* como poesia popular, apesar de muitos jograis terem origem nas classes populares. Com efeito, “a arte trovadoresca está indiscutivelmente ligada às elites culturais e políticas da época e que é, pois, em torno das grandes cortes reais ou senhoriais que ela se desenvolve e encontra, ao mesmo tempo, o seu público” (Lopes, 2002:11). Estamos num período em que os grandes senhores não só protegiam e incentivavam a arte, mas eles próprios são criadores, por vezes brilhantes, estando Afonso X e, já tardiamente, D. Dinis entre os maiores.

Seguindo Graça Videira Lopes, na “Arte de Trovar”, de autor anónimo, que inicia o Cancioneiro da Biblioteca Nacional, numa especificação, assumida pelos trovadores e jograis, distinguem-se os três géneros de cantigas : *de amigo*, *de amor* e *de maldizer*. Estas últimas inserem-se na zona da sátira, uma sátira individualmente dirigida, quer de modo mais directo (*descubertamente*) quer de modo subtil (*por palavras cubertas*), isto é, em duplo registo de leitura – o equívoco. Estamos perante uma arte que não só revela o talento dos poetas como denota uma elaboração que aponta para a sátira. Aqui se ri, e se critica, se combate pessoal e

politicamente, dando largas a uma veia cómica e satírica, que é uma das grandes heranças da Idade Média peninsular (Lopes, 2002:12-13).

Entre as 475 cantigas de escárnio e maldizer que Graça Videira Lopes incluiu na sua edição, não encontramos nenhuma que fosse testamento.

Mário Martins (Martins, 1986:7), referindo-se à sátira, como um género amplo e fugitivo, que “nem sempre faz rir (...) e até provoca, em certos casos, um arrepio de repugnância”, salienta o papel da pregação na expressão satírica, na Idade Média, sendo muitos pregadores (eram centenas) que criticavam as fraquezas e crimes. E continua à frente (Martins, 1986:10):

Perdeu-se quase tudo, mas sabemos que eles gostavam de contar histórias e exemplos, ora engraçados ora a dar a impressão de que o mundo estava perdido (...). E foi esta enorme força verbal que fez rir e chorar a Idade Média, em torno dos púlpitos, muitas vezes ao ar livre. Tais sermões não equivaliam a cantigas de escárnio e maldizer. Mas participavam, às vezes, da sua graça desbocada.

A crítica ao poder do dinheiro, segundo este autor, marcou toda a sátira medieval, no púlpito, nos goliardos ou trovadores. E essa crítica está bem presente em Gil Vicente.

De facto, o espírito satírico, no século XVI, manifesta-se sobretudo em Gil Vicente e outros autores da escola vicentina. Mais à frente, no ponto 2. 5. 2., apresentam-se muitos exemplos da crítica satírica de Gil Vicente, em que ele utiliza a figura do Diabo como veículo da sátira.

No século XVII, sobressai D. Francisco Manuel de Melo com os seus *Ápodos dialogais*. Mas nesse século também e, nomeadamente em França, publicam-se sátiras anónimas, de crítica política e social, das quais apresentamos um exemplo no ponto 2.8.. No século XVIII, mais do que Bocage, o grande poeta satírico é Nicolau Tolentino. No século XIX, destacamos Guerra Junqueiro e Bulhão Pato. E, mais recentemente, no século XX, vale a pena indicar, na linha satírica, José Cardoso Pires e Natália Correia, entre outros.

1.2 O discurso testamentário satírico

O testamento satírico já começa a ser satírico ou a ter um pouco dessa dimensão só pelo facto de ser utilizado jocosamente. Pois brincar com um testamento é já uma forma de faltar ao

respeito a um instrumento jurídico, de confiscar a dignidade ao Direito que, através da escrita formalizada, de certo modo “superioriza” uma norma social.

Na “instituição” (sociologicamente falando) “Testamento” estão implicados dois referenciais sérios – a morte e a herança. Quer um quer outro destes referenciais estão expressos nos testamentos, não só na forma jurídica, como também, muitas vezes, no enquadramento religioso.

Ora, estes dois referenciais sérios – morte e herança – são subvertidos na forma satírica dos testamentos “fundadores” – o do bácoro Corocota e o do burro – e depois na sua variedade de testamentos jocosos, como desenvolvemos no ponto seguinte.

Assim e, quanto à forma jurídica, o testamento tem como objectivo a nomeação de quem acede à herança, tendo, por isso, sido um instrumento fundamental do Direito Civil Romano. Existem dúvidas sobre se teve origem entre os romanos ou se porventura não terá raízes mais antigas, já nos povos egípcios, germanos ou outros.

Pondo de lado um tratamento minucioso ao longo do tempo, e apontando apenas alguns marcos fundamentais da sua história, diríamos que na Alta Idade Média, a formulação jurídica de tipo romano terá sofrido alterações devidas à influência visigótica que durou até ao século XII. Nessa altura, segundo Jacques Chiffolleau, citado por Margarida Durães (Durães, 2005), terá renascido pouco a pouco o testamento romano com as suas principais cláusulas: *nuncupatio* – designação solene do herdeiro feito de viva voz em frente de testemunhas; *codicilo* – livro de registo. Os testamentos público, cerrado e aberto eram as três formas consideradas *ordinárias*, enquanto os testamentos nuncupativos eram considerados formas de testar *extraordinárias*. Todavia, as práticas dos povos acabaram por aproximar o testamento aberto, escrito por pessoa particular, do testamento nuncupativo porque, como diz Gouveia Pinto, havia o mau hábito de não reduzir à pública forma aquele testamento, o mesmo acontecendo com a forma nuncupativa (Durães, 2005).

O testamento jurídico, obedecendo às suas normas e fórmulas, deixa todavia transparecer as alterações de atitudes face à morte, ao longo do tempo.

Com a divulgação da crença no Purgatório, no século XII, e que Jacques Le Goff trata desenvolvidamente em *La naissance du Purgatoire* (Le Goff, 1981), a introdução de elementos religiosos em testamentos acentua-se quando se começa a sepultar leigos em cemitérios anexos às igrejas, com referências a obrigações de serviços religiosos pela alma do

defunto e também de legados, frequentemente, do tipo renda, para o celebrante da missa e outros ritos ou outros colaboradores (Le Goff, 1981:437). Começa depois a ser prática generalizada em várias populações não se querer morrer sem dispor dos poucos bens para ter, na hora da morte, acompanhamento religioso.

Durante a primeira parte do século XVIII, o estilo e o tom do testamento mudaram, bem como a sua função. Se até então o testamento era uma espécie de “passaporte para o Céu”, segundo Le Goff, deixa de ter esse carácter “sacramental”, continuando, não obstante, como acto também religioso, onde o testador exprime a sua fé. A maior parte do texto é de *pias causas* – profissão de fé, escolha da sepultura, com detalhes, estando a sepultura ligada ao sentimento de família. Evidentemente, este enquadramento religioso do testamento desapareceu com o processo de laicização. O testamento satírico, ao tratar jocosamente a situação da morte próxima ou iminente, é uma forma de a esconjurar, de triunfar sobre ela.

Mas a morte também aparece como triunfante e brincando com os que apanha. Na temática da morte triunfante, que inspirou vários campos artísticos – música, poesia, pintura – temos de salientar o caso da “dança da morte”, também conhecida por “dança macabra” ou “infernai”, na pintura. Aparece em vários locais, sendo um dos mais conhecidos o da sua representação na Abadia “*Chaise-Dieu*”, na região do Alto Loire. Num dos painéis da “Dança macabra”, a Morte é, porém, mais respeitosa com “os grandes deste mundo” – o Papa, o Imperador, o Rei...

Entre outras, há também uma descrição de uma “dança macabra”, numa procissão que desfilou nas ruas de Paris, presidida por um esqueleto com o diadema real, sentado num trono resplandecente de pedrarias. Era uma manifestação de luto e alegria, com uma manifesta função catártica. Nestas danças macabras podiam estar representadas as corporações de artes e ofícios.

“Mistura de luto e alegria”, de riso e de lágrimas, Piero Camporesi (Camporesi, 1981:28) diz a propósito disso:

Ritos fúnebres nos quais o elemento lúdico e paródico, a careta e o riso, o ultraje à morte, entravam numa liturgia que procurava aumentar a vida e as suas forças contra o seu grande adversário manhoso e misterioso. Ritos (...) depositados no fundo da cultura folclórica que sempre fez do riso a arma mais potente para reforçar a vida e fazê-la triunfar sobre a morte.

Dissemos atrás que no testamento estão implicados dois referenciais sérios – a morte e a herança.

O testamento jurídico é um texto sério, normativo, definindo as suas fórmulas, com uma dignidade e respeitabilidade que o Direito lhe confere. É acto solene que se liga à herança, mas é, também, acto que se realiza na perspectiva da morte.

Mas nele, o referencial que predomina é a herança. No testamento satírico, este referencial é tratado de forma jocosa e ou crítica, para ser subvertido quer através da ironia dos legados ou “deixas” quer pelo facto de, em muitas dessas “heranças”, os pobres não só imitarem os ricos, como só por isso – também “deixo em herança” – reduzirem as hierarquias sociais, expressando o desejo de todos sermos iguais.

Portanto, no testamento satírico, parodia-se não só a seriedade das normas, da estrutura do testamento, mas também a herança e a morte, isto é, o ter bens que nos distingue e o ser iguais na condição humana. É esta espécie de triângulo – testamento, herança, morte – que é no todo parodiado. E o resultado é o riso, que provém dessa subversão.

2. Fontes do testamento carnavalesco: do século IV as nossos dias

2.1 No princípio: o porco e o burro

Ao longo de dezassete séculos desenvolveu-se uma tradição discursiva de tal modo rica e variada que, num processo de difusão e transformação, fez com que o testamento satírico se tornasse um género literário.

Houve testamentos de muitos tipos: de animais – do porco, do burro, do galo e da galinha, do gato e da gata, entre muitos outros; testamentos de amor, do marinheiro, testamentos políticos; testamentos de Judas, do Entrudo, da Velha; houve até o testamento de Cristo.

Aqui regressaremos desenvolvidamente, e de um modo muito particular ao testamento do porco, fonte primeira, e também ao testamento do burro, que no primeiro tem as suas raízes. De ambos, e em particular do segundo, encontramos ecos até aos nossos dias em várias manifestações carnavalescas, manifestações cujos rituais e brincadeiras estão longe, muito longe das suas origens multisseculares, atestando a força de memórias bem antigas,

especialmente em meio rural, como detalhadamente se verá. Só perscrutando o tempo se ouvem ecos de falas e cantares completamente perdidos.

Na tradição dos testamentos de animais, destacam-se o do porco e o do burro.

Antes de desenvolver uma análise do “testamento do porco”, referido por São Jerónimo no século IV, e do “testamento do burro” que estava já difundido no século XIII na Europa, vejamos sucintamente as razões que nos parecem estar na base do protagonismo destes animais na cultura popular, principalmente rural.

À primeira vista, tal protagonismo deve-se a que um, o porco, garante um alimento importante, a carne, todo o ano; e o outro, o burro, é ajuda incansável no trabalho.

A antiquíssima domesticação de ambos é acompanhada de atribuições quer simbólicas quer pragmáticas de aspectos negativos – tabus, proibições, perigos espirituais e sanitários (porco) – e de aspectos positivos – utilidade gastronómica (porco) e sanitária (ambos), de trabalho (burro), de expressão de qualidades tais como a paciência, humildade e resistência perseverante (burro).

Em virtude também das suas características grotescas – especialmente o burro que contrasta com a elegância e o “estatuto social” do cavalo –, ambos são pretexto para tratamento humorístico de que são exemplo não só os testamentos paródicos como também elogios brincalhões ou afectuosos, como veremos adiante.

A domesticação do porco ter-se-á desenvolvido primeiro na China, havendo também testemunhos de tentativas de domesticação na região entre os rios Tigre e Eufrates.

A sua presença na alimentação humana é, pois, antiquíssima, sendo importante na Europa e nomeadamente entre os romanos. Estes anteciparam métodos de conservação ainda hoje utilizados, tais como o salgar, o fumar, o usar a própria gordura, os enchidos (Ercoli, 2005).

A imagem positiva do porco entre os romanos manifestava-se também em sacrificá-lo aos deuses (comendo, claro, depois a carne) e até em o porco ser garante de tratados (Ercoli, 2005).

Mas isso era então uma excepção, pois a simbologia negativa do porco é muito antiga e difundida em várias culturas. Por exemplo, na Índia era considerado pelos brâmanes animal impuro. A impureza e maldição simbolizada no porco pela cultura e religião hebraica em que

Jesus Cristo se integrava (veja-se a célebre passagem dos demónios para os porcos que depois se lançaram num precipício) foi depois prolongada no cristianismo, embora com resistências filiadas em São Paulo por um lado e, por outro, na sociedade romana cujos hábitos alimentares sobreviveram a pressões contra o uso da sua carne, ao qual mais tarde a Igreja se adaptou.

Um expoente da cultura popular italiana, Giulio Cesare Croce, no final do século XVI, faz um elogio brincalhão do porco em *L'Eccelesza e Trionfo del Porco* (Croce, 2012), no final do qual reproduz o *Testamentum porcelli*, referido por S. Jerónimo, traduzindo-o do latim “para que todos o entendam”, sublinha ele. Nessa obra, não só elogia as utilidades gastronómica, sanitária e outras do porco, como exalta as suas várias capacidades tais como, por exemplo, a de “...saber a língua francesa, porque está sempre a fazer huí, huí...” (Croce, 2012:38).

A ignorância e a estupidez são a marca simbólica dominante do burro, tanto que o seu nome é também sinónimo do adjectivo estúpido na linguagem quotidiana. Porém, esse é apenas um aspecto dentro da amplitude de significados simbólicos que parecem até contraditórios.

Os aspectos negativos da simbologia do burro são, como os do porco, antiquíssimos e presentes em mitos e crenças religiosas. Assim, na Índia, o burro é montada de divindades e seres maléficos e no Egipto o “burro vermelho” é um perigo que a alma encontra na sua viagem após a morte.

Na célebre obra de Apuleio *O Burro de Ouro* ou *Metamorfoses*, em que se narram as metamorfoses de Lúcio, vemos como a sua transformação em burro é o castigo visível do seu abandono aos prazeres sensuais e como a metamorfose que lhe restitui a sua figura e personalidade humanas significa a passagem da infelicidade da volúpia à felicidade da ressurreição interior. Esta obra de Apuleio teve grande eco na Idade Média e na Renascença e contribuiu para se reforçar a imagem do burro como expressão dos defeitos humanos da estupidez, da teimosia, da preguiça.

Tendo origem no mito grego em que Apolo castiga o rei Midas com orelhas de burro por não ter sabido ouvir a música do templo de Delfos, o castigo de estudantes com “orelhas de burro” reforça esta imagem da ignorância assim como o puxar orelhas às crianças.

Mas é também no culto grego a Apolo, e precisamente em Delfos, que o burro aparece com o aspecto simbólico positivo de animal sagrado, oferecido em sacrifício. E na China, o burro é, às vezes, montada dos imortais.

É, porém, com o cristianismo que aspectos positivos da sua simbologia se difundem, a partir do papel desempenhado pela burra quer quando José levou Maria e Jesus para o Egito fugindo às perseguições de Herodes quer, sobretudo, quando foi a montada que Jesus Cristo utilizou ao entrar em triunfo em Jerusalém, celebrada no Domingo de Ramos. “A burra é aqui símbolo de paz, de pobreza, de humildade...” (Chevalier, J.; Gheerbrant, A., 1973, vol.1:65-68).

Parece-nos interessante referir que Giulio Cesare Croce, de certo modo contrariando a dominância da imagem negativa do burro, publicou, em 1592, um poema que é um divertido e afectuoso hino ao burro, com 85 tercetos, e que intitulou *La Nobilità e Troffei dell’Asino, A Nobreza e Troféus do Burro*. Note-se também que Miguel de Cervantes, alguns anos depois, dava ao burro de Sancho Pança um papel muito positivo no seu *Don Quijote de la Mancha*.

2.2 O testamento do porco

O testamento mais antigo de que há notícia é o *testamento do porco* (*Testamentum porcelli* – testamento do báculo) testemunhado por S. Jerónimo, diz-nos Mikhaïl Bakhtin (Bakhtin, 1970:348). Difundido, cantado entre a juventude escolar, em Roma, no seu tempo, século IV. Tal texto perdeu-se. Todavia, como noutros casos acontecia, nada impediu que versões dele fossem amplamente copiadas durante a Idade Média. Para Bakhtin, primeiro grande investigador da obra de Rabelais, o testamento do porco deverá ter sido, por sua vez, a principal fonte do *testamento do burro* (*Testamentum asini*). Ambos, testamentos paródicos, eram conhecidos já nos séculos VII e VIII. E acrescenta Bakhtin (Bakhtin 1970:348):

Trata-se de um travestismo paródico dos mitos mais antigos e mais difundidos que dizem respeito à origem dos diferentes grupos sociais e das diferentes partes do corpo divino, a maior parte das vezes oferecidas em sacrifício. O *Rig Véda* é o mais antigo texto que mostra esta topografia social e corporal.

O *Rig-Véda* é, como se sabe, o primeiro dos quatro livros sagrados hindus, onde é descrito o nascimento do mundo, saindo do corpo humano. É o primeiro e mais importante *Veda*, donde todos os outros derivam. Mais ainda: é o mais antigo de toda a literatura hindu. Foi escrito por volta de 1700-1100 a.C. Contém hinos, rituais e indicações sobre ofertas às divindades. Para além de ser o texto literário mais antigo da literatura hindu, tem o valor acrescido de ser

também dos mais antigos escritos da humanidade. Sendo dos mais antigos textos das línguas indoeuropeias, encontra-se também no grupo dos mais velhos textos religiosos.

Voltemos ao testamento do porco e a S. Jerónimo. Segundo Paolo Toschi (Toschi, 1976:247), S. Jerónimo recorda, em dois lugares da sua obra, o testamento do porco, cantado em brincadeiras pelos estudantes nas escolas: uma das duas referências está no prefácio aos comentários de Isaiás e a outra na *Apologia contra Rufinum*. E se esse testamento era cantado em ambiente escolar, era-o necessariamente num meio com um nível cultural já algo elevado. E continua Toschi (Toschi, 1976:247):

Talvez, sendo cantado, devesse tratar-se de uma composição em verso, ou de algum modo preparada para ser expressa ritmicamente. Porém, desse texto podemos formar uma ideia bastante aproximada, a partir do *Testamentum porcelli* conservado em códices dos séculos IX-XI, em prosa, mas talvez com algumas frases recalcadas sobre um texto poético.

Com efeito, é de um desses textos que nos dá notícia Pilar Garcia de Diego (Diego, 1953: 618-623) a qual, por sua vez, recorre a uma obra de Barnabé Brisónio (Barnabé Brisson), publicada em Frankfurt em 1592. Porém, a versão latina apresentada por Pilar García de Diego está sob a forma de fotocópia tirada a uma página dessa obra de Brisónio, e, em rigor, teríamos de fazer pesquisa mais aprofundada. Assim, verifica-se que a versão apresentada por Pilar Diego está incompleta, faltando-lhe a frase inicial “Incipit testamentum porcelli” e alguns nomes na parte final. Com efeito, outras versões foram impressas no mesmo século em anos anteriores, sendo até a *editio princeps* de 1505, como nota Jean-Jacques Aubert em “*Du lard ou du cochon?*” *The Testamentum Porcelli as a Jewish Anti-Christian Pamphlet* (Aubert, 2005), o qual também salienta que a transmissão de tal texto foi assegurada pelo menos por sete manuscritos desde o século IX. No século XIX, F. Büchler, em 1862, inseriu o texto do “testamentum porcelli” na primeira edição da sua obra *Petronii Saturae* a que se seguiram outras edições da mesma obra cuja versão do “testamentum” é apresentada em antologias do latim vulgar e utilizada por classicistas nas suas análises.

Assim, o texto que mais à frente transcrevemos é o inserido e comentado por Jairo Javier García Sánchez em *El Testamentum Porcelli Una Fuente de Latín Vulgar Siempre Sugerente* (Sánchez, 2013) que também inicia o seu comentário desta forma:

Trata-se de uma paródia, uma pequena amostra de literatura burlesca, de autor anónimo, mas de não escassa cultura, sem dúvida, escrita por volta do ano 350 d. C. O

facto de que São Jerónimo a mencionou, assinalando que os rapazes a cantavam de cor nas escolas no meio de grandes risadas, facilitou o estimar da data da sua composição.

Aqui se transcreve tal testamento:

1. Incipit testamentum porcelli:

2. M. Grunnius Corocotta porcellus testamentum fecit. Quoniam manu mea scribere non potui, scribendum dictavi.

3. *Magirus cocus dixit “veni huc, eversor domi, solivertiator, fugitive porcelle, et hodie tibi dirimo vitam”.*

4. *Corocotta porcellus dixit: “si qua feci, si qua peccavi, si qua vascella pedibus meis confregi, rogo, domine coce, vitam peto, concede roganti”.*

5. *Magirus cocus dixit: “transi, puer, affer mihi de cocina cultrum, ut hunc porcellum faciam cruentum”.*

6. *Porcellus comprehenditur a famulis, ductus sub die XVI kal(endas)*

Lucerninas, ubi abundant cymae, Clibanato et Piperato consulibus. Et ut vidit se moriturum esse, horae spatium petiit et cocum rogavit, ut testamentum facere posset.

Clamavit ad se suos parentes, ut de cibariis suis aliquid dimitteret eis. Qui ait:

7. *“Patri meo Verrino Lardino do lego dari glandis modios XXX, et matri meae Veturinae Scrofae do lego dari Laconicae siliginis modios XL, et sorori meae*

Quirinae, in cuius votum interesse non potui, do lego dari hordei modios XXX.

Et de meis visceribus dabo donabo sutoribus saetas, rixoribus capitinas, surdis auriculas, causicis et verbosis linguam, buculariis intestina, esiciariis femora,

mulieribus lumbulos, pueris vesicam, puellis caudam, cinaedis musculos, cursoribus et venatoribus talos, latronibus unguas. Et nec nominando coco legato dimitto

popiam et pistillum, quae mecum attuleram; de Theveste usque ad Tergeste liget sibi collum de reste”.

8. *“Et volo mihi fieri monumentum ex litteris aureis scriptum: M. Grunnius Corocotta porcellus vixit annis DCCCC . XC . VIII . S . quodsi semis vixisset, mille annos implesset.”*

9. *“Optimi amatores mei vel consules vitae, rogo vos ut cum corpore meo bene faciatis, bene condiciatis de bonis condimentis nuclei, piperis et mellis, ut nomen meum in sempiternum nominetur. Mei domini vel consobrini mei, qui testamento meo interfuistis, iubete signari.”*

10. *Lardio signavit. Ofellicus signavit. Cyminatus signavit. Lucanicus signavit. Tergillus signavit. Celsinus signavit. Nuptialicus signavit.*

11. *Explicit testamentum porcelli sub die XVI kal(endas) Lucerninas Clibanato et Piperato consulibus feliciter.*

A tradução que se segue tem por referência a de Jairo Javier García Sánchez.

1. Começa o testamento do bácoro:

2. O bácoro Marco Grunho Corocota fez testamento. Porque não pude escrevê-lo com a minha mão, ditei-o para que o escrevessem.

3. Magirus, o cozinheiro, disse: “vem cá, tu que socavas a casa, levantas o chão, bácoro fugitivo, pois hoje tiro-te a vida”.

4. O bácoro Corocota disse: “se fiz alguma coisa, se cometi alguma falta, se alguma loiça parti com as minhas patas, por favor, senhor cozinheiro, deixa-me viver, atende a minha súplica”.

5. O cozinheiro Magirus disse: “anda, rapaz, traz-me uma faca da cozinha para eu sangrar este bácoro”.

6.O bácoro é agarrado pelos criados e levado no dia dezasseis das calendas Lucerninas, quando abundam as couves, sendo cônsules Enornado e Apimentado. E quando viu que ia morrer pediu um prazo de uma hora e rogou ao cozinheiro que o deixasse fazer testamento. Chamou à sua presença os seus pais para lhes deixar alguma coisa das suas provisões. O qual disse:

7."Ao meu pai Verrino Lardino dou, lego que lhe sejam dados 30 módios de bolota e à minha mãe, a Velha Porca, dou, lego que lhe sejam dados 40 módios de trigo da Lacónia; à minha irmã Quirina, a cuja boda não pude assistir, dou, lego que lhe sejam dados 30 módios de cevada. E das minhas vísceras darei, doarei aos sapateiros as cerdas, aos brigões o focinho, aos surdos as orelhas, aos advogados e charlatães a língua, aos chouriceiros as tripas, aos carniceiros os pernis, às mulheres os lombos, aos rapazes a bexiga, às raparigas a cauda, aos efeminados os músculos, aos corredores e caçadores os calcanhares, aos ladrões as unhas. E ao cozinheiro, cujo nome nem digo, deixo o colherão e o maço que comigo trazia; de Theveste até Tergeste ate-se ao pescoço uma corda."

8."E quero que me seja feito um monumento escrito com letras de oiro:

«Marco Grunho Corocota, o bácoro, viveu 999 anos e meio e se tivesse vivido a metade de outro teria completado mil anos»"

9."Aos que mais me amam ou aos procuradores da minha vida, rogo-vos que façais algo de bom com o meu corpo, que o prepareis bem com bons condimentos de noz, de pimenta e de mel, para que o meu nome para sempre seja recordado. Meus donos e meus primos que assististes ao meu testamento fazei que se assinem."

10.Toucinho assinou. Almondéguita assinou. O Cominhos assinou. Linguíça assinou. Courato assinou. Celsino assinou. Assado Nupcial assinou.

11.Termina felizmente o testamento do bácoro, no dia décimo sexto das calendas Lucerninas sendo cônsules Enornado e Apimentado.

Pilar García de Diego e Paolo Toschi fizeram alguns comentários a este testamento (Diego, 1953:621-622; Toschi, 1976:248-249). Segundo eles, os rituais romanos de sacrifícios de animais aos deuses eram a origem próxima da paródia feita pelos estudantes com o testamento do porco. Nesses rituais, por exemplo, também havia a distribuição de partes da carne do animal sacrificado.

Retomando o texto: Começa com a fórmula usual para um testamento, referindo o nome do testador “Marco Grunho Corocota”, e depois a vontade de testar, expressa na declaração de o haver ditado por não o poder escrever pela própria mão, entrando seguidamente em diálogo com o cozinheiro Magirus.

Não o assinalaram nem Pilar García de Diego nem Paolo Toschi, todavia entendemos que é de salientar a existência expressa neste testamento dum esboço de dramatização que lhe confere um especial sabor: é o diálogo entre Magirus e Grunho Corocota. O cozinheiro: “eu hoje tiro-te a vida” e diz para um ajudante “traz-me uma faca”; o bácoro: “atende a minha súplica”, procurando o esquecimento das diabruras que fizera em vida. Por fim, o bácoro ao ser agarrado pelos criados, é levado para o sacrifício no dia 16 das Calendas Lucerninas, sendo Enornado e Apimentado os cônsules, que, segundo o costume, eram os encarregados de oferecer a vítima. Ao aproximar-se a morte, o bácoro pede ainda mais uma hora de vida a fim de fazer testamento aberto, isto é, conhecido de todos.

Os primeiros contemplados são os pais, respectivamente Verrino Lardino e a Velha Porca a quem são deixados alimentos: trigo e bolota. Seria isto uma expressão irónica, a fim de o poderem alimentar depois da morte? À irmã Quirina, a cuja boda não assistiu, deixa-lhe uma boa quantidade de cevada.

Mas foi sobretudo a distribuição das partes do corpo do bácoro que chamou a atenção para a dimensão cómica do *Testamentum porcelli*.

O *Testamentum porcelli* tem merecido várias interpretações: foi considerado primeiramente como texto satírico e burlesco ou como paródia da literatura jurídica romana, mas depois mereceu reflexões mais atentas, aprofundando-se a sua interpretação.

Sem dúvida que o cómico salta de imediato:

- na atribuição de qualidades humanas a um animal – o bácoro;
- na identificação do próprio bácoro;
- no jogo de palavras nas quais se apoiam os nomes próprios;
- na repartição das partes do corpo do bácoro tendo em conta as características pessoais dos destinatários visados, aos quais são deixadas as diferentes partes da vítima.

Temos como excepção o cozinheiro, como à frente veremos.

Ora foi exactamente a correspondência entre as características de cada uma das partes deixadas e as características dos destinatários seus herdeiros que fez ultrapassar-se a perspectiva meramente cómica. Não era por acaso que S. Jerónimo se irritava por os estudantes, que mais deviam aplicar-se no estudo de Platão, tanto se divertirem e galhofarem com o *Testamentm porcelli*. Para além de um primeiro nível da ordem do cómico havia um campo emocional mais intenso – o da conotação sexual. Este campo foi o objecto de pesquisa através das fontes literárias dos clássicos da literatura latina, tentando-se descobrir nessas fontes a conotação sexual, o lado erótico. Sandra Ramos Maldonado (Maldonado, 2005:407-421) apresenta uma síntese dessa pesquisa.

Podemos estabelecer uma tipologia dos beneficiários do testamento.

Assim, teríamos :

– Adultos masculinos identificados pela profissão: os sapateiros, por exemplo.

Neste grupo temos uma relação funcional. O que lhes é deixado tem uma função imediata, é da ordem do utilitário, estaríamos num campo apenas cómico.

– Os que possuem algum defeito físico ou moral, como por exemplo, os surdos, os charlatães.

Em ambos os tipos existe uma relação funcional.

– Os que desempenham uma actividade desportiva ou delituosa, como por exemplo, atletas, caçadores, ladrões.

A relação é também funcional.

– Há dois grupos que levantam problemas particulares para a sua justificação: o das mulheres e efeminados e o dos jovens – rapazes e raparigas.

Sandra Ramos Maldonado relata os vários estudos lexicais feitos com o apoio documental que nos mostram as muitas palavras que tinham conotação sexual entre os romanos e que estão expressas no que é deixado a este grupo. Às mulheres, os lombos; aos efeminados, os músculos; aos meninos, a bexiga; às meninas, a cauda.

O mesmo se poderia dizer quanto ao que é deixado ao cozinheiro: segundo Sandra Ramos Maldonado, o colherão (“popiam”) e o maço (“pistillum”) referir-se-iam aos órgãos genitais do porco.

O testamento termina visivelmente com um climax: primeiro, o bécoro querendo que lhe seja exigido um monumento com letras de ouro; segundo, brincando com o jogo dos números, ao dizer que viveu 999 anos, e que, com mais meio ano, chegaria aos mil; terceiro, pedindo aos seus conselheiros em vida que o tratem bem depois de morto, fazendo um cozinhado bem condimentado, para que seja sempre recordado, considerando-se, pois, merecedor de tal banquete.

E exige, por fim, uma assinatura colectiva, expressão de garantia de que o acto foi público e solene.

Terá sido este testamento, o de Marco Grunho Corocota, que Giulio Cesare Croce apresenta no final do seu *L'Eccellenza e Trionfo del Porco* (Croce, 2012:66-67), traduzindo-o do latim “para que todos o entendam”, embora numa tradução parafraseada. E também Erasmo, várias dezenas de anos antes, no seu *Elogio da Loucura*, se lhe refere atribuindo-lhe um sentido satírico divertido comparável aos divertimentos de Luciano e Apuleio com o burro: estes “...divertiram-se cada qual com o seu burro, e alguém, não sei quem, com o testamento de um leitão chamado Grúnio Corocotta, a que até S. Jerónimo faz menção” (Erasmo de Roterdão, 2012:19).

O testamento do porco, pelo tom e alusões que contém, induz-nos, segundo Paolo Toschi, a relacioná-lo com as liberdades de Dezembro e a festa dos loucos bem como com outras festas semelhantes (Toschi, 1976:249). Situa-se numa perspectiva semelhante a análise que do “testamentum porcelli” Edward Champlin faz em *The Testament of the Piglet* (Champlin, 1987), ao relacionar explicitamente tal texto com o contexto das “Saturnalia” (que começavam precisamente no décimo sexto dia das Calendas Lucerninas, o dia em que Corocota foi sacrificado), dias não só de sacrifícios aos deuses, de jantares comunitários, de troca de presentes, mas também “de inversão social, de mascaradas e por vezes de violência”. Ora, salienta E. Champlin, na história do Corocota há disso tudo, e, acrescentaríamos nós, parece haver já aí um “anúncio” dos testamentos carnavalescos. Uma das razões também para o desagrado de São Jerónimo com o “testamentum porcelli” seria a Igreja estar, no século IV, contra tais festas pagãs. O Cristianismo, no seu apropriar do tempo, que é também o apropriar da História, teve as suas lutas, as suas concessões, um diálogo que nem sempre foi fácil, tendo havido, por vezes, completa ausência de diálogo. Ainda hoje surgem, entre nós, particularmente em meio rural, lutas associadas a conflitos deste tipo. São de salientar os estudos de Joyce Riegelhaupt em que ela analisa a problemática dos diferentes poderes:

conflitos dos padres ou mesmo dos bispos com o povo, muito arreigado por vezes ao passado e aos costumes (Riegelhaupt, 1982).

A festa dos loucos (festa *stultorum*, *fatuorum*, *follorum*) era celebrada por estudantes e clérigos, no dia de Santo Estêvão (26 de Dezembro), de S. João Evangelista (27 de Dezembro), dos Santos Inocentes (28 de Dezembro) e ainda no primeiro dia de Janeiro, nas igrejas. Inicialmente eram perfeitamente legais, depois semilegais, sendo no fim da Idade Média completamente proscritas. Foi então que passaram para a praça pública, incorporando-se nas festas carnavalescas de Terça - Feira Gorda. Estas festas são notáveis, por exemplo, no primeiro dia do ano e no dia dos Santos Inocentes, em França, nos divertimentos das confrarias da “Basoche” (Bakhtin, 1970:83), como o eram também nas de Maugouvert (Davis, 1979:159-188), como vimos na Primeira Parte.

O testamento do porco esteve representado entre nós até algumas décadas. Pelo menos até à década de 40 do século passado, os rapazes em várias aldeias transmontanas liam, à lareira, na noite de Natal, o testamento do porco, texto que poderia circular em manuscrito (“casco”), havendo porventura versões diferentes com a adaptação necessária aos diferentes membros da família, mas assente nas memórias da oralidade e da escrita.

Como ainda até à mesma altura havia um curioso ritual de que recolhemos o relato em Póvoa no concelho de Miranda do Douro. Na noite de Santo Estêvão alguns homens, e apenas homens, punham aventais, caçavam um pássaro muito pequeno, a que chamavam “porco-pisco”. Assavam-no, dividiam-no em pequeníssimos pedaços e iam “deixar” as partes da ave como sendo as partes de um boi pelas portas dos habitantes da aldeia. Esta viagem era pretexto para os mais diversos dichotes que poderiam ser, às vezes, considerados ofensivos. Ora, tais “deixas” poderiam ser tão “fortes” que provocaram a certa altura desavenças tais que acabariam por ser dirimidas em tribunal. E assim acabaria o ritual. Nenhum dos informantes participara já no ritual, mas dele ouviram falar.

Segundo os mesmos informantes, constava que o abade de Baçal em certa ocasião pusera uma anilha em um desses pássaros que, no regresso da migração, ia comer com ele à mesa. Não temos confirmação desse costume. No teatro de Gil Vicente, como adiante se verá, (na *Farsa da Lusitânia*) o “porco-pisco” entra num diálogo de Diabos numa referência aos “bons bispos” que não seriam mais que “porcos-piscos”, petisco bem assado no fogo do inferno.

Em Angueira, no concelho de Vimioso, outros informantes, nos descreveram rito semelhante, contudo identificando o pequeno pássaro – a carriça.

Estas curtas informações transmontanas foram por nós obtidas em 1983 e 1986.

Chama-nos a atenção Claude Gaignebet (Gaignebet, 1979:57-64) para a festa que representava a matança do porco nas aldeias francesas até cerca dos anos 50 do século passado, o que também acontecia entre nós, embora começando a decair mais tarde. Se entre nós estes costumes, estas práticas ritualizadas, entre muitas outras, nos chegaram até mais tardiamente, foi porque o nosso ruralismo perdurou ainda mais do que na vizinha Espanha. Basta ver, e apenas referindo um clássico, o que diz Vitorino Magalhães Godinho (Godinho,1971:19-44) sobre a diferença da urbanização portuguesa e espanhola.

Ao porco era dado muitas vezes um nome, adquirindo assim a sua identidade, o que ainda hoje é comum com outros animais domésticos. Era simples rocino, em tempos mais antigos, quando comprado na feira, geralmente pelo dono, mas, ao ir fazer parte da unidade doméstica, passava a ter um estatuto especial. Se um nome não lhe era atribuído, pelo menos a ele ficava associada a onomotopeia de “reco”, pelo seu grunhido frequente, o seu “falar”.

Era sobretudo a dona que dele ia cuidar: na alimentação, na vigilância da saúde, até em algumas brincadeiras quando ainda era pequeno, o que levava a que entre ambos se estabelecesse uma relação particular de afecto. Não admira que a despedida, quando ia morrer, fosse particularmente penosa para a dona, contrastando com o ambiente masculino – dono, vizinhos e amigos – até um pouco folgazão. Ela saía de casa, ausentava-se para longe para solitariamente o poder chorar, fazendo assim o seu luto. Mas também o chorava quando, por causa de alguma doença e sendo já crescido, morria. Não se esqueça que, frequentemente, o porco constituía como que o talho de todo o ano. Bem diferente, tirando a crueldade da morte, com uma forte facada no pescoço e que ainda hoje raramente se pratica, apesar de já ser ilegal, é a descrição da matança do porco que Agustina Bessa-Luís nos faz num conto de juventude – *Matança*. Neste conto a escritora relata-nos os pormenores festivos, não da festa dos camponeses, claro, mas os característicos das casas ricas do Douro, fazendo vir de longe a grande parentela para as alegrias e abundância que a festa proporcionava.

Um órgão do animal – a bexiga – para além da função tradicional que teve como irrigador, tem uma carga simbólica a que se associam práticas que entram no âmbito das vivências carnavalescas. Era no interior da bexiga que, em crença antiga, estaria a “alma” do animal.

Por isso, era cuidadosamente preservada, cheia de ar, para vir a ser útil à saúde, como vimos, mas também está associada simbolicamente ao vento, sopro de vida. Por aqui nos aparece a lenda de Santo Antão. Mas, especialmente, há que referir a utilização da bexiga do porco como instrumento de divertimentos carnavalescos. Durante muitos dias anteriores à Terça-Feira Gorda, as raparigas, de noite, surpreendiam rapazes que passavam, “regando-os” com água da bexiga do porco.

Quando o porco geralmente no dia seguinte à sua morte, era espartilhado, a fim de que a cada uma das suas partes fosse dado o destino certo – isto implicava na prática quase uma programação –, oferecia-se a vizinhos próximos e a alguns familiares, ou ainda a alguém tido como mais amigo, uma ou mais pequenas parcelas da sua carne, proporcionando-se com isso uma variedade de sabores. Ora isto não se verificava se porventura se matava um cabrito ou um borrego, ou até mesmo uma vaca, para uma refeição festiva, e mesmo que o animal não fosse cozinhado inteiro.

Foi Claude Gaignebet quem, pessoalmente, em 1983, nos chamou a atenção para aparentes pormenores de costumes serem verdadeiras chaves escondidas explicativas de práticas cuja memória se perdeu ao longo do tempo. Nós, esforçadamente, podemos muitas vezes descobrir tais práticas atendendo a essas chaves, a esses sinais. Assim, a tal distribuição de presentes, quando da matança do porco, é reminiscência da divisão do porco e do respectivo testamento.

Vem-se perdendo a “leitura” dos testamentos, como se vêm perdendo estes costumes ligados à matança do porco, bem como muitos outros, o que constitui um espelho das rápidas transformações na sociedade portuguesa.

2.3 O testamento do burro

Vimos anteriormente que a fonte do testamento do burro é o testamento do porco. O testamento do burro, e outras composições, não necessariamente só do tipo testamento, mas cujo tema é o mesmo animal, integravam-se na festa da Epifania (6 de Janeiro), com canto, que acompanhava a entrada do animal na igreja, sendo que o refrão era a imitação do zurrar do burro, o seu geralmente designado Him! Ham!. E foi de dentro da igreja que o testamento do burro passou para a praça pública, para a festa carnavalesca, à semelhança do que se passou com a festa dos loucos.

Vamos seguir de perto Francesco Novati (Novati, 1883), que nos traz a lume alguns poemas medievais, entre eles o *Testamentum domini Asini*, que se encontram em alguns códices medievais italianos. É significativo que Novati tenha integrado este poema numa antologia intitulada *Carmina Medii Aevi*.

O período histórico abrangido pelos *Carmina* situa-se entre os séculos XI e XIII (Rodríguez, 1999: *Thamyris*, 3). Com o conhecimento de vários *Carmina*, a começar pela descoberta dos *Carmina Burana*, no mosteiro beneditino de Beuron, na Baviera, e tornados famosos pelo compositor Carl Orff, a cultura da Idade Média começou a deixar de corresponder a uma “idade das trevas” e a poder vislumbrar-se nela o abrir de caminhos para uma vida mais livre e até boémia. Como diz Gema Rodríguez, e muitos outros, esse período foi uma época muito conturbada por lutas pelo poder, nomeadamente entre o poder civil e o da Igreja Católica, a qual por sua vez também enfrentava heresias. E, ao mesmo tempo, no Ocidente, perdiam fulgor as culturas bizantina e islâmica.

O nascimento das novas línguas contribuía como veículo da expressão jogralesca. A movimentação territorial de estudantes e monges era apreciável.

Tudo isto constituiu o contexto criativo dos *Carmina*, que eram poemas muitas vezes cantados. Os *Carmina*, nomeadamente os *Carmina Burana*, têm sido associados à poesia dos goliardos, palavra cujo significado em latim – *goliardus* – segundo o *Glossarium de Du Cange*, equivaleria a histrião, jogral, havendo ainda outros variados vocábulos muito próximos (Rodríguez, 1999, *Thamyrez*, 3).

Este género poético nasce em ambientes escolares e universitários, mas muito relacionado com contextos de tipo popular. Poderíamos dizer que a poesia goliardesca reflecte o fundo de grande parte da sociedade da época. São composições caracterizadas por um tom espontâneo e crítico, mas que costumam seguir normas, temática e técnica próprias: jogo de palavras, piadas de escola, paródias e reivindicações de justiça e liberdade são a maioria dos recursos temáticos utilizados por estes versos.

Embora Novati discorde da caracterização goliardesca, isso não retira a importância radical ou, de certo modo fundadora, do *Testamentum domini Asini*, que ele, não obstante, na sua antologia, integra nos *carmina jocosa* e não nos *carmina seria*, segundo a sua própria classificação.

Não se conhecia nenhuma redacção italiana do *Testamentum domini Asini* antes de Novati ter encontrado num códice Ambrosiano a versão que ele dá a conhecer na sua antologia. As versões, então já conhecidas, eram todas tiradas de códices alemães mas muito diferentes entre si na idade e na forma. A redacção do códice Ambrosiano é, em sua opinião, a mais genuína e antiga, situando Novati a sua origem no século XIII. Para fundamentar a sua opinião, Novati argumenta com a comparação que faz do texto do códice Ambrosiano com a versão de um manuscrito de origem boémia escrito em Praga por volta de 1459 e com a de um códice vienense de 1532, e ainda com outro texto mais recente, já do século XVII, de um códice da Universidade de Bratislava. Refere ainda uma versão de 1575, sobre cujo texto faz alguns comentários, que veremos mais à frente, sem porém o reproduzir. Como veremos, Novati procura mostrar que estas três versões (a boémia, a vienense, a de Bratislava) e a de 1575, vão atenuando a irreverência de críticas anti-Igreja, mais fortes na versão ambrosiana, continuando porém a serem peças jocosas.

Vamos apresentar cada uma das referidas três versões e a do códice Ambrosiano, transcrevendo o respectivo texto latino, seguida cada uma da respectiva tradução, e nestas traduções foi preciosa a ajuda do Dr. João Moita.

Deixando de lado a versão de um códice de Lubeck, então ainda não editada, Novati apresenta em primeiro lugar a versão boémia.

Passamos a transcrevê-la:

Rusticus, dum asinum
vidit suum mortuum,
flevit eius obitum:
 ofe, ofe, ofe,
moriens aselle,
vellem mori pro tibi!
Si te scivissem, asine,
moriturum frigore,
non caruisses indui.
Emissem tibi tunicam,
bracam et camisiam,
cingulum, bursiculam.

O tu, bone presbyter,
fac sibi pulsere ter,
cantare solemniter!
Ad ecclesiam ibimus,
requiem cantabimus,
asinum servabimus.
Caro datur vermibus,
cutisque sutoribus,
anima demonibus.
O vos cuncti bauari,
sumite caudam asini:
cum ea suspendimini!

Seguidamente, apresentamos a tradução:

Um camponês ao ver
o seu burro morto,
chorava-lhe a morte:
 ah! ah! ah!
meu burrinho moribundo,
como gostaria de morrer por ti!
Se tivesse sabido, ó burrinho,
que ias morrer de frio,
não deixaria de te cobrir.
Ter-te-ia comprado uma túnica,
umas calças e uma camisa,
um cinto e uma bolsinha.
Ó tu, bom presbítero,
manda-lhe tocar três vezes o sino,
e cantar solenemente!
Iremos para a igreja,
cantar-lhe-emos um requiem

velaremos o burrinho.
A carne fica para os vermes,
a pele para os sapateiros,
e a alma para os diabos.
Vós todos, ó bávaros,
levai o rabo do burro:
enforcai-vos com ele!

Ora, segundo Novati, quem compare com este poema o Ambrosiano, apresentado em último lugar, verá como entre eles há uma grande diferença: no boémio faltam todas as estrofes que explicam o título dado à composição que contêm o testamento do burro. Temos diante de nós uma composição nova na qual se conservam alguns versos do verdadeiro poema, a entoação, o carácter jocoso, mas em que falta a parte substancial. Deveremos daqui deduzir que os dois poemas são, portanto, de facto, de origem diversa, e que só têm em comum algumas semelhanças meramente acidentais? De modo nenhum: na opinião de Novati, é antes evidente que na redacção boémia só se deve ver uma derivação da italiana anterior, mas alterada, “estragada”, modificada, de tal maneira que se torna quase irreconhecível. É, portanto, natural concluir que desde há muito tempo o testamento do burro devesse correr nas bocas dos povos europeus, para chegar, assim, profundamente alterado a quem, em Praga, o escreveu. Novati, crê, assim, e sem medo de errar, que se pode afirmar que o *Testamentum domini Asini* conservado no códice Ambrosiano remontará ao século XIII ou será mesmo anterior.

Uma outra prova da maior antiguidade, pode tirar-se das alusões mais audazes, irreverentes mesmo, para com a Igreja, que se encontram na versão ambrosiana, e do modo sarcástico e zombeteiro com que nos são apresentadas as coisas sagradas e os mais venerandos mistérios da fé cristã. Não só o burro “deixa” a cruz (que tem no dorso produzida pelos golpes do pau) ao Papa, as orelhas aos cardeais, a cauda aos frades menores, mas também dele, burro, se diz que “obdormivit cum fratribus”, parodiando a frase usadíssima nas necrologias e nos *Libri Vitae* a indicar a morte de um frade ou de um clérigo. E mais ainda: pede-se ao abade e aos clérigos para ser dada a comunhão ao moribundo.

Estes gracejos irreverentes que ofendem as consciências timoratas – e tanto isto é verdade que um proprietário do códice Ambrosiano lhe quis tirar, raspando, os versos 25-27 e 49-50, mas que ainda se conseguem decifrar –, são muito moderados na redacção boémia e desaparecem

dar-te-ia boa comida,
palha e cevada;
io, io; etc.

A prolixidade encontra-se em todo o poema que conta, em vez de catorze, dezanove estrofes, mas a que lhe faltam depois as mais saborosas. O elenco dos legados que o burro faz é muito comprido. Todo o seu corpo é esmiuçado, dividido, contudo a veia cómica esgotou-se:

Crucem lego clericis,
spinam dorsi monachis
et aures ridiculis;
io, io;

Vocem do cantoribus,
guttur potatoribus,
rugas senioribus;
io, io;

Dorsum do portantibus,
pedes ambulatibus,
carnes jejnantibus;
io, io;

Traduzindo:

Lego as cruzes aos clérigos,
a espinha aos monges,
e as orelhas aos palhaços;
io, io;

A minha voz aos cantores,
a garganta aos bebedores,
as rugas aos velhotes;
io, io;

Lego as costas aos carregadores,
os pés aos viandantes
as carnes aos que jejuam;
io, io; etc.

A quarta redacção é anterior a 1575, mas situa-se ainda no século XVI. Novati não reproduz o texto latino mas tece sobre essa redacção alguns comentários. É efectivamente a quarta,

sendo a primeira a ambrosiana, a segunda a boémia de Praga, a terceira a vienense de 1532. Também ela, diz Novati, é mais longa que as mais antigas. Nela, com efeito, não encontramos a estrofe de três versos com refrão, não há nenhuma divisão das estrofes, os versos são de métrica variada, o refrão desapareceu. Parece todavia escrita por pessoa culta que recordava mal a poesia que talvez lhe tivesse chegado por tradição oral e que anotou apenas de memória. Dos quarenta e dois versos que formam a composição, mais de metade é utilizada para descrever os lamentos do camponês e a ressurreição do burro. Tal como nos primeiros versos lembra a redacção antecedente, também nos outros recorda a do códice italiano. Mas nem com esta nem com aquela tem afinidades que permitam acreditar que ela deriva de uma delas. Também nesta redacção, crê Novati que se deve admitir a mão de um refundidor.

A quinta redacção do poema, e a mais recente, remonta ao século XVII, e nela reaparecem a divisão das estrofes e o refrão, mas esta consta de três versos no primeiro e no terceiro, dos quais há notas musicais. Isto permite acreditar que esta canção era cantada por alguns estudantes da universidade de Bratislava que, provavelmente, nas grandes tabernas, entre risos, galhofa e taças espumantes de cerveja, levantavam a voz a distribuir os formidáveis dons do burro moribundo:

Caput magistratibus,
aures do iudicibus,
oculos custodibus,
la sol fa mi re ut
Dentes cedunt senibu
labia pregonibus,
lingua mulieribus.
Nares tabacariis,
pedes tabellaris,
pellem dat canonicis.
Vocem dat cantoribus,
collam potatoribus,
virgam dat scholaribus.
.....
Testamentum hoc invalidum

qui dixerit in solidum,
convertatur in asinum.

Traduzindo:

Dou a cabeça aos magistrados,
as orelhas aos juízes,
os olhos aos guardas.

la sol fa mi re ut.

Ofereço os dentes aos velhotes,
os lábios aos pregoeiros,
a língua às mulheres.

As ventas aos fumadores,
as patas aos mensageiros,
a pele aos cónegos.

Lego a voz aos cantores,
a garganta aos bebedores,
a verga aos estudantes.

.....

Aquele que este testamento
considerar inválido e fraco
que se converta em burro.

E, por fim, transcrevemos o texto do códice Ambrosiano:

Testamentum domini Asini

rusticus dum asinum
suum vidit mortuum,
flevit eius obitum:

Ohe, ohe, morieris asine?

Sit e scivissem, asine,
moriturum frigore,

te induissem syndone.

Ohe.

Exclamavit rustica
voce satis querula,
obstante vicinia:

Ohe.

Ululavit rusticus,
magnisque clamoribus
trahens crines manibus:

Ohe.

Surge tanto tempore
quod tu possis bibere
et testamentum condere.

Ohe.

Mox consurgens asinus,
testamentum protinus
condidit oretenus :

Ohe.

« Crucem do papalibus,
aures cardinalibus,
caudamque minoribus.

Ohe.

“Caput meum iudicantibus,
vocem mea cantantibus
linguamque predicantibus

Ohe.

“Dorsum meum portantibus,
carnes meas ieiunantibus,
pedes autem ambulatibus.

Ohe.

“Pellem meam sutoribus,

crines sellatoribus,
ossa quoque canibus.

Ohe.

“Viscera vulturibus,
priapumque viduis
una cum testiculus.

Ohe.

His legatis omnibus,
que habelat, asinus
obdormivit cum fratribus.

Ohe.

Abbas tunc et clerici
prebent panem tritici
cum vellet ipse mori.

Ohe.

Rusticus et famuli
portant corpus asini
ad pasturanque lupi.

Ohe.

Traduzindo :

Testamento do senhor burro

Um camponês ao ver
que o seu burro morrera
lamentava-lhe a morte:

Oh, Oh, como podes morrer burrinho?

Se tivesse sabido, burrinho,
que ias morrer de frio,
ter-te-ia envolvido num lençol.

Oh.

A camponesa exclamava
com uma voz lastimosa,
contrariada pela vizinhança:

Oh.

O camponês chorava,
com grandes gemidos
arrancando o cabelo com as mãos:

Oh.

Levanta-te um pouquinho
de modo que possas beber
e fazer o testamento.

Oh!

Logo o burro se levantou,
e fez o seu testamento
nestes termos:

Oh.

“Lego a cruz ao Papa,
as orelhas aos cardeais,
o rabo aos frades menores.

Oh.

“A cabeça aos juízes,
a voz aos cantores
a língua aos pregadores.

Oh.

“As costas aos carregadores,
as carnes aos abstinentes,
os pés aos caminhantes.

Oh.

“A pele aos sapateiros,
as crinas aos albardeiros,
e também os ossos aos cães.

Oh.

“As vísceras aos abutres,
e às viúvas o príapo
com os testículos.”

Oh.

Legado tudo o que tinha,
adormeceu o burro
com os seus irmãos.

Oh.

Então o abade e os clérigos
oferecem o pão e o trigo
querendo ele mesmo morrer.

Oh.

O camponês e os criados
levam o corpo do burro
para repasto do lobo.

Oh.

Hoje, ao fim de alguns séculos, ouve-se ainda o eco do *Testamentum domini asini*. Com efeito, em quatro dos testamentos carnavalescos recolhidos e utilizados para esta investigação, o burro ocupa um lugar central, sendo todos eles de Vila Viçosa, aldeia do concelho de Arouca. O primeiro, do Carnaval de 1946, dirigido pelas raparigas aos rapazes; o segundo, do Carnaval de 1965, também dirigido pelas raparigas aos rapazes; o terceiro, do Carnaval de 1966, dirigido pelos rapazes às raparigas; o quarto, do Carnaval de 1966, dirigido pelas raparigas aos rapazes. Esse lugar central surge de um modo diferente: estando nós face a um testamento, fala-se obviamente de legados, de “deixas”, mas esse modo diferente traduz-se nas variantes de como o burro é abordado – ele ou deixa directamente alguma parte de si próprio, do seu corpo, ou “é um pretexto” para outro género de legados.

Com essas variantes pode definir-se uma tipologia, e, podendo aparecer mais do que uma variante no mesmo testamento, há uma delas que domina. E dando alguns exemplos dessas

variantes, que remetem para os testamentos aqui apresentados para o efeito, essa tipologia poderá ser apresentada como se segue.

O primeiro tipo é o que corresponde, pelo que já vimos, à forma original: do burro são deixadas partes do seu corpo. No Testamento de 1946, são deixados: a crina, as orelhas, as queixadas, o rabo, as tripas.

Veja-se a estrofe 13, na qual são deixadas as orelhas:

Deixo ao Compadre José Maria
Por ser a primeira vez
Fica-lhe as orelhas do burro
Para ele se arreganhar

No Testamento de 1965, surgem deixadas quase as mesmas partes do burro.

Veja-se a estrofe 30:

Deixo ao Compadre António
Por na Toqueirã morar
Fica-lhe o rabicho do burro
Para o arreo não escorregar

Ao burro são atribuídas qualidades humanas.

Vejam-se, por exemplo, a estrofe 19 do Testamento de 1965, na qual o burro pode ensinar a dançar, ou a estrofe 23 do Testamento de 1966 (o das raparigas aos rapazes), na qual o burro (jumento) poderá cantar ao desafio:

Deixo ao Compadre Valdemiro
Por ele ter um bom jeitinho
Há-de ir aprender com o burro
A dançar o corridinho

Deixo ao Compadre Brito
Por ser um rapaz de brio
Tem uma boa fala para cantar
Com o jumento ao desafio

O jumento é pretexto para que à sua volta se elabore todo um discurso, tendo-o como animal de grande proximidade, com o qual se brinca, que é companheiro, que até na doença tem de ser bem tratado, isto é, o animal de tão próximo como que participa de uma certa humanidade.

Vejam-se apenas como exemplos as estrofes 28 e 31 do Testamento de 1966 (das raparigas aos rapazes):

Deixo ao Compadre Delfim Henrique
Por ser do meu agrado
Que dê um clister (cristel) ao jumento
Se andar empanturrado

Deixo ao Compadre Manuel dos Paivas
Por ser um rapaz de nobreza
Que não despreze o jumento
Que é um companheiro de beleza

O burro surge como um observador de costumes e ao mesmo tempo é censor, no caso, das raparigas mais ousadas, que saem das normas: o uso da saia curta é factor da sua excitação. Ou seja: o burro é como que um intermediário entre as raparigas e os rapazes, é pretexto para ser dito o que não pode ser directamente, é como que um recurso cénico imaginado e, por isso, obrigando a que seja feita uma transferência. Todo o testamento gira à volta deste tema central.

Vejam-se, a título de exemplo, as estrofes 9 e 16 do Testamento de 1966 (dos rapazes às raparigas):

Deixo à Comadre Armanda
Eu vou dar-lhe um conselho
O burro está animado
De ver as saias pelo joelho.

Deixo à Comadre Maria José
Isto vai sempre a calhar
Também usa a saia curta
E o burro atira-se ao ar.

Jaime Lopes Dias, em *Etnografia da Beira*, \diz-nos que a *divisão do burro* aparece entre os divertimentos de Carnaval, nos concelhos de Oleiros e Sertã, e dele mereceu um registo bem preciso (Dias, 1942, vol.VI:66-67). Este costume aponta sem sombra de dúvida para o testamento do burro.

Oiçamos a descrição minuciosa que ele faz de tal divertimento:

Um grupo de rapazes, formando a “Ronda”, sobe a um cabeço ou elevação dos arredores das povoações ou a balcão de quinta próxima acompanhado de chocalhos, pífaros, latas velhas, tambores, harmónicas, etc. Os componentes do grupo, falando através de um cabaço partido em forma de funil (altifalante rústico), distribuem as diversas partes do burro por pessoas suas conhecidas a quem desejam surriar ou irritar, em quadras improvisadas.

E transcrevemos as que ele recolheu numa dessas aldeias – o Nesperal:

Aí vai a cabeça
P’o senhor Zé Monteiro
A que êle tem não presta;
A do burro vale mais dinheiro.

Um pedaço do burro
É para a Maria Padeira;
O que ela precisa é de pele
P’ra fazer uma peneira!

Lá vai o burro inteiro
P’ra casa do Sr. Lopes
Quando os dois se encontrarem
Começarão ambos aos pinotes.

Olha, olha, olha!
Lá etá o Zé Branco!
Comeu tanto do burro
Que já se não levanta do banco.

Mais de quarenta anos depois, viríamos a ter uma informação recolhida em 1985, na freguesia do Troviscal, concelho da Sertã, sobre a “divisão do burro” que aponta, sem qualquer sombra

de dúvida, para o testamento do burro. Todavia o seu contexto etnográfico é diferente do dos 86 testamentos por nós recolhidos.

No Troviscal, na noite de Segunda para Terça-Feira Gorda, os rapazes, dividiam-se em dois grupos, cada um dos quais dirigindo-se para dois sítios extremos da povoação, ficando um num dos pontos mais altos e outro num dos mais baixos, frente a frente. Cada um dos grupos transportava vários objectos com os quais iam fazer grande alarido, como, por exemplo, latas, campainhas, panelas, etc. Mas o elemento mais importante era, sem dúvida, o funil, geralmente de cabaça ou lata, ou, na falta deste, as próprias mãos. O funil servia para dar maior ressonância às palavras que iam ser proferidas entre os dois grupos e podiam assim ser bem ouvidas por todos os habitantes. Ainda me lembro do costume, na minha infância, do uso do funil, onde, sempre um homem, fazia uma feroz crítica, sobretudo a determinados comportamentos das mulheres. Tal costume foi decaindo, devido já à não aceitação da crítica, à evolução das mentalidades, tal como aconteceu noutros lugares. Esta crítica social era muito comum, apresentando variantes; em muitas aldeias designava-se tal costume por *deitar pulhas*.

Chegada a hora da “divisão do burro” feita pelos rapazes, é dirigida, agora, às raparigas, cada uma das suas partes.

O grupo que se situa no sítio mais baixo, pergunta:

“À F... (o nome da moça solteira), o que é que lhe cabe?

O grupo contrário responde, por exemplo:

“À F...

Por ser amiga da brincadeira

Fica com as ferraduras

Para dançar na Nogueira

À F...

Por ser amiga de guardar o gado

Fica com as goelas

Para poder cantar o fado

À F...

Por namorar um rapaz do Fundão

Fica com o lombo

Que já é um belo quinhão

À F...

Por estar para casar

Fica com as costelas

Para as poder apanhar

À F...

Por ser um pouco velhota

Fica com os toucinhos

Para comer na palhota

À F...

Por morar do outro lado da barroca

Fica com os ossos

Para fazer o eixo de uma picota

À F...

Por ser um pouco regateira

Fica com a pele

Para fazer uma pataqueira

À F...

Por morar na Rua Direita

Fica com o mango

Para não fazer desfeita

À F...

Por ter muitos filhos

Fica com as tripas

Para a aliviar de sarilhos”

No final de cada uma das quadras – as “deixas” – os rapazes fazem um grande alarido.

Só há memória de que houve um ano no qual também as raparigas haviam feito a “divisão do burro” e, portanto, também fizeram as “deixas” aos rapazes, não se limitando, como de costume, ao comentário feito entre si: “eles só dão aquilo que não comem”. Porém, apenas foram escritas num papel que foi afixado numa parede e logo arrancado, provocando tal gesto um grande alvoroço. Apesar de provavelmente terem sido arrancadas pelos rapazes, não o foram contudo a tempo de não passarem eles, depois, a ser motivo de troça por parte dos habitantes da aldeia.

As “deixas” atrás referidas não constituem um testamento no sentido de um texto específico destinado a determinado ano, foram, sim, quadras citadas de memória por um homem idoso que era o habitual escriba, coadjuvado ou não pela sua mulher, e que o fornecia cada ano ao grupo dos rapazes. São, pois, “memórias soltas”, que bem podem, cada uma delas, ter pertencido a vários testamentos.

Quando da recolha destas “deixas”, a “divisão do burro” já se não realizava há alguns anos.

Os dois testamentos dos anos de 1946 e 1966 atrás referidos e que foram recolhidos em Vila Viçosa e também a “divisão do burro”, recolhida no Troviscal, serão certamente herdeiros directos de testamentos muito mais antigos e que chegaram até nós também numa “linha directa”, embora com contaminações no espaço e no tempo. São, no entanto “actualizados”, cada ano, permanecendo a estrutura. Tudo isto, só por si, atesta a importância que tivera a festa do burro.

Outra sobrevivência consiste no costume que eu própria observei na minha infância, na aldeia de Vila Viçosa do concelho de Arouca. Um casal sempre muito folgazão na aldeia, ou dois homens, brincalhões também ao longo do ano, colocavam-se um atrás do outro do seguinte modo: dobrando-se em ângulo recto, colocando o de trás as mãos nos quadris do da frente, cobrindo-se com uma manta, não faltando umas orelhas de burro postiças na cabeça, mascarada, do da frente, e os guizos ao pescoço. Como se vê pela descrição feita, é fácil imaginar que às pernas dos dois correspondiam as quatro patas do burro. Este costume era também pretexto para a festa carnavalesca durante alguns dias que precediam a Terça-Feira Gorda e sobreviveu até meados do século passado.

Outra configuração deste costume surgiu depois não só nesta aldeia do concelho de Arouca como também nos lugares centrais da freguesia de Moimenta, situada, como já referido, no contíguo concelho de Cinfães. Nesta configuração, só entra um homem e é feita uma armação de arame coberta com mantas e chocalhos, a imitar um burro no qual o homem, obviamente mascarado, parece ir montado. Passeando-se pela aldeia, num jogo cúmplice com os habitantes-actores, havia a libertação do gesto, da palavra, do riso. Isto é, pois, um vestígio, embora já muito ténue, da festa medieval do burro, na “praça pública”, para usar a expressão de Mikhaïl Bakhtin.

E para rematar, voltando às orelhas do burro, há que referir o conto popular “O Príncipe de orelhas de burro”, de que existem várias versões. Em todas, porém, aparece o segredo do

barbeiro. Este, ordenando-lhe o padre, vai contá-lo ao poço onde vão nascer canas através das quais se ouviria a cantilena “Príncipe de orelhas de burro”. Surge no fim o inevitável castigo do rei, ordenando a morte do barbeiro.

Por isso, Apolo fez com que as orelhas do rei Midas se transformassem em orelhas de burro, assim como se castigavam de modo parecido as crianças para não trocarem o bem pelo mal e, procedendo desse modo, ficarem mais inteligentes. E assim chega até aos nossos dias o mito do burro e das suas orelhas.

2.4 Ecos do testamento em François Villon

François de Montcorbier ou François des Loges, embora vulgarmente conhecido por François Villon, foi um dos maiores poetas franceses da Idade Média.

Resumidamente expomos alguns dados fundamentais da sua biografia, ou seja, da sua vida e da sua obra literária, tendo, para isso, além de Vasco Graça Moura (Moura, 1997) seguido de perto Gert Pinkernell, professor de história literária na universidade de Wuppertal e a introdução de Marcel Schwob ao *Manuscrito LIII de Estocolmo*.

Terá nascido em 1431, segundo a maior parte dos investigadores, embora Vasco da Graça Moura (Moura, 1997:7) aponte essa data apenas como provável. Quanto ao ano da sua morte é provável o de 1463, embora sobre isso não haja certeza.

Nascido numa família pobre, e órfão de pai, é acolhido pelo cónego Guillaume Villon, que lhe pôde proporcionar uma boa formação universitária, em Paris: em 1449 era bacharel e já mestre em artes em 1452. Ainda antes de 1452 terá iniciado estudos teológicos, que veio a interromper, sendo pelo menos uma das causas desse desvio a turbulência na universidade entre 1451 e 1453. Desencantado, vem a seguir desde então uma vida de aventura e vagabundagem.

Em Junho de 1455 começam os incidentes verdadeiramente sérios na vida de Villon. Envolve-se numa briga, ferindo mortalmente Philippe Sermoise, talvez por rivalidade amorosa. Foge de Paris, fazendo-se passar por barbeiro. Entretanto é condenado à morte como contumaz, mas regressa a Paris com a ficha limpa após um processo muito complicado. Logo nesse ano,

com outros companheiros, participa num roubo de um cofre cheio de moedas valiosas, na sacristia da Capela do Collège de Navarre.

Vem a abandonar Paris prudentemente, mas antes redigiu a sua primeira longa obra, *Le Lais* (*Le Petit Testament*), em 1456 (Moura, 1997: 17-47).

Seguimos Vasco Graça Moura na sua edição que contém o texto francês e a sua tradução.

O *Pequeno Testamento* é constituído por quarenta oitavas, anunciando logo no verso da primeira estrofe, aquela data como um dos grandes marcos da sua vida:

I	I
L'an quatre cent cinquante six,	No ano de quatro cinco seis
Je, François Villon, écolier,	eu, François Villon, escolar,
Considérant, de sens rassis,	em pleno senso, achando me eis,
Le frein aux dents, franc au collier,	freio nos dentes, bom puxar,
Qu'on doit ses oeuvres conseiller	se deve as obras bem pesar,
Comme Végèce le raconte,	como Vegécio o aconselha,
Sage Romain grand conseiller,	sábio romano, luminar,
Ou autrement on se mécompte.	porque senão se destrambelha.

Este testamento termina com a paródia de um sonho, forma frequente na Idade Média, no qual o narrador conta o que nele “viveu”, fazendo Villon alusão escarnecedora ao ensino escolástico. É suposto que com esta forma pretendesse manter viva a memória de si, junto dos companheiros e cúmplices. Mais à frente voltaremos ao *Le Lais*, bem como ao sonho referido.

Terá já saído de Paris com a intenção de fazer um novo golpe numa abadia de Angers, não havendo, porém, a certeza de que tal tenha acontecido, apontando outros a intenção de procurar a protecção do duque René d'Anjou.

Depois de conseguir ser protegido, em Blois, em 1457, por Charles d'Orléans, e de ter sido agraciado, após outra prisão, pelo rei Luís XI, regressa a Paris, em 1461, onde começa a escrever *Le Grand Testament*, no qual integra várias composições escritas anteriormente. Continuou a escrever pelo menos até 1462, e faleceu, como já foi dito, provavelmente em 1463.

Em 1462, vem a ter novamente problemas com a justiça, é acusado outra vez, o que traz ao de cima o assalto de 1456, mas livra-se da prisão, sendo obrigado a repor a sua parte correspondente no roubo do Collège de Navarre.

Volta a envolver-se numa briga e, embora parecendo que tenha sido até um apaziguador nesse incidente, é condenado à morte por enforcamento. Escreve então a que é considerada a sua obra-prima, conhecida por *Ballade des Pendus*, Balada dos Enforcados. É um apelo lancinante para não ser enforcado. Tendo recorrido da sentença, o Parlamento, em Janeiro de 1463, comutou-lhe a pena pela obrigatoriedade de ter de se ausentar da cidade por dez anos.

Voltando ao *Le Lais*. A totalidade dos seus 320 versos divide-se em três partes: a primeira é constituída por oito oitavas, contendo vários aspectos biográficos, entre outros; a segunda – o testamento propriamente dito – vai da estrofe 9 à estrofe 34; a terceira – o “sonho” – vai da estrofe 35 à estrofe 40.

Sendo a segunda parte a mais relevante, é dela que vamos dar alguns exemplos, sendo identificados quase todos os “herdeiros” por Vasco Graça Moura.

Assim:

A estrofe XI refere-se a Ythier Marchant, membro rico e influente de uma família de altos funcionários, odiado por Villon, e a Jean Cornu, que chegou a ser secretário do rei:

XI	XI
Item, à maître Ythier Marchant,	Item, a mestre Itier Marchante,
Auquel je me sens très tenu,	a quem me sinto mui teúdo,
Laisse monbrant d’acier tranchant	meu ferro dou de aço cortante,
Et à maître Jean le Cornu,	ou a mestre João Cornudo,
Qui est en gage détenu	que de penhor dado é contudo
Pour un écot sept sols montant;	por oito soldos de montante;
Je veul, selon le contenu,	Pra ser entregue, é conteúdo
Qu’ on leur livre... en le rachetant.	que do resgate haja pagante.

A estrofe XIII é o legado a Robert Vallée, seu companheiro de estudos, pertencente à rica burguesia e procurador no Parlamento. Nela refere “Trumillières”, uma taberna situada nas Halles, e Jeanne de Millières, amiga do colega:

XIII

Et à maître Robet Vallée
 Pauvre clergeon en Parlement,
 Qui n'entend ne mont ne vallée,
 J'ordone principalement
 Qu'on lui baille légèrement
 Mes brailes, étant aux *Trumillières*,
 Pour coiffer plus honnêtement
 S'amie Jeanne de Millières.

XIII

E a mestre Roberto do Vale
 que em Cortes é pobre escrevente
 e não entende monte ou vale,
 ordeno eu principalmente
 que lhe vão dar de boa mente
 bragas que deixo em Trumillières,
 pra tocar mais honestamente
 a amiga Jeanne de Millières

A estrofe XVII refere-se a Regnier de Montigny, nobre que acabou enforcado em 1457 – ladrão, batoteiro e sacrílego –, pertencente ao bando dos Coquillards, e a Jean Raguier, membro da guarda de polícia do preboste de Paris:

XVII

Item, je laisse à ce jeune homme
 Regnier de Montigny, trois chiens;
 Aussi à Jean Raguier la somme
 De cent francs, pris sur tous mes biens.
 Mais quoi? Je n'y comprends en riens
 Ce que je pourrai acquérir:
 L'on ne doit trop prendre des siens,
 Ne trop ses amis surquérir.

XVII

Item, e deixo ao rico-home
 Regnier de Montigny, três cães;
 também a Jean Raguier, que tome
 cem francos vindos dos meus bens.
 Mas quê! não ponho nem vinténs
 de quanto eu mais possa adquirir:
 Dos teus contente-te o que tens,
 nem vás a amigos mais pedir.

Na estrofe XX, contempla de uma só vez, com os seus legados, o cozinheiro de Carlos VII, Jacques Raguier, e ainda o *bebedouro Popin* – um bebedouro do Sena – e a taberna parisiense *Pomme de Pin*:

XX

Et à maître Jacques Raguier
 Laisse l'*Abreuvoir Popin*,
 Perches, poussins au blanc manger,
 Toujours le choix d'un bon lopin,
 Le trou de *La Pomme de Pin*,
 Clos et couvert, au feu la plante,
 Emmailloté en jacopin;

XX

E a mestre Jacques Raguier
bebedouro Popin destino,
 quer frango e branco manjar, quer
 carpas escolha lá do fino,
 o antro da *maçã do pino*,
 bem abafado, ao fogo a planta,
 todo enfeitado em jacobino.

Et qui voudra planter, si plante.

E quem quiser plantar, pois planta.

Temos agora, na mesma estrofe – a XXI – quatro “herdeiros”: Jean Mautaint, notário do rei no Châtelet, que tratara do caso de Navarre e no qual Villon esteve implicado, como já foi referido; Pierre Basanier, notário e escrivão do cível e do crime no Châtelet. O senhor ou nobre é Robert d’Estouteville, preboste de Paris; o procurador é Fournier, que possivelmente terá defendido Villon em processo:

XXI

Item, à maître Jean Mautaint
Et maître Pierre Basanier
Le gré du seigneur qui atteint
Troubles, forfaits sans épargnier;
Et à mon procureur Fournier
Bonnets cours, chausses semelées
Taillées su mon cordonnier
Pour porter durant ces gelées.

XXI

Item, a mestre Jean Mautaint
e a Pierre Basanier de par,
favor do nobre cujo afã
é os maus feitos não poupar;
e ao meu procurador vou dar
curtos chapéus bragas soladas,
que o sapateiro vai talhar
para as usar nestas geadas.

A estrofe XXVIII refere-se a Guillaume Cotin, Thibaut de Vitry e Guillot Gueudry: os dois primeiros são cónegos ricos de Notre-Dame, já velhos, conselheiros do Parlamento, e o terceiro é um insolvente de quem a catedral não conseguia obter o que ele lhe devia:

XXVIII

C’est maître Guillaume Cotin
Et maître Thibaut de Vitry,
Deux pauvres clerics parlant latin
Humbles, bien chantant au letrín;
Paisibles enfants, sans estrif;
Je leur laisse cens recevoir
Sur la maison Guillot Gueuldry
En attendant de mieux avoir.

XXVIII

São mestre Guilherme Cotin
e mestre Thibaud de Vitry
escolares pobres com latim,
sem rixa, humildes, como ouvi,
meninos bons no coro assi.
Os deixo renda receber
sobre a mansão Guillot Gueudry
enquanto esperam mais haver.

No *Le Grand Testament* está integrado *O Segundo Testamento* (Moura, 1997:49-77), bem como algumas obras anteriores a 1461 e o muito que escreveu até, provavelmente, ao princípio de 1463.

Logo na primeira estrofe regista o ano do começo da escrita e lembra o bispo de Orléans, que o havia mandado prender em Meung-sur-Loire:

I

En l'an de mon trentième âge
 Que toutes mès hontes j'eus bues
 Ne du tout fol, ne du tout sage,
 Non obstant maintes peines eues,
 Lesquelles j'ai toutes reçues
 Sous la main Thibaut d'Aussigny...
 S'évêque il est, signant les rues,
 Qu'il soit le mien je le regny!

I

No meu trinteno ano de idade,
 minhas vergonhas bem bebidas,
 louco e sensato por metade,
 mau grado as penas já havidas
 que foram todas recebidas
 da mão de Thibaut d'Aussigny...
 Se é bispo e as ruas traz benzidas,
 que seja o meu, renego aqui!

Mas não esquece Luis XI aquando da passagem por Meung-sur-Loire, em 1461, que o agraciou, tendo assim recuperado a liberdade:

VII

Si prie au benoît fils de Dieu,
 Qu'à tous mes besoins je reclame
 Que ma pauvre prière ait lieu
 Vers lui, de qui tiens corps et âme,
 Qui m'a préservé de maint blâme
 Et franchi de vile puissance.
 Loué soit-il, et Notre Dame,
 Et Loïs, le bon roi de France.

VII

E ao bento Filho de Deus rogo
 que em precisões imploro bem,
 que a pobre prece acolha logo
 pois dele corpo e alma me vêm
 e contra ofensas me sustém
 e libertou de vil possança.
 Louvado seja, e sua Mãe,
 e Luís, o bom rei de França.

Como também não esquece Jacques Coeur, rico e importante que tivera papel de relevo no reinado de Carlos VII, mas que acabara em desgraça:

XXXVI

De pauvreté me grementant,
 Souventes fois me dit le coeur:
 "Homme, ne te doulouse tant
 Et ne demène tel douleur!
 Se tu n'as tant qu'eut Jacques Coeur,
 Mieux vaut vivre sous gros bureau,
 Pauvre, qu'avoir été seigneur
 Et pourrir sous riche tombeau!"

XXXVI

Se tais pobrezaas me consomem,
 às vezes diz-me o coração:
 "Pois não te doas tanto, ó homem,
 nem vás cair nessa aflição
 se Jacques Coeur mais teve então:
 que em mau burel mais vale viver
 pobre, a ter sido já barão
 e em campa rica apodrecer".

A maior parte dos seus legados não são deixados sob a forma performativa “Eu deixo”, são antes manifestações de desejos, vontades, de arrependimentos da vida boémia, fala da igualdade de todos perante a morte.

A primeira edição impressa da obra de Villon é de 1489, mas só em 1533, a convite de Francisco I, Clément Marot fez uma nova edição das obras de Villon, ajudado por velhos que recorreram à memória, o que mostra a grande popularidade do poeta, a grande difusão da sua obra, o peso da tradição oral.

O mundo de Villon é medieval tardio, em trânsito para o Renascimento, tal como é o de Gil Vicente ou de François Rabelais. Daí que, apesar das diferenças que entre eles existam, haja uma característica comum, que é, sem dúvida, a carnavalização do real, o seu tratamento jocoso, satírico.

É de referir a comparação que Graça Moura (Moura, 1997:10) faz de Villon com Camões. Há um “grau zero” nos haveres deixados pelo primeiro, que “ resumem-se a um só bem: aquilo que pela palavra Villon diz querer transmitir aos seus legatários, um pouco como veio a acontecer com as iguarias do “banquete de trovas” servido por Camões aos seus amigos, na Índia”, comparação bem pertinente.

Porém, esse “grau zero” de que fala Graça Moura não nos parece contraditório com a carga performativa de “Deixo”, próprio de linguagem testamentária, especialmente utilizado em *Le Petit Testament*, como se viu.

2.5 Ecos do testamento em Gil Vicente

2.5.1 O Pranto de Maria Parda

A especificidade de um texto escrito com vista à sua representação faz do chamado género dramático um espécime *sui generis* no universo da literatura. O texto dramático terá que transmutar-se em texto teatral para poder chegar ao palco, tendo, assim, a sua razão de existir. Teremos teatro sempre que haja uma relação de colaboração entre o texto e o palco. O texto destinado ao palco nasce em circunstâncias concretas, destina-se ao imediato, é actuante e actual, de certa forma catártico e também efémero: desaparecerá com o cair do pano, com o apagar das luzes, com o despir do guarda-roupa, com a saída do último espectador do espaço

de representação. Nas palavras de Roland Barthes (Barthes, 1964: 258) podemos considerar o teatro

uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina esconde-se por detrás de um reposteiro mas assim que fica a descoberto começa a enviar-nos mensagens. Estas mensagens têm de característico o facto de serem simultâneas e, todavia, terem diferentes ritmos; em determinada altura do espectáculo recebemos ao *mesmo tempo* seis ou sete informações (provenientes do cenário, da indumentária, da iluminação, da colocação dos actores, dos seus gestos, mímica, falas) mas algumas delas permanecem (como acontece com o cenário) enquanto outras se vão modificando (as palavras, os gestos); estamos, portanto, perante uma verdadeira polifonia informativa e é isto que constitui a teatralidade: uma densidade de signos.

Este intróito servirá para justificar a ideia de que, Gil Vicente, mais que autor dramático, se afigura quer pela sua produção dramaturgica, quer pela diversidade dessa mesma produção, um homem de teatro na sua acepção mais profunda: a criação e apresentação do produto teatral, ou seja, o espectáculo. Trabalhando por encomenda, criador do texto, era ele quem concebia o espectáculo em todas as suas vertentes. Entre 1502, data da apresentação de “O Monólogo do Vaqueiro” e 1536 quando se representa, em Évora, *Floresta de Enganos*, toda a produção literária de Gil Vicente cumpriu a missão a que se destinava: ser apresentada publicamente em representações teatrais. Aliás, o processo de produção teatral em que se viu envolvido explicará, segundo Paul Teyssier, algumas características da “arte vicentina”: “repetição de certos processos duma peça para outra, uma atitude livre e desembaraçada relativamente às regras de versificação e, em suma, um andamento criativo de relativa improvisação”. (Teyssier, 1982:15).

O teatro de Gil Vicente é essencialmente, como assinalou Albin E. Beau (Beau, 1959:89), teatro-espectáculo. Ou, como nos refere Costa Pimpão, é a liberdade de inspiração que anima a obra de Gil Vicente. Nada o impede de intercalar a intriga romanesca, a alegoria ou a paródia alegórica, porque ele vive o seu público, de duas gerações, cujo interesse era preciso manter vivo, renovando por isso temas e processos. Daí o teatro vicentino ser, na quase totalidade, uma sucessão de experiências (Pimpão, 1959:139).

Não parece, pois, que alguém de tal forma assoberbado com tantas e tão variadas tarefas se pudesse entregar de forma aturada a estudos eruditos. A actividade de Gil Vicente não no-lo

deixa ver como homem erudito, no sentido daquele que aprofunda determinada ou determinadas matérias. Como diz José Oliveira Barata (Barata, 1991:77), “o contacto de Gil Vicente com a realidade que o circunda é sempre a de espectador atento; dificilmente o vemos como aplicado estudioso «vivendo» o quotidiano por qualquer filtro livresco.”. Tudo seria possível, ao serviço de uma arte sôfrega e exigente como é a do teatro. Gil Vicente terá, sobretudo, registado conhecimentos e informações para os usar, quando isso fosse conveniente, na sua prática teatral.

Face a estes dados poder-se-á então considerar o *Pranto de Maria Parda* (1522) como obra onde o espírito carnavalesco se mostra inequivocamente.

No ano anterior à apresentação desta obra, tinha falecido D.Manuel I e subira ao trono D. João III. Nesse mesmo ano grassa por todo o país uma fome de grande extensão e de graves consequências. Em 1522, mantém-se por todo o país o mesmo cenário de fome.

Perante tais factos de que forma reage Gil Vicente? Escrevendo e fazendo representar um “Pranto”.

Se o mesmo terá sido representado não restam dúvidas. Quando, não se sabe ao certo. Talvez no Carnaval ou, mesmo, na Quaresma.

O *planctus* litúrgico, ligado aos rituais da Semana Santa, acentuava as dores da Virgem diante dos terríveis sofrimentos do seu Filho, quando do sacrifício na Cruz. Como refere Mário Martins (Martins, 1951:123),

“nos mistérios da Paixão, que se agitavam nos tablados medievais, nas narrativas mais ou menos dialogadas, em loas de carácter dramático, centradas à volta de Nossa Senhora das Dores e do seu Filho morto, escutamos as queixas amargas da Virgem Maria: eram os *prantos* da Mãe de Deus, alguns deles dialogados, sendo Nossa Senhora, S. João Evangelista, Santa Maria Madalena e as santas mulheres as personagens principais”.

Estas lamentações da Senhora, de raiz litúrgica, vinham da Idade Média, e os *prantos* compostos por André Dias, bispo de Mégara, representam, em Portugal, essa tradição religiosa da qual podemos encontrar testemunhos durante todo o período medieval:

No século XII, em francês antigo:

– *Stabat Mater*;

– *Plaintes de la Vierge*

No século XIII:

– *Duelo de la Virgen María*, de Gonçalo Berceo

– *Pianto della Madonna de la passione del figliolo Jesú Cristo*, de Jacopome da Todi

No século XIV:

– *Plaint de la Vierge*;

– *Hores de Nostra Dona Sancta Maria – la dolça dona damor*, de Raimundo Lúlio

No século XV:

– *Pranto ao pé da cruz ou Lamentações da Virgem*, de Gomes Manrique.

Paralelamente, coexistiam prantos profanos produzidos pelos trovadores em torno da morte de alguma pessoa poderosa, as mais das vezes protectora do próprio poeta. No trovadorismo galaico-português, o género não foi muito explorado: encontram-se documentados apenas cinco prantos, quatro dos quais levam a assinatura de Pêro da Ponte e que terão sido escritos provavelmente entre 1235 e 1252, e um de Johan de León, datado de 1325, referido por Elsa Gonçalves (Gonçalves, 1983:314-315).

Este pranto trovadoresco deriva do provençal *planh* ou *planch*. Distingue-se tanto dos lamentos da Virgem quanto do *planctus* eclesiástico, feito este por ocasião da morte de algum dignitário da Igreja e encontrava-se pejado de elementos de carácter religioso. O pranto dos trovadores apresenta o lamento pela morte, o elogio do morto e a oração a Deus, por este e pelo próprio poeta. Ao desgosto, por parte do poeta, pela morte do seu mecenas junta-se o temor pela falta do seu apoio, aproximando-se, assim, o género do sirventês e distanciando-se do *planctus* eclesiástico.

Todavia, a originalidade do *Pranto de Maria Parda* está em ele terminar com um longo *Testamento*. Com efeito, em toda a obra vicentina este é o único *testamento* presente. Há por parte do autor um cumprimento integral das regras e fórmulas deste género notarial, desde a

datação, aos itens, à encomenda da alma, à nomeação dos testamenteiros, às disposições para o funeral, etc.; tudo o que poderia contribuir para uma maior aproximação à realidade, foi incluído por Gil Vicente nas falas de Maria Parda. Não teria ele conhecimento mesmo da representação de rituais populares de testamentos? Também neles já havia uma enorme herança, como vimos já. Não se teria inspirado neles para a “colagem”, aqui, tão a propósito, de um testamento? Por que razão terá Gil Vicente, ao fim de vinte anos de produção teatral, escolhido este “género” quando produziu o *Pranto de Maria Parda*? O certo é que é em pleno auge da sua criação que escolhe um *pranto* a fim de o apresentar num período documentado como de grande crise.

Encenar uma morte não será uma forma de a “exorcizar”? Escolher uma personagem popular para esse exorcismo ou esconjuro não será, também, uma maneira de tentar aligeirar os sofrimentos dos seus contemporâneos? Segundo Bakhtin (Bakhtin, 1970:12) na Idade Média e no Renascimento, o riso manifestava-se de várias formas, opondo-se à “cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época” O cómico fazia, pois, parte da cultura popular. O riso surge com a função de libertar a sociedade da lógica dominante do mundo, pretende renovar, transformar. Assim, no cómico, a morte não aparece como uma oposição à vida, é duma não-morte que se trata.

Seguidamente transcreve-se apenas o *Testamento do Pranto de Maria Parda*, seguindo a grafia da edição *As Obras de Gil Vicente*, dirigida por José Camões (Camões, 2002, vol.II: 498-502):

Começa o testamento de Maria Parda:

a minha alma encomendo
a Noé e a outrem não
e meu corpo enterrarão
onde estão sempre bebendo.
Leixo por minha herdeira
e também testamenteira
Lianor Mendes da Arruda
que vendeu como sesuda
por beber atà peneira.
Item mais mando levar
por tochas cepas de vinha
e ùa borracha minha

com que me hajam d'encensar.
Porque teve malvasia
encensem-m'assi vazia
pois tambem eu assi vou
e a sede que me matou
venha pola clerezia.
Levar-m'ão em um andor
de dia às horas certas
que estão as portas abertas
das tavernas per u for.
E irei pois mais nam pude
num quarto por ataúde
que nam tevesse água-pé
o sovenite a Noé
cantem sempre a meúde.
Diante irão mui sem pejo
trinta e seis odres vazios
que despejei nestes frio
sem nunca matar desejo.
Nam digam missas rezadas
todas sejam bem cantada
em framengo e alemão
porque estes me levarão
às vinhas mais carregadas.
Item dirão per dó meu
quatro ou cinco ou dez trintauros
cantados per tais vigairos
que nam bebam menos que eu.
Sejam destes tres d'Almada
e cinco daqui da Sé
que são filhos de Noé
a que som encomendada.
Venha todo o sacerdote
a este meu enterramento
que tener tam bom alento
como eu tive cá de cote.
Os de Abrantes e Punhete

da Arruda e d'Alcouchete
d'Alhos-Vedros e Barreiro
me venham ca sem dinheiro
atá cento e vinte e sete.
Item mando vestir logo
o frade alemão vermelho
daquele meu manto velho
que tem buracos de fogo.
Item mais: mais mando dar
a quem se bem embebedar
no dia em que eu morrer
quanto móvel i houver
e quanta raiz se achar.
Item mando agasalhar
das órfãs estas nô mais:
as que por beber dos pais
ficam proves por casar.
Às quais darão por maridos
barqueiros bem recozidos
em vinhos de mui bôs cheiros
ou busquem tais escudeiros
que bebam coma perdidos.
Item mais me comprirão
as seguintes romarias
com muitas Ave Marias
e não curem de Monção:
vão por mim à Santa Orada
da Atouguia e da Abrigada,
e à Corajeira santa,
que me deram na garganta
saúde à peste passada.
Item mais me prometi
nua à Pedra d'Estrema
quando eu tive a apostema
no beijo de baixo aqui.
E por que grã gloria senta
lancem-me muita água benta

nas vinhas de Caparica
onde meu desejo fica
E se vai a ferramenta.
Item me levarão mais
um gram círio pascoal
ao glorioso Seixal
senhor dos outros seixais.
Sete missas me dirão
e os cales encherão
nam me digam missa seca
porque a dor da enxaqueca
me fez esta devação.
Item mais mando fazer
um espaçoso espirital
que quem vier de Madrigal
tenha onde se acolher.
E do termo d'Alcobaça
quem vier dem-lhe em que jaça
E dos termos de Leirea
dem-lhe pão, vinho e candeia,
E cama tudo de graça.
Os d'Óbidos e Santarém,
se aqui pedirem pousada
dem-lhes de tanta pancada
como de maus vinhos tem.
Homem dantre Douro e Minho
nam lhe darão pão nem vinho
e quem de Riba d'Ávia for
fazê-lhe por meu amor
como se fosse vezinho.

Fim: Assi que por me salvar
fiz este meu testamento
com mais siso e entendimento
que nunca me sei estar.
Chorai todos meu perigo
nam levo o vinho que digo
que eu chamava das estrelas

agora m'irei par elas
com grande sede comigo.

A moribunda Maria Parda, pobre e velha, gasta por um vício ao qual não tem forma de sustentar, ainda assim remata o seu pranto de uma forma jocosa: faz um testamento. Utiliza rigorosamente todos os preceitos que dizem respeito a um verdadeiro testamento: encomenda a alma, nomeia herdeiros e testamenteiros, dispondo tudo tal como qualquer pessoa que tivesse fortuna própria.

A subversão começa logo no primeiro “item”: as alaias eclesiásticas são transfiguradas em instrumentos de taberna. O templo consagrado a um deus vinícola, de onde há-de sair em procissão rumo às tabernas o andor desta santa. O cortejo devoto é, naturalmente, “sui generis”: para além do andor, há-de levar na frente “trinta e seis odres vazios”, todos despejados por Maria Parda. É uma imagem, sem dúvida, grotesca: não a pintaram Brueghel nem Bosch, mas bem poderiam tê-lo feito.

O testamento prossegue com referências a clérigos devotos do vinho: a alma há-de ficar bem encomendada.

Referências a lugares como Almada, Lisboa, Abrantes, Punhete (actualmente Constança), Arruda (de onde seria natural a Lianor Mendes, ou lá morando?), Alcochete, Alhos Vedros e Barreiro intensificam o tom cómico do Pranto. E de novo volta o grotesco na figura de um “frade alemão vermelho”: vermelho por excesso de vinho?... alemão por falar um português arrevezado?...

Em contraponto, surge o tom moralista no item que trata do legado às órfãs. O dedo é apontado aos pais que, devido ao vício da bebida, deixam as filhas sem dote e votadas a um destino terrível: hão-de casar-se com “Barqueiros bem recozidos/Em vinhos de mui bôs cheiros,/Ou busquem taes escudeiros,/que bebam coma perdidos”. Em meio do riso vem o siso, e o testamento parece ganhar outro rumo: fala de doenças, de promessas feitas, de necessidades passadas. O “espaçoso espirital” que manda fazer e que há-de acolher quem vier de “Madrigal” e do “termo d’Alcobaça” e “dos termos de Leiria” parece pertencer ao domínio da utopia, um “mundo às avessas, onde tudo é “de graça”. Pena é que Maria Parda esteja a morrer. Mais siso, irmãos. Corrigi os vossos costumes, posto que é deles mesmos que

estais rindo... É um Gil Vicente sisudo que aqui fala na voz de Maria Parda. Os tempos eram de fome, de míngua, de esconjuro.

Sabemos que o teatro deu continuidade ao que havia de simbólico nos ritos agrários e também aos grandes temas da luta e sucessão entre a morte e a vida, entre as calamidades e a expulsão do mal pela morte, entendida como um sacrifício propiciatório à resolução de uma desgraça colectiva. O “*Pranto de Maria Parda*” parece, assim, assumir um carácter de manifestação simbólica, um ritual no qual se combinam manifestações da festa, do teatro, do simbólico, do sagrado e do profano.

Do vinho se fala durante todo o discurso da parda Maria. Esta Maria, concebida por Gil Vicente, sem luz, sem vida, um farrapo humano, dominada pelo vício, ao contrário da outra Maria, das Sagradas Escrituras, que pranteia a sua dor pelo filho que vê morrer, uma Maria (*mater dolorosa*), luminosa e cheia de graça.

O *pranto* da Maria de Gil Vicente vem da falta de algo que lhe é vital: o vinho.

Dyonisos, deus grego do vinho, do excesso e do teatro preside, sem dúvida, a este pranto.

2.5.2. O Diabo “Trickster”

No “Pranto de Maria Parda”, muito do discurso poder-se-á considerar carnavalesco apesar de não ter ligação com rituais de Carnaval. As expressões chocarreiras, as situações caricatas, as alusões críticas a poderes, tudo isso reflecte a irreverência da cultura popular.

Dessa cultura popular, e também da religião cristã que a impregnava, o Diabo era uma figura saliente e ainda hoje a linguagem quotidiana é um eco disso, como se vê na frequência com que se diz “vai para o diabo!”, “o diabo que te carregue!”, “que diabo!”, etc.

O Diabo está também presente no teatro de Gil Vicente. E podemos perguntar que características ele aí manifesta de “Trickster” – o arquétipo original da inversão carnavalesca. Como já se viu, na Primeira Parte, (no ponto 2. O Carnaval e o arquétipo subjacente: o “Trickster”), há semelhanças entre o “Trickster” da cultura índia americana e deuses da cultura greco-romana como Hermes, Mercúrio e Saturno. No judaísmo e no cristianismo, Satã, o Diabo, é um ser superior que provoca o mal e induz (tenta) o homem a praticá-lo. O mal aparece aqui como “poder”. Lúcifer é o principal de uma hierarquia de anjos decaídos, de

demónios ou diabos, vencido por Cristo. Em certa medida, o mal como “poder” serve para “desresponsabilizar” o homem, e Mikhail Bakhtin lembra como certos costumes e ritos populares eram reprovados pela Igreja, mas desculpados e compreendidos como manifestação de uma “segunda natureza” humana.

Na cultura índia americana, o "Trickster", embora fazendo maldades e malandrices, não é tão malvado que não seja também um herói que – como no “Trickster” dos índios Winnebago – tem características de salvador.

Há características do “Trickster” que o Diabo também tem. Todavia só parcialmente coincidem.

A antropóloga Grace Keyes responde sinteticamente à questão que ela mesma assim formulou: “É o Diabo um “trickster?” (Keyes, 2005) e faz uma comparação entre o Diabo e o “Trickster” mostrando que “a figura de Trickster não é o mesmo diabo que aparece no mundo cristão, mas ao mesmo tempo o Satã cristão pode basear-se parcialmente no antigo conceito do Trickster”.

O Diabo, que aparece com vários nomes tais como Lúcifer, Belzebu, além do mais usado Satanás, é, no cristianismo, o inimigo supremo da humanidade e antítese de Deus.

No teatro de Gil Vicente, o Diabo também aparece como personagem e será interessante analisar que características de “Trickster” essa personagem apresenta, considerando aqui “Trickster” nos termos de Paul Radin e Carl Gustav Jung, apresentados já na Primeira Parte, no ponto 2. – O Carnaval e o arquétipo subjacente: o “Trickster”.

Foram agrupadas essas características em cinco conjuntos:

- a) desrespeitar as regras e poderes ou autoridades;
- b) mentir, enganar, aldrabar os outros fazendo-lhes mal;
- c) meter-se em problemas, prejudicando-se a si próprio, não conseguindo resolvê-los tornando-se ridículo;
- d) excepcionalmente, fazer o bem – como no mito dos índios Winnebago, quando “Trickster” conclui a sua missão no mundo;
- e) ser contraditório, como diz Paul Radin: “criador e destruidor, dador e negador, engana e intruja os outros e engana-se sempre a si mesmo” (ver ponto 2 da Primeira Parte).

Procurando, pois, ver que características de “trickster” o Diabo apresenta, analisaram-se todas as peças do teatro de Gil Vicente nas quais o Diabo entra. São as seguintes: *Auto da Feira*, *Auto da Alma*, *Auto da Barca do Inferno*, *Auto do Purgatório*, *Auto da Barca da Glória*, *Breve Sumário da História de Deus*, *Auto da Cananea*, *Exortação da Guerra*, (Camões, 2002, vol. I) *Fadas*, *Farsa da Lusitânia* (Camões, 2002, vol. II).

Não vamos aqui fazer uma resenha das intervenções do Diabo em cada uma das peças segundo os cinco conjuntos das características de “trickster”, mas apresentaremos exemplos daquelas que se verificam nas suas intervenções.

Pode, porém, afirmar-se, desde já, que a figura do Diabo no teatro de Gil Vicente não se identifica totalmente com o “Trickster”, contudo é contaminada pela dimensão carnavalesca da cultura popular, nomeadamente pela crítica aos que representam os “poderes” – dos clérigos ao Papa, nobres, mercadores – e ainda ofícios e actividades com má fama. Além disso, o Diabo, no teatro de Gil Vicente, mantém o estatuto que tem no cristianismo: inimigo de Deus, é certo, mas tendo que reconhecer que o seu poder Lhe é inferior. Isto é especialmente evidente no *Auto da História de Deus*.

Assim, como adiante veremos nos vários exemplos, verificam-se mais as características dos dois primeiros conjuntos – desrespeitar as regras e poderes, mentir e fazer mal –, um pouco as do terceiro conjunto – meter-se em problemas e ridicularizar-se –, mas não se poderá dizer que se verifique o quarto conjunto – fazer o bem. O quinto – ser contraditório – poderia entender-se que se verifica, não no sentido atribuído por Paul Radin, mas pelo paradoxal que é o Diabo criticar os comportamentos dos que cederam às suas tentações.

É sobretudo no *Auto da Feira* que o Diabo manifesta a sua faceta de mentiroso, aproveitado por Gil Vicente para a crítica à ganância e à mentira. O Diabo define-se a si mesmo como mercador de “artes de enganar”.

Entra um Diabo com ãa tendinha diante de si como bofolinheiro e diz:

Eu bem me posso gavar
e cada vez que quiser
que na feira ond’eu entrar
sempre tenho que vender
e acho quem me comprar.

.....

E mais adiante, respondendo ao anjo Serafim que lhe dissera

SERAFIM Muito bem sabemos nós
que vendes tu cousas vis”, ele responde:

DIABO I há de homens roins
mais mil vezes que nam bôs
como vós mui bem sentis.

E estes hão de comprar
disto que trago a vender
que são artes d’enganar,
e cousas pera esquecer
o que deviam lembrar.

.....

Depois de dizer que

DIABO Toda a glória de viver
das gentes é ter dinheiro,
e quem muito quiser ter
cumpre-lhe ser primeiro
o mais roim que puder.

E após mais adiante o anjo Serafim acabar por proibi-lo de vender na feira, riposta:

DIABO Senhor apelo eu disse.
Se eu fosse tão mau rapaz
que fizesse força a alguém
era isso muito bem
mas cada um veja o que faz
porqu’eu nam forço ninguém.
Se me vem comprar qualquer
clérigo ou leigo ou frade
falsas manhas de viver
muito por sua vontade
senhor que lh’hei-de fazer?

.....

Ou seja, ele, Diabo, só enganaria quem se deixa enganar, embora a mentira seja a

sua mercadoria favorita, como se vê quando à compradora Roma que lhe declarou:

ROMA Eu venho à feira direita
comprar paz, verdade e fé,

responde:

DIABO A verdade pera quê?
Cousa que nam aproveita
e avorrece, pera que é?
.....
Vender-vos-ei nesta feira
mentiras vinta três mil
todas de nova maneira
cada ãa tam sutil
que não vivais em canseira.

.....

No *Auto do Purgatório*, o Diabo procura enganar uma moça pastora:

DIABO Eu vos levarei aos céus
entraí minha Policena,
nam temais nada senhora

.....

No *Auto da História de Deus*, o Diabo mentiroso e maldoso é apresentado na sua hierarquia:

Entrará primeiro o muito soberbo
Lucifer anjo que foi dos maiores
e Belial e Satanás senhores
de muita maldade de verbo a verbo.

Serão enganados Adão e Eva, mentirá a Job e contaminá-lo-á com lepra e, por fim, tentará a Cristo sem sucesso.

Vemos primeiro Lúcifer a aconselhar Satanás, “fidalgo de seu conselho” para, com “artes de enganar”, ter sucesso ao tentar Eva para comer o “fruto da ciência”:

Vai tu, Satanás por embaixador
eu te dou meu comprido poder

e vai-te a Eva porque é molher
e dize que coma nam haja temor.
E como avisado
lhe fala cortês e mui repousado
mostrando-te alegre com todo o seu bem
e seu muito amigo, maior que ninguém
minte-lhe largo e dá-lhe o cuidado
que agora nam tem.
Vem tomar graça pois hás-de pregar
à mais avisada senhora do mundo
eu te outorgo o meu poder facundo
Nam hajas dó dela, faze-a fiar.
Destruí-la asinha
nem por fermosa, nem por ser rainha,
nam olhes por nada aperta com ela
que como a venceses sem ti mesma ela
fará ao marido cobrir-se de tinha
e muito mais que ela.

E perguntando-lhe:

SATANÁS	Em que figura lhe falarei bem?
LÚCIFER	Faze-te cobra por dissimular por que pareças do mesmo pomar que sabes das frutas as graças que tem. Porque hás-de dizer: Senhora fermosa deveis de saber que aquela fruta que vos foi vedada Oh quanta ciência em si tem cerrada.

É a única vez em que, tal como no “Trickster” dos índios Winnebago, o Diabo se disfarça de animal, embora nas suas representações tenha traços animais tais como cauda e chifres.

Disfarçando-se de monge, segundo as ordens de Lúcifer, Satanás vai ao deserto tentar Cristo por três vezes.

À tentação de matar a fome transformando pedras em pão responde

CRISTO	Escrito acharão
--------	-----------------

que nam vive o homem somente do pão
mas da palavra de Deos procedida.

.....

Outra tentação termina com Cristo ridicularizando, pelo bom senso, a insensatez de “tentar a Deus sem porquê”:

SATANÁS E se tu como digo filho de Deos és
segundo a nova por esta terra anda
deita-te abaixo daquela varanda
e não hajas medo que quebres os pés
porque escrito é
que nenhũa pedra nem perna nem pé
te pode fazer ofensa, nem nada.

CRISTO E se eu posso subir e descer pola escada
pera que é tentar a Deos sem porquê
que é cousa escusada?

Na terceira tentação – a de ser rico, pois ser pobre não vale nada, o que vale a pena é enriquecer e ter poder, ser dono do mundo – é interessante ver como Gil Vicente com um processo de enumeração de lugares pretenderá dar uma ideia familiar (são terras conhecidas) da imensidão do mundo. Nessa tentação diz

SATANÁS Quant’ a pola escada um manco fará isso.
Vem-me à vontade fazer-te um partido:
todo homem prove é avorrecido
tu de meu conselho acolhe-te ao siso.
E que um homem faça
muitos pecados e erros de praça,
por enriquecer, tudo é muito bem
.....
Sabes Rio Frio e toda aquela terra
Aldea Galega, a Landeira e Ranginha,
e de Lavr’ a Coruche? tudo é terra minha.
E desde Samora até Salvaterra
e desde Almeirim
bem até à Erra e tudo per ali
e a terra que tenho de cardos e pedras

que vai desde Sintra até Torres Vedras
tudo é meu, olha pera mim,
verás como medras.
Isto e muito mais te darei,
que nam quero mais senam senta-te aí
posto em gíolhos e adora em mim.
Olha em quam pouco virás a ser rei
e muito acatado.

Depois de lhe ter respondido ,

CRISTO Retro retro malaventurado
falso, inorme, cível Satanás
scrito é: nam adorarás
senam um só Deos, com grande cuidado
a ele servirás.

Satanás afasta-se, consciente da sua derrota.

O Diabo, no teatro de Gil Vicente, não se fere a si próprio como o “Trickster” da mitologia índia americana, mas também acontece ter que se reconhecer impotente e fazer figura ridícula.

Se, como vimos, Satanás foi impotente perante Cristo, ele mesmo o reconhece apoucando-se nestes termos, no *Auto da Cananea*:

SATANÁS Como rapaz escolar
que lh'esqueceu a lição
e sabe que lhe hão de dar
assi sei que hei d'apanhar
desta vez um estirão.
Nam porque tenham rezão,
se for nisto
porque eu tentei a Cristo
com muita arte e descrição
mas nam me há-de valer isto.
.....

No *Auto do Purgatório*, o Diabo dá-se conta de que afinal a sua barca não anda pois a viagem está no dia errado (algo parecido com uma trapalhada de “trickster”) – o dia de Natal –, o que até um pobre pastor lhe lembra, como se vê nos diálogos seguintes.

Recusando-se a entrar na barca do Diabo, diz-lhe o

PASTOR Sois buzaranha
 e mais fede-vo-lo bafo

 e samicas sereis gafo,
chamando-lhe assim mal cheiroso e leproso.

Depois num diálogo sobre o Pater noster, o Pastor ridiculariza o Diabo e lembra-lhe que ele, Diabo, está na noite errada:

DIABO Dize rústico perdido
 fizeste tu por saber
 o Pater noster comprido?
PASTOR E pera que era ele sabido?
DIABO Porque o havias de dizer.
PASTOR A quem?
DIABO A quem te criou.
PASTOR Al tem ele que comer.
DIABO Nam fizeste o que mandou.
PASTOR Calai-vos senhor João Grou
 já sei quem m'há-de levar,
 sei quem sou.

Esta noite é dos pastores
e tu decho estás em seco
e salvam-se os pecadores
criados de lavradores
e tu estás coma peco.
.....

DIABO Nam estou em meu poder
 pera me vingar de ti.
PASTOR Nam podes nada fazer
 na noite que quis nascer

Cristo filho de Davi.

Um exemplo da “degradação” do poder diabólico é o de um clérigo, que faz magia ou bruxaria, pretender apresentar-se mais forte que os dois diabos, como se vê nestes diálogos, da *Tragicomédia da Exortação da Guerra*:

Entra primeiramente um Clérigo nigromante e diz:

CLÉRIGO Famosos e esclarecidos
 príncipes mui preciosos
 na terra vitoriosos
 e no céu muito queridos:
 sou clérigo natural
 de Portugal
 venho da cova Sebila,
 onde se esmera e estila
 a sotileza infernal.

E venho mui copioso
mágico e nigromante
feiticeiro mui galante
astrólogo bem avondoso.

.....
Farei por meo vintém
que ãa Dama muito fea
que de noite sem candeia
nam pareça mal nem bem.

.....
Farei per mágicas rasas
chuvas tam desatinadas
que estém as telhas deitadas
pelos telhados das casas.

.....
Nam me quero mais gabar.
Nome de sam Cebrião
esconjuro-te Satão
.....

conjuuro-te Berzebu
pola ceguidade hebraica
e pola malícia judaica
com a qual te alegras tu
rezeegut linteser
zamzorep tisal
sirofee nafezeri.

Com estas estranhas “palavras”, imitando o falar dos judeus, Gil Vicente provoca o riso.
Continuamos com a *Tragicomédia da Exortação da Guerra*:

Vem os diabos Zebron e Danor, e diz Zebron:

	Que hás tu escomungado?
CLÉRIGO	Ó irmãos venhais embora.
DANOR	Que nos queres tu agora?
CLÉRIGO	Que me façais um mandado.
ZEBRON	Polo altar de Satão, dom vilão.
DANOR	Tom’ò por essas gadelhas e cortemos-lhe as orelhas qu’este clérigo é ladrão.
CLÉRIGO	Manos nam me façais mal compadres, primos, amigos.

Pouco depois, os diabos gozam com o Clérigo que quer levá-los a bem:

CLÉRIGO	Ora falemos de siso estais todos de saúde?
ZEBRON	Fi de puta meo almude que tens tu de ver co isso?
CLÉRIGO	Mínhas potências relaxo e me abaxo falai-me doutra maneira.

DANOR Sois bispo vós da Landeira,
 ou vigairo no Cartaxo?

.....

ZEBRON Danor di-me: é cardeal
 d'Arruda ou de Caparica?

.....

CLÉRIGO Diabos quereis fazer
 o que eu quiser.
 por bem ou doutra feição?

DANOR Ó fi de puta ladrão
 havemos-te d'obedecer?

Continua o gozo, até que o Clérigo, depois de vários esconjuros sem sucesso, faz uma ameaça em que refere Cristo e eles se rendem:

CLÉRIGO Eu vos farei vir a dor.
 Por esta madre de Deus
 de tam alta dinidade
 e pola sua humildade
 com que abriu os altos céus.
 Polas veas virginais
 emperiais
 de que Cristo foi humanado.

ZEBRON Que queres escomungado?
 Manda-nos nam digas mais.

No *Auto das Fadas*, assistimos a mais um exemplo de degradação do poder do Diabo, o qual obedece à Feiticeira, mas não sem a enganar, apesar de tentar mostrar-se-lhe superior falando numa mistura de línguas distorcidas – português, castelhano, francês – que ela, obviamente, não entende.

Vem um Diabo a chamado da Feiticeira, o qual lhe fala em língua picarda desta maneira:

Ó dame jordene
vu seae la bien trovee
tu es fause té humèyne,
souye vous esposee.

FEITICEIRA Que linguagem é essa tal?

Ui e ele fala aravia
 olhede o nabo de Turquia.
 Falade aramá Portugal.
 DIABO Tu has fet bianco de mal
 avec un frayre jacopim.
 FEITICEIRA Má pesar vej'eu de ti
 dize má trama te naça,
 que dizes que nam t'entendo?
 Fazes escárnio de mim?

 DIABO Macarde Limosim,
 tripiere de sancto Ovim.
 FEITICEIRA Dá ao demo esse latim,
 que não entendo o que é.

 FEITICEIRA Esconjuro-te malino
 nembro da ira de Deos

 DIABO Oh que maldita molher
 que me queres infernal?

 FEITICEIRA Vai logo às ilhas perdidas
 no mar das penas ou vinhas
 traze três fadas marinhas
 que sejam mui escolhidas
 parte logo, ora sus.
 DIABO Tu as desataque la pendus.

Vai-se o Diabo e a Feiticeira torna òs feitiços

.....

Vem o messageiro, e em lugar das fadas que lhe a feiticeira mandou trazer, traz-lhe dous frades infernais, um deles tangendo ùa gaita e o outro foi pregador, mas enquanto viveu foi muito namorado, o qual diz logo:

FRADE Qué gran tormiento me diste
 en traerme aquí mal punto
 ita vere.

DIABO Qué oviste?
 FRADE I Aquí nos hacen más triste,
 que el infierno todo junto.
 DIABO Per quam regula diremos?
 FRADE Porque muy cierto sabemos,
 quia dedit Deus potestatem
 a las damas que nos maten
 y nos que las adoremos.

 Cantava Te Deum laudamos
 con los ojos en Cupido,
 diciendo: “A ti adoramos
 los que sin ventura estamos
 con tanto tiempo servido.

Chegam onde está a Feiticeira e ela vendo-os diz:

FEITICEIRA Mau somiço e mau marteiro
 venha por tuas queixadas
 eu mandei-te polas fadas
 e tu trazes um gaitero.
 E estes frades a que vêm?
 DIABO Vus m’aves dexem.
 FEITICEIRA Assi vivas tu amém.
 DIABO E peme foy xiaa.
 FEITICEIRA Venhas muit’ieramá
 com tuas balcarriadas:
 nam te dix’eu a ti fadas?
 DIABO Fradas.
 FEITICEIRA Fadas.
 DIABO Frades.
 FEITICEIRA Ainda vós aprofiades.
 FRADE Dadnos algo que hacer,
 o nos enviad al infierno.

Como um “trickster”, o Diabo no teatro de Gil Vicente, é um desrespeitador de regras. Mas serve também a Gil Vicente para criticar poderes da nobreza, do clero, de mercadores e para

fazer uma certa crítica social que abrange também os que administram a justiça, profissionais de alguns ofícios e ainda actividades de má fama tais como usurários e alcoviteiras. Criticando, porém, comportamentos dos que cederam às suas tentações, o Diabo tem um comportamento paradoxal. Na verdade, não tão paradoxal assim, visto que, à maneira de um “trickster”, isso serve-lhe para ridicularizar ou apoucar as suas vítimas, como se vê especialmente, no *Auto da Barca do Inferno*.

No *Auto da Alma*, o Diabo incentiva esta a gozar a vida, sem se preocupar com regras de moral austera, como vemos nos exemplos seguintes:

DIABO Gozai gozai dos bens da terra
 procurai por senhorios
 e haveres.
 Quem da vida vos desterra
 à triste serra?
 Quem vos fala em desvarios
 por prazeres?
 Esta vida é descanso
 doce e manso

 Dai-vos dai-vos a prazer
 que muitas horas há nos anos
 que lá vem
 na hora que a morte vier

É no *Auto da Barca do Inferno* que este Diabo “trickster” assume um maior protagonismo. De forma algo paradoxal, como já foi dito, o Diabo critica a corrupção, o roubo, a ganância, a tirania, o deboche, a mentira fradesca. Porém, ri-se das suas vítimas, pois foi ele que as tentou, e daí o paradoxo: ao mostrar que fizeram mal, é, de certa maneira, agente defensor das regras. E é, por isso, que Gil Vicente o utiliza como instrumento de crítica social.

Os exemplos disso são, nesta peça, naturalmente, abundantes. Não os citando, evidentemente, a todos, apresentam-se alguns.

O primeiro a embarcar é um fidalgo:

DIABO Oh que caravela esta.
Põe bandeiras que é festa,
verga alta âncora a pique.
Ó precioso dom Anrique
cá vindes vós que cousa é esta?

FIDALGO Esta barca onde vai ora
que assi está apercebida?

DIABO Vai pera a ilha perdida
e há de partir logo ess'hora.

FIDALGO Pera lá vai a senhora?

DIABO Senhor a vosso serviço.

FIDALGO Parece-me isso cortiço.

DIABO Porque a vedes lá de fora.

FIDALGO Porém a que terra passais?

DIABO Pera o inferno senhor.

FIDALGO Terra é bem sem sabor.
.....

E depois de lhe ser recusada a entrada na outra barca pelo Anjo que lhe respondeu “Não s'embarca tirania neste batel divinal”, acaba por se resignar.

FIDALGO Oh barca como és ardente
maldito quem em ti vai.
.....

Chega um Onzeneiro e diz:

ONZENEIRO Oh que barca tão valente
pera onde caminhais?

DIABO O que mà ora venhais
Onzeneiro meu parente.
Como tardastes vós tanto?

ONZENEIRO Mais quisera eu lá tardar.
Na safra do apanhar
me deu Saturno quebranto.

DIABO Ora mui muito m'espanto
nam vos livrar o dinheiro.

ONZENEIRO Nem tam sóis pera o barqueiro,

DIABO nam me deixaram nem tanto.
Ora entrai entrai aqui.

Ao sapateiro lembra-lhe o Diabo como roubou o povo com o seu ofício e de nada lhe valerão as muitas missas que ouviu.

Vem um Sapateiro carregado de formas e diz na barca do inferno:

DIABO Ou da barca.
 Quem vem i?
 Santo Sapateiro honrado
 como vens tam carregado.

SAPATEIRO Mandaram-me vir assi.

DIABO Mas pera onde é a viagem?
 Pera a terra dos danados.

SAPATEIRO E os que morrem confessados
 onde tem sua passagem?

DIABO Não cures de mais linguagem,
 Que esta é tua barca esta.

SAPATEIRO Renegaria eu da festa,
 e da barca e da barcagem.

DIABO Como poderá isso ser
 confessado e comungado?
 Tu morreste escomungado,
 e nam no quiseste dizer
 esperavas de viver.
 Calaste dez mil enganos
 tu roubaste bem trinta anos
 o povo com teu mister.

SAPATEIRO Embarca eramá pera ti
 que há já muito que te espero.

DIABO Digo-te que renam quero.

SAPATEIRO Digo-te que si ressi.

DIABO Quantas missas eu ouvi
 não m'hão elas de prestar?

DIABO Ouvir missa então roubar
 é caminho pera aqui.

Com o Frade que entra a seguir, dançando com uma moça, tem o Diabo o diálogo de que se apresentam os exemplos seguintes:

DIABO Que cousa tão preciosa.
 Entraí padre reverendo.

FRADE Pera onde levais gente?

DIABO Pera aquele fogo ardente,
 que nam temeste vivendo.

FRADE Juro a Deos que nam t'entendo.
 E este hábito nam me val?

DIABO Gentil padre mundanal
 a Berzabu vos encomento.

FRADE Corpo de Deus consagrado
 pola fé de Jesu Cristo,
 que eu nam posso entender isto
 eu hei de ser condenado?

DIABO Não façamos mais detença
 embarcai e partiremos
 tomareis um par de remos.

FRADE Nam ficou isso na avença.

DIABO Pois dada está já a sentença.

FRADE Pardeos essa seria ela
 nam vai em tal caravela
 minha senhora Florença.

 Como por ser namorado
 e folgar com ãa molher
 se há um frade de perder
 com tanto salmo rezado?

DIABO Ora estás bem aviado.

FRADE Mas estás bem corregido.

DIABO Devoto padre e marido
 Haveis de ser cá pingado.

.....
A passageira seguinte é uma alcoviteira.

Vem ãa alcoviteira per nome Brísida Vaz e chegando à barca do inferno diz:

Oulá da barca oulá.
DIABO Quem chama?
BRÍZIDA VAZ Brísida Vaz.
DIABO Ea aguarda-me rapaz
porque nam vem ela já?
COMPANHEIRO Diz que nam há de vir cá
sem Joana de Valdeis.
DIABO Entrai vós e remareis.
BRÍZIDA VAZ Nam quero eu entrar lá.

DIABO Que saboroso arreçar.
BRÍZIDA VAZ Nam é essa barca a qu'eu cato.
DIABO E trazeis vós muito fato?
BRÍZIDA VAZ O que me convém levar.
DIABO Que é o que haveis d'embarcar?
BRÍZIDA VAZ Seiscentos virgos postiços,
e três arcas de feitiços
que nam podem mais levar.

Três almários de mentir
e cinco cofres d'enleos
e alguns furtos alheos
assi em jóias de vestir
guarda-roupa d'encobrir
enfim casa movediça
um estrado de cortiça
com dez coxins d'embar.

.....
DIABO Ora ponde aqui o pé.

Também entram na *Barca do Inferno* os que em vida cederam às tentações do Diabo no desrespeito da justiça, aproveitando-se do poder de a aplicar, como se vê nos diálogos seguintes com um corregedor e um procurador, em que, como um “trickster”, o Diabo goza com eles.

CORREGEDOR Ou da barca.
DIABO Que quereis?
CORREGEDOR Está aqui o Senhor Juiz.
.....
DIABO Ora pois, entrai, veremos
 que diz i nesse papel.
CORREGEDOR E onde vai o batel?
DIABO No inferno vos poremos.
CORREGEDOR Como à terra dos demos
 há d’ir um corregedor?
DIABO Santo descorregedor,
 embarcai e remaremos.

.....
 Ora entrai pois que viestes.
.....
CORREGEDOR Ou videtis qui petatis
 super jure majestatis
 tem vosso mando vigor?
DIABO Quando éreis ouvidor,
 nonne accepistis rapina?
 Pois ireis pola bolina,
 Onde nossa mercê for.

.....
 Oh, que isca esse papel
 pera um fogo que eu sei.
.....

Vem um Procurador e diz o Corregedor quando o vê:

CORREGEDOR Ó Senhor Procurador.
PROCURADOR Beijo-vo-las mãos juiz.
 Que diz esse Arrais que diz?
DIABO Que sereis bom remador.
 Entrai bacharel doutor e ireis dando à bomba.

PROCURADOR E este barqueiro zomba
 jogatais de zombador?

 Essa gente que i está
 Pera onde a levais?
 DIABO Pera as penas infernais.
 PROCURADOR Dixe nam vou eu pera lá.
 Outro navio está cá
 muito melhor assombrado.
 DIABO Ora estais bem aviado
 entrai muit'ieramá.

 CORREGEDOR Confessastes-vos doutor?
 PROCURADOR Bacharel sou dou-me ò demo.
 Nam cuidei que era extremo
 nem de morte minha dor.
 E vós senhor Corregedor?
 CORREGEDOR Eu mui bem me confessei
 mas tudo quanto roubei
 encobri ao confessor.

 DIABO Pois porque não embarcais?
 CORREGEDOR Quia esperamus in Deo.
 DIABO Imbarquemini in barco meo
 pera que esperatis mais?

No *Auto da Barca da Glória*, Gil Vicente utiliza um Diabo que nos parece algo respeitoso, certamente porque, como diz Gil Vicente na apresentação da peça, “trata-se per dignidades altas: Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Emperador, Rei, Duque, Conde”.

É a Morte que os apresenta e os vai trazendo pela ordem ascendente da hierarquização acima citada. O Diabo entra sempre na conversa e lembra-lhes, com ironia, para justificar o convite a entrar na sua barca, os pecados que cometeram. Todavia, no final, verifica-se que nenhum entrou na barca do Diabo, talvez porque – embora já fora do tempo – pediram perdão.

Por exemplo, ao Conde, que entretanto já pedira perdão a Deus, diz:

DIABO Vos señor Conde agorero

fuistes a Dios perezoso
a lo vano muy ligero
a las hembras placentero
a los pobres reguroso.

Nada pode o Diabo contra o Duque, nem contra o Rei, mesmo que, no fim, lhe lembre ter feito guerra injusta. Ao Imperador acusa-o de “crueldade y infinito desvarío”, como se vê neste diálogo em que entra también a Morte:

EMPERADOR Adónde me traes Muerte?
 qué te hice triste yo?

MORTE Yo voy hacer outra suerte
 vos señor haceos fuerte
 que vana gloria os mató.

EMPERADOR
 Mi triunfo allá te queda
 mis culpas trayo conmigo
 deshecha tengo la rueda
 de las plumas de oro y seda
 delante mi enemigo.

DIABO Es verdad
 huesa sacra majestad
 entrará neste navío
 de muy buena voluntad
 porque usastes crueldad
 e infinito desvarío.

.....
IMPERADOR Oh maldito querubín
 así como decendíste
 de ángel a beleguín
 querías hacer a mí
 lo que a ti mismo heciste.

DIABO Pues yo creo
 a según yo vi y veo
 que de lindo Emperador
 habéis de volver muy feo.

Depois da nobreza, o alto clero, começando por um Bispo, ao qual depois das queixas deste à Morte, o Diabo diz os motivos pelos quais deve entrar na barca dele, nos termos, irónicos e até cruéis, seguintes:

DIABO Pues que venís tan cansado
 vernéis aquí descansar
 porque iréis bien asentado.

BISPO Barquero tan desestrado
 no ha obispos de pasar.

DIABO Sin profía
 entre vuesa señoría

 Dahí donde estáis veréis
 unas calderas de pez
 adonde os coceréis
 y la corona asaréis
 y frigiréis la vejez.

Segue-se um Arcebispo.

ARCEBISPO Oh faciones de mi cara
 oh mi cuerpo tierra hecho.

 Qué aprovecha en el vivir
 trabajar por descansar
 qué se monta en presumir
 de qué sirve en el morir
 candela para cegar?
 Ni plácer
 en el mundo por vencer
 estado de alta suerte
 pues presto dexa de ser
 nos morimos por lo haber
 y es todo de la muerte.

DIABO Lo que queda es lo seguro.

Señor venga acá esse esprito.

ARCEBISPO Oh qué barco tan oscuro.

DIABO En él iréis yo os lo juro.

ARCEBISPO Cómo m'espantas maldito
Indiablado.

DIABO Vos Arzobispo alterado
enéis acá que sudar
moriste muy desatado
y en la vida ahogado
con deseos de papar.

.....

Vos caístes con la carga
de la iglesia divina.

Los menguados
pobres y desamparados
cuyos dineros vos lograstes
deseosos hambreados
y los dineros cerrados
en abierto los dexastes.

Gil Vicente aproveita a figura do Cardeal para criticar, ridicularizando, a ambição de ser Papa.

Vem a Morte com um Cardeal, e diz a Morte:

MORTE Vos Cardenal perdonad
que no pude más aína.

CARDEAL Oh guía d'escuridad
robadora de la edade
ligera ave de rapina.

.....

DIABO Domine Cardenalis
entre vuesa perminencia,
iréis ver vuestos iguales
a las penas infernales
haciendo su penitencia.
Pues moristes
llorando porque no fuistes

siquiera dos días papa

.....

Mas as razóns que o Diabo presenta ao Papa para entrar na súa barca, parecen ser aínda máis fortes que as ditas ás “dignidades altas” anteriores, pois Gil Vicente aproveita a fala do Diabo para lembrar que quanto máis alto é o estado a que se foi elevado máis obrigado se é a dar a todos bom exemplo.

Vem a Morte e traz um Papa, e diz a Morte:

MORTE Vos padre santo pensastes
 ser inmortal. Tal os vistes.
 Nunca me considerastes
 tanto en vos os enlevastes
 que nunca me conocistes.

PAPA Ya venciste
 mi poder me destruíste

.....

DIABO Venga vuesa santidad
 en buenhora padre santo
 beatísima majestad
 de tan alta dignidad
 que moristes de quebranto.

Vos iréis
en este batel que veis
comigo a Lucifer
y la mítara quitaréis
y los pies le besaréis
y esto luego ha de ser.

PAPA Sabes tú que soy sagrado
 vicario en el santo templo.

DIABO Cuanto más de alto estado,
 tanto más es obligado
 dar a todos buen exemplo.

Y ser llano
a todos manso y humano

.....

Na peça *A Farsa da Lusitânia*, os dois Diabos - Berzabu e Dinato – brincam fingindo que rezam e abençoam o desrespeito de regras morais e religiosas, como se vê pelo exemplo apresentado seguidamente.

DINATO No saber universal
crê que o meu espírito voa.

BERZABU Queres ãa cousa boa
antes que entremos ao al
rezemos a sexta e noa
e despois todalas horas
das negligências mundanas
em louvor das soberanas
as diasas nossas senhoras
e milagrosas troianas.

DINATO Ora rezemos parceiro
e porque seja melhor
toma vês i o salteiro
de Nabucdonosor
que lhe furtou frei Sueiro.

BERZABU Quem começará primeiro?

DINATO Tu que és amancebado
e és padre verdadeiro
que tens filhos ao teu lado
e eu sam ainda solteiro.

BERZABU Beato seja o barão
que adora cães e gatos
e as moelas dos patos
e os miolos do cão
e o galo de Pilatos.

DINATO Beato seja e aceito
o que doce língua tem
e a maldade no peito
e louva sempre o mal feito
e diz mal de todo bem.

BERZABU Bento seja o verdadeiro

avarento per natura
que pôs alma no dinheiro
e o dinheiro em ventura
e a ventura em palheiro.

.....

BERZABU Bentos aqueles e aquelas
que só três Avé Marias
os enfadam nas capelas
e folgam d'ouvir novelas
que dures noites e dias.

DINATO Adiante vá a mulher
que nam crê senam patranhas
e reza sempre às aranhas
e não crê o que há de crer
e adora as tartaranhas.

BERZABU Nam se poderá cuidar
mal que a gente nam adore
louvemos seu descuidar
que o mundo quer-se finir
e nam há i quem no chore.

DINATO Nem somente quem o crea
nem sentem as criaturas
que há de morrer sem candea
e espirar às escuras
como triste em terra alhea.

BERZABU Os infernos são pasmados
dos sofrimentos de Deos
que lhes criou sete céus
todos sete a eles dotados.

DINATO E eles desacordados
de tanta benfeitoria
vão-lhe pecar cada dia
em todos sete pecados
aleluia aleluia.

Vamo-nos aos bons bispos.
 BERZABU Acharemos porcos piscos.
 DINATO Oremus.
 BERZABU Rogo-te irmão que acabemos
 porque nunca acabaremos.
 DINATO Acabemus.
 BERZABU Por darmos algũa conta
 ao deos rei Lúçifer,
 põe-te tu a escrever
 tudo quanto aqui se monta
 e quanto virmos fazer.

E o que se segue podemos considerá-lo como exemplo admirável do uso irónico da língua por Gil Vicente, ao criar as personagens “Todo o Mundo” e “Ninguém” em cujo diálogo ele exprime a sua crítica da ambição insaciável de dinheiro e honrarias, usando a mentira, e do desprezo pela consciência e verdade.

Para evitar a citação longa de todo esse maravilhoso diálogo, apresentamos apenas algumas partes. Gil Vicente utiliza os Diabos Berzabu e Dinato como comentador e relator para dizerem as verdades em vez dele próprio.

Entra Todo o Mundo, como rico mercador, e faz que anda buscando algũa cousa que se lhe perdeu. E logo após ele um homem vestido como pobre, este se chama Ninguém, e diz Ninguém:

Que andas tu i buscando?
 TODO-O-MUNDO Mil cousas ando a buscar
 delas nam posso achar
 porém ando perfiando
 por quam bom é perfiar.
 NINGUÉM Como hás nome cavaleiro?
 TODO-O-MUNDO Eu hei nome Todo Mundo
 e meu tempo todo inteiro
 sempre é buscar dinheiro
 e sempre nisto me fundo.
 NINGUÉM E eu hei nome Ninguém
 e busco a consciência.

BERZABU Esta é boa experiência
 Dinato escreve isto bem.

DINATO Que escreverei companheiro?

BERZABU Que Ninguém busca consciência,
 e Todo Mundo dinheiro.

.....

Em falas curtas, Todo-o-Mundo, Ninguém e os dois Diabos tocam em assuntos tais como procurar grande honra ou buscar a virtude, louvor e repreensão, vida e morte, querer o Paraíso sem ter que pagar dívidas. Retomemos as falas finais:

TODO-O-MUNDO Folgo muito d’enganar
 e mentir naceu comigo.

NINGUÉM Eu sempre verdade digo
 sem nunca me desviar.

BERZABU Ora escreve lá, compadre,
 nam sejam tu preguiçoso.

DINATO Quê?

BERZABU Que Todo Mundo é mentiroso
 e Ninguém diz a verdade.

NINGUÉM Que mais buscas?

TODO-O-MUNDO Lisonjar.

NINGUÉM Eu som todo desengano.

BERZABU Escreve anda lá mano.

DINATO Que me mandas assentar?

BERZABU Põe aí mui declarado
 nam te fique no tinteiro:
 Todo Mundo é lisonjeiro
 e Ninguém desenganado.

O Diabo faz aqui de simples secretário a denunciar o desrespeito de regras que ele, afinal, tenta que os humanos infrinjam.

Justifica-se esta citação pelo uso irónico da língua do diálogo de Todo o Mundo e Ninguém e dos comentários dos dois Diabos. Com efeito, neste diálogo e nestas falas culminam o satírico, a malandrice “tricksteriana” diabólica, e aí se reflecte o sentido da inversão e desrespeito por regras e hierarquias que são típicos dos testamentos carnavalescos. Não

obstante, o Diabo aqui é um “Trickster” que não é propriamente contraditório – no sentido de que o “Trickster” na mitologia índia americana também praticava (poucas) boas acções –, mas é paradoxal. A inversão como que se anula.

No teatro vicentino, o Diabo é um “Trickster” relativamente domesticado.

2.6 Cancioneiro Geral: “Testamento do Macho Ruço de Luís Freire”

Segundo André Crabbé Rocha, Garcia de Resende ao promover a recolha das peças que vieram a constituir o *Cancioneiro Geral*, contrapôs à publicação, em 1510, do *Cancionero General* de Hernando del Castillo uma obra que mostrava como, em comparação, também era grande a riqueza poética portuguesa “consagrada num volume de proporções monumentais, com portada opulenta em que figuram a esfera armilar e a divisa de D. Manuel.”(Rocha, 1979:15). Assim aparece o nosso *Cancioneiro Geral*, publicado seis anos depois do vizinho castelhano, constituindo um visível contraponto.

Segundo a mesma autora, na obra referida, o Cancioneiro é designado “geral”, porque pressupõe “a existência de recolhas parciais que lhe eram anteriores”. Com efeito, estas recolhas eram os “cancioneiros de mão”, peças avulsas de diversos autores, “contendas” poéticas que teriam tido o seu autor, ou até a produção global de um mesmo poeta. Encontramos no *Cancioneiro Geral* dois testamentos: um testamento de amores e o testamento “Do macho ruço de Luis Freire, estando para morrer”. Deixamos de lado o primeiro e ocupamo-nos com algum detalhe do segundo. Este, na linha das prosopeias animais, pertence a Anrique da Mota, um dos principais poetas do Cancioneiro; possui já um esboço dramático, ao contrário da maioria das composições do Cancioneiro, geralmente apelativas.

Passamos a transcrevê-lo, seguindo André Crabbé Rocha (Rocha, 1962, Tomo IV:268-271):

Pois que vejo que Deus quer
deste mundo me levar,
quero bem encaminhar
a minha alma, se puder.
Enquanto estou em meu siso,
a morte dando-me guerra,
mando a alma ao paraíso,

des i(a) o corpo à terra.

E mando logo primeiro,
enquanto vivo me sento,
que deste meu testamento
seja meu testamenteiro
meu irmão, o de Barrocas,
que eu mais que todos amo,
por sempre fugir a trocas
e servir mui bem seu amo.

O qual me fará levar
com mui grão solenidade
ò rossio da Trindade,
u(c) me mando enterrar.
Pois que dali governei
gram parte de minha vida,
a carne que levarei
ali deve ser comida.

E vão cantando diante
a de Braria e d'Afonso
um tam solene responso
que todo mundo se espante.
A estes ambos ajude
o macho de Gomes Borges,
o qual leve o ataúde,
a bitalha e os alforges.

Rogo aos cortesãos,
quanto lhe posso rogar,
que todos me vam honrar
com seus círios nas mãos.
E pois eram espantados
de passar vida tam forte,
devem ser de mim lembrados,
dando-lhe honra na morte.

Item, me levem d'oferta
dous ou três cestos de palha,
que, pois custa nemigalha,
nam deve d'haver referta.
Também me levem um alqueire
de farelos ou cevada,
pois na vida Luís Freire
disto nunca me deu nada.

Infindos perdões pedi
as pousadas u pousei,
d'alguidares que quebrei
e gamelas que roí.
E nam me devem culpar
de lhe fazer tantos danos,
pois que da palha fartar
nunca me pude em vint'anos.

Item peço às verceiras
muitos infindos perdões,
e também aos ortelões
dos danos das salgadeiras.
Que, a bofe!, se me soltava,
fome tal me combatia,
que qualquer cousa qu'achava
tudo mui bem me solia.

E que meu amo agravos
me desse com amarguras,
deixo-lhe três ferraduras
que nam têm mais de dou cravos.
E pêro dele me queixo
de males que me tem dados,
dous ou três dentes lhe leixo,
que mande fazer em dados.

Nam lhe posso mais leixar,
qu'ele nunca mais deu
rogo a /a/avaro d'Abreu
que o queira acompanhar.
Rogo tanto que se doa
dele tanto meu irmão,
que o ponha em Lisboa
a redor de S. Gião.

Fim

Sobre minha sepultura,
depois de ser enterrado,
se ponha este ditado,
por se ver o mais lealles
“Aqui jaz o mais leal
macho ruço que naceu.
aqui jaz quem não comeu
a seu dono um só real”.

Este testamento, composto por onze oitavas e apresentando rima emparelhada (nas primeiras quadras) e cruzada (nas segundas), surge todo ele na primeira pessoa: é o próprio macho quem dita as suas últimas vontades.

Um macho, velho e sem brilho, que é pertença de alguém – Luís Freire –, dita o seu testamento. A sua inclusão numa recolha poética não é inocente. Garcia de Resende terá assistido à leitura deste tipo de testamentos. Se pensarmos que a sua preocupação em relação ao *Cancioneiro Geral* terá sido a de oferecer uma panorâmica tão vasta quanto possível das letras portuguesas, por certo que este testamento será disso testemunho concreto.

A referência directa a pessoas concretas fará suspeitar que a presente composição poética se terá destinado a uma leitura pública, encenada, com algum actor a desempenhar o papel do moribundo macho, ou ainda, à manipulação de algum títere representando o macho. O próprio tipo de linguagem utilizada faz antever um apelo ao riso imediato, as referências a lugares da cidade de Lisboa – Barrocas? (verso 13), Rossio e Trindade (verso 19), S. Gião (verso 80) –, far-nos-ão pensar que este testamento terá sido visto e ouvido em algum lugar da cidade, talvez numa celebração carnavalesca.

O grotesco surge em referências como aquela que é feita a duas mulas que tomarão parte no cortejo fúnebre a cantar “ um tam solene responso” (verso 27), ajudadas por um macho, pertença de um tal Gomes Borges (verso 30), que se encarregaria de levar o ataúde, a bitualha e os alforges (versos 31 e 32). Também no estranho desejo manifestado pelo moribundo podemos ver um elemento do grotesco: pede ele que, depois de morto, lhe dêem a comida que lhe foi negada em vida: “dous ou três cestos de palha” (verso 42) e ainda “um alqueire de farelos ou cevada” (versos 45 e 46). Contrito, o macho ruço declara que todos os danos que causou não se deviam à sua natureza, antes à fome que fora forçado a suportar.

É, pois, indirectamente o proprietário do dito animal que, estando para morrer, quem acaba por ser alvo de chacota, de exposição em praça pública. Luís Freire surge caracterizado de forma indirecta como um verdadeiro avarento em relação ao animal de que era dono: não lhe dera em vida o que bem lhe pertenceria, o que lhe era realmente devido. E aqui, pensamos, residirá o carácter eminentemente popular e carnavalesco deste testamento. Nota-se no texto cómico um pretexto para moralizar, ou seja, corrigir costumes. Não é o “macho ruço” quem aqui fala, mas alguém que, enquanto pessoa, fora tratado como um animal irracional e que poderia dizer algo como isto:

– Aqueles que te servem, fazem-no de uma forma honesta. Se, em troca dos serviços que te prestam, lhes proporcionares um bom viver, tudo correrá pelo melhor dos mundos.

– Mas o Mundo encarrega-se de fazer com que nada ande como devia andar. Por isso, surgem as desigualdades, as injustiças. Uns rebentam de indigestão, outros morrem à fome.

Curioso será notar que a fome surge como o “leit-motiv” do testamento. Este macho, às portas da morte, recorda a vida como um lugar de padecimentos vários, sendo de todos eles o mais importante a falta de alimentos em quantidades suficientes, isso constituindo a principal acusação ao seu dono, que aparece no epitáfio: “Aqui jaz quem não comeu/a seu dono um só real” (versos 87 e 88). Isto é, como já vimos, mas que vale a pena reforçar: a honestidade que demonstrou não foi devidamente retribuída, o seu trabalho honesto foi mal pago, a diligência que demonstrou para com o seu amo teve como recompensa a fome. Não há aqui lugar à revolta, muito menos à rebelião. Tudo se presta a uma mesura carnavalesca: um exagero consentido. Estamos frente a um momento no qual se permitem excessos, é certo, mas controladamente.

Notemos ainda como no final do testamento o macho determina um epitáfio, tal como o fez o bácoro Corocota. E assim neste testamento ecoa o princípio de uma longa tradição discursiva satírica.

Dissemos no princípio que Anrique da Mota é um dos principais poetas do Cancioneiro Geral. E talvez não seja descabido lembrar que toda a poesia desse autor ocupa mais de dez fólios no Cancioneiro, e que o “Testamento do Macho Ruço” (ou “Lamentação da Mula”) se inclui nos cinco diálogos dramáticos ou farsas curtas mais importantes, sendo “Lamentação (ou Pranto) do Clérigo”, “Farsa do Alfaiate”, “Farsa do Hortelão” e “Processo de Vasco Abdul” os restantes quatro. Elisa Esteves revisitou a obra de Anrique da Mota em 2015 (Esteves, 2015:27-37), após três anos ter investigado o tópico do vinho na obra do poeta (Esteves, 2012), e diz ter-se interessado por tal investigação devido a releitura do livro de Neil T. Miller, *Obras de Henrique da Mota*, obra essa que não foi bem aceite pela crítica, quando da sua publicação em 1982, embora posteriormente tenha havido uma certa reconciliação dos críticos com o autor, sem todavia se aceitarem todas suas propostas. Nesta revisitação de Anrique da Mota, Elisa Esteves defende que seja dado mais relevo ao poeta, pois que tem sido ofuscado pelo fulgor de Gil Vicente.

Aida Fernandes Dias, por lapso certamente do editor, não inclui o “Testamento do Macho Ruço” na sua fixação de texto do Cancioneiro Geral, muito embora o inclua no Índice.

Dado que estivemos com um testamento de um macho, vale a pena referir o de um cavalo. Com efeito, também Frei Lucas de Santa Catarina escreveu um testamento satírico, o “Testamento do cavallo do Reitor” da Universidade de Coimbra, o qual aqui referimos por analogia, apesar de ser muito mais tardio. Frei Lucas de Santa Catarina teve uma longa vida (1660-1740), e, por isso, teve também muitas experiências, reflectindo a sua extensa e variada obra literária a sua época. O “Testamento do cavallo do Reitor” pode ver-se no Códice 11603 da secção dos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal. Desse testamento satírico apenas apresentamos alguns exemplos dos “bens” deixados pelo cavalo ao seu amo e a um sobrinho deste. Estando já nos seus “últimos alentos”, o cavalo deixa “o melhor freio que tinha/para elle o melhor bocado”; deixa ainda o “cabresto”, os “antolhos” e outros “bens”. E pede para ser enterrado “junto ao mosteiro das freiras”, não esquecendo um epitáfio. O cavalo tem ainda o cuidado de chamar a atenção aos “Snrs Lentos/pois sam tão grande Letrados” que “vejão se este testamento/he conforme as leis de Bartholo”.

Referimos ainda que no Tomo Pimeiro do *Anatomico Jocosso*, publicado em Lisboa em 1755, Frei Lucas de Santa Catarina tem, sob o pseudónimo de Fr. Francisco Rey de Abreu Matta Severino, o “Testamento do Zangaralheiro”, de que existem cópias do século XVIII.

2.7 O testamento no Romanceiro

As origens do Romanceiro têm sido objecto de aceras polémicas. Por Romanceiro entende-se o conjunto de composições poético-narrativas que na Península Ibérica apresentaram características próprias com origem na Baixa Idade Média. Se é difícil datar com precisão os primeiros romances, Pere Ferré não tem dúvida de que este género poético proliferava desde o primeiro quartel do século XV, vivendo sem interrupção ao longo dos últimos seis séculos (Ferré, 2000:3).

Ao longo do tempo, e citando a feliz expressão de João David Pinto- Correia “de boca a ouvido e de ouvido a boca” (Pinto-Correia, 1987) os romances transmitem-se, alteram-se, assentes na memória colectiva, num processo complexo que Ramón Menendez-Pidal designou por tradicionalidade (Menendez-Pidal, 1968:44-45), conceito este que ele foi alterando ao longo da vida e que se reflectiu na sua obra.

Ramón Menendez-Pidal, cujo papel de relevo no estudo do Romanceiro na nossa vizinha Espanha é enorme, teve em Diego Catalán o seu melhor discípulo, e foi este quem, muito cedo, segundo Pere Ferré (Ferré,1991:394), chamou a atenção da importância da memória em todo esse processo, tendo proposto a expressão de “literaturas memoriais” ou “géneros memoriais”. Esta proposta surge na sequência do questionamento da expressão “literatura oral” por oposição a “literatura escrita”. É, portanto, necessário clarificar conceitos. A literatura escrita tem como suporte o papiro, o pergaminho, o papel ou quaisquer outros materiais, que podem ser o osso, a pele, até a carapaça de tartaruga (Einaudi, I, 1997), nos quais a mensagem se escreve; a literatura oral tem como suporte a memória, individual, mas sobretudo colectiva. O importante é, pois, esclarecer que a distinção está não no modo de transmissão mas no de fixação. Atente-se na pertinente observação de Margit Frenk, que Pere Ferré refere (Ferré, 1991:392), segundo a qual antes do século XV os textos eram lidos em voz alta, recitados de memória, salmodiados ou cantados; o seu público, um “auditório”, era de ouvintes. Os manuscritos serviam para fixar os textos e apoiar a leitura em voz alta, a

memorização, o canto. Até há alguns séculos, os textos eram apreendidos pelo ouvido, tanto os que hoje chamamos orais, como os escritos: toda a literatura estava associada à fala, à audição. Não podemos esquecer que o conceito de ler não foi sempre o mesmo: a ele associamos tardiamente um acto individual, contudo não foi sempre assim. Mesmo a leitura individual era feita em voz alta, frequentemente perante um público ignorante. Ler não foi sempre a mesma coisa. E aqui importa voltar à expressão de Pinto-Correia atrás citada e propor uma ligeira variante: “de boca a ouvidos e olhos e destes à boca”. Parece-nos ficar, desta forma, melhor descrito o processo de transmissão dos romances e uma possível justificação da sua perenidade. Este carácter teatral, usando aqui o sentido etimológico da palavra *teatro*, poderá ter sido o responsável pela permanência dos mesmos na memória colectiva. Os textos – mais do que objectos de uma mera leitura – seriam cantados, ditos, ou seja, ganhavam voz, movimento e interpretação. Quanto melhor fosse a, digamos, ‘performance’ de quem os dizia, maior seria a possibilidade de aquele texto ficar registado na memória dos ouvintes/espectadores e, conseqüentemente, maiores seriam as probabilidades de esse texto vir a perdurar nos tempos e de ser recriado, no sentido de a sua repetição ocorrer, ainda que comportando variantes, acrescentamentos ou supressões. Este transporte “de boca a ouvidos e olhos e destes à boca” dispensava naturalmente o conhecimento das letras. A memória supria essa lacuna. Estas literaturas memoriais – romances e todas as outras formas – estão ligadas, pois, a processos de ritualização de grau variável.

Foi a estas literaturas memoriais a que associamos características teatrais ou para-teatrais, ligadas ao que os nossos românticos chamaram o “génio nacional”, a “poesia nacional”, o “ser português”. Estes frágeis conceitos escondem a sua intencionalidade. Os românticos pretendem uma valorização da descoberta identitária das origens étnicas da cultura portuguesa, atribuem ao país espessura histórica com a força suficiente para enraizar a sua identidade num passado pleno de argumentos de profundidade e originalidade, isto é, pretendem que “nação” apareça como um somatório de contingências e incidentes. O próprio contexto histórico em que surge o movimento romântico encara o conceito de nação como sinónimo de civilização, e, nesse sentido, a memória é fundamental. Com efeito, os românticos associam à ideia de nação todo um conjunto de elementos civilizacionais, dos quais a identidade de uma nação será o seu cimento agregador, e essa identidade fundar-se-ia nos costumes, nas crenças, nas histórias de uma comunidade e que constituiriam, por assim dizer, a sua feição singular, a sua identidade.

No que respeita a origem do Romanceiro, é longa e contínua a polémica, como atrás dissemos. Primeiramente propuseram os românticos alemães que os romances teriam germinado em cânticos épico-líricos, já, portanto, numa Idade Média longínqua e, de seguida, os positivistas, não os fazem ir além do século XV. Com uma visão depreciadora do povo criador, os positivistas alteraram profundamente a visão romântica. Segundo Pere Ferré, é Giuseppe Di Stefano quem faz uma espécie de conciliação, condenando o radicalismo de uns mas também o de outros, propondo esta via em *El romancero*, cuja 5ª edição se efectua em 1985.

Depois de falarmos da origem do romance, talvez seja necessário voltarmos ao conceito de romance, que não terá ficado de início talvez completo. Segundo Pere Ferré, será Ana Valenciano quem, embora em definição muito longa e que não reproduzimos, terá proposto o melhor conceito de romance, tendo em conta o discurso articulado prosódica e dramaticamente, mas também a métrica, a representação dramática, *as fórmulas*, o tipo de versificação, para além de outros aspectos importantes (Ferré, 2000:51).

O Romantismo, com as raízes em Herder, estendeu-se pela Europa. Em Espanha, teve o seu expoente em Augustín Durán. Entre nós, corresponde-lhe o incansável Almeida Garrett que, em 1828, publica *Adozinda*, poema inspirado numa versão de *Delgadinha*. Nessa obra, Almeida Garrett, além da versão de *Delgadinha*, inclui ainda uma versão do *Bernal Francês*. Os romances tradicionais coligidos por Garrett estão integrados nos volumes II e III do seu *Romanceiro* publicados em 1851.

Nas três décadas seguintes do século XIX continuam Teófilo Braga, Estácio da Veiga, Consiglieri Pedroso, José Leite de Vasconcelos, e outros ainda, contribuindo para o acervo do Romanceiro Português. E não podemos esquecer Carolina Michaëlis, primeiramente criticada por considerados exageros (uma picuinhas), mas essa crítica acaba por traduzir-se, depois, em reconhecimento de grande rigor, característica que sempre a acompanhou e ajudou a torná-la inovadora, ao estudar especialmente os *romances velhos*. Não esqueçamos que ela muito cedo dera a conhecer a literatura portuguesa além fronteiras. A seguir a estes antigos, há estudos muito parcelares, mas no século XX até cerca dos anos 40 houve desinteresse nas investigações romancísticas. Na segunda metade do século XX, encontramos muitos investigadores do Romanceiro. São eles, por exemplo, Manuel Viegas Guerreiro, Luis Filipe Lindley Cintra, até outros mais recentes, como Aliette Galhoz, João David Pinto-Correia, Manuel da Costa Fontes, Pere Ferré, cometendo nós a injustiça de não

os poder citar todos. João David Pinto-Correia e Pere Ferré defenderam as suas teses de doutoramento sobre o Romanceiro, em 1988 e 1987 respectivamente. À de Pere Ferré – *Estratégias Dramatizadas do Romanceiro Tradicional Português* – demos particular atenção, o que se justifica pelo que adiante será exposto ao abordarmos vários exemplos de romances. A dramaticidade era o que mais interessava a Luciana Stegagno Picchio no estudo dos romances, o que levou Pere Ferré a fazer um desvio do tema primeiramente escolhido para a sua tese e não deixar fugir o que mais interessava a Stegagno Picchio.

No âmbito de recolha houve grupos de jovens, no âmbito do Serviço Cívico, após o 25 de Abril, antes da entrada na Universidade, que receberam formação a fim de adquirirem competências técnicas e saberem lidar especialmente com o meio camponês, tendo contribuído para o sentimento de valorização das suas gentes. Lindley Cintra foi o grande impulsionador deste enquadramento institucional de grupos juvenis, que fizeram valiosas recolhas para além de alguns romances.

Os romances eram muitas vezes cantados, ora em contexto de trabalho – os romances profanos –, acompanhando o calendário agrícola, ora em contexto religioso – os romances religiosos –, seguindo agora o calendário religioso. O religioso e o profano podem dar-se mãos, como acontece muitas vezes no meio popular, e é neste campo que até vamos dar exemplos mais à frente. O canto contribuía para diminuir a grande dureza de certas fainas agrícolas e para a sua própria memorização, se é que outras funções menos visíveis não possam ter, como é próprio de outros contextos do canto. A mecanização agrícola, e não só, contribui para o lento desaparecimento do canto romancístico, bem como de outras obras que se incluem na área da Etnomusicologia. Não podemos esquecer Fernando Lopes Graça e Michel Giacometti que não só investigaram como divulgaram um elevado número de obras do campo etnomusicológico.

Supõe-se que entre nós haja pela primeira vez ecos do romance quando alguns que acompanhavam Leonor Teles, na sua fuga de Lisboa para Alenquer, desejaram que “*maao fogo a queimasse*”, sendo Lisboa aqui eco de Valência, cantada outrora em *Rey moro que perdió a Valencia*.

Depois desta curtíssima viagem pelo Romanceiro, tarefa difícil porque contém obviamente muitas omissões provenientes da vastíssima informação existente, regressemos à presença do testamento no Romanceiro. Esta é o centro do que pretendemos aqui abordar, e sobretudo o testamento satírico, de que vamos dar alguns exemplos, que mostram bem a simbiose do

religioso-profano de que atrás falámos. Obviamente que não nos detemos numa pesquisa exaustiva. Nos romances antigos, não encontraríamos, certamente, romances satíricos: aí é o mundo dos romances épicos, carolíngios, históricos, mouriscos, entre outros, que vinga. Os temas históricos, ao contrário do que acontece no Romanceiro espanhol, estão praticamente ausentes do Romanceiro português. Porém, temos de assinalar a presença inspiradora de um tema bem antigo: a tragédia de Inês de Castro. Foi um episódio que pela Europa fora se espalhou velozmente, graças a ser uma história pública de grande violência, impossível de passar sem se dar por ela, difundindo-se pelo processo da oralidade, como era característica desses tempos. Em 21 de Maio de 2014, Maria Leonor Machado de Sousa apresentou na Academia Portuguesa da História uma comunicação cujo título é “Inês de Castro no Romanceiro Ibérico”. Aí nos diz “que não foi possível até hoje encontrar mais do que três romances completos, um deles considerado “romance perdido”, que o espanhol Eugenio Asensio encontrou recentemente num Cancioneiro Musical de Paris” (...), datado de 1540 e 1570” (Sousa, 2014:1). Dum segundo romance já Carolina Michaëlis assinalara, em *Romances Velhos em Portugal*, não só o talento poético mas também a cultura do seu autor, um irmão colaço de D. Manuel, D. João Manuel, vulgarmente conhecido como “Juan Manuel Português”. O tema continua ainda hoje a ser fonte de inspiração de muitos criadores. Giuseppe di Stefano apresenta este romance no seu *Romancero*.

A expansão marítima ibérica levou consigo o Romanceiro da Península para outras paragens e aí permaneceram, se transformaram, se recriaram. Em alguns casos, acabaram por se conservar melhor do que em versões nas suas origens, chegando praticamente intactos até aos nossos dias. Um dos exemplos é o “Testamento de Don Gato”, publicado por Vicente T. Mendoza em *Romance y corrido*, composto por 60 versos e que se conserva no México como uma canção infantil de pátio, com uma coreografia própria implicando uma dramatização (Diego, 1953:640-641). Entre nós também temos o exemplo de uma coreografia juvenil de um testamento cantado, onde só entram meninas, formando dois grupos em diálogo a conhecida canção do ‘Jardim da Celeste’. Desta canção recolhemos ainda em 2015, duas versões no lugar de Vila Viçosa, do concelho de Arouca. Obviamente não vamos apresentar a coreografia desta canção. A presença de um testamento está aí testemunhada no uso do verbo dar (flores ou uma sequência de peças de vestuário feminino) ou do performativo deixar, na sequência das meninas que vão sendo visadas na cantiga.

O 'Testamento de Don Gato' é uma relação burlesca da vida e da morte de 'Don Gato' que surge dotado de características humanas: enamora-se de uma gata e, em consequência de uma queda, fica às portas da morte. O médico manda chamar um padre para que este o confesse e um notário que lhe escreva o testamento.

Aqui transcrevemos os primeiros 23 versos e os 4 últimos:

Estaba el señor Don Gato
sentadito en su tejado,
calzado de media blanca
y su sapatito bajo.
Iba subiendo la gata,
con sus ojos relumbrando,
y al tiempo de darle un beso
el gato se vino abajo.
Se rompió media cabeza
y se desconcertó un brazo;
tuvieron junta de médicos
y también de cirujanos.
Uno le agarra las patas,
Otro le agarra las manos,
y hay otro que en las orejas
el pulso le está tomando.
Y meneando la cabeza
En señal de desahuciarlo,
el médico en jefe exclama :
– Siempre muere el desgraciado!
Que traigan al padre cura,
para que confiese el gato,
y que haga testamento
(...)

No final, o Gato há-de ressuscitar, e o poema termina com uma pequena moralidade:

A todos los que me escuchan
y que sean enamorados,
no la del gato les pase
y mueran desconchinflados.

Leite de Vasconcelos no seu *Romanceiro Português* (1960, Vol.II:522) refere o “Casamento do Gato”, por si recolhido em Mexilhoeira Grande, perto de Portimão e cuja informante refere tê-lo ouvido à avó. Aqui o transcrevemos integralmente:

‘Estando o senhor D. Gato – na sua cadeira assentado,
Calçando meia de seda, – sapatinho de virado,
Carta nova lhe viera, – que havia de ser casado
C’uma gatinha morena – que tinha o dote no rabo.
O gato, muito contente, – foi para cima do telhado;
Uma pulga deu-lhe um couce, – caiu do telhado abaixo,
Partiu sete costelas –
Mandou chamar o doutor – para fazer testamento
..... –
Uma panela de chouriço – e outra de *linguiço*;
Uma talhada de toucinho – para fazer melhor guisado.
Respinga, respinga, – por alma do gato’.

Para a escolha deste romance tivemos em conta uma particularidade que merece ser salientada. Talvez por a informante ser muito nova quando ouviu o texto, ela não fosse, como se vê pelos hiatos existentes, capaz de reproduzir fielmente o que à avó ouvira. Mas deve dizer-se, também, que em muitos casos pode haver hiatos que se deverão à deficiente memória dos informantes causada por muito avançada idade.

Estes dois exemplos da presença do testamento no *Romanceiro*, o primeiro recolhido no México, o outro em Portugal, como dissemos, foram apresentados porque se trata de um romance muito importante, que teve uma grande difusão e muitas variantes, situando-se na linha da tradição dos testamentos de animais, cuja origem é, como mostrámos ao longo desta investigação, o “Testamento do bácoro Corocota”. E são também dois bons exemplos do processo de folclorização, como atrás já exemplificámos, processo esse com muitos elos tantas vezes escondidos, e que só uma aturada pesquisa pode descortinar. O testamento pode não ter tido uma enorme expressão no *Romanceiro*, mas o certo é que muito provavelmente não o encontraremos nos romances antigos, como já atrás dissemos.

A base de dados elaborada por Pere Ferré (www.romanceiro.pt/) foi um bom ponto de partida para a nossa pesquisa. Há vários exemplos esparsos de romances, mas é na rubrica *Voces daba el marinero* que encontramos a série de 30 versões do “Romance do

marinheiro”, série essa que está publicada por Manuel da Costa Fontes na sua obra *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, publicada em Coimbra, Por Ordem da Universidade, em 1987.

Esta série de 30 testamentos (Fontes, 1987:583-599) constitui um grupo por ele, e não só, designado por ‘Tentação do marinheiro’, enquadrável numa classificação dos romances, designada por “Romances religiosos” (há muitas propostas de classificação dos romances) e merece uma reflexão com vários tópicos fundamentais. Dizemos tópicos porque não faremos uma análise exaustiva dos vários testamentos, tão só apontamos algumas características fundamentais. Para não sobrecarregarmos a plástica do texto, passamos daqui para a frente a designar cada testamento visado pelo número da peça na publicação referida de Manuel da Costa Fontes, sabendo-se que todas elas estão incluídas nas páginas 583 a 600. Diga-se de passagem que não foi só em Trás-os-Montes que este investigador foi grande colector, porque também o foi do outro lado do Atlântico. A recolha de todas estas peças foi feita nos meses de Julho e Agosto de 1980. Vejamos então alguns desses tópicos:

1) Todas as peças são curtas: o número máximo de versos é 18, existentes apenas nas peças 786 e 806; alguns, em maior número, têm uma dimensão média; dois são simples fragmentos de 7 versos, as peças 782 e 792.

2) De modo variado, contêm o entrosamento do português e do castelhano, fruto da situação raiana. Domina o castelhano, há por vezes variantes em alguns versos e vários curtos hiatos relacionados com perda de memória dos informantes. A peça 789 foi já recolhida em Espanha, junto à fronteira, numa localidade da província de Zamora. Nem sempre a recolha foi feita individualmente: o facto de às vezes ter sido feita em grupo, num atropelo de vozes, leva a que existam mais variantes do que é habitual. Muitos destes romances eram cantados em moda de segada.

3) Todas estas peças se iniciam com um narrador que apresenta a situação de naufrágio. A dramaticidade é tal que o marinheiro está a gritar, seguindo-se um diálogo entre o marinheiro e o diabo. Como de costume, o demónio surge como um tentador-sedutor, querendo comprar-lhe a alma; o marinheiro dar-lhe-á muita riqueza para se salvar, de ouro e prata um ou mais navios carregados; o diabo (chame-se ele demónio, ou mau demónio, mau ladrão) não aceita, reclama sem condescendência a sua alma; o marinheiro não abdica do

princípio de a alma ser inegociável, a alma não tem preço; só a dará, deixará, a Deus ou à Virgem sagrada ou a ambos, ou ao Padre Santo, porque por Deus foi criada. Porém, o marinheiro, não tendo só alma, tendo também corpo, vai fazer testamento das partes desta herança (ou do próprio corpo inteiro) a quem delas precise devido a deficiências físicas ou na sua profissão. Assim, os olhos são deixados aos cegos, a língua é deixada aos mudos, os ouvidos são herança dos surdos, as tripas são para os guitarristas, as pernas para os coxos, etc. Em 15 peças, a cabeça é deixada às formigas a fim de nela fazerem morada. Este legado merecerá alguma reflexão. Por um lado, ainda hoje as imagens de cabeças mortas de animais são sempre tétricas, e é de situação de ameaça de morte que vimos falando e, por outro, as formigas são consideradas como símbolo de actividade laboriosa, de vida organizada em sociedade, e por isso serão particularmente merecedoras de terem uma herança compensadora. Pouco dinheiro possuirá o marinheiro, porque só por duas vezes fala nele e, por pouco que seja, é apenas para os curas lhe tratarem da alma. Os não exclusivamente religiosos, 15 ao todo, têm um remate final satírico, como adiante veremos. Pensamos que melhor se visualiza o contexto dramático com a leitura de uma das peças, a 785, por exemplo:

Voces daba el marinero	voces daba que se ahogaba.
2 – Cuánto dabas, marinero,	quem del agua te quitara?
Le respondeu el demonio	del outro lado del agua.
4 – Yo te doy el mi navío	cargadito d'oro y plata.
– no te quero el tu navío	ni tu oro ni tu plata;
6 – só quero, cuando te mueras,	me dejes parte em el alma.
– Minha alma no te la dejo,	que la tengo encomendada;
8 – la tengo al padre santo	y a la Virgem santa, sagrada.
Los ojos los dejo a un cego	para que vea por onde anda;
10 los oídos los dejo a un surdo	para que ouça sus palabras;
a língua la dejo a un mudo	para que vea o que hablam;
12 as tripas as dejo a un guitarrero	para cordas de guitarra;
los brazos a un campanero	para que toque las campanas'.

4) As peças 780, 792, 799, 802 e 806 revelam o poroso processo da contaminação com a tão divulgada 'Nau catrineta'. Atente-se que são os marinheiros e as naus, juntos, que formam o binómio associado ao naufrágio: não há marinheiros sem barcos. Sem ambos não há viagem, que só se completa com ida e volta. E o naufrágio pode anulá-la.

5) Um número elevado, um conjunto de 15 peças – 779, 781, 784, 786, 788, 789, 793, 795, 796, 798, 801, 802, 803, 807 e 808 – radica na 'Tentação do marinheiro', mas essas peças fazem simbiose com um forte discurso satírico de crítica aos maus costumes dos curas, das

suas transgressões sexuais no relacionamento com as criadas: o vocabulário usado em quase todos eles é do mais puro vernáculo; em alguns a linguagem utilizada revela, apesar de tudo, a busca de um certo decoro.

A má conduta deles, curas, é “de portas para dentro”, invariavelmente ligada ao celibato que lhes é canonicamente imposto, mas cuja lei é transgredida. O imaginário associado à figura de um homem que, por via dos votos canônicos, não pode exercer a sua sexualidade e que coabita com uma mulher, será por demais tentador para que deixe de figurar como elemento de sátira. Não surge por acaso e não será, certamente, fruto de divagações poéticas. Basear-se-á na observação da realidade e será motivo para que a referência ao cura e à criada obtivesse o efeito de riso no auditório, constituindo também um contraponto a toda a tensão dramática. A linguagem utilizada contém o vocabulário popular mais desabrido dos órgãos sexuais, embora em certos casos pareça existir um dizer mais velado. Não por acaso, é sempre no final, no último verso, que é feita a crítica, na busca de um climax, do abrir as portas à gargalhada.

Exemplificando: no primeiro caso, na peça 793, verso 15: ‘los cojones los dejo a un cura, el carajo a la criada’ e na peça 795: ‘los cojones p’ro padre y la pija a la criada’; no segundo caso, na peça 789 é dito veladamente, mas quem ouve associa à sexualidade: ‘y el resto p’ a la criada y p’al cura.’

6) Nas peças 801 e 803 há o recurso à anáfora – o artigo definido os/as na primeira peça, o pronome possessivo meus/minha(s) na segunda – introduzindo-se assim uma espécie de movimento uniformemente acelerado no discurso (permita-se nos o recurso a uma imagem roubada à Física), tornando esse deixado, já de si com a força da explicitação dos órgãos sexuais, ainda mais vincado.

Na peça 801, depois de o marinheiro deixar a alma a Deus:

8–	a cabeça às formigas	para nela fazerem morada;
	os braços deixo aos cotos	para jogarem na espada;
10	a língua deixo aos mudos	p’ra que possam falar;
	as tripas aos guitarristas	para cordas de guitarra;
12	as pernas deixo aos coxos	para andarem sua jornada;
	as encomendas deixo ao cura	e o resto à criada.
14	as tripas deixo-as aos cegos	para cordas de guitarra;
	as pernas deixo-as aos mancos	para qu’andem na jornada
	os quilhões ao cura	e o caralho à criada.

Na peça 803, o marinheiro, depois de deixar a alma a Deus, deixa várias partes do corpo:

8	minhas tripas deixo aos cegos	pera cordinhas de guitarra;
	os meus braços aos cotos	p'ra que joguem nas espadas
10	as minhas pernas aos mancos	p'ra que façam jornada,
	e a minha cabeça às formigas	p'ra que façam morada;
12	os meus quilhões deixo-os ao cura	e o caralho à criada.'

7) Aqui estão ecos sobejamente visíveis do “Testamento do bácoro Corocota”, cuja presença ao longo do tempo nos tem conduzido a várias reflexões. O bácoro Corocota já tem algo de herói, aspecto que nunca pusemos em relevo. E faz testamento na hora da morte. Com o Testamento do marinheiro, a divisão em partes é um desconcerto, cujo legar parece ligar-se ao querer-se consertar o que está desconcertado. Os beneficiários são vítimas de erros do Criador e permite que marinheiro náufrago se revele com a feição de herói, como dissemos, libertando-se da condição humana.

O Romanceiro é, acima de tudo, o testemunho do espírito criador de um povo. Não deixa de ser curioso o facto de que Garrett, expoente do Romantismo português, tenha ouvido na sua infância contos populares e modinhas às duas criadas: a velha Brígida e a mulata Rosa de Lima. Esta ligação entre o popular e o erudito reconhece a importância da fixação por escrito do que era apenas oral para que a sua memória pudesse perdurar e não corresse o risco de ficar irremediavelmente perdida. Aqui residirá, talvez, a grande virtude do movimento romântico: o entendimento de que a cultura, enquanto traço identitário de uma nação, não se limitava aos salões e aos eruditos. A recolha e subsequente fixação daquilo que o povo cantava e contava é o sinal que demonstra esse reconhecimento.

2.8 Literatura de cordel: a expansão do testamento

Vamos encontrar uma enormíssima quantidade e variedade de testamentos satíricos, bem como outros tipos de peças que não testamentos – autos, farsas, romances, entremeses, comédias, mogigangas, relatos de acontecimentos do quotidiano, etc.– podendo alguns ter tido repercussão forte no clima emocional das vivências colectivas ou apenas ter podido contribuir para simples divertimento individual, constituindo um vasto campo designado vulgarmente por *literatura de cordel*.

Impõe-se, desde já, definir esse conceito, que tem a ver mais com o processo de difusão do que com os conteúdos, que, como se vê, podem ser variadíssimos. As raízes desta literatura

remontam ao século XVI, quando o Renascimento popularizou a impressão de relatos orais. Impropriamente autores mais antigos falam de *literatura de cordel* como existindo apenas a partir dos séculos XVII e XVIII, o que não corresponde à verdade. A designação “de cordel” remonta apenas ao século XIX (está bem localizada no tempo). Indubitavelmente deve-se à inscrição de Nicolau Tolentino em o *Bilhar* e associa-se, pois, aos modos como se apresentava à venda, tendo obtido uma enorme difusão.

Oiça-se o poeta que documenta a existência dessa literatura:

Todos os versos leu da Estátua Equestre,
E todos os famosos entremeses,
Que no Arsenal ao vago caminhante
Se vendem a cavalo num barbante.

Aparece o vocábulo “barbante” nos versos de Tolentino; pouco importa que o que surja na vulgarização da expressão dessa literatura seja o de “cordel”. A presença da substância – seja barbante, guita ou cordel – é o que está em causa e em nada fica prejudicada.

A expressão *literatura de cordel*, pretendendo corresponder a um conceito preciso, liga-se, pois, pelo que ficou dito logo de início, aos seus modos de venda e difusão, e não aos seus conteúdos, de tão variados que são.

Esses inúmeros folhetos, tanto em prosa como em verso, eram expostos estrategicamente dependurados em paredes facilitando a sua visibilidade, vendidos quase em exclusivo por cegos, especialmente na baixa lisboeta, debaixo de arcadas, da Rua do Arsenal ao Rossio. E esses cegos serviam-se muitas vezes do seu próprio canto em tais peças que o povo tanto apreciava. Mereceram uma particular atenção de D. João V, que lhes concedeu o privilégio de serem directamente abastecidos pelos próprios autores, ora vendendo-os por conta própria, ora por conta dos autores, a quem pagavam uma certa taxa. Chegou ainda a existir um enquadramento institucional de protecção de tais deficientes, visto que a criação duma Irmandade na freguesia de S. Jorge, e depois na de S. Martinho, composta exclusivamente por cegos, acabou por proporcionar a exclusividade da venda de tais folhetos. Em certa altura, o principal centro difusor encontrava-se nas próprias escadas do Hospital de Todos os Santos, no Rossio, daí passando para o Arsenal. Por último, o mais importante centro difusor eram as escadas Norte do Terreiro do Paço.

Um cego houve que ultrapassou o ângulo de puro difusor, porque ele próprio foi também um grande criador – Baltazar Dias – contemporâneo de D. Sebastião, a quem Carolina Michaëlis reconheceu bastante talento. Poucos dados biográficos existem a seu respeito; ao certo sabe-se que compôs numerosos autos e trovas, e tendo ele uma vida de pobreza extrema, foi-lhe concedido alvará régio para sua publicação, devido não só à sua quantidade mas também ao reconhecimento do valor de tais obras. Não sobreviveram edições quinhentistas das obras de Baltasar, que preciosas seriam hoje se pudessem ser conhecidas, não só pelo conhecimento do seu conteúdo primeiro, antes de alterações e contaminações, bem como da sua cronologia. E muitas outras obras, para além das de Baltazar Dias, se perderam.

Reconheça-se o valor de Baltazar Dias como “criador”, é certo, o que não signifique que não tenha tido várias fontes inspiradoras, em particular versos e cantigas jogralescas, romances castelhanos. O seu percurso criador faz dele precursor de Lope de Vega, este já considerado uma estrela no panorama teatral castelhano.

Até há pelo menos bem poucos anos ainda eram representados os seus autos em Trás-os-Montes, região nobre enquanto depositária de muitas das nossas tradições populares.

Em Espanha a mesma designação – *de cordel* – foi dada a tal literatura por Menendez Pelayo, muito embora por lá se tenha preferencialmente usado o termo de *pliegos sueltos*, ligada ao facto de se apresentar em folhas volantes, termo este que entre nós também se empregava e que está mais ligado à dimensão das ditas peças, muitas delas constituídas por um número muito reduzido de folhas.

Em França, o termo correspondente é o de *littérature de colportage*. Aqui, em 1852, o ministro da polícia geral, não por muitos e bons motivos, visto que por lá se considerava tal literatura ter uma influência desastrosa, o que denotava também a existência de uma clara censura, nomeou uma comissão permanente encarregada do exame dessas obras. Todavia a reprovação censória dessa literatura não teve de todo as consequências desejadas, graças a Charles Nisard. Homem inteligente e culto, compreendera bem que o serviço que lhe era pedido vinha empobrecer um espólio que ultrapassava o “valor” dessa literatura enquanto tal. E assim se defenderam muitas obras desde os primórdios da literatura impressa até ao estabelecimento dessa comissão. Tal conjunto de obras era constituído por um enormíssimo espólio de obras culturais a não desprezar. Lá como cá, tardiamente começaram a ser estudadas, mas muito têm contribuído para o estudo da história social e das mentalidades. Assim pôde ser elaborada a *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*.

Entre nós tal não aconteceu, embora tenha havido alguma influência em Teófilo Braga, por exemplo.

Em modos de parêntesis, mas que é por demais pertinente, essa literatura permaneceu viva nas memórias da cultura sertaneja do nordeste brasileiro. No sopé da Boborema, ouvindo contadores e cantadores de histórias, Agostinho da Silva encontrava a inscrição numa oralidade de longas sequências da cultura medieval europeia. Estavam aí presentes, bem vivos, Carlos Magno ou os Doze Pares de França. Não havia por essas paragens imprensa, faltava a contribuição tecnológica mesmo apenas a rudimentar, mas tal não impedia o florescimento dum mundo rico de imaginário e cheio de encantamento. Tudo isto pôs às voltas a cabeça de Agostinho da Silva, como nos mostra António Cândido Franco (Franco, 2015). Acrescente-se uma breve nota: estas raízes culturais, tiveram grande influência em Euclides da Cunha, antes, depois em José Lins do Rego, bem como ao longo de muita ficção da literatura brasileira.

Já se viu como a literatura de cordel foi desprezada durante muito tempo. “Marginalizada”, utilizando a expressão de Arnaldo Saraiva (Saraiva,1975). Não se pode contudo absolutizar esta expressão, porque a marginalização de tal literatura não se deu plenamente. Vejamos: essa marginalização diz respeito sobretudo ao seu estudo, devido a uma certa concepção estética “inferior”, porque, na verdade, essa literatura não era nada marginalizada enquanto substância difundida com eficácia satírica, de personagens ou situações de menor grau até ao abranger da própria consciência nacional, como veremos, à frente, em particular no testamento político satírico.

Melhor do que ninguém nos deixou Roland Barthes as suas palavras sobre esse tipo de literatura, e da pouca importância e forte censura a que foi votada. Vale a pena relembrar algumas delas:

A história literária francesa é feita de censuras que seria necessário inventariar. Há – sabemos-lo e já o dissemos – toda uma história da nossa literatura a escrever, uma certa história, um oposto desta história, que seria precisamente a história destas censuras (Barthes, 1985:172-173).

E acrescente-se entre nós, pelo menos, no que diz respeito a censura, para além da dita *literatura de cordel*: não esqueçamos as cantigas de escárnio e maldizer, Diogo do Couto e as suas *Décadas*, textos de Bocage ou Eça, para não falar do próprio Camões e tantos outros. As palavras de Barthes podem aplicar-se também à literatura portuguesa.

Em meados do século XVIII, um simples folheto dependia ainda de várias censuras: da do Santo Ofício, da do Ordinário, da do Paço. Cada folheto girava num vai-vem de censores: nem sempre havia o seu acordo em pleno, o que levava por vezes até a um certo desconcerto, mas nesse circo de censores nomeados e não nomeados tinha de haver uma resultante final. A esta encenação e trabalhadeira censória nada escapava, a panóplia rasurante tinha de produzir o seu trabalho moralizador.

Terminando esta resenha do que foi não só o trincar de uma expressão livre, é significativo que Óscar Lopes e José António Saraiva nem sequer um capítulo dediquem na sua *História da Literatura Portuguesa* a essa considerada infraliteratura, ou melhor, nem sequer algumas poucas páginas escrevam. Por ela se ficaram com algumas linhas.

É fundamental referir, ainda que não em pormenor, o que entre nós foi feito, embora não com a eficácia organizativa e de catalogação que Charles Nisard aplicou em França, como atrás referimos. De facto, isso constitui uma base de trabalho fundamental para estudo e investigação neste vasto campo.

Refiram-se alguns marcos fundamentais desse trabalho. Ente nós existem algumas colecções e catálogos para os quais houve meritória contribuição individual, mas houve-a também com enquadramento institucional.

Quanto à colecção é justo salientar a tentativa de Almeida Garrett, entendível face à efervescência da sua época, de um certo etnografismo em tempos românticos. Assim começou ele a elaborar o seu *Cancioneiro* a partir de cá mas que ia acrescentando mesmo em Londres com as peças que até anónimos lhe mandavam, enriquecendo com essas achegas o seu acervo. Teve o mérito de não se ter perdido uma parte, a que não vale a pena acrescentar qualquer adjectivo valorativo, do nosso património cultural. Temos de fazer justiça a Fernando Palha, Aníbal Fernandes Tomás, Cardoso Marta, etc, todos contribuindo para a existência de colecções de diferente dimensão. E Leite de Vasconcelos, com o seu labor incansável, colecionava tudo e mais alguma coisa, ultrapassando as memórias literárias.

Relativamente aos catálogos, e o lugar de relevo que tiveram na organização dum manancial de informação, podemos considerar a existência de três.

Devemos a existência do primeiro catálogo a Albino Forjaz de Sampaio – *Teatro de Cordel* – de 1920 ou 1922, conforme seja a do frontispício ou a da capa a data da sua publicação. Contém o relevante número de 553 peças.

O segundo, extensíssimo, é o *Catálogo da Coleção de Miscelâneas* da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, contendo cerca de duas dezenas de milhar de exemplares, embora não se podendo considerar todos esses exemplares como sendo “de cordel”. Mas são peças muito importantes para o estudo da história social e das mentalidades.

O terceiro catálogo, com o simples título *Literatura de Cordel*, foi editado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 1970, arrolando 455 folhetos teatrais. Deve-se à mesma instituição a publicação, em 2006, do *Catálogo da Literatura de Cordel*, já com um elevado número de peças, constituindo-se assim um quarto catálogo.

Para além destes catálogos houve muitas colecções, todas mais ou menos pretendendo que com elas se fizesse uma sistematização, mas foi-se sempre esbarrando com a grande variedade de temas tratados, o que havia de perturbar os problemas de conceptualização.

Porém, regressando de novo e por último à problemática da censura do “popular” – e dizemos agora popular porque é dominante no campo da literatura de cordel –, da repressão a que foi sujeita a cultura popular, não exactamente sempre e da mesma maneira, não podemos “absolutizar” tal constatação. Expliquemo-nos. Isso deveu-se, como é fácil compreender, à diferenciação de contextos, de determinadas situações históricas, podendo por vezes, no limite oposto, ter havido mesmo uma exacerbação dessa cultura. Era então protegida pelo poder público, porque poderia estar mesmo ao serviço do reforço da consciência nacional. Exemplifiquemos com o caso das invasões francesas e dos tempos que se lhe seguiram. Tudo se escrevia, muitos escreviam (até letrados), a liberdade de pensamento estava presente, o que era importante era unir forças contra o “estrangeiro”, o francês, atingi-lo com violência ou ódio. No exemplo concreto, tendo como pano de fundo as invasões francesas, pode-se estabelecer duas categorias: uma genuinamente popular, “de cordel”, outra de pendor mais erudito. A situação de crise na qual o país mergulhara despertava uma sinfonia de vozes. E nesta sinfonia não admira que tenha aparecido o tradicional testamento “contra o francês”, porque viera pôr-nos em perigo quanto à nossa identidade e independência. E não apareceram apenas as folhas volantes, os pasquins: em 1808 começou a publicar-se o primeiro jornal diário português – o *Diário Lisbonense* – assim como 22 periódicos. O clima de grande efervescência, de grande dinamismo combativo, forjava uma opinião pública que livremente contribuía para a participação pública.

Quando falamos de expressão livre, não se pode invalidar que uma certa difusão era até clandestina, não tanto por repressão mas por eficácia, reforçando a hostilidade e resistência ao invasor.

Esse testamento contra o invasor – o *Testamento que fez o D. Quixote da França, antes de partir para a sonhada conquista da Rússia* – o qual incluímos num grupo que designaremos mais à frente por “testamentos políticos”, contém, como veremos, alguns variados versos que demonstram o que foi dito.

Convém dar relevância a algumas peças desta literatura quando, já de certa dimensão, eram representadas em alguns locais com características que proporcionavam a sua dramatização – os pátios – cuja existência se regista sobretudo em Lisboa. Essas peças eram designadamente farsas e comédias.

Canonistas e teólogos, o próprio Francisco Manuel de Melo, entre outros, tentavam rejeitá-las, criticavam a sua representação, mas o gosto trazido por ventos de Espanha havia-se já instalado. Já ninguém dava ouvidos ao padre Inácio de Camargo no seu *Discurso Theologico contra os Teatros de Comédias*: a sua obra ia amarelecendo pelas tendas de livros da Rua Nova dos Ferros.

Quando castelhanos, artistas dos “corrales” de Sevilha e Madrid, assentavam por estalagens lisboetas, vencia a curiosidade e a força transgressora da sua função. O Desembargo do Paço continuava a exercer as suas obrigações, é certo, todavia a moda viera para ficar. E uma boa fatia do rendimento de tais representações acabou por contribuir para várias obras de beneficências enquadráveis pelo Senado da Câmara.

Houve três pátios em Lisboa. Aos “corrales” espanhóis corresponderam, entre nós, os pátios das comédias, abertos, inscritos na malha antiga de Lisboa (Sequeira, 1947:223-254). Não há memória de qualquer pátio antes de 1580. O primeiro foi o pátio do Borratém, à entrada da Mouraria, e que ocupava o espaço correspondente ao troço que vai da Praça da Figueira ao Poço do Borratém. Não se tratava ainda de um teatro público: era uma transição do salão ou átrio dos fidalgos para o terreiro “de toda a gente”. Em 1591 aparece o primeiro empresário, Fernão Dias de La Torre, que se comprometera a construir dois pátios, mas graças a várias vicissitudes contratuais, apenas veio a construir um – o pátio das Arcas, que começou a funcionar em 1593 ou 1594, muito depois do prazo inicialmente estipulado. Situava-se “dentro do maciço do casario que ficava entre a Betesga (...), a Rua das Arcas, o Pocinho de

Entre as Hortas e o beco que depois se ficou chamando da “Comédia”(Sequeira, 1947:228). O público rapidamente baptizou da Betesga o pátio das Arcas, vingando o último nome. Parte do pátio ocupava o sítio de entre a Rua de Santa Justa e a Rua da Assunção. O terceiro pátio é o denominado pátio das Fangas da Farinha. Este pátio foi construído pela empresária do pátio das Arcas, coagida pelo Senado da Câmara devido ao facto de seu marido não ter cumprido o contrato de que atrás falámos. O pátio das Fangas, melhor e mais rendoso que o pátio das Arcas, não foi contudo benquistado pelo público. Em 1623 já necessitava de obras e foi mandado demolir pela sua empresária, atitude que nada agradou ao Senado da Câmara.

Não havia representações nocturnas nestes teatros. E a Quaresma era também religiosamente respeitada.

E quanto ao público? Que se sabe dele? Informação certa diz-nos que nem todos os estratos sociais aí eram aceites: do povo miúdo iam os criados para levar os bancos para a fidalguia (para os senhores da corte a frequência do pátio seria enorme ousadia); por isso, só havia direito de espectador para os galantes, os pícaros da boémia e as “mulheres-damas”. Ou seja: além de alguma fidalguia, o público era de espadachins, matantes e matadoras. Face ao somar de todos estes espectadores, não admira, pois, que o clima fosse bastante conflitual, onde os encontrões e impropérios andavam à solta. Havia sempre pelo espaço circundante aos teatros um ambiente de muitos desacatos.

Primeiramente em salas improvisadas, depois nos pátios, com recursos cénicos pobres, como fracos eram também os recursos de encenação, na esteira do teatro medieval, assim se ia afirmando um teatro que teve uma grande expansão e que vinha ao encontro do gosto destes tempos. Os processos técnicos de encenação, fracos, como se disse, atingiam a máxima simplificação: a cena era rodeada de cortinas, por de trás encontravam-se os actores, ao fundo apenas se erguia uma simples tela de madeira, que na imaginação dos espectadores tanto podia representar porta ou janela, uma montanha ou uma torre, ou outro qualquer acidente necessário para o efeito.

Ainda foram estes modestos recursos que serviram as representações do teatro vicentino, de seus continuadores, como ainda da comédia espanhola do “Século de Ouro”, da “*commedia dell’arte*” ou mesmo do teatro neoclássico.

Falámos de conteúdos da *literatura de cordel*, dos seus modelos de apresentação, da sua difusão, do seu uso – em representações teatrais ou como simples leitura de divertimento, com

particular destaque, no último caso, aos serões –, mas são necessários ainda alguns apontamentos a fim de que dela seja dada uma ideia mais completa. E são eles: ou estamos face a um simples folheto (ou folha volante) ou a uma obra que pode já conter um número razoável de folhas; muitas vezes a própria obra explicita o próprio preço; pode acontecer que o editor apresente uma coleção numerada na capa; muitas obras apresentam a mesma marca xilográfica por questões que têm a ver, naturalmente, com a redução de custos.

Apresentamos seguidamente vários exemplos de testamentos, publicados nessa literatura de cordel. Como atrás se disse, são variados e de vários tipos: de ironia moralizante, de crítica política, de divertimento aproveitado para crítica social, por vezes relacionado com o período carnavalesco.

Destes exemplos, os mais antigos que aqui apresentamos são os dois seguintes, publicados em França.

Le Testament du Diable d'argent avec sa mort. Et les Plaintes d'un Roy de la Fève, du jour des Roys dernier

Dado que, na língua francesa, “argent” tem o significado de “prata” e de “dinheiro”, poder-se-á considerar que a expressão “Diable d'argent” deixa a abertura para interpretar essa expressão do título como “Diabo de prata” e, ao mesmo tempo, “Diabo de dinheiro”, pois que esta última corresponde ao conteúdo de todo o texto.

O título deste testamento (publicado em Paris, em 1649) indica também que terá sido escrito por ocasião da festa dos Reis, onde uma fava, símbolo da pobreza, permite designar um Rei – o Rei da Fava – que exerce uma feroz crítica, sob a forma de queixumes, sobre o dinheiro e os poderosos, revelando, todavia, ao mesmo tempo, quanto aí existe de efémero.

Atente-se logo nos primeiros doze versos:

Autrefois l'on a veu que ce Diable d'Argent
quoy qu'à tirer à luy chacun fust diligent
Avoit de son vivant une telle puissance
Qu'il versoit dessus tous sa corne d'abondance
Car ny de grands Prelats les despens dissolus,
Ny des braves Guerriers les glaives esmoulus,
Ny des fins Courtisans les pompeuses bombanses

Ny les superbes lieux de Messieurs des Finances,
Ny les pieges subtils du venal Officier,
Ny des fins Advocats le glueux atelier
Ny des frais excessifs d'une guerre voisine,
De ce Diable n'ont peu jamais trouver la ruine.

E, bastante mais à frente, para além dos poderosos já enunciados, são agora malvistos os enriquecidos pelo jogo do tarot e também os avarentos:

Car ores qu'il est mort dites à Dieu au flus,
A la prime au tarot le Diable n'estant plus,
Vous aurez du repos & loisir tout propice
Pour occuper l'esprit à meilleur exercice,
Mais n'est-ce pas assez, que t'en semble Lecteur,
A peu qu'à tant parler du Diable je n'ay peur,
Mesme de celsuy-là qui fait par sa demeure,
Que nostre ame d'orgueil où d'avarice meure.

Ora, este “Diabo de dinheiro” é tido por grande “inimigo do mundo”. Também por causa das guerras é para todos – grandes e pequenos deste mundo – “inimigo da coisa pública”, “horrível”, “cruel”, “sangrento”, “impiedoso” e “iníquo”. Todos estes maus atributos aparecem em vários versos.

Este texto foi impresso em 1649, em plena menoridade do rei Luis XIV. Reinava a rainha Ana de Áustria e o governo estava nas mãos de Mazarin, tão mau gestor que conduziu o país a uma situação financeira desastrosa. A má governação de Mazarin foi objecto de muitos escritos burlescos. Ao clima de guerra primeiramente com os vizinhos, e que terminou em 1648, seguiu-se uma guerra civil fratricida durante seis anos – “La Foudre” – entre o partido da rainha, Mazarin e o parlamento. “La Foudre”, que na nossa língua significa fiska, deve esse nome ao brinquedo infantil, porque, em Paris, as crianças lançavam pedras com fiskas nas barricadas que por todo o lado se levantavam.

A tais guerras já se viu a alusão logo num dos primeiros versos atrás citados, bem como também nos seguintes:

Mais ores il est mort & du tout trespasé,
Dites-en *Libera*, ou *Requiescant in passé*.
Helas! qui a tué ce grand amy du monde,
Sanson seroit-il bien ou David revenu,
Pour faire le massacre en ce Diable avenu,
Non ce ne sont pas eux: mais un monstre terrible.

Há um reforço de moralidade e de condenação de defeitos nos últimos três versos da primeira parte do poema, cuja última palavra é significativamente “herança”:

Et le vray Fils de Dieu de l'autre a protesté,
Que qui s'adonne à elle en ce mortel passage;
Il n'aura point de part au celeste heritage.

Este testamento está dirigido a um leitor, como já foi visto, não a um herdeiro. E está dividido em duas partes.

A primeira, que toma a forma de epopeia, é constituída por setenta e dois versos alexandrinos e evoca o Rei-Dinheiro. Manifesta um tom grave logo no início com os seus sete “Ny”, como vimos já, assim como com oito “Pleurez”, e que só agora se transcrevem, podendo significar uma convocação, por fraca que seja, ao arrependimento. Isto porque a relação do dinheiro com o exercício de certas funções pode não ser lá muito dignificante para os próprios. Aqui seguem:

Pleurez Papes & Roys, & Monarques & Princes
Par son decez ont voit degaster vos Provinces,
Pleurez Nobles pleurez menez si grand train,
Car pour son Testament il vous laissa la faim,
Pleurez vous qui avez à la Cour quelque affaire:
Car vous n'aurez pour tout qu'un dépedre & rie faire, dépedre
Pleurez aussi Guerriers qui trop vous hazardez,
Par la mort, c'est pitié, vos gages vous perdez,
Pleurez donc procureurs & vous gens de Justice,
Vous avez lais de rien & nul gain de l'Office;

Pleurez Marchands grossiers & vendeurs de métal,
Pleurez petits Merciers qui vende zen détail,
Pleurez vous gens oisifs & ayez desplaisance,
Qu 'argent qui faisoit tous vous reduit en souffrance.

A segunda parte *Et les Plaintes d'un Roy de la Fève* tem um tom mais leve. Ao longo de onze estâncias de curtos versos heptassilábicos, cada uma delas centra-se num defeito ou numa ideia.

Fazemos somente uma síntese do conteúdo de cada uma delas, pois que não nos parece justificar-se o fazer muitas citações.

Assim, e logo na primeira estância, o Rei da Fava dirige-se aos que querem fazer da Terra um paraíso; na segunda, aos orgulhosos; na terceira, aos maus; na quarta, aos frequentadores da corte; na quinta, aos ambiciosos; na sexta, aos vaidosos; na sétima, à graça e desgraça que são conforme a mudança dos tempos; na oitava, a quem faça conquistas rapidamente, mas atente-se em que as conquistas são provisórias; nas nona e décima pede-se aos Grandes deste mundo, cujo estado é péssimo, que se modifiquem, devendo seguir o exemplo de um rei despojado e que se senta não no primeiro lugar da mesa mas a um dos cantos. E, a modo de conclusão, nos últimos sete versos: da grandeza passada só ficam a desonra, a lembrança e o despeito na boca do anónimo poeta:

Au soir j'estois Roy de la table,
Où je suis reduit au bas tout.
Ma chaire est d'un autre occupée
Et ma Royauté dissipée,
Dés le premier jour qu'on l'a vit,
Et de ce change si funeste
Rien que la honte ne m'en reste,
La souvenance & le despit.

O segundo exemplo é o *Testament du Mardy Gras qui a laissé son manteau en gaige le jour du Roy boit au grand Bacchus*

Este testamento, anónimo e sem data, é sem dúvida um testamento “de circunstância”, escrito na ocasião do enterro do Carnaval, todo ele indicando que deverá ser do século XVII face às características de impressão.

É um exemplo clássico de testamento carnavalesco: pantagruélico, pelo exagero da comida, báquico, como está expresso na quarte estrofe. Baco – deus do vinho – é aqui considerado filho da Terça-Feira Gorda, dia central do Entrudo, e para ele são deixados o seu copo e a sua garrafa; para o jogo “de dez” são todos os seus escudos; para os restantes jogos é deixado o vinho da sua parreira e a herança da música é o melhor vinho da sua tasca. Todos estes haveres estão declarados na quarta estrofe:

Je laisse à mon fils Bacchus
Mon verre & bouteille,
Au jeu de dez tous mês escus,
Aux autres jeux ma treille,
Et pour ma musique
Elle aura du meilleur Vin
Qui soit dans ma boutique.

Neste texto existe claramente um paralelismo com o velho Testamento do porco. Aparece neste um “antonnoir” (funil), objecto que pode ser utilizado como amplificador do som e que até pelo menos em meios rurais foi muito usado em práticas de crítica e controle social. A expressão dessa prática tinha em muitos lugares a designação de “deitar pulhas”, outra vezes delas se dizia singelamente “falar ao funil”.

Na primeira estrofe, Mardy Gras declara que vai necessariamente morrer, que faz testamento perante testemunhas e grande assistência.

A solenidade do evento exige grande apoio logístico, para o que são invocados vários objectos e tudo o que é necessário para que se confeccione uma refeição condigna com a situação. Na segunda estrofe isto é dito com um tom pleno de comicidade:

Pour papier ie veux avoir
La peau d’un veau de Beausse
Pour cornet un anntonnoir,

Pou ancre de la sauce,
Et por escritoire
Ie veux un bout de boudin
Pour plume une lardoire.

Na cave, ou adega, poderão beber vinho branco e cerveja até não mais poderem (como os Templários) sem gastarem um tostão, e na dispensa nada faltará para encher a pança. A festa – no que tem de excessivo – é mostrada aqui com todo o esplendor na sexta estrofe:

I’ay là-bas dans mon sellier
Vin blanc & biere double,
Vous boirez en Templier
Sans dépenser un double,
Et dans ma dépense
Vous trouverez bien dequoy
Remplir vostre panse.

A abundância de carne advém da posse de muitas galinhas e gansos no seu galinheiro para a festança (“gogaille”: festa em gíria antiga), como se vê na sétima estrofe:

I’ai dans notre bassecour
Quantité de volailles,
Ne passez pas un bom iour
Sans faire gogaille,
Et dans notre muë
I’ay encore un bon oison
Qui vaudroit bien la gruë

Tendo-se já mostrado o total ambiente festivo, galhofeiro, pantagruélico, não nos parece necessário continuar uma análise exaustiva do texto até final. Por isso, referiremos apenas alguns tópicos específicos, ou melhor, diferentes dos do Testamento do porco, mas nos quais esteja bem visível uma relativa equivalência.

Que disto nos fale o anónimo poeta:

O cozinheiro, que aqui é também nomeado – Guillot – merece o cepo onde se corta a carne, visto que sempre lhe fez boa sopa (estrofe oitava).

É dispensado notário – o testamento é ológrafo – basta a palavra do testador, e todos os utensílios da festa carnavalesca, bem como também os móveis, serão repartidos pelos notários (estrofe nona).

As dívidas serão legadas, após a sua morte, a toda a gente: o bom exemplo do amor entre todos constituirá garantia de que o mesmo aconteça entre todos os seus descendentes. As dívidas deixadas não perturbarão o bom andamento do mundo.

Para o pagamento da participação de Domingo, deixará a camisa, a qual, se bem prensada, dará pelo menos quatro quilos de gordura, gordura que, embora não o seja dito, resultará da abundância das carnes próprias do Carnaval (estrofe décima primeira).

Fala-se do jogo do Tamanco, da gritaria generalizada, de em certa quinta-feira ter havido um grande festim para um compadre no restaurante “Plat d’estain” cuja conta ficou por pagar (estrofes décima segunda e décima terceira).

Declara-se modesto e jura, justificando-se com o seu bom aspecto, que sempre honradamente vivera (estrofe décima quarta).

Os estudantes ficariam bem contentes, até a roupa dariam se a Terça-Feira de Entrudo fosse na véspera da Páscoa, boa saída para que não houvesse as proibições quaresmais (estrofe décima quinta).

Também os violinos são contemplados com a oferta de escarpins e calças a fim de poderem dançar com toda a gente, quando da sua morte (estrofe décima sexta).

Dispensa-se o funeral, a tumba será o grande caldeirão onde houve o rico cozinhado, mas não se dispensa a epígrafe “Aqui jaz o Entrudo” – “Icy gist le Mardy gras” - inscrita com um grande parágrafo - paraphe -, dizendo que morreu felizmente na véspera da Quaresma.

E, por fim, despede-se carinhosamente de todos, como se todos fossem seus filhos, não sem declarar a sua saída discretamente.

Se a ironia está em todo o texto, ela está primeiramente mais ligada à festa e aos excessos que a caracterizam, depois releva sobretudo do intimismo e de um certo moralismo.

Na literatura de cordel portuguesa, um dos vários exemplos satíricos de expressão política é o que se poderia chamar “testamento de Napoleão”, o *Testamento que fez o D. Quixote da França*.

Publicado e difundido em 1813, logo a seguir às invasões francesas, nele estão bem patentes a ridicularização do invasor e sentimentos de repulsa e até de ódio para com ele.

Com efeito, isto vê-se logo no próprio título: “TESTAMENTO que fez O D. QUIXOTE DA FRANÇA, antes de partir para a sonhada conquista da Rússia”. E, se aí Napoleão ou “Bonaparte” não quebra as costelas contra moinhos de vento, o autor (José Daniel Rodrigues da Costa) ainda antes do corpo do texto, põe por debaixo do título esta quadra:

Quebrarão na Rússia
Os negros focinhos,
Não só Bonaparte,
Mas Buonapartinhos.

Antes do texto propriamente testamental, o autor tem 7 páginas em que se refere jocosamente às derrotas de Napoleão.

Valerá a pena citar alguns excertos, como se segue.

Começa logo com a alegria dos primeiros versos:

Alvícaras, Portugueses,
Que o Corso vai mal nas guerras,
Pela Rússia, como Lobo,
Fugio por valles e serras.

E um pouco mais à frente:

Eis o Papão do Universo
Eis o guerreiro afamado,
Foge, como fez no Egypto,

Quando se vê apertado.

E depois de vários versos sobre o que se passou na Rússia, estes:

O Corso neste theatro,
Hé cómico inferior;
Não sabe representar
O papel de Imperador.

O ódio está bem patente nos seguintes versos, um exemplo entre outros possíveis:

Sem duvida he Bonaparte
O Nero dos nossos dias,
E todos desejão ver-lhe
O coração às fatias.

Das várias estrofes que introduzem o texto testamental, seleccionamos estas que continuam a ridicularizar Napoleão:

Já temendo ficar lá,
Ou morto, ou n'alguma rede,
Pois que ele conhece bem
Que os Russos lhe tinham sede:
Para se livrar de encargos,
Quis dispor a seu contento
E huma noite no seu quarto
Tratou do seu Testamento.

O ridículo de deixar bens impossíveis – que, como vimos, consta em outros testamentos satíricos, nomeadamente de animais – está bem expresso nos versos seguintes:

À viúva Jozefina,
Para se poder manter,
(Se o povo de lá quizer,)
Lhe deixo o Imperio da China.

Mas também o máximo dos impossíveis que é continuar a ter poder imperial no próprio inferno, como se vê pelas estrofes seguintes:

Deixo as Aguias, Sceptro, e Croa,
Ao directo Sucessor,
Que eu vou ser Imperador
Lá para a Estygea Alagoa:
Farei abaixar a prôa
A quantos lá despachei;
E se em França governei,
Suscitando novos usos,
Lá também tirando abusos,
O inferno em ordem porei.

Na última estrofe, porém, aparece o cúmulo da arrogância de qualquer tirano (o poder sou eu), mas o autor ridiculariza o francês pondo-o a rimar com o português:

Já tudo está repartido,
Resta fazer a jornada,
Levo esta alma consolada,
Por ter o Mundo mexido!
Se o acharem confundido,
Desembrulhem-no por cá;
E se alguém por coisa má
Tiver as minhas acções,
Eu não dou satisfações,
J'ai ma politique a moi.

Mais um exemplo francês de testamento político, é o *Testament de la Republique*.

Este testamento satírico que parece jocoso no título, não é todo ele jocoso.

Com efeito, o seu conteúdo tem duas partes distintas. A parte que o inicia, e é mais longa, é satírica utilizando jocosamente a forma testamentária. A outra, mais curta e que finaliza o

texto, é assumidamente séria e constitui um alerta e apelo aos Cidadãos para despertar-lhes as consciências e salvarem as aquisições da Revolução e da República declarada em 1792. É assim também um texto de intervenção política

O panfleto tem sete páginas e está todo ele escrito em prosa. Este texto anónimo e sem data deve situar-se na primeira metade de 1814. O contexto era o do fim oficial da República que viria a efectivar-se com a assinatura de Chartres em 14 de Junho de 1814. Temia-se o regresso da realeza e dos outros nobres emigrados, sendo o rei o primeiro deles, e como resultado – temido e denunciado pelo autor – o regresso dos privilégios, especialmente da Igreja, da inquisição, da opressão.

A corrupção, o fanatismo, a prepotência, a cobardia são os males que destroem a República por dentro, e são objecto de sátira mordaz na primeira parte, que, como dissemos, assume jocosamente a forma testamentária.

Os sintomas das convulsões que a República sofre e que a põem em situação de fazer o seu testamento vão, por exemplo, desde as “sessões tempestuosas do corpo Legislativo...” ao “pouco patriotismo dos funcionários públicos”, passando pela “reentrada dos padres deportados”. E, por isso, “em situação de morte prevista e desejada pelos seus assassinos, e querendo pôr alguma ordem nos seus assuntos, a República, em presença do Ser supremo, quer e ordena o que segue”.

E o testamento logo começa, com legados irónicos a várias figuras que marcaram diferentes fases da Revolução Francesa tais como Frécinet (Freyssinet), Lemerer, Camille-Jordan, Jouenne, Roger-Coran, Quatremère, Pastoret e Boissi Danglas (Boissy d’Anglas), dando destaque a este último. O legado é de grande ironia: “Será dado um Episcopado a cada um dos Oradores do corpo Legislativo que melhor defenderam a causa da nossa St Religião e dos seus Ministros. MM Frécinet, Lamerer... e Boissi Danglas serão beneficiados com os mais importantes e mais ricos (episcopados): sobretudo, este último... que, por ter dado ao povo belos relatórios em vez de pão, beneficiará do apelido de Boissi Famine”. Com efeito, Boissy d’Anglas, Presidente da Convenção (1792-1795), tomou medidas extremamente impopulares. É nítido o trocadilho pela proximidade fonética de “Voici Famine”.

Referimos mais alguns dos vários legados da República no seu testamento.

No ponto 3 pode ler-se: “Para que os Parisienses imbecis sejam consequentes consigo próprios, serão dadas a cada um deles seis, oito e dez onças de bom senso, conforme a

necessidade for maior ou menor, a fim de que quando virem prender ladrões não pareçam lamentá-los e mesmo às vezes facilitarem a sua evasão, para depois irem criticar quer o Governo quer as leis sobre a doçura das Penas que lhes são infligidas”.

Napoleão também é contemplado como se vê: “Para compensar o Imperador das perdas (referência às derrotas) que teve e poderá ainda ter, ser-lhe-á dada a expectativa de poder apoderar-se dos estados dos seus vizinhos...”.

Logo a seguir, um legado, não de episcopados, mas de abadias: “Será dada uma Abadia a cada um dos 204 membros do corpo Legislativo que votaram a favor dos padres e contra a declaração que se lhes exigia de se submeterem às leis da República, para os compensar das dificuldades que tiveram na discussão sobre a polícia dos cultos, tendo assim obtido mérito da nossa Mãe St. Igreja”.

No legado seguinte, há uma referência a “um “fleuron” da coroa de Luís XVIII”, o que ajuda a precisar o período em que o panfleto foi publicado, pois fala de um julgamento do Conselho Militar e de conspiração contra o Governo.

Depois de mais dois legados, começa a parte séria do texto dizendo: “Basta de brincar, Franceses, a República convida-vos a olhar para o passado, vereis com que rapidez as diferentes facções marcharam para o terror. Ora bem! Mais rápida ainda será a marcha dos escravos dos reis, rastejando até aos pés do seu senhor...”. E continua:

Mas suponhamos que este rei é magnânimo e doce, que ele consente em sacrificar o seu ressentimento, será a vossa sorte feliz? Calculai-o vós mesmos e decidi! Ele chegará sem nada, será preciso que ele provoque a bancarrota geral... Sobrecarregar-vos-á com impostos; recolhê-los-á com rigor, e a fome e a miséria vos devorarão”. Depois refere-se ao regresso dos emigrados (em grande parte, a nobreza) que retomarão os seus bens, prevê que os proprietários “que não serviram a causa do trono” ficarão sem suas propriedades. Mas logo a seguir e dando-lhe o destaque em maiúsculas: “A IGREJA ENRIQUECER-SE-Á COM OS DESPOJOS DOS INFELIZES E RIR-SE-Á DAS LÁGRIMAS QUE OS VERÁ VERTER”. Voltará a Inquisição que “estenderá o seu manto fúnebre sobre toda a França. Será preciso ser *hipócrita* ou *fugitivo*. Os Judeus, os Protestantes, etc., ficarão de novo sob o jugo ignominioso sob o qual estavam curvados antes de 1789. Serão punidos por terem usado os direitos de Cidadãos que lhes tinham sido devolvidos e que eles nunca deveriam ter perdido”. E termina com o apelo e alerta finais: “Abri, pois, os olhos, ainda é tempo, juraram a vossa perda. Mais um momento e será demasiado tarde”.

Em 1823, em Lisboa, publica-se um *Testamento que fez à hora da morte a Ilustríssima e Excelentíssima Senhora D. Constituição*.

Nesse testamento, mostram-se o que o autor – muito provavelmente um anti-liberal – considera as fragilidades da Constituição de 1822. Aliás pouco durou esta, pois a revolta dos anti-liberais em 1823 pôs-lhe termo.

No discurso liberal, nas Cortes, havia exemplos, como este, de exaltação, como se vê nesta citação feita por Joaquim de Carvalho e referida por Joel Serrão: “Santa Constituição (...) desce do Céu (...), vem fazer as delícias e a felicidade duma Nação...” (Serrão,1981:160). Pois bem, mas agora (1823), ao fazer o seu testamento, a Constituição, em vez de “santificada”, está “humanizada” num leito de morte. É interessante referir que, nove anos antes, em França, um “Testament de la Republique”, atrás referido, também põe esta no seu leito de morte.

O texto, de pouco mais de 4 páginas, está cheio de alusões a alguns dos revolucionários de 1820 que foram marcantes na redacção da Constituição e na governação; de referências irónicas à “Senhora D. *Maçonaria*” e ao “sapientíssimo Senhor *Oriente*” e ainda ao abandono e perda do Brasil (a independência em Setembro de 1822), pois o que deixa em herança “naquele vasto continente de muito sua livre e espontânea vontade (...) é “com pleno conhecimento de causa e concelho da Senhora D. Estupidez e da Senhora D. Perfídia...”.

A influência que na Constituição teve o facto de pouco tempo antes (1820) se ter restabelecido em Espanha a Constituição de Cádiz (de 1812) aparece reflectida no facto de a “D. Constituição” se declarar “netta pela parte paterna de *Thomaz Fernandes Capitão dos Galiões d’alto bordo* e da Senhora D. *Constituicion* de Nação Hespanhola...”.

A ironia mordaz perpassa todo o texto, como se vê por alguns exemplos a seguir.

Entre as declarações do que deixa em herança, a “D. Constituição” estipula obrigações de pagamento das dívidas, como se vê ao declarar “Que o seu Jardim de Portugal ficaria pertencendo privativamente aos seus hirdeiros que ligítimo direito a elle tivessem com as obrigações e ónus seguintes: 1. Pagarem 18 milhões de cruzados em que a dita S. D. Constituição havia ficado empenhada, e que fôrão tiradas do *Thesouro publico* por diversas vezes para os seus *alfinetes* (...). 3. Pedirem dinheiro a juro para mandarem para o Erario; para cujo fim deixava livres as Ilhas dos Açores, e Madeira que poderião servir lhes de epotéca”. Depois das referências ao pagamento das dívidas, vêm várias sobre obrigações de governação, de que retiramos os exemplos seguintes: “Evitar o Contrabando, reformar os Códigos (...), augmentar a Industria Nacional, e fazer a cobrança de todos os rendimentos, Decimas, cizas foros que ainda (louvado Deos) se achavão pela maior parte nas mãos dos rendeiros, e proprietários ; cujos rendimentos e mais objectos foi ditto que se morresse, os levava

atravessados na garganta por não ter tido tempo de tudo pôr em pratos limpos, mas que ela não fôra a culpada mas sim o Sr. Doutor Egoismo que não sabia de casa de seus filhos e sobrinhos, e deu com tudo em vaza barris.

Seguem-se o aproximar da agonia e perdões vários.

E vendo eu Tabelião que a ditta Senhora D. Constituição estava mesmo a finar-se, e que já tinha dado *dous arrancos* mortaes; por mim Tabelião lhe foi dito se ainda queria fazer mais alguma disposição, e então pela mesma Excellentissima e moribunda Testadora me foi dito que para os seus pecados lhe serem perdoados que livre e espontaneamente perdoava (...) e igualmente perdoava as injurias que blasfemarão contra ella Excellentissima Testadora os Contrabandistas (...).

Quanto ao funeral,

(...) no cazo de falecer em Lisboa desejava ser enterrada na Praça do Castelo de S. Jorge (...) e que no cazo de serem a ella Excellentissima Testadora feitas por seus Successores as competentes honras Militares, que lhe rogáva não mandarem dar descargas para não aterrorizarem a vizinhança (...)” e, depois de nomear os testamenteiros, a estes “...Senhores rogava cumprisse e fizessem cumprir esta sua ultima e espontanea vontade...

E o autor logo acrescenta uma nota, para jocosamente falar do último suspiro precedido pela distração e desprezo por parte de quem fora à janela ver a cavalaria militar a passar:

Nota

Em todas épocas (...) acontecem venturas e infelicidades! Ao proferir a palavra *vontade* sentio a Constitucional e Saragoçana cometiva tropel de Cavalaria, e toque de clarins; a isto todos correm a janella e deixão a miserável enferma vai não vai; o que he certo, he que Sua Excellencia dando o ultimo arranco, escorregou desta para a outra vida como passarinho, e por consequencia não houve occazião do precedente Testamento ser assignado, com tudo he muito provável que em parte seja cumprido (...).

Testamentos de vários animais

Na literatura de cordel, no século XIX, merece referência a publicação de testamentos jocosos de animais pela sua variedade. Também não se poderá dizer que são imitações do

“Testamento do bácoro Corocota” ou do burro. Mas, em alguns casos, raros, o eco desses testamentos “fundadores” é perceptível. É o caso, por exemplo, do “Testamento de D. Burro, Pai dos Asnos”, texto publicado em Boston 1865, por um açoreano florentino, isto é, da Ilha das Flores, pretendendo servir como “obra de grande divertimento” – como consta também na capa – para açoreanos emigrados, não havendo aparente ligação com rituais carnavalescos. Embora “D. Burro” lembre “Dominus Asinus”, parecem mais nítidos os ecos do testamento do porco. Assim, depois de se lastimar do péssimo estado em que se encontra e da sua velhice, pode ler-se, mais à frente:

Por isso quero tomar sequer uma hora,
Na qual sem duvida e sem demora
Para exemplo de futuros e vindouros,
Dispor possa bem dos meus tesouros.

O bácoro Corocota também pediu uma hora ao cozinheiro Magiro. E tal como o Corocota, o burro – “Porque não posso escrever por minha mão...” – pede a alguém que escreva o testamento, neste caso ao “Senhor Vigário”.

Na longa apresentação (quase 10 páginas, no total de 36 da peça) que faz de si próprio, contando a sua história, e logo na sequência desse pedido ao Vigário, o burro aproveita não só para lembrar que ele e o Vigário foram colegas – “No convento ambos nós estudámos por um livro...” – como também chama a atenção para que ensinou o filho do dono e o próprio dono:

E seu filho estudante algumas vezes,
Apezar do pai lhe dar revez,
Um casca de inhame me levava
Perguntando-me eu como passava?”
Mas não era isto n’elle caridade,
Era seu interesse e utilidade;
Pois a custa de tam um quasi nada
Eu de cór lhe ensinava a taboada.
Até mesmo meu dono ensinei
Certos pontos que vinham lá na Lei.

São numerosas as “deixas” no testamento, pois que o são também os herdeiros, sendo nomeados 28 indivíduos, a maioria do sexo masculino, certamente alguns com nomes fictícios. A linguagem é muitas vezes chocarreira, sobretudo ao referir-se, na divisão das partes do corpo, aos seus órgãos genitais. São criticados muitos comportamentos,

particularmente de padres, mas também são referidos o juiz, militares e o barbeiro. Há uma longa referência a um seu “primo o Ex-Alferes” (que o autor em rodapé identifica como “o Rev. João Pimentel de Freitas”) a quem deixa:

Meia dúzia de facas e colheres,
Isto se achar lá na gaveta”
Que foi de seu tio Padre Forreta.

E tal “deixa” justifica-se por apreciar o seu cantar, no qual “Levava a cima e a baixo a sua voz...”:

Eu achei na voz delle um tal graça
Que depois fui algumas vezes para a praça...
Não cessei até o poder arremedar
Em meus zurras o seu gargantear.

O zurrar do burro, sua voz deixada em testamento, faz muitas vezes parte do testamento do burro, como já vimos anteriormente no ponto 2.3.

Na parte final intitulada “Final do testamento”, há algo que lembra um pouco o “Testamento do bácoro Corocota” que mandou gravar em letra de oiro a sua identificação. Não chega a tanto D. Burro, visto que apenas deixa a sua marca em relevo, o que abaixo está em itálico:

Eu D. Burro fui dos Asnos putador,
Que o fiz escrever e subscrevo
Com a marca abaixo em relevo,
Por todos tido sempre em muita estima.
Anno, mês e dia como acima
D. Burro Pai dos Asnos

Quer no início de toda esta peça quer no seu final aparece o escrivão, o qual se chama Manuel Luiz Cavallo. No início diz ele: “Eu Manoel Cavallo o principal Escrivão do Auditório Burrical, etc. Certefico e porto-fé que no archivo do açougue d’esta villa está um livro que contém o solemne testamento com que faleceu o “Grão-Jumento”, registado a folhas cento e vinte, cujo theor (*Formalea Verba*) é o seguinte...”

No fim, depois de partes intituladas “Auto de Aprovação”, “Termos de Abertura”, “Sentença”, vem a “Declaração” iniciada com:

Nada mais contém o testamento
Do que trasladei neste instrumento
Com o qual este traslado bem confiro
Nelle ponho meu publico signal,
De que ponho neste officio burrical
E é o que abaixo vai esculpido,
Com a cabeça d'um burro parecido.

In Testimonium Veritatis

Escrivanus Burriritatis

Manoel Luiz Cavallo

O finalizar em latim, juntamente com a linguagem jurídica ou notarial, são expressão irónica da dignidade do testamento. Ser *Cavallo* o escrivão significará a afirmação de que este animal, tendo “estatuto superior” ao do burro, conferirá maior dignidade ao testamento, e ainda que o facto de ter redacção notarial, o valoriza em relação ao testamento oral.

Nos testamentos de animais, neste tipo de literatura popular, o “*Testamento do Galo*” tem particular relevo. Os galos e galinhas também – como o foi o porco – eram oferecidos em sacrifício aos deuses, neste caso para pedir saúde, e disso é vestígio no “*Testamento del Gallo*” (Diego, 1953:625) esta “deixa”:

deixo meus pés aos doentes,
com que comecem a comer.

Até há algumas décadas ainda se manteve o costume, em meio rural, de dar caldo de pés de galinha, ou mesmo de outras partes do animal, às parturientes. Também, tal como no “*Testamento do bácoro Corocota*”, as “deixas” correspondem à divisão das partes do corpo do animal sacrificado com vários destinatários. E, como salienta Pilar Garcia de Diego (Diego, 1953), com esta longínqua origem terão relação brincadeiras e rituais – sangrentos – festivos em que se sacrificam galos, quer no Carnaval quer em outras festas. Entre nós chegou até hoje a “queima do gato”. Esta “queima de gatos” constava de enormes divertimentos no século XVI durante as festas de S. João (Elias, 1973:337), queima às dezenas dos ditos animais, que animavam verdadeiras multidões. E acrescenta Norbert Elias que o próprio rei Carlos IX dera ordens para que em certa festa joanina uma raposa tivesse tido a mesma sorte, tendo ele sido certamente tão folgazão como os seus súbditos em tal espectáculo.

O “Testamento del gallo” reproduzido por Pilar Garcia de Diego (Diego, 1953:623-626) tem, como ela mostra, ecos do “Testamento do bácoro Corocota”. O texto por ela referido é uma versão do século XVII, recolhida por Rodrigo Caro que, entre várias obras em prosa e poesia, publicou uma grande recolha de materiais folclóricos no seu “Días geniales o lúdricos”. No tempo de Rodrigo Caro, falecido em 1647, o “Testamento del gallo” estava muito difundido em Espanha.

Antes de referir um exemplo português, do século XIX, há alguns aspectos salientados por Pilar Garcia de Diego que merecem atenção relativos à influência do “Testamento do bácoro Corocota”. Com efeito, para além do contexto sacrificial em que ambos os testamentos se enraizam, no “Testamento del Gallo” também há a enorme fantasia de deixas de bens inexistentes (por exemplo, se o bácoro deixava moios de cevada, aqui o galo deixa a “Gonzalo el Portugués veinte y dos cubas de vino”); aproveita-se a divisão de partes do corpo para expressão satírica de defeitos – “deixo o meu bico a mulheres que forem linguareiras”, “mando mi pico a mujeres que fuerem largas de lengua” –; e as testemunhas, tal como no “Testamento do bácoro Corocota”, têm relação com o cozinhado – ... Fernando Calderero, y Martín Páez Tripero... y Domingo Vinadero...

Algumas destas semelhanças ainda perduram, embora menos nítidas em testamentos do galo mais tardios, como um que em 1930, numa localidade de Pontevedra, e lido antes da “Corrida del Gallo”, tinha referências aos condimentos: o galo dispõe que “o seu cadáver sea amortaxado com allos, pimenta, aceite, banha...” (Diego, 1953:465).

Em 1861, em Lisboa, e em 1885, no Porto, foram publicados dois textos, em quadras, com um “Testamento do galo”. Apesar de os títulos serem um pouco diferentes, as diferenças entre os dois testamentos consistem em variantes mínimas, além das ortográficas, poucas. É o mesmo testamento, em cujo conteúdo o único vestígio de semelhança com o do bácoro Corocota está na divisão das diferentes partes do corpo deixadas a vários destinatários. A crítica satírica de comportamentos ou defeitos não parece nada mordaz. É interessante o conselho às galinhas para fugirem antes do Entrudo e só voltarem para a Quaresma, assim como terem cuidado se virem que há doenças em casa.

No “Novo Testamento do Gallo”, publicado em Lisboa em 1904, o mesmo conselho é reforçado, pois ao Entrudo acrescenta-se a Páscoa e o Natal:

Amigos e companheiros,

Dou-vos um conselho leal,
Fugi sempre de Entrudo,
Da Páscoa e do Natal.

E também devem estar atentas se há doença por casa:

Ai! Se em casa houver doença,
Ou um patusco ao almoço
É dizer adeus à vida
Porque vos vão ao pescoço

Como se disse atrás, os testamentos de animais, publicados no século XIX, caracterizam-se pela variedade, como se vê pelos exemplos seguintes:

Em 1853, era publicado no Porto, um “*Testamento do Boi*” pela Typographia de Sebastião José Ferreira & Filho, na Rua de Santo Eloy, n.º 20, junto à Botica (curiosa referência à localização), sendo seu editor o dono da mesma. Este testamento, cujo texto se desenvolve em 236 quadras, apresenta logo na sua capa, na qual se destaca a figura de um boi, um título que exprime uma intenção que poderíamos designar de pedagógica. O título é o seguinte: “Sabio Testamento do Boi, e a Historia da Sua Vida Offerecido aos Lavradores e Gentes do Campo, Para Terem Caridade Com Estes Animais de Tanta Utilidade Para a Espece Humana em Todo o Mundo”.

Este testamento, ao contrário, por exemplo, do testamento do “D. Burro”, não imita a formalidade jurídica, não tem testemunhas, não há referências a testamenteiro ou a escrivão.

Nas 21 páginas que precedem o início do testamento, o boi apresenta-se e lamenta-se dos maus tratos do dono, a quem chama cruel. Depois de referir a sua humildade de obediente, nas primeiras quadras, mais à frente nota que essa humildade só mostra a sua superioridade, como se vê pelos exemplos que destacamos a seguir;

Queres que à força
Suba e tropece
Este que humilde
A ti obedece (2ª quadra)
.....

E nisto exemplo
Ao mundo dou
Que da humanidade
O tymbre sou (7ª quadra)

Pois que podendo
Em um momento
Escornichar-te
Em um só vento (8ª quadra)

Tenho constancia
Tão superior
Que mais me eleva
N'alto valor.” (9ª quadra)

Ao longo das quadras do testamento muitíssimas são queixas referentes ao dono e aos que conduziam o boi no trabalho, especialmente o “carreiro”, o que mais usava do aguilhão.

As “deixas” do testamento começam por deixar as “pontas” (chifres) ao lavrador, ironicamente para as usar como distintivo:

Deixo as pontas
Ó lavrador
Primo loco
Ao teu dispor (24ª quadra)
.....
Pódes toma-las
Por distintivo
Como por tymbre
Mui decisivo (26ª quadra)

O rapaz que o guiava e maltratava é destinatário da “deixa” seguinte:

Deixo-lhe a bosta
Toda por junto
Pois nisto interesse
Há-de ter muito (37ª quadra)

E continua com a distribuição de partes do corpo, com ironia semelhante à de outros testamentos de animais.

A “deixa” seguinte mostra que o autor espera ter entre os leitores estudantes de medicina, que não são propriamente “lavradores e gentes do campo” como se vê no título referido atrás:

Todo o arcaboço
Para a Anatomia
E seus alunos
Em certo dia (40ª quadra)

O “carreiro” é destinatário, não de “deixas”, mas de maldições, como se vê nos exemplos das quadras seguintes (88ª a 91ª):

Em quanto ao carreiro
Que me atazanou
E sua aguilhada
Feroz me enterrou.

De mim nada deixo
Senão o que há mao
E próprio da quella
Carinha de pao.

Sómente seis mil
Duas maldições
Tudo acompanhado
De perseguições.

Que tortos os olhos
Os veja em repente
Sem nada poder
Conhecer a gente.

Depois de quadras em que aconselha o “bezerro meu filho mais velho”, logo que possa, marrar no carreiro, e dar “dous couces” no lavrador que o levar à feira, volta o boi a amaldiçoar o carreiro: “maldito carreiro, tosco barsabú...” (123ª quadra), ou ainda, entre outras maldições:

Um demo te parta
Os olhos te caião
As tripas te saião (127º quadra)

Em mais de um terço das quadras, até final do testamento (da 145ª à 236ª quadras) o texto tem com o testamento do bácoro Corocota a seguinte semelhança: é um “diálogo” entre o boi e o Carniceiro, no qual este diz no início: “Anda maldito, anda para aqui “ (da 150ª quadra), que lembra o cozinheiro Magiro a dizer para o Corocota “Vem cá, bácoro fugitivo...”.

O diálogo prossegue depois, não em frases rápidas, mas em várias quadras, muito mais numerosas as do boi.

É interessante como além de quadras em que o autor pretende fazer rir, outras reflectem o contexto político da época (1853) em que os temas referentes às “Constituições” e aos políticos mentirosos, interessariam um público urbano, como mostram os exemplos seguintes em que, a propósito de protestar contra uma lei que o manda abater, o boi diz:

Há tanta impostura
Em todos os mandões
Quer seja em reinados
Ou constituições (223ª quadra)

Mas não vos enganem
Os nomes pomposos
De constituição
Realesa ditosos! (229ª quadra)

Nem de republica
Mui venturosa
Dos homens a onde
Está a paz ditosa!” (230ª quadra)

Nesta publicação, logo na mesma página em que termina o testamento do boi, aparece o “*Testamento que fez um gato*” encimado por uma figura de gato, com 36 quadras. Note-se que 25 anos depois (1878) também no Porto é publicado “*O Testamento que fez um infeliz Gato*”, com 48 quadras, encimado pela mesma figura que aparece no anterior. Na sua maior parte reproduz o conteúdo do anterior, como se vê logo na primeira quadra. Como era de esperar,

ao contar a sua vida, antes de deixar conselhos aos gatos, a luta contra o rato e a sua utilidade para os humanos é realçada. Entre algumas diferenças de conteúdo, é de destacar – por reflectir a evolução do contexto urbano – que a contribuição em dinheiro – “deixo mais quarenta reis” para “concluir a igreja da Trindade” (referida no texto de 1853) – é não só repetida no texto de 1878, como lhe acrescem referências, noutras quadras, ao contributo para o “*Palácio de Cristal*” e para a “*Batalha – o monumento*”.

Vale a pena fazer referência a dois testamentos do cão, um deles com três versões.

O mais antigo foi publicado em Lisboa, em 1862, com o título “*Testamento que fez um infeliz Cão sentenciado à Pena Ultima*”, tendo também na capa um cão a procurar comida no barril do lixo. Este mesmo testamento é publicado no Porto, em 1885, com um subtítulo diferente: “*O Testamento Que Fez um Cão já nas agonias da morte*”, tendo também na capa uma figura de cão, diferente da do anterior. Reproduz o de 1862, com variantes – para além das diferenças ortográficas – algumas das quais devidas a referências locais diferentes, tais como Douro, em vez de Tejo, “caes da Ribeira”, “esteio da Campanhã”, em vez de “Alto do Valle Escuro”. A versão de 1899, publicada pela mesma livraria e com o mesmo n.º 6 da “*Collecção de Contos e Testamentos modernos*” é uma reedição do de 1885.

Não há neste testamento a divisão das partes do corpo, e as “deixas” são conselhos “a meus filhos”, aproveitando também para crítica social. Vale a pena reproduzir as seguintes quadras sobre o desejo de igualdade social:

Uma sege vem correndo,
Eis-ahi mais canzoada
Que a gente, que não tem sege
Não deve ser esmagada. (20ª quadra)

Nada, filhos, da cidade
Onde só se nutre a vista;
Terra pobre , em que anda a pé
O Porteiro, o Camarista. (21ª quadra)

Onde não há distinções,
Onde não nasce a nobreza,
Respira-se mais justiça,
Respeita-se a natureza. (22ªquadra)

Ahi pois a igualdade
Nunca chegou a ser ferida,
Os homens ahi respeitam
Sacro direito da vida. (23ªquadra)

O segundo exemplo de testamento do cão foi publicado em Lisboa, em 1904, com o título “*Vida e Testamento de um Cão*” com o subtítulo “*Que morreu envenenado*”. Tem um conteúdo bastante diferente do dos anteriores. É mais divertido no contar da vida alegre e livre que o cão levava até às circunstâncias do seu envenenamento. Ao contrário do testamento anterior, aqui o cão no seu testamento deixa partes do seu corpo – a pele para o luveiro a aproveitar; “os meus ossinhos todos” para a refinação os aproveitar, “no assucar de tostão”; “o coração á cadela minha amada”...E esta divisão serve para o autor denunciar o taberneiro e o salchicheiro, deixando:

A minha carne tão tenra
Ahi a qualquer taberneiro
P’ra depois de bem guisada
A impingir por carneiro. (37ª quadra)

Também cedo n’esta hora
O meu sangue todo inteiro
Para fabricar chouriços
Um esperto salchicheiro (40ª quadra)

E quanto às tripas? Pois – ironia de lisboeta –, enviando-as às gentes do Porto:

Quero que as minhas tripas
Que de grandes são aborto
Sejam já, já enviadas
Para a cidade do Porto. (42ª quadra)

Como se disse atrás, o testamento do cão publicado em 1899, no Porto, fazia parte de uma colecção na qual tinha o número 6. A livraria e editora, que é a mesma do de 1885 e sita no Largo dos Loios, 56, publicou nessa colecção vários testamentos de animais, de que são exemplos: o do galo, com o nº 5, de que falámos atrás; o do porco, com o nº 7, mas que não tem nenhuma semelhança com o do bácoro Corocota, excepto no mencionar de condimentos;

o do coelho, com o nº 27; o da raposa, com o nº 28; o do rato, com o nº 29; o do cavalo, com o nº 30 e o do boi, com o nº 31, mas que não tem relação com o publicado em 1853 e de que atrás se falou.

Depois desta viagem pela longa tradição discursiva do testamento satírico, resta-nos poder observá-lo apenas em algumas manifestações populares que ainda sobrevivem sob a forma expressa de “testamentos”, ou, com a mesma função satírica mas designada por “loas” em algumas aldeias transmontanas, como Paula Godinho (Godinho, 2010:134-151) no-las dá a conhecer.

Assim, na seguinte III Parte desta investigação, iremos ver mais de perto a forma como o discurso testamentário satírico se concretiza nos testamentos carnavalescos de Compadres e Comadres.

TERCEIRA PARTE

TESTAMENTOS CARNAVALESCOS: DE “COMPADRES” E “COMADRES”

1. Textos e contexto

Todos os testamentos recolhidos constituem uma série de 86, havendo de alguns deles duas versões. A problemática das versões é em seguida analisada com detalhe. Foram recolhidos em 11 lugares pertencentes a 4 freguesias situadas em 2 concelhos. O mais antigo data de 1928 e o mais recente é de 2014. Assim, recolheram-se 42 testamentos no lugar de Vila Viçosa, pertencente à freguesia de Espiunca, no concelho de Arouca. No concelho de Cinfães recolheram-se 44, pertencendo a 4 freguesias – Fornelos, Moimenta, Nespereira e Travanca. Na freguesia de Fornelos, os testamentos pertencem aos lugares de Macieira, Guisande, Sarabagos e Rua, sendo 11 pertencentes a Macieira, 6 a Guisande, 2 a Sarabagos e 1 a Rua. A Moimenta pertencem 17, sendo 3 do lugar do Cruzeiro, 8 de Figueiredo e 6 de Vila Pouca. De Travanca existem 6, dos quais 5 pertencem ao lugar de Carril e 1 ao de Santa Isabel. Na freguesia de Nespereira apenas se recolheu 1, no lugar da Feira, por sinal o mais antigo. A distribuição por lugares, freguesias e até concelhos, não nos dá, porém, um enquadramento regional suficiente. Esse enquadramento vai ser feito imediatamente após dizermos quais os textos já publicados.

Foram, pois, já por nós publicados os seguintes:

- 1) Em 1979, o de 1943, de Vila Viçosa, dirigido pelos rapazes às raparigas, em *Letras Soltas I*, com o título *Notas para uma leitura freudiana. Um testamento carnavalesco*, pela Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, com coordenação de Maria Emília Ricardo Marques.
- 2) Em 1980, o de 1943 já referido e outro de 1979, também de Vila Viçosa, e também dirigido pelos rapazes às raparigas, com o título *Trois testaments satiriques*, na revista *Eidôlon Carnavalesques*, n.º 13, da Université de Bordeaux III, tendo sido traduzidos por Gérard Boely, leitor de francês na Universidade Nova de Lisboa. O terceiro testamento é o *Testamento do macho ruço de Luis Freire*, incluído no Cancioneiro Geral.

- 3) Em 1986, 14 testamentos em *O Discurso e a Máscara. Testamentos Carnavalescos* (Teixeira, 1986), sendo o mais antigo o de 1928 e os dois mais recentes de 1982, de Carril. Parece-nos desnecessário fazer a identificação de todos eles.

No conjunto desses 14, encontram-se não só o mais antigo – o de 1928 – como o de Guisande, de 1965, dirigido pelos rapazes às raparigas.

Para fazermos o enquadramento geográfico e socioeconómico, não entramos pelas tentativas, historicamente bem situadas, de definição e caracterização de regiões, mas tão só, visto que se encontram numa pequeníssima parcela de território, lhes damos um mínimo enquadramento. Assim, e resumidamente, podemos dizer que se encontram nas faldas Oeste da Serra de Montemuro, situada no norte de Portugal, em terras do Baixo Paiva e do Baixo Douro, e aqui a montante da confluência do rio Paiva com o rio Douro. O lugar de mais baixa cota é Carril, cuja cota anda à volta de 200 metros e o de mais elevada é Sarabagos, de cota rondando os 700 metros. Todos se situam em território que é atraído pela centralidade do Porto, centralidade reforçada com uma cada vez maior deslocação migratória para essa cidade. Os mapas constantes das Fig. 1 e 2, nas páginas seguintes, mostram o que acabamos de dizer.

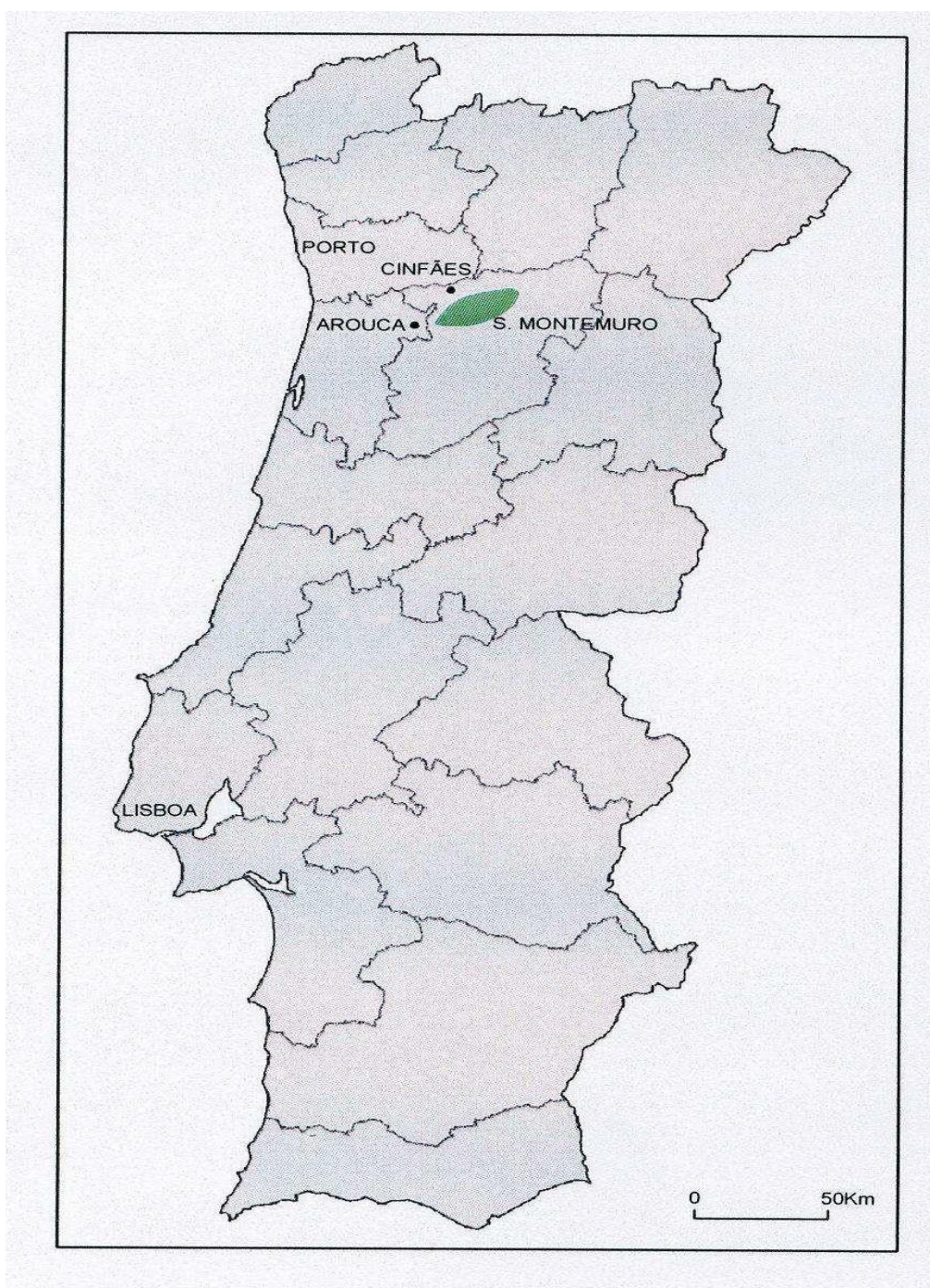
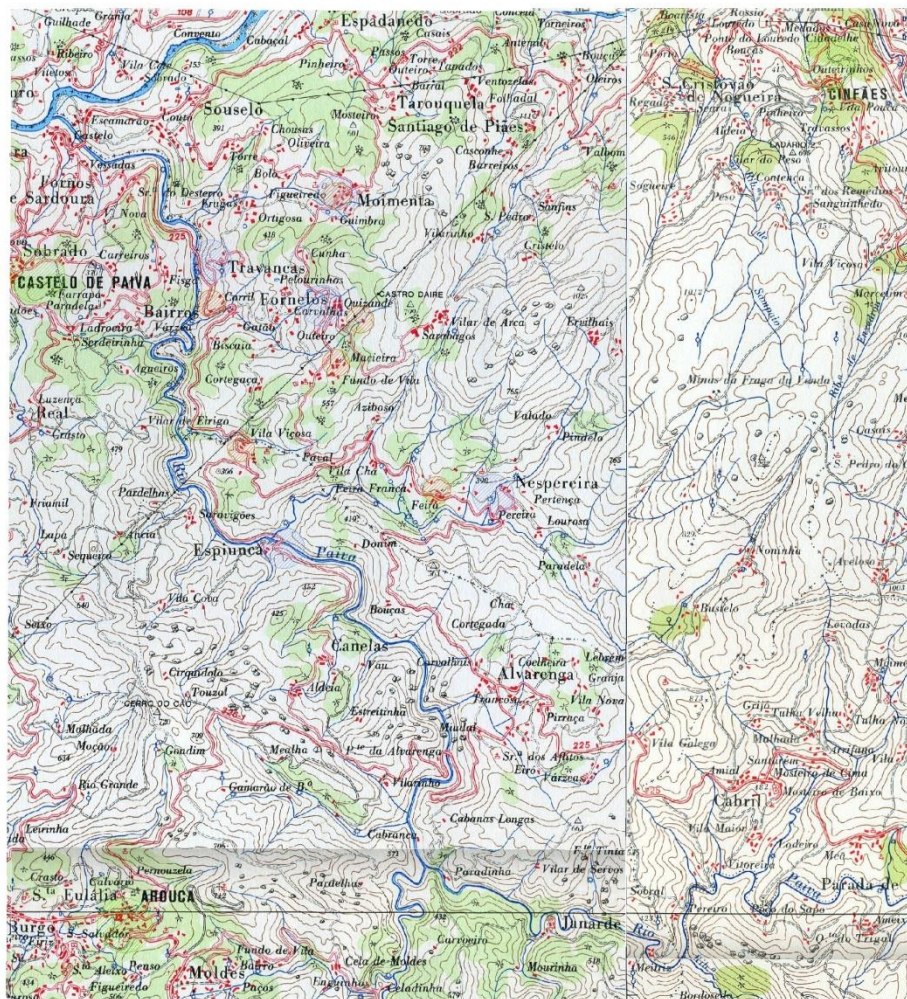


Fig. 1: Localização da Serra de Montemuro, Cinfães e Arouca



Instituto Geográfico Português - Fols 13 e 14

escala: 100.000

LEGENDA




-  - Concelho
-  - Freguesia
-  - Lugar

Fig. 1: Localização dos lugares onde foram recolhidos os testamentos analisados

Por estas terras do Noroeste de Portugal, onde, em sentido mais alargado, se encontram, escasso era o povoamento até ao século XVIII. Este foi o século do grande salto na subida da densidade populacional, graças à expansão do milho grosso (*Zea Mays*). Não nos detemos na polémica da entrada do milho grosso. Sabe-se que, no princípio do século XVI se cultivava nos campos de Coimbra, já depois de dele haver testemunhos nos de Sevilha (Ribeiro, 1961: xx; Ribeiro, 1963:123-130).

Por aqui o referido cereal encontrou condições favoráveis à sua expansão: por um lado, a tradição de rega que vinha dos linhares e dos lameiros, por outro, as condições climatéricas. Foram-se arroteando cada vez mais terras, construindo-se socalcos quando necessário. Sempre que a gravidade o permitiu, construíram-se levadas ou poças em barrancos, definindo-se colectivamente regras do uso das águas. O predomínio do minifúndio obrigava a que, muitas vezes, a água não só sendo pouca como vinda de muito longe, tivesse de regar, durante a manhã ou fim de tarde, umas horas numa pequena parcela e nas restantes já noutra pertencente a outro proprietário. Por isso as disputas provocadas pela posse das águas sempre foram frequentes e o crime, com elas relacionado, podendo chegar ao homicídio, era comum. Para o reforço destas querelas contribuía ainda o facto de tantas vezes não ser feita a partilha das águas quando eram divididas em herança as terras a que estavam ligadas as águas pelo uso e costume. Havia os depositários da memória colectiva da posse das águas a quem, com muita frequência, eram pedidos esclarecimentos sobre dúvidas que porventura surgissem. Socorriam-se eles próprios de cadernos onde algum mais letrado já havia fixado as informações precisas, isto quando a sua memória já pudesse ter falhas.

Nos campos, embora o cultivo principal seja o do milho, outras culturas subsidiárias foram surgindo como o feijão, a abóbora, hortaliças. Assim se foram substituindo os vários milhos de outrora, de pequeno grão, proporcionando uma alimentação cerealífera menos escassa.

As videiras, nestas terras, de vinho verde, foram acompanhando o enriquecimento agrícola, quer, como trepadeiras que são, encaracolando-se nos troncos de árvores dispersas ou contornando campos e courelas, quer apenas na periferia dos campos, em bardos ou ramadas. E é o cultivo da videira que nestes bardos e ramadas introduz mais o cunho na utilização do granito como suporte e armação necessários que leva Orlando Ribeiro (Ribeiro, 1961:20) a empregar a expressão de “civilização do granito”, em virtude de serem muitos mais ainda os seus contextos de utilização, bem como a mestria aí desenhada, e que ele considera, com

rigor, como “um dos traços mais impressionantes da civilização do Norte de Portugal”,

conferindo a tal mestria, sem receio, o estatuto de verdadeira arte. Porventura um desses contextos mais significativos, e ligado à dinâmica do século XVIII trazida pela difusão do cultivo do milho grosso, como já explicitámos, se encontra nas grandes pedras que servem de frontão à entrada de casas ou quinteiros que dão acesso a outras, com inscrições do ano a que corresponde certamente o ano da construção dessas casas. Geralmente nessas inscrições também constam as iniciais do nome do seu proprietário, assim como, por vezes, também se encontra um sinal de religiosidade – a cruz –, e ainda raramente aparecem traços difíceis de decodificar, podendo eventualmente tratar-se apenas de traços de ordem estética.

Dentro da paisagem arbórea e arbustiva, e dos matagais, envolvendo as áreas cultivadas e o casario, temos os reagentes mais seguros das condições atlânticas, o carvalho alvarinho e algumas espécies de tojo, estas últimas roçadas para camas do gado e preparação de estrume, ambos necessários a uma agricultura que pouco ultrapassa o nível de subsistência e está hoje confinada ao seu papel residual de complementaridade de rendimentos.

Aparece ainda o pinheiro bravo, dizendo uns que terá aparecido na Idade Média, outros considerando-o bem mais antigo, e que depressa se espalhou graças ao rápido crescimento e poder invasor (Ribeiro, 1963:113-114). Difundido para o interior a partir das terras da beira-mar, no século XVIII, ocupa já grandes áreas montanhosas no interior. Hoje, sobretudo após os anos 70 do século passado, expandiu-se o eucaliptal, cuja exploração se destina à indústria de celulose e resulta em postos de trabalho para o corte e transporte de madeiras.

Para concluir esta breve descrição territorial, apenas algumas notas sobre o povoamento. A dispersão é antiga, os núcleos mais antigos ficaram arruinados no período lusitano-romano. No Numeramento de 1527 há a informação de quintas ou casais isolados, pequenos grupos de habitações existem. É curioso que em alguns destes lugares nota-se o surgir, no século XVIII, de novos núcleos facilmente identificáveis. Oiçamos ainda Orlando Ribeiro sobre o povoamento (Ribeiro, 1991:122): “A primeira vaga nasceu com os progressos gerais da agricultura, na época romana; a segunda, milénio e meio depois, quando um cereal novo permitia a uma família subsistir, pelo esforço de todos, nuns palmos de terra à roda de um poço”.

Por tudo o que foi dito bem se pode falar de uma revolução agrícola o que a introdução do *Zea Mays* provocou.

Após o 25 de Abril de 1974, houve grande alteração do povoamento, que se manifestou quer em quantidade quer ainda pela maior dispersão de casas e, nas últimas décadas, verifica-se o aumento da recuperação habitacional eventualmente relacionada com a melhoria das condições socio-económicas de vida das populações. A paisagem vem, pois, sendo alterada quer no povoamento quer em áreas mais extensas de eucaliptação, como atrás se disse, tornando-se, sob este aspecto, não só mais monótona como também mais degradada em termos de sustentabilidade ecológica.

“A “desruralização do país” foi muito acelerada, seja por via da emigração para o estrangeiro, seja através das migrações para o litoral”, segundo António Barreto, que contrapõe os cerca de 10% da população activa em 1995 aos cerca de 45% que o sector primário representava em 1960 (Barreto, 1996:41). E sabemos que antes de 1960 esta percentagem era superior.

Mas nas quatro freguesias do concelho de Cinfães nas quais se situam os seis lugares em que foram recolhidos testamentos e na freguesia de Espiunca, do concelho de Arouca, na qual se situa o lugar de Vila Viçosa onde também recolhemos testamentos, a “desruralização” não foi tão acelerada como a acima referida para o conjunto do país.

Com efeito, no concelho de Cinfães, o sector primário, segundo o censo de 1991 ainda representava nesse ano mais de 35% da população activa, embora dez anos depois a percentagem rondasse os 18%. Os sectores secundário (nomeadamente construção civil e indústria a ela ligada) e terciário representavam respectivamente quase 36% e 28,5% da população activa, mas em 2001 ao sector secundário correspondia a maior percentagem (44,4% do emprego) e ao terciário (sobretudo comércio e restauração) cabia 37, 8% (*Pré-Diagnóstico Social*, Câmara Municipal de Cinfães, 2005:67).

A freguesia de Espiunca, do concelho de Arouca, e na qual se situa o lugar de Vila Viçosa onde, como já se disse, também recolhemos testamentos carnavalescos, é uma das que ainda recentemente (2011) tem uma percentagem relativamente elevada de população activa no sector primário (23,5%) em actividade agroflorestal e de alguma criação de gado miúdo, sendo de relevar os 37,7% de população empregada no sector secundário (sobretudo construção civil, mas não só) e no sector terciário (principalmente comércio e restauração) 37,8% (*Arouca Atlas Estatístico*, 2013). Como, no concelho, o sector secundário (especialmente construção civil, calçado, madeiras) já em 1991 representava 45,9% e em 2001, 51%, e o sector terciário cresceu nesses anos, respectivamente de 27,7% para 37,3%, já não se verifica a situação que, segundo Fantina Pedrosa, era a de 75% da população a residir e

trabalhar na freguesia de Espiunca, em 1983 (Pedrosa, 1988). Com efeito, não só a maior acessibilidade de meios de transporte como a maior actividade nos sectores secundário e terciário do concelho de Arouca e que também se verifica noutros concelhos próximos, (nomeadamente Cinfães e Castelo de Paiva) explica que vários indivíduos trabalhem fora da freguesia.

A diminuição de população verificada em todas as freguesias de Cinfães e na de Espiunca, é uma constante desde os anos 60 do século passado e é interessante notar que Espiunca, por exemplo, tinha já em 2001 menos população que em 1864 (*Arouca Atlas Estatístico*, 2013). Não são, contudo, apenas razões naturais que explicam a diminuição de população. Emigração para o estrangeiro e migração sobretudo para a área do Grande Porto são também causa do fenómeno.

Na evolução da escolaridade obrigatória (note-se que nos anos 50 do século passado, 40% da população portuguesa era analfabeta), e principalmente desde o final dos anos 70 do século passado, as crianças e adolescentes passaram a deslocar-se para fora do lugar, normalmente para a sede do concelho, para continuarem o ensino básico e depois o secundário. Isto reflecte-se na dinâmica do ritual dos testamentos carnavalescos, pois o relacionamento alarga-se muito para além dos colegas do lugar ou aldeia. Evidentemente, outros hábitos mais individualistas, a televisão e mais recentemente outros meios de telecomunicações constituem também factor influente nessa dinâmica.

Tomando a presente caracterização como contexto empírico do nosso estudo, a metodologia seguida por nós foi a de seleccionar um conjunto de apenas oito dos 86 que constituem a série da totalidade dos testamentos recolhidos. Essa amostra vai ser a base de análise do conteúdo das “deixas”. À frente dizemos como foi definida. Procurar suficiente abrangência cronológica e ter também em conta a distribuição geográfica foram as razões que fundamentam a escolha da amostra.

Sobre o primeiro ponto, há que referir, por um lado, que sendo o testamento mais antigo – o do lugar da Feira – datado de 1928, ele é escolhido exactamente por constituir esse marco e, por outro, apresenta-se um de 1996, já pois da viragem do século XX para o século XXI. Embora se tenham recolhido textos já deste século, as alterações a partir da data escolhida já são pouco significativas.

No que respeita à distribuição geográfica, assinalamos alguns aspectos que nos parecem pertinentes. E são eles: primeiramente, não estão representados todos os lugares, porque a isso não é possível responder-se face ao número de testamentos escolhidos, e a contiguidade espacial tão manifesta supera esse aspecto. É de referir-se que o testamento da Feira, é não só o mais antigo (1928), como também espelha a existência de certa variedade de serviços. Na Feira houve feira franca na Idade Média, e nesse lugar ainda hoje existe feira quinzenal, o que lhe confere maior centralidade do que a existente noutros lugares. Em segundo lugar, escolhemos dois testamentos em Vila Viçosa e dois em Guisande, porque: Vila Viçosa não só é o único lugar que está situado no concelho de Arouca, como nele recolhemos um elevado número de textos e ainda apresenta uma descontinuidade territorial de vários quilómetros mesmo do mais próximo; Guisande, porque nele recolhemos também um número elevado de testamentos, embora menor do que em Vila Viçosa. É certo que de Macieira também existe um número elevado de testamentos recolhidos, mas pareceu-nos que mesmo mostrando apenas um, esse é um texto que revela um aspecto significativo, que é o de exprimir uma amplitude espacial de vários lugares contíguos, mostrando, assim, alterações de sociabilidade que se vêm processando.

São testamentos de Compadres e Comadres, pelo que, previamente à sua análise, nos parece fundamental apresentar o enquadramento conceptual de Compadres e Comadres, a fim de percebermos bem a sua “filiação”, o que se fará mais à frente, no ponto 2.

Não estamos em presença de pergaminhos do século XV nem sequer de manuscritos do século XIX, o que não dispensa que seja feita a descrição dos documentos.

O Texto 1, o mais antigo, da Feira, corresponde ao ano de 1928, data registada no topo da primeira folha, mas não é o original. Face ao mau estado em que este se encontrava, e querendo o seu proprietário e escriba manter a sua memória, fez, pois, uma cópia, encontrando-se esta em muito bom estado de conservação.

Bem raro, o papel, nesta época, muito provavelmente teria o texto original uma distribuição plástica diferente, ocupando menos espaço, estaria escrito talvez em duas colunas, à semelhança do que acontece com os outros, nesta amostra, bem como com todos os outros da série dos 86, ao contrário desta cópia, em que está escrito apenas numa coluna, ocupando cada verso quase uma linha por completo. O escriba não se lembra da distribuição plástica das estrofes.

O texto distribui-se por dois cadernos (quatro folhas azuis), de vinte e cinco linhas, escritas na frente e no verso, e as suas quarenta e uma estrofes não estão numeradas. Em um dos dois cadernos, as duas folhas ficaram separadas com o manuseamento que tiveram ao longo do tempo. Atribuímos-lhe numeração romana, o que fizemos para todos os outros textos, normalizando-se, assim, a numeração estrófica.

Se no original teria sido utilizada a caneta de aparo, aqui já foi usada a esferográfica azul, o que aponta para a cópia ter sido feita já tardiamente, na década de 60. O escriba separou as estrofes por um risco entre elas, cada verso em sua linha, excepto a antepenúltima, que foi escrita em apenas três linhas, a fim de que para todo o texto não se ultrapassassem as quatro folhas necessárias, poupando-se papel com este procedimento.

O Texto 2 encontra-se em muito mau estado de conservação, fruto não só da sua antiguidade, mas também, pelo menos, devido às duas dobras que nele foram feitas – uma na vertical e outra na horizontal – facto certamente relacionado com o lugar no qual fora guardado, muito provavelmente em pequena gaveta de algum louceiro ou qualquer outro móvel. A reconstituição de alguns vocábulos – muito poucos – foi feita, e com segurança, graças ao conhecimento prévio de alguns versos estereotipados.

É constituído por quatro folhas de vinte e cinco linhas de cor azul. Foi usada caneta de aparo de tinta azul. A numeração das estrofes encontra-se em numeração árabe. Muito provavelmente, o texto ou por lapso do escriba na passagem de rascunho para a versão definitiva, ou porque fora esquecida a rapariga visada, colocou-a no fim. Por isso, na transcrição corresponde-lhe agora a estrofe número XXVII, passando a ser a última das “deixas”.

Neste texto foram escritas várias estrofes, a lápis, mais tarde certamente, na parte que ficara em branco, por desnecessária. Não podemos dar uma justificação segura deste “acidente”: foram escritas ao ser consultado para texto de um futuro ano como recurso à memória? Não vamos transcrevê-las, mas enquadram-se perfeitamente no modelo da primeira fórmula: de saudação dos presentes e pedido de atenção ao público ao que vai ser dito. A distribuição das estrofes está feita em duas colunas.

O Texto 3 encontra-se em mau estado de conservação, embora não tanto como o Texto 2. Como ele também foi dobrado em quartos, tendo uma dobra transversal e outra vertical. Mas a leitura de nenhum vocábulo foi com isso comprometida. Isto aconteceu, sim, com uns

recortes feitos nos cantos, provavelmente relacionados com o serem guardados em alguma gaveta com saliências a que tal obrigou. Mas esse comprometimento não implicou que não fossem reconstituídos os vocábulos atingidos: ou pelo facto da existência de estereótipos o permitir ou porque o terem-se apagado algumas letras em alguns vocábulos não foi o suficiente para não ser possível a reconstituição dos vocábulos em causa. O conhecimento da rima ajuda, também, a reconstituição correcta.

Este texto é constituído por duas folhas de trinta e cinco linhas de cor azul. Foi utilizada caneta de aparo e tinta preta. Não existe numeração de tipo algum. Foi usado mais tarde por alguém que, com esferográfica vermelha, alterou vocábulos na primeira, segunda, terceira, sexta, sétima, oitava, quadragésima terceira e quadragésima quarta estrofes, como que fazendo uma adaptação para um testamento do sexo oposto. Trata-se de um processo que tem semelhanças com o palimpsesto. Alguém ainda fez certa vez umas contas e, no fundo da primeira folha, alguém se entreteve escrevendo quadras populares, alguém até escreveu nomes próprios avulsos. As estrofes estão distribuídas em duas colunas.

O Texto 4 encontra-se em bom estado de conservação. É constituído por um caderno (duas folhas) de papel branco de trinta e cinco linhas.

As estrofes estão distribuídas ao longo de duas colunas nas primeiras três páginas, excepto na última, na qual as duas primeiras estrofes se situam na coluna à esquerda e as seguintes, na coluna à direita. Não se encontram numeradas; o escriba apenas as separou escrevendo um X.

Foi utilizada esferográfica de cor azul. Logo no topo da primeira página, o escriba anotou, usando letras maiúsculas “ATENÇÃO”, com a finalidade de apelar ao público para a leitura do testamento.

O Texto 5 é constituído por sete folhas de papel, de cor branca e de gramagem 30. As estrofes estão dactilografadas a cor preta. Estão numeradas, em ordinal – 1º, 2º, etc. – apenas na primeira fórmula. Antes da segunda fórmula – as deixas – está escrito “RELAÇÃO DE PARTILHAS OU DEIXAS”, assim como, antes de serem visadas, nas deixas, as raparigas, isso mesmo está indicado.

As estrofes XV e XVI encontram-se em alternativa, lado a lado, mas as da coluna esquerda, que estão na sequência normal, encontram-se riscadas a esferográfica azul. Podendo haver para o efeito várias explicações: ou ter havido um lapso de que escreveu, ao escrever a versão final, a partir de rascunhos; ou ter sido propositadamente escrita alternativa para as duas

estrofes, por qualquer motivo, decidindo-se posteriormente o que deveria ser lido, ou por outro motivo que não nos ocorre. Transcreveram-se as que muito provavelmente foram as lidas. O escriba não se lembra da causa desse acidente.

O Texto 6 é constituído por um caderno (duas folhas) de papel branco de 35 linhas. Foi utilizada esferográfica azul. As estrofes estão distribuídas alternadamente em coluna, ora à esquerda, ora à direita, nas primeira, terceira e quarta página, e em duas colunas na segunda página. Foi usada a numeração romana, mas o escriba teve alguns lapsos nessa numeração, pelo que foram feitos os necessários acertos.

O Texto 7 apresenta um pormenor curioso, tudo indicando estar relacionado com a poupança de papel.

Deverá ter sido começado a escrever num caderno (duas folhas ainda por separar) de trinta e cinco linhas. Como na segunda página, os últimos vocábulos de alguns versos das três últimas estrofes passaram para a terceira página, foi cortada a segunda folha, de forma irregular, mas mantendo-se a parte que havia sido necessária para que o texto não ficasse truncado. Tudo indica que houve grande preocupação de economizar papel, para que a folha incompleta pudesse ser utilizada para outro efeito futuramente. A escriba é uma mulher de poucos recursos.

O Texto 8 é constituído por nove folhas de papel de cor branca, de gramagem 80.

As suas quarenta e nove estrofes estão dactilografadas e de cor preta. Não se encontram numeradas. Só se escreveu na frente de cada folha, o que denota fraca preocupação com os gastos no papel. Os rapazes que elaboram o testamento são todos estudantes. Todas as estrofes se encontram ao longo de uma só coluna, escritas a dois espaços, excepto na folha 4 (e também na página 4), a última estrofe (XXII), se encontra ao fundo, à direita, e escrita a um espaço. Eventualmente terá sido esquecida ao escrever-se a versão final, com base, como habitualmente, em rascunhos prévios.

No fim, enquadrados num pequeno e tosco polígono, certamente um membro do grupo dos elaboradores do testamento escreveu o nome próprio de todos eles e que foram seis.

2. Compadres e Comadres: o processo ritual

Após esta descrição dos documentos, e como atrás anunciámos, vamos apresentar um enquadramento conceptual dos “Testamentos Carnavalescos” de “Compadres” e “Comadres”. Para tanto, devemos clarificar os próprios conceitos de “compadre” e “comadre”, sendo necessário para isso recorrer a informação recolhida em variada literatura. Muita e variada é esta, mas basta-nos apresentar uma síntese baseada na leitura, criteriosamente feita, dessa literatura.

Veremos que esses dois conceitos – compadres e comadres –, a que se podem acrescentar ainda mais outros dois – amigos e amigas – se associam a parentesco, não necessariamente só de ordem espiritual, mas que dizem respeito à construção de graus de sociabilidade, obséquios entre sexos ou idades, mas também lutas entre os mesmos, casos de integração de todas as idades, alianças, com existência de regras, responsabilidades, compromissos, obrigações, interditos. Enfim, pode existir uma série de variantes, até contraditórias, como à frente veremos.

Começemos pelo que nos diz o clássico James Frazer, que, em *O Ramo de Ouro*, depois de nos fornecer uma imensa informação sobre os jardins de Adónis propõe que as festas joaninas têm a sua raiz no mito de Adónis. Deixemos de lado a sua proposta, embora seja comum aceitar-se que a festa do S. João veio ocupar o lugar de festas pagãs, com já anteriormente vimos, no duro processo da cristianização do calendário. Oiçamos então Frazer (Frazer, 1982: 331-332), sobre um costume na Europa moderna, na Sardenha:

No final de março ou 1º de maio, um jovem da aldeia se apresenta a uma moça, pede-lhe para ser a sua *comare* (comadre ou namorada) e oferece-se para ser seu *compare*. O convite é considerado como uma honra pela família da moça e aceito com satisfação. No fim de Maio, a moça faz um vaso com a casca de um sobreiro, enche-o de terra e nele semeia um punhado de trigo e cevada. Como o vaso é colocado ao sol e regado com frequência, os grãos brotam com rapidez e, na véspera do solstício de verão, já está bem desenvolvido. O vaso é então chamado *erme* ou *neneri*. No dia de S. João, o rapaz e a moça, vestidos com as melhores roupas, acompanhados por uma grande comitiva e precedidos de crianças que correm e brincam, vão em procissão até uma igreja fora da aldeia. Ali quebram o vaso, e lançando-o contra a porta do templo. Sentam-se em seguida em círculo na grama e comem ovos e verduras ao som da música de flautas. O vinho é misturado numa taça e servida a todos, que dela vão bebendo, passando-a 11adiante. Em seguida dão-se as mãos e cantam “Namorados de S. João (“*Compare e comare di San Giovanni*”) várias vezes, enquanto as flautas tocam durante todo o tempo. Quando se cansam de cantar, levantam-se e dançam alegremente em círculo até à noite.

Julio Caro Baroja, na já muito citada obra *El Carnaval*, dedica todo o último capítulo, o XIII, às festas de Compadres e Comadres (Baroja, 1979:383-389).

Segundo Baroja, já em 1892 José Miguel de Barandiarán publicava informações sobre festas em Navarra, nas quais se obsequiavam pessoas segundo o sexo e idade, nas três quintas-feiras anteriores à terça-feira de Carnaval: mulheres obsequiando os homens e vice-versa e ainda festejando-se em conjunto. Referindo Azkue, um caso havia, em Huici, no qual até participavam os anciãos. Recorrendo a uma fonte literária de Tirso de Molina – *Los tres maridos burlados* – diz-nos Baroja, quando fala das festas de comadres e compadres em Navarra e Madrid, que esses vocábulos (comadres e compadres) eram muito frequentes em castelhano antigo e tinham distintas acepções: ou mostrando o vínculo que se estabelece aquando do baptismo ou da boda ao nomear madrinhas e padrinhos, ou de um modo mais genérico, vizinhos ou amigos sem que haja necessariamente qualquer parentesco espiritual. Baroja fala-nos até da semelhança com o S. Valentim, a 14 de Fevereiro, festejado em Inglaterra, com a eleição de um par de um modo mais ou menos artificial. Muitos outros exemplos nos dá ainda Baroja, recorrendo sempre a várias fontes, dos quais apenas damos mais um exemplo, de Francisco de Quevedo, em *Kalendario nuevo del Año, y Fiestas que se guardan en Madrid*, onde num poema não só fala de Quinta-Feira de Comadres como de várias mascaradas carnavalescas. Chegou a haver a festa apenas em honra da madrinha ou do padrinho, como por exemplo na vila de La Solana, sendo os padrinhos a obsequiarem os seus afilhados, assim como mestres e discípulos se festejavam entre si. Ainda entre nós, existiu até há poucas décadas o costume de os padrinhos obsequiarem os afilhados, pela Páscoa, com o folar, doce especialmente feito nessa altura festiva.

Para o caso da Galiza, quer Baroja (Baroja, 1979:387-389), quer Federico Cocho (Cocho, 2008:63-64), recorrendo especialmente a Nicolás Tenorio, Vicente Risco e José Ramón y Fernandez, falam-nos especialmente das quintas-feiras de comadres e de compadres.

Seguindo Nicolás Tenorio, Federico Cocho descreve-nos o Carnaval em Viana del Bollo (Ourense). A quinta-feira de comadres era três dias antes do Domingo Gordo, a quinta-feira de compadres, era 10 dias antes, ou seja, na semana anterior. Na quinta-feira de compadres, os rapazes elegiam o seu Rei de Galos, enquanto as raparigas da terra confeccionavam um boneco, o compadre, que enchiam com palha e vestiam de homem, incluindo o seu cigarro. Colocavam o boneco numa varanda e os rapazes tentavam apoderar-se dele, recorrendo a variados estratagemas. As mulheres defendiam-no, havendo grande luta corpo a corpo. Tudo

isto acontecia com vista ao compadre ser queimado. Uma semana depois, havia o rito ao invés. Era a quinta-feira das comadres e eram os rapazes que confeccionavam uma boneca de palha com roupas velhas, objecto de escárnio popular porque, além do aspecto pelintra, entravam ainda símbolos ligados ao álcool e ao jogo. A comadre era colocada então no centro da localidade até terça-feira de Carnaval, o que fazia suplantar, por vezes, os *mecos* e os *antroidos* (Cocho, 2008:64). Federico Cocho, falando de alterações deste ritual na actualidade, refere que até há concursos sobre a confecção dos bonecos *Compadres* e *Comadres*. Em Ourense têm um carácter escolar e os rapazes acabam por ter uma batalha campal magoando-se com os bonecos que fazem com jornais e revistas.

Julio Baroja acentua que esta festa é tipicamente carnavalesca, na qual existe um elemento especial – a oposição e a complementaridade de homens e mulheres. Tendo em conta, por outro lado, que estas representações do compadre e da comadre se distinguem com toda a clareza da do Carnaval propriamente dito, compreender-se-á por que razão há que fazer das quintas-feiras de compadres e de comadres, um estudo autónomo. Parece-nos que esta interpretação de Baroja não faz muito sentido, na medida em que o estudo destes costumes, embora autónomo nas suas variantes, não os afasta do período carnavalesco, pelo contrário, são integrados ao longo de um tempo mais longo, todo ele já Carnaval.

Não faltam também, para o território nacional, não só referências a Comadres e Compadres, Amigos e Amigas, como descrições bastante pormenorizadas. Iremos fazer, pois, uma síntese que nos dê bem a ideia da variedade de tantos costumes, fixando-nos nos aspectos fundamentais. Para tal, vamos recorrer a dois autores que nos parecem significativos, o primeiro para o Norte de Portugal, Ernesto Veiga de Oliveira, o segundo, para o Sul, que nos dá um retrato fiel, especialmente da região de Serpa, Ladislau Piçarra.

A primeira notícia sobre Compadres e Comadres, de Ernesto Veiga de Oliveira, data de 1952 (Oliveira, 1952:44-46) e é relativa a Cinfães. Rapazes e raparigas fazem secreta e respectivamente bonecas e bonecos de palha, de braços abertos, revestidos de papel de seda, que designam por Comadres e Compadres. Nos dias que precedem a quinta-feira antes do Domingo Gordo, as raparigas exibem durante muito pouco tempo, em gestos furtivos, os seus Compadres, a uma janela, por exemplo, procurando os rapazes apoderarem-se deles, havendo a partir daí grandes lutas no sentido de os encontrarem, com grande solidariedade dos membros do mesmo sexo, fortes cumplicidades. O mesmo acontece, simetricamente, na quinta-feira anterior.

Compadres e Comadres que se salvaram no “roubo” dos adversários são queimados, na terça-feira de Carnaval, os primeiros pelas raparigas, as segundas pelos rapazes, acirrando-se uns aos outros. E termina a festa com um enterro – apenas das Comadres – mas no qual só uma das sobreviventes é colocada no caixão, havendo o seu testamento e até sermão, em clima licencioso próprio do Carnaval.

Bastante mais tarde, Veiga de Oliveira regressa a Compadres e Comadres, na obra *Festividades Cíclicas em Portugal*, dedicando-lhe todo o ponto 3 da Primeira Parte (Oliveira, 1984:51-58). Iremos proceder a um resumo no qual fique suficientemente claro o que de significativo há a apontar sobre uma das manifestações carnavalescas mais importantes, segundo o autor, que antecedem o Carnaval propriamente dito.

Nem só Compadres e Comadres aparecem como opostos. Pode haver casos em que os dois grupos opostos são Amigos e Amigas, e não só surgindo no Carnaval, mas até na Quaresma, como acontece em Monchique, segundo investigação de José António Guerreiro, ou mesmo quintas-feiras de rapazes e quintas-feiras de raparigas, ou até quintas-feiras de homens e quintas-feiras de mulheres, relatadas por Arnold van Gennepp, no seu *Manuel du Folklore Français*.

Seja qual for a variante, o que é fundamental frisar-se é que se trata sempre da exaltação do próprio grupo sexual no dia que lhe é atribuído, e ao mesmo tempo na oposição para com o grupo contrário, havendo sempre lugar para o jocoso e verdadeiras lutas, sejam elas efectivas ou meramente simbólicas.

Ernesto Veiga de Oliveira retoma o que havia publicado sobre Compadres e Comadres em Cinfães, um pouco mais desenvolvidamente, mas que não nos parece importante aqui desenvolver. Veiga de Oliveira acrescenta neste ensaio várias informações sobre o tema, noutras localidades, tendo em conta achegas de outros etnógrafos ou mesmo simples apontamentos.

Seguindo o autor, talvez valha a pena descrever o que se passa no Alto Alentejo. Aqui, são os próprios rapazes e raparigas os “Compadres” e as “Comadres” (Oliveira, 1984:56):

Aí, em muitas aldeias, o rapazio, para a Quarta ou Quinta-Feira dos “Compadres” mune-se de quantos chocalhos, búzios, mangas, etc., pode arranjar, e, em bandos, percorre, até altas horas da noite, a povoação e redondezas, fazendo uma barulheira atoadora e entoando cantigas dirigidas às “Comadres”, numa demonstração provocadora contra o elemento feminino, que sai à rua atirando água aos manifestantes: na Quinta-Feira das “Comadres”, na semana seguinte, ao

alvorecer, repetem a algazarra que haviam feito na semana anterior, igualmente contra as mulheres.

Mas nem sempre isto acontece. Por vezes, na Quinta-Feira de “Compadres”, os rapazes, empunhando bandeiras vistosas, trazendo lenços de seda ornados de fitas e flores, assinalam a solenidade dos seus dias, passeiam-se pelas ruas; as raparigas, por seu lado, correspondem pondo-se às janelas, mostrando aos rapazes também as suas bandeiras, mas de modo trocista, porque os pendões são agora feitos de esteirões e pinçais velhos, talos de couve, ortigas, etc. ou mesmo bonecos de palha a roerem ossos, que arremedam aos rapazes, significando miséria e a indicar que a semana dos Compadres é tempo de fome e não de festa. Em Elvas, este pendão de miséria, à janela das raparigas, leva um chocalho, que elas fazem tanger por meio de um cordel, respondendo à chocalhada dos rapazes. E as mulheres, na semana seguinte, na véspera da Quinta-Feira das Comadres, põem nas varandas alguidares pequenos com borras de azeite, deitam-lhe o fogo, provocando luminárias, tentando os rapazes subir e apagar os fogaréus. Durante a tarde, são as raparigas quem ostenta as luxuosas bandeiras e os rapazes as da miséria. Chalaças e dichotes, abundam de parte a parte. Em Arronches, a rica bandeira dos “Compadres” sai num carro e as “Comadres” esforçam-se por roubar-lha. Porém, em Bencatel (Vila Viçosa), estas celebrações afastam-se do modelo descrito e aproximam-se do de Cinfães.

Podem estas celebrações ser apenas simples jogos ou sorteio de nomes, estabelecendo-se relações de parentesco muito precário, constituindo meros augúrios de noivado ou casamento, ou laços e compadrio especial.

Em Albergaria-a-Velha, fazem-se pequenas reuniões em casa uns dos outros, onde apenas se dão “casamentos de ocasião”, sorteando-se rapazes e raparigas com os respectivos nomes escritos em bilhetes colocados em sacos diferentes, formando-se pares de Compadres e Comadres até ao ano seguinte.

Em muitos casos, as práticas parecem não ter quaisquer consequências, a não ser, no máximo, uma ideia de compromisso amoroso muito difusa. Porém, em certas ocasiões, o compadrio estabelecido conduz a certas obrigações sociais, ainda que mínimas, como por exemplo, o ter de se dar algumas prendas.

Ao tratar das festas de S. João, na mesma obra, Veiga de Oliveira retoma a problemática do compadrio (Oliveira, 1984:164-168), fornecendo-nos variadíssima informação – recorrendo

para tal ao contributo de vários autores. A relação entre o S. João e o parentesco cerimonial, no caso o compadrio especial, surge em várias terras, desde a muito ligada a obrigações dos padrinhos até a simples brincadeiras de constituição de compadres e comadres num simples saltar de fogueira em noite de S. João. Até Ferreira de Castro se refere a estes costumes, na Amazónia, numa das suas obras mais conhecidas – *A Selva*.

Veiga de Oliveira não refere o Carnaval de Lazarim, no concelho de Lamego, que Dulce Simões (2014) descreve e em cujo ritual também aparecem testamentos de compadres e comadres. Na década de 40 do século passado, era comum, em Lazarim, o pároco local pedir um destacamento da Guarda Nacional Republicana com receio de possíveis distúrbios provocados pelo excesso satírico dos testamentos, das críticas que neles eram feitas. Membros da Casa do Povo vieram, porém, a reactivar aí o Carnaval, o qual tem já hoje uma grande dimensão “para fora”, representada pelo cortejo e pela profusão de máscaras – os “caretos” – elaboradas por vários artesãos. A semelhança das máscaras (os “caretos”) e a sua mercantilização são os aspectos que aproximam Lazarim de Trás-os-Montes, diferindo apenas a data das celebrações festivas.

No primeiro volume da revista *A Tradição*, editada em 1899-1904, sendo posteriormente reeditada em edição *fac-símile*, em 1982, Ladislau Piçarra escreveu um artigo sobre o Carnaval em Serpa que é importante para o tema que vimos tratando – Compadres e Comadres.

Depois de tecer várias considerações censurando o modo tosco como é anunciado o Carnaval em Serpa, em algumas das suas localidades, particularmente por trazer para a praça pública alusões à vida íntima das pessoas, Ladislau Piçarra descreve-nos aí o que se passa ao longo das quatro semanas anteriores ao Domingo Gordo (Piçarra, 1899:17-18). Há uma novidade interessante que consiste na extensão de mais duas quintas-feiras festivas além das habituais quintas-feiras de Compadres e Comadres: são a quinta-feira de Amigos e a quinta-feira de Amigas, alternando sempre o grupo sexual. Na primeira, os rapazes de maior ligação entre si, juntam-se em casa de um deles e, alegres e contentes, cantam, comem e bebem, fazendo-se amigos. O mesmo acontece com as raparigas. Estas refeições rituais contribuem para o reforçar de laços entre si, tal qual acontece em refeições deste género em outras situações.

Regista ainda Piçarra um pequeno cerimonial entre duas amigas que querem ser comadres:

Dão-se os dedos mínimos da mão direita, entrelaçam-nos e dizem:

Comadre, comadre,
Comadre querida:
Fazemos comadres
Para toda a vida

As duas semanas de compadres e comadres, são habitualmente consagradas à arte venatória. O autor descreve ainda outros costumes, todos eles ligados ao reforço de laços, sobre os quais não vamos deter-nos.

Azinhäl Abelho (Abelho, 1973:169-175) dá-nos a conhecer um exemplar de “O enterro das Comadre”, uma peça que é um testamento, na qual se estabelece um diálogo entre um rapaz fazendo de padre travestido de mulher e outro jovem travestido da mãe chorosa e alcoviteira, capaz de vender a honra da filha – a Comadre, representada por uma boneca – por pequeno que seja o preço. A linguagem, quer do padre quer da mãe é bastante desbragada. A sua representação efectua-se na última quinta-feira antes do Domingo Gordo, à noite. É a chamada festa da Comadre, a qual está vedada às crianças, mas elas se encarregam de iludir a vigilância paterna, permitindo-se também o direito à sua transgressão. Nota-se bem, neste caso, a presença da divisão simbólica em partes do corpo da Comadre já sobejamente tratada na Segunda Parte desta tese. Esta representação efectuava-se em S. Vicente, que se situa a cinco quilómetros de Elvas.

Vale a pena referir o que nos diz José Cutileiro, quando aborda o parentesco espiritual em *Ricos e Pobres no Alentejo* (Cutileiro, 1977:284). Descreve os costumes em quinta-feira de Compadres e quinta-feira de Comadres. Durante esses dias os homens insultam as mulheres, mas as mulheres permitem-se fazer partidas aos homens, tratando-se por compadres e comadres mutuamente. As relações especiais que surgem entre os injuriadores e as suas vítimas eram tomadas por compadrios, numa inversão óbvia de seriedade e responsabilidade do compromisso social nas relações normais entre compadres e comadres. Esta inversão tinha a ver com os papéis sociais de ambos os sexos e com a natureza espiritual do compadrio. E, por fim, Cutileiro, como não podia deixar de ser, chama a atenção para o significado desta teia de relações, facto que logo de início salientámos.

Vamos agora proceder à descrição das sequências que constituem o processo ritual de que fazem parte os testamentos carnavalescos objecto desta investigação.

Como nota final sobre Compadres e Comadres, antes de entrarmos na descrição do processo ritual dos testamentos onde foi recolhida a série de 86 testamentos, assinalamos uma informação interessante obtida em Lamego. A informante, que vivia na parte antiga da cidade, começou a fazer bonecos de serrim revestidos de pano – Compadre e Comadre –, em 1929 (a informação no tempo é geralmente fiel entre os velhos quando associam factos da sua vida, o que lhes permite fiabilidade), de vinte centímetros de altura, cujas cabeças de papelão pintado eram, por sua vez, compradas a duas irmãs que nunca revelaram o segredo da sua confecção. Após a morte delas, foi uma sobrinha quem começou a elaborá-las sem que tivessem atingido a perfeição das anteriores.

Rapazes e raparigas compravam vários bonecos e passeavam-se com os eles durante algumas semanas antes da terça-feira de Carnaval, tentando cada grupo destruir os do sexo oposto, em clima licencioso. Um aspecto que a informante salienta deste clima é o facto dos rapazes porem a Comadre no bolso e provocarem as raparigas para os roubarem. Os restos desses jogos eróticos eram queimados às vinte e quatro horas de terça-feira de Carnaval. Este costume durou até aos anos 50.

A informante justifica o facto de os bonecos não serem feitos em palha e escondidos, como o são em lugares à volta da cidade, devido à dificuldade de os rapazes e as raparigas os esconderem. A nós parece-nos que esta degeneração do rito é antes uma adaptação ao meio urbano. Aliás, já existe aqui também a mercantilização, pois certos habitantes da cidade e à sua volta compram também alguns bonecos. E, depois de deixar de existir a confecção com estas características, ainda houve continuadoras que fizeram bonecos semelhantes até aos anos 80 do século passado apenas para serem vendidos.

Já vimos atrás qual é o tempo de Carnaval: ia desde a festa dos Reis até à entrada na Quaresma, na Quarta-Feira de Cinzas, podendo, embora muito raramente, haver vestígios da festa carnavalesca ainda na Quarta-Feira de Cinzas ou até a própria Quaresma ser interrompida por uma pequena irrupção festiva, como por exemplo um baile, exprimindo essas manifestações como que uma necessidade de quebrar um tempo de abstinência tão longo.

Vamos agora descrever o processo ritual nas aldeias onde recolhemos a série dos 86 testamentos. O que se passa então entre a festa dos Reis e a Terça-Feira Gorda? Durante esse período, não fixo, porque a festa da Páscoa é móvel, surgem três fases ou sequências nesse longo processo do ritual dos testamentos.

A primeira sequência deste processo ritual é a elaboração dos testamentos e das máscaras-figura. Logo a seguir à festa dos Reis, os rapazes por seu lado e as raparigas também pelo seu, organizam-se, separadamente, com o fim de elaborar o seu testamento, que só irá ser lido na Terça-Feira Gorda, e confeccionar a sua máscara, sendo esta uma máscara-figura, de forma e dimensão humanas, feita de palha e revestida de papel de seda de cores variadas. É também uma máscara travesti, visto que os rapazes elaboram a Comadre – a máscara-figura feminina – e as raparigas o Compadre, máscara-figura masculina.

Vejamos quem participa na elaboração dos textos – os testamentos – e das máscaras-figura.

Cada grupo de jovens vai-se encontrando para essas tarefas. Impõe-se abrir um parêntesis esclarecedor quanto à formação dos dois grupos de jovens, para o que é necessário saber-se a partir de quando se é considerado um jovem passível de entrar neste jogo iniciático. Ora, isto implica o definir-se o que é o “ser rapaz” ou o “ser rapariga”, para esse efeito, conceitos que estão ligados à percepção que as comunidades camponesas, fortemente codificadas, elaboram face às suas características de interconhecimento, previsibilidade e transparência de comportamentos (Mendras,1976:73-90). Graças ao interconhecimento, à observação quotidiana, os diversos membros das comunidades vão-se apercebendo das próprias alterações físicas dos mais novinhos. Esta observação, por sua vez ligada a forte controle social – e não só com os mais novos – traduz-se, com frequência, no uso da expressão popular “já está espigadote” ou “já está espigadota”. Para empregarmos a linguagem vinda da psicanálise, diríamos que “ser espigadote” ou “ser espigadota” corresponde ao conceito de poder ser já objecto de desejo. É fácil perceber-se a origem da expressão: é a associação do crescimento humano à maturação dos cereais.

Retomando o fio que se interrompeu. O tempo para esse encontro da dupla função de elaboração do testamento e da máscara-figura, por cada um dos grupos, é sempre à noite, ao serão, pausa no fim do dia e que teve uma grande importância quer para certos trabalhos que para ele ficaram ainda reservados quer para certos tipos de sociabilidade.

Porém, não participam apenas os jovens, muito embora sejam eles os verdadeiros protagonistas. Também podem ser coadjuvados por membros da comunidade de ambos os sexos: casados ou mesmo viúvos podem ajudar uns e outros, em segredo, havendo, e isto é particularmente importante, um clima de grande cumplicidade nesta produção colectiva, em grupo, de texto. Essa cumplicidade contribuiu para um enriquecimento do jogo que está aqui

presente, cumplicidade que abrange todos os participantes, seja qual for o grau dessa participação.

Ora se juntam em casa de um ou outro, variando de local, combinando entre si esse deambular, tudo contribuindo para que cada grupo não encontre o outro nessas tarefas. Por isso, é particularmente complicada a defesa da máscara-figura, porque, se os textos facilmente se podem esconder, ao haver a “visita” dos opositores, já o esconder a máscara-figura exige, naturalmente, maiores cuidados. Com ela é mais difícil manter o segredo. Inúmeras são as andanças do boneco para que não seja encontrado pelo grupo do sexo oposto: ora circula de casa em casa, ora é escondido em currais ou palheiros, outros esconderijos são possíveis. O manter o segredo implica muitos cuidados e não menos imaginação.

Toda esta ambiência de segredo tem como fim a máscara-figura não ser roubada pelo outro grupo. Ora, este roubo, traduzida numa autêntica luta intersexos, tem duas vertentes: a humilhação para quem se deixe roubar e, simetricamente, o regozijo para quem consiga o roubo. E a isto, como veremos mais adiante, vai ser dado realce, quando, na segunda sequência do ritual, forem lidos os testamentos, sempre em sítio mais elevado para os “actores”, mais baixo para os “espectadores”, embora na verdade todos sejam actores à sua maneira, porque todos participam activamente.

Impõe-se um passo atrás e descrever com algum detalhe a elaboração dos testamentos, porque cada um tem de ser encarado como processo de produção colectiva de texto. Há, assim, uma contribuição variada: individual, em grupo, com o recurso à memória ora curta ora longa, assente num extenso fundo de oralidade, mas também podendo-se usar textos de anos anteriores e que funcionam como matrizes. Memórias antigas assentes na oralidade, mas também impressas outras, nomeadamente na literatura de cordel, de que já falámos com algum pormenor na Segunda Parte. Todo este processo de elaboração dos testamentos conduz a uma profunda intertextualidade: há entrosamento de muitos testamentos, de fragmentos de outros, mas também existem outras contribuições por via oral popular.

Existe na amostra aqui apresentada um texto – o testamento de Guisande, dirigido pelas raparigas aos rapazes, de 1952 – que deste ponto de vista é paradigmático. Num registo biográfico, tão comum nestes testamentos, nomeadamente no seu início, citamos a estrofe II, a título de exemplo:

Vou partir meus bens

E fazer as minhas partilhas
Tenho uns bons louvados
Do lugar de Cacilhas

Ora a fixadora do texto, nem muito depois de 1952 sabe localizar Cacilhas, informação atípica mas que não deixa qualquer dúvida na entrevista a ela feita, porque tivemos o máximo cuidado para que não houvesse enviesamento na resposta. Só muito tardiamente, graças certamente à televisão, ela soube a localização correcta de Cacilhas, localidade que vai aparecer noutros testamentos. Não se lembra a informante se foi ela ou outro elemento do grupo que elaborara o testamento quem contribuiu com essa estrofe. Permita-se-nos um pequeno desvio realçando a ênfase que Pere Ferré dá à memória (Ferré, 1991:391-401) num estudo sobre o Romanceiro Português, onde discute também as várias propostas deste tipo de literatura – oral e popular –a que acrescentamos ainda “tradicional”, terminologia cuja dimensão não vamos aqui aprofundar, para além da designação recente de etno-texto (Leal, 2009:8). Pere Ferré rcorre a Diego Catalán, que já há tanto tempo dera uma enorme importância ao papel desempenhado pela memória nos seus estudos pioneiros do Romanceiro peninsular, tendo à época proposto a expressão de “literatura memorial” ou “géneros memoriais”. Nesta perspectiva, a humanidade transporta, graças ao arquivo da memória, manifestações literárias aí fixadas. A frase “quando se enterra um velho, com ele enterramos uma biblioteca” encontra aí o seu fundamento.

Voltando a Cacilhas, deixamos como hipótese em aberto: essa “memória perdida” deverá ser muito antiga, talvez já venha do tempo dos Descobrimentos, tal a importância que já então Cacilhas tinha adquirido. Poderá essa localidade aparecer na literatura de cordel, provavelmente já desde o século XVI, e este nome teria, por isso, grande difusão?

Vejamos agora em que consiste a segunda sequência do ritual.

Após o almoço de Terça-Feira Gorda, refeição abundante em quantidade quer na carne de porco, com especial relevo para a orelheira que para este dia é guardada, quer na quantidade do vinho que a acompanha, os rapazes pelo seu lado, as raparigas também pelo seu, convergem em cortejo que ao longo do percurso se vai formando até ao local da dramatização: a leitura dos testamentos. As máscaras-figura são empunhadas pelo rapaz e pela rapariga que foram previamente escolhidos na qualidade de delegados de cada um dos grupos, tal como cada grupo elege também o delegado para a leitura do testamento: estes últimos

constituem o porta-voz dos rapazes e a porta-voz das raparigas, sendo tidas em conta as qualidades de falantes e sendo obviamente escolhidos os melhores. Como se explicitará à frente, o porta-voz dos rapazes “fala pela Comadre” e a porta-voz das raparigas “falará pelo Compadre”, aparecendo assim já um carnavalesco travestido. As Fig. 3, 4,5 e 6 apresentadas seguidamente ajudam na visualização do que estamos a descrever.



Fig. 3: Início do cortejo para a leitura dos testamentos.
Carnaval de 1989, Vila Viçosa. Foto de A. Teixeira



Fig. 4: "Comadre" com representante dos rapazes e "Compadre" com representante das raparigas.

Carnaval de 1989, Vila Viçosa. Foto de A. Teixeira



Fig. 5: As máscaras-figura beijando-se.

Carnaval de 1989, Vila Viçosa. Foto de A. Teixeira



Fig. 6: Leitura dos testamentos.

Carnaval de 1989, Vila Viçosa. Foto de A. Teixeira

A figura 3 mostra que o cortejo está no início, portanto ainda com pouca gente a acompanhar as máscaras-figura “compadre” e “comadre” a caminho do local da leitura dos testamentos. A imagem seguinte (Fig.4) mostra bem a dimensão antropomórfica das máscaras, pois são praticamente da mesma altura do rapaz e da rapariga. A Fig. 5 reflecte o ambiente brincalhão da ida para o local da leitura dos testamentos.

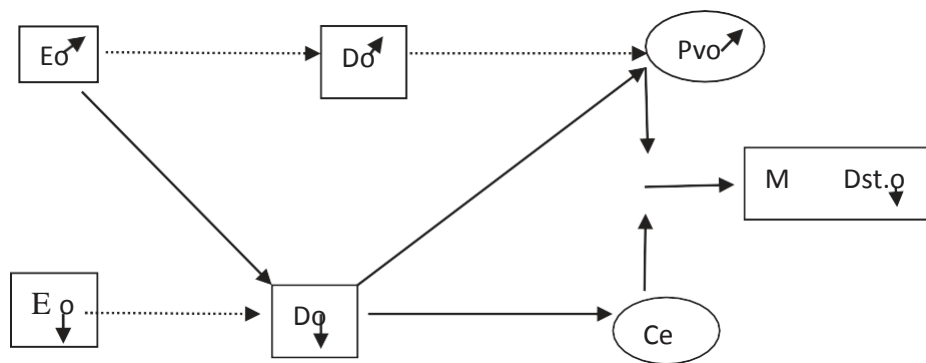
Como se pode observar na quarta imagem (Fig. 6), o porta-voz dos rapazes tem ao lado esquerdo a máscara-figura “comadre” (com calças cor de rosa) a quem dá voz na leitura do testamento dirigido às raparigas. O porta-voz fala como se fosse a “comadre”. O testamento da “comadre” às comadres é, assim, um discurso travestido, como à frente salientamos na Fig. 7.

O local da dramatização é sempre um sítio mais elevado (como se vê na quarta imagem, podendo variar conforme a centralidade dos sítios se for alterando) em relação ao conjunto de espectadores, tendo cada porta-voz a seu lado a respectiva máscara, ficando a porta-voz das raparigas do lado esquerdo e começa sempre o porta-voz dos rapazes. Mais recentemente, já esta disposição pode alterar-se, bem como serem os rapazes ou as raparigas quem comece. Se

houver alguma máscara roubada, ou mais do que uma (se eventualmente mesmo uma segunda tiver sido também roubada), como se viu já ser possível, quem roubou põe, ou põe-nas, ao lado da sua – realça-se assim a vitória-roubo de que atrás falámos. Se o roubo já humilhara, essa humilhação é agora reforçada, porque todos ficam a saber, havendo, pois, um reforço “cénico” que amplifica a comunicação entre todos os participantes.

Importa, porém, fazer ainda uma referência à dinâmica de comunicação que anima a leitura dos testamentos. Essa dinâmica, esquematizada na Fig. 7, é a de um discurso travestido, o qual, no fundo, corresponde também ao significado carnavalesco de inversão e de mundo às avessas.

Podemos apresentar a dramatização através de um esquema da dinâmica comunicacional, expresso na figura seguinte e respectiva legenda. Notamos que este esquema se inspira num outro por nós publicado em 1979 (Teixeira, 1979:70).



Legenda:

- | | |
|--|---|
| Eo [↗] — emissor masculino — Rapazes | Pvo [↗] — porta-voz dos rapazes |
| Eo [↘] — emissor feminino (virtual) — Raparigas | Ce — comadre (máscara-figura) |
| Do [↗] — discurso masculino (virtual) | M — mensagem |
| Dq [↘] — discurso feminino | Dst.q [↘] — destinatário — Raparigas |

Fig. 7: Dinâmica de comunicação na leitura dos testamentos

Embora com certa redundância, é importante salientar que o jogo está basicamente no processo enunciativo. Os rapazes dirigem as suas mensagens às raparigas através do seu porta-voz com um discurso feminino. Porém, virtualmente, temos também um emissor feminino (raparigas) com um discurso feminino, que passa, enquanto feminino, pela máscara-figura, a Comadre, que tem existência real, que é o travesti icónico do porta-voz. E o mesmo se passa, simetricamente, com as raparigas: há um jogo de espelhos.

Porém, há ainda dois pontos que nos parece importante pôr em evidência. O primeiro consiste no seguinte: emissor real masculino e emissor virtual feminino têm ambos, de facto, existência real na comunidade, através dos jovens, isto é, de quem faz perdurar essa comunidade: eles são a garantia do seu futuro. A transmissão dos discursos feita pelos jovens, travestindo-se, invertendo a realidade, proporciona a aprendizagem do social recorrendo ao *ludens*. Mas, ao fim e ao cabo, de um lado e do outro todos dizem “o mesmo”: todos estão sujeitos à mesma “lei”, ao mesmo controlo. Há, pois, apenas uma falsa incongruência discursiva ao nível da intencionalidade. Por outro lado, essa incongruência discursiva, não total, está ainda reforçada pelo facto de existir um movimento de báscula – porta-voz/máscara-figura –, porque os ouvintes ouvem o porta-voz, mas a máscara-figura impõe que os ouvintes, que são actores também, como sabemos, estejam sempre perante a possibilidade de “ouvirem” um e outro ao mesmo tempo, sendo a ludicidade assim reforçada face a essa sobreposição dos dois discursos – o icónico e o do porta-voz. É uma encenação brincalhona, é certo, mas, passe a aparente contradição, ela é profundamente séria. Esta afirmação mereceria um extenso desenvolvimento, mas tal não cabe no âmbito desta investigação.

A terceira sequência do ritual acontece à meia-noite, “hora aberta”, de ruptura, na viragem do tempo carnavalesco para o tempo quaresmal. A essa hora, o grupo dos rapazes e o das raparigas, respectivamente, empunhando o representante de cada um dos grupos a sua máscara-figura, interrompem o baile, que se prolonga noite adentro. Saem cá fora, cada grupo tentando defender a sua máscara mas, ao mesmo tempo, procurando destruir pelo fogo a máscara do sexo oposto. Essa destruição é feita em clima de licenciosidade não só da palavra como dos gestos. É impossível saber-se até onde vai a liberdade dos gestos porque a censura dos informantes não permite sabê-lo. De qualquer modo, essa transgressão dos gestos nunca será muito grande visto que o controlo não deixa de existir completamente: todos aguardam que rapazes e raparigas regressem ao baile. E assim desaparecem os últimos vestígios das liberdades e licenciosidades que o Carnaval consentiu.

Como nota final desta descrição, realce-se, por um lado, a alternância noite-dia-noite, correspondendo à sucessão das três sequências, mas também a alternância dos domínios privado-público-privado correspondentes.

Sendo o protagonismo sempre dos jovens, como se vem mostrando, verifica-se que na primeira sequência participam não só os jovens, pois, como já vimos, também não jovens podem nela participar. Na segunda sequência participa toda a comunidade, incluindo crianças, na terceira apenas os jovens.

Há estratégias utilizadas em todo o processo ritual com vista à sua eficácia. Todo o discurso emana da comunidade para si própria; é, passe o termo, para auto-consumo, melhor dizendo, a busca de sentido a si inerente só existe para quem nele colaborar, para quem não lhe for alheio. Usam-se vários filtros que permitem a realização do ritual: primeiramente o grupo dos jovens define os dois primeiros filtros, quando a comunidade permite que dela saiam os grupos dos jovens – separa-os – muito embora a comunidade aí esteja presente com a colaboração de alguns dos seus elementos. Cada grupo ao eleger o seu porta-voz e o que empunha a máscara-figura, constitui outra filtragem; a própria máscara será o mais significativo filtro, fazendo que o discurso “passe por si”, quebrando a linearidade discursiva, mas não de modo absoluto, porque funciona como uma espécie de *báscula*, um *relais*, desresponsabilizando os dois porta-vozes com o seu travestismo, contribuindo para a máxima ludicidade, num autêntico jogo de “faz de conta”.

Todo o processo é plasmado pela transgressão, como é próprio do Carnaval, utilizando-se vários recursos para o efeito: dos gestos e das palavras, uns e outros variando de forma e de grau, de expressões, do início até ao fim.

Mas, e com pertinência, diz Marc Augé (Augé, 1982:260):

O que é interdito não o é para todos nem para sempre, ou, pelo menos, não o é sempre para todos. O estudo das exceções que, neste domínio mais do que noutra, confirma a regra ou, melhor dizendo, constitui-a ou constitui alguns dos seus aspectos, confunde-se, em grande medida, com o dos ritos ditos de inversão.

Augé considera que a inversão sexual nesses ritos é, em si mesma já uma ruptura do interdito. Segundo ele, essa inversão põe em causa os papéis e as diferenças instituídas pela sociedade. É certo que estamos perante uma inversão sexual que pode ter, conforme a variedade dos rituais, múltiplas expressões. Porém, nos ritos onde há mudanças de papéis e de sexo – como

acontece no ritual dos testamentos carnavalescos – essas mudanças não significam o negar das diferenças nem se pretende que sejam abolidas. O que se verifica é uma dramatização, uma exaltação dessas diferenças, que as confirma. O não se negarem e o não se pretender aboli-las, ambos os caminhos contribuem para a construção da ordem. Há uma certa dose de ambivalência e a impossibilidade de a norma – natural e social – ser alterada, restando uma transgressão ainda que só parcial expressa na transgressão possível. Fica apenas o riso que dela decorre. Verdadeiramente o que está subjacente a tudo isto é o poder, como em tantos outros ritos sobejamente estudados acontece.

A esta descrição – por fases ou sequências – dá Victor Turner (Turner, 1974) particular ênfase. Estas fases são uma espécie de desdobramento dos diferentes elementos, arranjos específicos de toda a simbólica que lhe está subjacente.

Para Victor Turner, bem como outros teóricos, como por exemplo Clifford Geertz ou Max Gluckman, na tradição de Émile Durkheim, o conceito de ritual estava mais ligado à distinção de sagrado e profano, mas, com o tempo, foi-se dando cada vez mais importância ao carácter da comunicação. Esta tendência é representada, entre outros, por Edmund Leach, que atende sobretudo a uma ordem complexa das mensagens na própria situação do ritual, como aqui já mostrámos existirem. Já Lévi-Strauss falou disto mesmo, como ficou dito antes. À nova linguagem saída do rito, à nova articulação que se constrói, Leach dá particular relevo. A singularidade do sistema das relações sociais como é vivida nos rituais, ou, talvez melhor, o como aí se revela, torna o rito redundante.

3. Caracterização dos testamentos

Os testamentos têm uma estrutura estereotipada: são compostos por três fórmulas. A primeira constitui, sobretudo, uma saudação ao público e é também uma apresentação do Compadre ou da Comadre, podendo haver as mais variadas alusões a acontecimentos da vida comunitária ou até de outros contextos. A segunda é o testamento propriamente dito: são as “deixas”, as heranças, aos rapazes ou às raparigas, que na sua maioria são alusões ou piadas irónicas ou mesmo ridicularizantes. Pode acontecer que também esporadicamente haja outros visados além dos solteiros, quer com legados quer sendo para aqui convocados com alusões a acontecimentos que provoquem o riso. A terceira é a fórmula da despedida, expressa muitas vezes como sendo até ao próximo Carnaval.

Vimos que os testamentos são elaborados por cada um dos grupos de jovens: em segredo, com a cumplicidade de outros membros da comunidade – casados de ambos os sexos, viúvos – podendo tais colaboradores ajudar ora uns ora outros. E de noite, o que favorece a obrigatoriedade do segredo.

A sua estrutura é tripartida, tendo cada uma das partes a sua função bem definida, assentes em fórmulas estereotipadas, correspondendo a “actos de consciência colectiva, que contam, como relevantes, do ponto de vista social” (Lausberg, 1967:81). Neste quadro geral, se encontra o ritual descrito, repetindo-se ano a ano, estando subjacente a concepção cíclica do tempo.

Nos anos 20 e 30 do século passado, Milman Parry, e depois de 1950 também Albert Bates Lord, foram os filólogos que contribuíram para o estudo dessas fórmulas fixas, tendo o primeiro proposto a definição de fórmula: “conjunto de palavras utilizado sob as mesmas condições métricas para exprimir uma certa ideia essencial”, e fê-lo em um dos seus *papers* organizado por Adam Parry (Parry, 1971:272), seu filho, em virtude de morte prematura do pai. Na origem deste conceito estão as investigações pioneiras de Milman Parry, continuadas depois pelo seu discípulo Albert Lord sobre a tradição oral da épica clássica. Parry acrescenta ao conceito de fórmula o de sistema formular, definindo-o como “um conjunto de frases que têm o mesmo valor métrico e que são suficientemente semelhantes em ideias e palavras para demonstrar que o poeta as utiliza reconhecendo-as não só como fórmulas singulares, mas também como fórmulas pertencentes a um dado género” (Parry, 1971:275). As investigações de ambos os investigadores foram muito profícuas para os estudos de literatura tradicional assente na memória e na oralidade – sempre problema complexo – como ainda sobre a poesia do Antigo Testamento e da épica medieval europeia.

Paul Zumthor assinala justamente que “a teoria formular não tem em conta a necessidade interna do texto poético” (Zumthor, 1983:125), mas parece-nos que ela será suficiente para a compreensão da estrutura dos testamentos carnavalescos, face à retórica de “uso repetido” de que falámos, dada a fixidez existente de um esqueleto retórico simples que assenta numa margem de liberdade muito restrita. Ou dito de outro modo: segmentos de versos, versos inteiros, estrofes completas ou até grupos das mesmas, assentes na memória colectiva, podem integrar sempre futuros textos. Muitos deles acabam por parecer quase “tecidos esfarrapados”.

Como já dissemos, invariavelmente estes textos têm três fórmulas, cada uma delas com características e funções distintas, muito embora a primeira e a última possam apresentar maior variedade quer na forma quer no conteúdo. A primeira fórmula é de saudação e apelo

aos participantes para que dêem atenção ao que de importante se vai dizer – as deixas. A segunda é o testamento propriamente dito: as deixas. A terceira é a da despedida, pedindo-se muitas vezes até desculpa por alguma das deixas ter sido ofensiva, despedida que é até ao próximo Carnaval. Algumas disputas houve que, face à possível ofensa de visados, chegavam a ser dirimidas em tribunal.

Já Adolfo Coelho, no *Jornal do Commercio do Porto* (nº 9:805), revelou alguma atenção a esta problemática ao falar do domínio da quadra na lírica popular. Aí nos diz que podem existir “*versos bordões, repetições de palavras ou de verso* para conseguir encher o quadro”. A centralidade está na procura da rima, podendo o sentido desaparecer total ou parcialmente. Está-se no domínio puramente retórico, do preenchimento de um vazio que se torna necessário pela associação ao canto. Muita dessa poesia é, como sabemos, indissociável da música. À frente, voltaremos ao conceito de bordão, quando tratarmos da versificação: da quadra em especial, visto que é a forma poética destes textos. Por exemplo, na segunda fórmula, o primeiro verso de cada estrofe é um estereótipo – um bordão – “Deixo ao Compadre...” ou “Deixo à Comadre...” (por vezes há excepções, como vemos em alguns textos), e o segundo verso também o é muitas vezes, o que levanta problemas interessantes porque tal implica uma espécie de contradição semântica, que as notas descodificadoras dos textos deixam sobressair, e que se relacionam com o tipo de versificação, que analisaremos à frente com algum detalhe.

Esta circulação de informação entre quem escreve, “discutindo” os conteúdos, o haver memórias diferentes conforme os participantes, o uso de textos anteriores, o haver múltiplas contribuições e de diferentes origens, tudo isto contribui para a intertextualidade que se vai reflectir num elevado grau de codificação, inserido-se num processo de produção colectiva de escrita, como vimos referindo com alguma insistência.

Os testamentos carnavalescos são textos que seguem uma convenção teatral: há uma representação, na segunda sequência do ritual, pois são lidos, isto é, ouve-se a palavra, mas o olhar, o ver-se, tem também lugar relevante, concentrando-se o ouvir no porta-voz e o ver, quer nele, quer na máscara, ou seja, ambos os circuitos comunicacionais estão presentes, havendo ainda o entrosamento entre todos os participantes, todos são actores à sua maneira, como tão bem Bakhtin realçou: o clima reinante é o do dialogismo, da verdade em circulação, de múltiplas verdades. Os gestos na sua variedade, as múltiplas expressões, a modulação da tonalidades das vozes, os não ditos que se adivinham ou pelo menos se podem supor, etc.,

tudo é proporcionado pela simultaneidade de quem lê, de quem vê, de quem ouve, dos que podem livremente dizer toda a espécie de dichotes: tudo isto contribui para um sistema de comunicação assaz complexo, uma espécie de vasos comunicantes num espaço partilhado em comum. O texto é enriquecido pela presença física do emissor, facto que aumenta os recursos do próprio texto: este apenas só por si não pode ter o alcance que essa presença permite. As inflexões de voz, os gestos, introduzem outro alcance. O texto é mesmo para ser lido, em voz alta, o que conduz a que o conteúdo sacrifique impiedosamente a forma, como veremos também. Busca-se um efeito imediato em todos os participantes. O recurso à versificação em quadras não é inocente: o esquema rimático a/b/c/b favorece uma certa musicalidade. Se a versificação fosse em pares de versos não permitiria tão bem que o dito pudesse ter a expansão que a quadra proporciona, do que há para dizer e tem de ser dito. A quadra funciona como um detonador eficaz: assim o significado tem maior efeito sobre o público.

A representação integra-se num tempo – o Carnaval – e num espaço que foi escolhido, que lhe confere a possibilidade de uma dimensão de teatralidade, a “cenografia” – actores (emissores) e máscaras-figura – podendo haver ainda um enriquecimento traduzido por mais do que uma máscara “roubada”, se tal tiver acontecido. Esta dramatização é uma celebração comunitária. O “público” sabe ao que vai, a expectativa consiste muito no que ano a ano se repete. É traço identitário da comunidade: nos seus valores, nos seus comportamentos, nos seus anseios, nas suas expectativas. A licenciosidade carnavalesca acontece nesse tempo e nesse espaço de transgressão, de transgressão relativa, provisória, num lugar determinado do calendário, antes dos trabalhos das sementeiras, trabalhos colectivos, quando se sai do Inverno, que foi um tempo em que a comunidade esteve virada para dentro (Brito, 1996:220). Mas, nos últimos tempos, esta ruralidade quase desapareceu, e com ela desapareceram os testamentos carnavalescos.

A palavra tem de ser concisa e concreta, envenenada mas não mortífera, que proporcione o riso, a lei carnavalesca prevalecente e revitalizadora. A transgressão pela palavra não é absoluta, é controlada por parcial censura, há regulação no seu uso, há noção das fronteiras possíveis.

Particularmente nesta segunda fórmula – o testamento propriamente dito –, a nomeação de um a um ou de uma a uma, conforme se trate do testamento das raparigas ou dos rapazes, não deixa ficar ninguém de fora. Na hora da representação, a nomeação de cada um dos visados assemelha-se a uma subida ao palco. O lugar ocupado na representação teatral traduz

simbolicamente a construção da própria individualidade de cada um, a construção de cada “Eu”, que, no conjunto, garante a perpetuação da comunidade, das sucessivas gerações. Cada legado, ou “deixa” a cada um, confere-lhe uma transmissão que vai garantir a perpetuação da comunidade ao longo do tempo, e num espaço que pela comunidade também foi apropriado nas suas vivências quotidianas. Por isso é que todo esse quotidiano, reorganizado, é trazido para o ritual, em particular tudo o que pode pôr em causa o bom funcionamento da comunidade, mas também acontecimentos cómicos que possam ser motivo, agora, para o riso colectivo. Esse mal é trazido para o espaço da representação e há uma espécie de confissão colectiva, pública, para que exista um perdão, uma expiação, o riso funciona também como o apagar do mal, dos males.

Não ser nomeado significa para quem tal aconteça que rejeitou a comunidade com as suas características, é um sinal inequívoco da sua marginalização. Ou de que foi pela comunidade marginalizado, que deixou de ser sua pertença. É curioso, e expressão desta explicação, o seguinte. Serão nomeados os residentes na comunidade que, embora aí não habitem, venham passar o Carnaval à aldeia. É disto prova o que aconteceu em Vila Viçosa, em 1982, como se vê pelas “deixas” que seguem:

Deixa à Comadre Manuela

Isto é que vai uma cris

Dou-te os meus parabéns

E ao funcionário da Carris

Deixa à Comadre Augusta Maria

Ano passado era oposição

Este ano é pioneira

Aqui no nosso salão

Só na Terça-Feira Gorda, de manhã, estas deixas foram acrescentadas ao testamento cuja versão existente já era considerada a final, quando se soube que as duas raparigas visadas haviam chegado para passar o Carnaval. Só à última hora foram elaboradas e encaixadas, à pressa, no testamento. O texto deste ano foi, por isso, um caso exemplar de texto em construção até ao último instante.

Mas quem rejeitou a comunidade, seguindo outro caminho que não o usual quando se ia para fora – e que consistia para as raparigas ir, antigamente, trabalhar como empregadas domésticas para o Porto, e os rapazes para empregos poucos qualificados, também para o Porto ou no Grande Porto, num ou outro caso na indústria ou comércio – mas ia antes prosseguir estudos para além da escola primária, mesmo que fosse passar o Carnaval ao lugar não era contemplado ou contemplada com a sua “deixa”, porque, por sua vez, pela comunidade foi também rejeitado ou rejeitada. Claro que isto, a partir de certa altura já não

acontece, face ao processo de democratização. Veja-se, a título de exemplo, o testamento de Guisande em 1965.

Dois pontos interessantes devem ser aqui anotados. O primeiro diz respeito aos que foram para longe, obrigados pela emigração, antigamente para o Brasil, e a partir da década de 60 do século passado para a Europa. Estes continuavam a ser pertença comunitária, como se vê no testamento da Feira de 1928, o que é traduzido pelas múltiplas alusões que são convocadas. O segundo ponto é expresso no testamento de Guisande de 1965. Dois rapazes que prosseguiram estudos superiores já não são marginalizados, nesta altura: embora por isso lhes seja reconhecido estatuto superior, não são rejeitados, são considerados “dos seus”, traduzindo este facto talvez uma evolução das próprias mentalidades, na qual nas representações sociais a distância social já estava a ser menor. Não podemos, porém, nesta altura, falar ainda de alteração de consciência e vivência democráticas.

Na versificação popular, a quadra tem um lugar de destaque, particularmente na configuração do Cancioneiro Popular Português. Sendo ela a forma que temos nos testamentos, impõe-se que sobre ela tenhamos algumas considerações.

Como o nome sugere, a quadra é formada por quatro versos – dois dísticos que se podem relacionar e harmonizar de diferentes modos numa poética exemplar, recorrendo à redondilha maior ou menor, seja a rima toante ou consonante. A quadra é um poema breve, que exige ora maior ora menor engenho. A ela se dedicou, já desde o século XIX, um leque de estudiosos bastante variado nas suas origens, fornecendo-nos variados contributos que vão da recollecção à reflexão-teorização, cujo expoente é, para a recollecção, o incansável José Leite de Vasconcelos e, na segunda vertente, encontramos académicos e não académicos, como por exemplo Jacinto Prado Coelho e Vitorino Nemésio – o segundo grande versejador de quadras –, e já muito antes António Feliciano de Castilho, Luis Augusto Palmeirim ou Adolfo Coelho, e, ultrapassando o nosso país, Menendez Pidal, entre outros. Citamos estes estudiosos para já, porque adiante se verá que a outros recorreremos. Têm faltado todavia investigações abrangentes sobre a quadra, sendo todavia de salientar, muito modernamente, Arnaldo Saraiva, Carlos Nogueira e Luisa Freire, tendo a última contribuído com uma obra a que deu o sugestivo título *O Feitiço da Quadra*, publicada em 1999, porque, face à sua variedade e características de certo modo encantatórias, ela se revela de uma certa magia. A quadra canta e chora a beleza, ao modo céltico, canta e chora também a saudade; a energia e a força não lhe são alheias, marca da sua lusitanidade; nela se poderá tecer ainda o que por cá ficara fazendo

ressonância da cultura árabe e até oriental (Freire, 1999:154). Luisa Freire dá particular relevo a estas características nela encontradas (Freire, 1999:154). Os campos dessa reflexão-teorização abrangem basicamente a estrutura da quadra e as suas origens.

Começamos por Leite de Vasconcelos, esse grande colecionador de obras culturais tradicionais cujo acervo outros vieram a retomar para publicação. Vasconcelos convida-nos expressamente à reflexão sobre a sua estrutura – as duas partes que a constituem, cada qual com dois hemistíquios – salientando a distinção muito nítida que aparece em certas comparações e antíteses, mas menos exacta numas do que noutras, havendo, pois, um sentido geral no primeiro grupo, uma particularização no segundo (Vasconcelos, 1890:21-22). Acrescenta que “Uma vez ou outra a dicotomia não é muito regular (...) no seu pensamento; todavia o povo faz sempre pausa no segundo verso, o que prova que elle tem consciência da divisão morphologica” (Vasconcelos, 1890:23). Obviamente que Vasconcelos está aqui a pensar também no canto, porque poesia e música andam a par. A repetição no canto é considerada por vários teóricos como uma reminiscência do paralelismo, por outro lado está associada à própria origem estrutural da quadra. Mas estas interpretações situam-se, obviamente, num campo movediço, embora não necessariamente em oposição. Merecem ainda ser referidas as quadras das “cantigas às avessas” ou “galhofeiras”, de que já demos um exemplo atrás com o hino ao vinho, que ajudam a amenizar a dureza, os rigores da vida, dela damos agora mais um exemplo, cuja semântica joga com o trocadilho:

Quem tem olivais tem vinho
Quem tem vinho tem azeite
Quem tem cabras tem presunto
E quem tem porcos tem leite

De Feliciano de Castilho (Castilho, 1846:54) damos dois exemplos de quadras em *Presbyterio da Montanha*:

O loureiro bate bate	Navio d’el-rei é grande,
Que eu bem o sinto bater.	É grande e chega ao Brasil
Para comigo cantares	Se namorares alguma,
Has-de tornar a nascer.	Não seja á luz do candil.

As quadras ilustram bem o seu pensamento (Castilho, 1846:54), que cito:

a primeira metade de cada quadra tem frequentemente um sentido diverso, e desconexo do sentido da segunda metade . Os primeiros dous versos contém uma sentença geral uma verdade vulgar, uma imagem campestre, a exposição sucinta de qualquer facto, mas sem relação alguma com o assumpto que se versa, o qual só nos dous versos últimos aparece.

São quadras da lírica amorosa popular, tema que, como se vê, está explícito na segunda parte da quadra. Feliciano de Castilho constata que este processo facilita a improvisação.

A data de 1846 corresponde à impressão. A obra não foi então publicada e tem um historial complexo que não vamos descrever. Veio, sim, a ser publicada bastante mais tarde, em 1905, assinalada como sendo um primeiro volume.

Luís Augusto Palmeirim vê claramente a complexidade que a quadra pode apresentar, percebendo que a independência semântica dos dísticos não desvirtua a forma poética, facto que Arnaldo Saraiva e Carlos Nogueira acentuam (Saraiva e Nogueira, E.L.O., 7-8, 2001-2). Palmeirim explica com lucidez esse corte (Palmeirim, 1879:1-47) em *Galeria de Figuras Portuguesas. A Poesia Popular dos Campos*, obra publicada pela Livraria Internacional, tendo Ernesto Chardron (Porto-Braga) como editor. Esta obra já havia sido publicada no *Archivo Pittoresco*, VIII, 23, em 1865. Realça o referido corte na quadra, entre os dois hemistíquios: esse corte existe para se preparar a surpresa que geralmente se encerra nos dois versos finais e dá ainda relevo ao facto de existirem em muitas quadras ligeiras conexões entre as duas partes, como se a primeira fosse uma espécie de preparação da segunda sem ser perdida a harmonia do conjunto entre elas. E, tal como também António José Saraiva, chama a atenção para a folclorização do literário: Palmeirim, exemplificando com a semelhança entre quadras de *Cantos Populares Portugueses* de Thomaz Pires e “As minhas Asas” de Garrett, e o segundo aproximando o mesmo Garrett *do Cancioneiro Popular* também, como por exemplo com o poema “Por teus olhos negros, negros – trago eu negro o coração”. Refira-se de passagem que os olhos e o coração são dois tópicos centrais em toda a lírica medieval, como o são também o cabelo, a noite, o vento, a saudade. Ana Paula Guimarães investiga alguns desses tópicos na sua obra, publicada em 1992, *Olhos, Coração e Mãos no Cancioneiro Popular Português*.

Adolfo Coelho, no *Jornal do Commercio* nº 9085 aborda o tratamento da quadra e, face à tentativa de explicitar o seu pensamento, introduz um conceito novo, o de *bordão*. Diz-nos ele:

a lyrica popular tem em geral curto alento. As ideias e sentimentos, que nellas se exprimem, oferece um quadro suficiente, na grande maioria de casos, a estrofe de quatro versos: muitas vezes até esse quadro já é de si largo, de modo que é mister adoptar versos bordões, repetições de palavras ou de versos para conseguir encher o quadro.

Leite de Vasconcelos utiliza uma metáfora para explicitar o seu pensamento relativamente a esta dicotomia entre os dois pares de hemistíquios quando diz que há como que uma Musa fixando-se – primeiro par de hemistíquios - antes de largar o voo, constituindo este o segundo par. Introduce o conceito de *cantigas quadradas* (a/b/a/b) e reivindica para o sul do país, nomeadamente o Alentejo, um elevado grau de aperfeiçoamento da quadra, como de outros versejares também, que se deverá à influência árabe, nesse vaivém de interferências produtivas culturais (Vasconcelos, 1890:21-22) . E nessas influências mais distantes não estarão somente as árabes, mas haverá outras mais distantes ainda – as orientais – tema que evidentemente aqui não abordamos.

É Jacinto do Prado Coelho quem chama a atenção do predomínio da rima consonante no *Cancioneiro Popular Português*, e crê que na forma em que a quadra chegou até nós o Cancioneiro é de constituição mais tardia, não tendo aparecido antes do século XVI (Coelho, 1986, vol. I:146). Contudo, não foi só a influência árabe e a oriental, mais distante a segunda, que se manifestaram nesse vaivém: também a infiltração de processos e conteúdos adquiridos da poesia dita erudita tiveram a sua importância.

Vitorino Nemésio, e no que diz respeito à quadra (Nemésio, 1970:50-53), representa um caso curioso. Por um lado, cultivou a quadra abundantemente, identificando-se com o popular, mas por outro queixa-se da “forma débil e rápida de seriar um tipo de verso”, do género pobre e incapaz de desenvolvimento narrativo”, que “leva à desesperante simetria dos lados paralelos dois a dois (...) que mata ou seca as inspirações fluidas.” Chama-lhe “cantarinha,” onde muitas águas matam a sede de muitos versejares, mistério da multiplicação da palavra.

Retomando o conceito de *bordão*, contribuição dada por Adolfo Coelho como já vimos – e de grande significado na lírica popular – damos apenas alguns exemplos expressos com nitidez nestes textos dos testamentos carnavalescos.

O exemplo mais evidente é o dado como regra, embora existam algumas exceções, do primeiro verso de cada estrofe da segunda fórmula dos testamentos, e que define verdadeiramente a característica testamentária: as “deixas”. Esse bordão é o verso “Deixo ao/ò Compadre .../ Deixo à Comadre ...”. Outro bordão muito comum é o seguinte “Por morar...”, exprimindo vários topónimos onde moram os visados. Embora havendo a identificação pelo nome, é expresso também o sítio onde se habita, sinal de localização precisa no espaço comunitário: a pertença a um sítio é em si um elemento identificador. Os bordões “Por ser de bom comportamento” e “Por gostar da brincadeira”, aqui presentes, são muito recorrentes no conjunto da série. Quer quando se ligam a topónimos quer neste segundo caso, “Por” só aparentemente é causal, é puro recurso retórico. Todavia, nem sempre isso acontece: por vezes aparece, de facto, como sendo causal, podendo ligar-se à verdade mas também ao seu contrário, o que é próprio, no segundo caso, do puro jogo da linguagem carnavalesca. Apenas dois exemplos mais: “É um caso muito sério” e “Que nem é menos nem é mais”. Funcionam como uma espécie de apartes, as rupturas sintáticas contribuem para uma comunicação mais “suspensiva”.

As notas descodificadoras, com todos os riscos da “empíria” na sua obtenção, apesar de tudo ajudam-nos a observar as particularidades dos problemas associados ao uso dos bordões.

Rodney Gallop e Menendez Pidal pronunciaram-se em particular sobre as origens da quadra. O primeiro incide o seu olhar sobre a quadra sobretudo sob estes dois ângulos: por um lado observa que nem nos Cancioneiros nem em Gil Vicente se encontram quadras independentes e, por outro, sendo a redondilha o metro do Romanceiro, inclina-se para que a quadra se tenha desprendido, abreviadamente, das antigas baladas, não sendo a sua origem anterior ao século XVI (Gallop, 1961: 242). O segundo, ao estudar a presença do *zéjel* na lírica medieval, diz-nos que a *seguidilla* e a *quarteta* não remontam a antes do século XVI.

O que ficou dito refere-se à localização no tempo. Porém, falta saber se a origem será popular ou erudita, o que talvez nunca se consiga. Teremos de contentar-nos com a verificação deste vaivém erudito-popular e popular-erudito, de que Almeida Garrett é o expoente do romantismo português. Rodrigues Lapa, por exemplo, é peremptório: “o melhor da poesia popular tem origem literária” (Lapa, 1973:58). José Leite de Vasconcelos contrapõe, exemplificando com 14 quadras, a origem popular.

A qual dos níveis – popular ou erudito – deve a quadra a sua origem, talvez, como já dissemos, seja problema sem solução. Contentemo-nos com a sua magia, como tão bem no-lo

expressa Luisa Freire, contentemo-nos com o seu encantamento. E com o sabermos que antes do século XVI ela não tinha ainda adquirido a sua autonomia.

Poema curto, mágico, a quadra é um mosaico de influências que, criativamente absorvidas, é um poço fundo de intertextualidade, onde a multiplicidade de vozes contribui não só para a enorme quantidade de composições originais, mas onde pode existir, também, o recurso a fórmulas – este bem expresso nos testamentos. No entanto, nas quadras, nestes testamentos, nunca é sacrificada a rima, mas é-o a métrica. Há a procura de sete sílabas, mas nem sempre elas existem: há uma fidelidade ao conteúdo que leva a que a métrica fique sacrificada, não se ultrapassando a “vontade de estilo”, para empregar uma expressão cara a Rafael Dieste e Domingo Garcia-Sabel. O que diz respeito às fórmulas será abordado com detalhe mais à frente, porque os testamentos aqui apresentados apresentam uma nítida estrutura formular, como já vimos. A quadra constrói-se captando, ouvindo o meio circundante, com um grande universo de símbolos. Assim, pois, graças a ela se cria e recria o mundo. Tal como com qualquer texto literário, não pode ser encarada numa perspectiva imanente, mas como elo de uma corrente dialógica, onde múltiplos textos se projectam, o que nada retira à sua originalidade (Saraiva e Nogueira, E.L.O., 7-8 2001-2). A memória intertextual actuando retroactivamente sobre o texto mais antigo, reconstrói no mais recente o eco do anterior. O texto mais antigo é “ouvido” nos posteriores. G. Genett, recorrendo à imagem do palimpsesto, faz-nos reflectir sobre a problemática da intertextualidade. Toda a literatura de transmissão oral é caracterizada pela flexibilidade e mutabilidade, não se afastando a quadra dessas características, como vimos mostrando, o que a torna não só espaço movediço como também complexo, onde o conflito permanente está presente, graças à possibilidade que contém de abertura, mas também de fechamento, numa dialéctica permanente.

A quadra, pela sua forma enquanto poema minimalista, tem sido comparada ao *hiakai* oriental: uma e outro contêm dois momentos distintos e que correspondem aos dois momentos da sua elaboração – apreensão do geral, condensação do particular, um tempo de ver e um tempo de dizer (Freire, 1999:76).

São vários os motivos e as intenções de poetas que vestem a roupagem popular. Pondo de lado outros mais antigos, já demos o exemplo particular de Vitorino Nemésio, mas, entre os românticos e Nemésio, muitos existiram – poetas de grande virtuosismo e sábios da língua, mostrando um grande apelo às raízes e à tradição, saudosos em sentido lato, e onde os

exilados têm particular relevância, como por exemplo Almeida Garrett, António Nobre ou Fernando Pessoa, dando uma feição popularizante à sua poesia.

Esta dimensão popularizante é especialmente expressa pelo próprio Pessoa nas suas *Quadras ao Gosto Popular*. Se por um lado ele afirma, em 1914, que a quadra “é o Vaso de flores que o Povo põe à janela da Alma”, o que leva Georg Lind a crer que ele quer fazer uma homenagem ao seu povo, já Prado Coelho inclina-se para que ele, com a profusão de quadras que escreveu, revelará antes a sua aptidão de “fingidor” (Coelho, 1986:19).

Seja qual for a motivação de Fernando Pessoa para assumir a criação da forma poética na quadra, a verdade é que não escapou ao seu feitiço. No fundo, não se afasta duma longa tradição: desde a Idade Média as classes cultas, sempre assimilaram processos artísticos – em particular os poéticos – das classes menos cultas, populares, rurais – e as Cantigas d’Amigo são um exemplo indiscutível dessa assimilação. Ainda sobre o “gosto pessoano” de fazer quadras, não se pode esquecer a visão de Teresa Rita Lopes sobre esse modo de versejar do poeta. Pessoa escrevia quadras desde 1907: é com a quadra que ele se iniciou na escrita em português, é nessa data também que ele constituiu uma colecção de trezentos provérbios e traduziu-a para inglês. Essa dimensão popularizante de que falámos atrás remete, segundo Teresa Rita Lopes, para a concepção pessoana de Povo (Lopes, 1991:284), como sendo uma “realidade oculta como raiz”, mas que pelo facto de não ser vista, não deixa de ser “raiz que fixa o cosmos e lhe dá uma realidade no plano do Ser”. O Povo seria “um Grande Regaço com voz que não se limita a acalantar o sono dos seus com a sua música mas lhes orienta a vigília com as sentenças da sabedoria” (Lopes, 1991:247). Porém, não se esqueça - e Teresa Rita Lopes para tal chama a atenção – este Povo não abarcará apenas o português, tem raízes que ultrapassam os limites da pátria: Pessoa era conhecedor dos textos sagrados orientais. Esta perspectiva afasta-se da de Prado Coelho, para quem o versejar popular seria mais a expressão do “fingidor”. É bem possível que não se possa negar grande sagacidade a Teresa Rita Lopes, não só grande conhecedora da obra de Pessoa mas também iniciadora do leccionar das literaturas tradicionais na Universidade Nova de Lisboa, nos anos 80.

Apenas mais uma nota, reforçando e amplificando o que atrás já foi dito resumidamente. Tudo o que se salientou sobre a quadra se aplica, parece-nos, de modo mais poético nas quadras cantadas ou nas escritas por eruditos do que no versejar dos testamentos: no primeiro caso, a fidelidade à métrica está sempre presente; nos testamentos, como há um conteúdo a explicitar bem definido, único, este facto diminui as possibilidades de exemplificação

vocabular, há uma limitação de formas possíveis, a métrica terá de alterar-se, e é sobretudo pelo lado do aumento textual que se traduz esse desvio, tornando coxa a versificação. Coxa para o canto, mas a leitura teatralizada já permite tal afastamento.

Vamos proceder agora a uma análise categorial do conteúdo das “deixas”.

Dissemos atrás que iremos fazer a análise especialmente do conteúdo das “deixas” numa amostra de 8 textos. Porém, é necessário falar da metodologia para a obtenção dessa amostra a fim de fazermos, especialmente, essa análise do conteúdo dos oito textos, isto é, a análise das características das heranças carnavalescas. Para a obtenção da amostra, como já dissemos e justificámos, utilizamos basicamente dois critérios: um cronológico e outro incidindo na distribuição geográfica. A amostra não pretende ter representatividade estatística: é apenas de tipo qualitativo e meramente exploratória.

Temos, portanto, de definir o conceito de análise de conteúdo e enunciar umas breves notas sobre a história desse tipo de análise. Para Bardin, a análise de conteúdo é “um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objectivos de descrição do conteúdo das mensagens” (Bardin, 2015:40). A análise de conteúdo começou no princípio do século passado, sendo o seu primeiro campo de análise o jornalismo. Desde então não só se alargou esse campo como evoluíram e se diversificaram as técnicas utilizadas, aperfeiçoando-as, embora, como geralmente acontece, tenha havido avanços e recuos. Modernamente são múltiplos os campos da sua intervenção.

Estamos na presença de testamentos de rituais carnavalescos, textos dramáticos, que são lidos, cujo processo de elaboração já atrás descrevemos com minúcia. Referimos, pois, características específicas, sendo que se deve destacar como uma das mais importantes o facto de serem elaborados um pelo grupo dos rapazes e outro pelo das raparigas, separadamente, representados apenas em um ano, embora, quando eventualmente são guardados, possam vir a ser “fonte inspiradora” de outros em anos seguintes, isto é, utilizados como matrizes, como se viu.

O nosso olhar sobre eles vai agora incidir sobre cada um, em separado, de todos os que constituem a amostra atrás indicada e enunciamos os critérios que presidiram à constituição dessa amostra. Mas, além de uma análise do conteúdo do que o grupo dos rapazes deixa às raparigas e vice-versa, iremos também enunciar alguns pontos de reflexão sobre cada um dos

textos que contenham alguma relevância sem nos confinarmos estritamente aos conteúdos das deixas.

Essa análise de conteúdo – especificadamente da segunda fórmula, o testamento propriamente dito – constitui, pois, o cerne do que vamos expor. Essa análise baseia-se na categorização que para o efeito elaborámos. Para tal recorreremos primeiramente a um levantamento do “deixado”, em vinte textos, de um modo aleatório, dos quais na amostra foi incluído apenas um dos textos, tentando-se já aí uma “arrumação” da informação obtida, isto como exercício prévio que permitisse fazer ressaltar eventuais categorias. Esta fase, exigindo muita atenção e paciência, pareceu-nos uma etapa operacional necessária a fim de poder ser elaborada uma criteriosa categorização: foi uma etapa que permitiria um olhar abrangente, amplo, fazendo as necessárias filtragens nessa organização informativa.

Esta metodologia, que consistiu num levantamento das ditas “deixas” – ou unidades de registo, para utilizar a linguagem da análise de conteúdo – conduziu-nos, através de um processo associativo, à definição das seguintes categorias:

- A) Partes do corpo
- B) Vestário+calçado+alimentação
- C) Objectos de enfeite
- D) Objectos de trabalho
- E) Objectos tradicionais
- F) Características pessoais
- G) Metáforas sexuais
- H) Ordens+críticas+conselhos+desejos
- D) Outros

Começamos então pelo Texto 1.

A estrutura formular deste texto revela alguns aspectos formais que importa salientar. Habitualmente, as três fórmulas são bem definidas. Ora, neste texto tal não acontece. A primeira fórmula é constituída por onze estrofes, seguindo-se-lhe quatro “de transição” para a segunda fórmula, e as estrofes XXXIII a XXXVI são também de transição para a terceira fórmula, que começa expressamente na estrofe XXXVII.

O texto revela na sua estrutura versificatória uma fidelidade à métrica que não é muito comum, como já vimos e justificámos. A este traço estilístico acresce uma caligrafia desenvolvida, a quase total ausência de erros ortográficos e a existência de apenas uma irregularidade sintática, e que é muito frequente no falar popular, na estrofe XXXIX: “Se vós fosseis de coragem/podiam vir-me valer”. O fixador revela um grau de literacia bastante razoável. Trata-se de marcas relacionadas com a influência da escola pública, que o fixador frequentou, graças ao esforço de escolarização da primeira República. Mas o fixador sempre teve, também, o gosto da leitura.

Ainda quanto à versificação utilizada há que registar, o que não é de somenos importância, o facto de o texto mostrar exemplos de paralelismo, dos quais apresentamos apenas os seguintes:

XXXI
A Felismina das Poças
Que já estava em esquecimento
Deixo o meu lenço de mão
Para o dia do casamento

XXXV
Eu ainda tenho uma coisa
Que me esqueceu de deixar
A que ficou em esquecimento
Que a venha procurar

XXXVI
Essa coisa que me esqueceu
De anos a anos, fica ao fumeiro
Para cordão de colete
É um cordão verdadeiro

Ainda um segundo exemplo:

XXVI
A Virgínia do fundo da Feira
Também lhe quero deixar
A minha saia bordada
Para quando for casar.

XXIX
A Micas da Rosalina
Também lhe quero deixar
Minha agulha e meu dedal
Para quando costurar

Na segunda fórmula não há uma fidelidade absoluta ao estereótipo do primeiro verso de cada estrofe – “Deixo à Comadre...”; dele aparecem algumas variantes.

No que é deixado como herança da Comadre surgem várias partes do seu corpo, peças do vestuário, outros legados avulsos. Mas o predomínio das partes do corpo e peças do vestuário mostram ecos longínquos do *Testamentum porcelli*. Não são apenas visadas as raparigas

como herdeiras, outros membros soltos da comunidade são ainda visados. E as partes são enumeradas ordenadamente: a cabeleira, as unhas, os olhos, os dentes, a língua, as pernas, a garganta. Mas a blusa, a saia, o chapéu da moda, o avental, os modos, os chinelos de liga, a saia bordada, um ramo de perpétua, o colete de lona, o lenço de mão, os belos sapatinhos, os caminhos desimpedidos – todas peças de vestuário ou enfeites, onde um só, o último, se afasta desta regra – têm objectivamente o corpo como referente.

Texto 2

O Texto 2 é constituído por 32 estrofes, estando na primeira fórmula seis estrofes, na segunda vinte e três e por último três, na terceira. As características do fixador encontram-se longe das do Texto 1, os conteúdos das deixas têm muito maior dispersão categorial e, característica de grande relevância, é o facto de, só na categoria H - Ordens, críticas, conselhos e desejos – existirem seis das vinte e três deixas, o que faz com que se trate de um discurso bastante moralizador. Há uma “deixa” que é expressamente da ordem da impossibilidade, um dos motivos principais da pujança do riso: o casamento entre um piolho e uma lândia, e ainda para servir de boda de casamento, é mesmo uma impossibilidade mais que reforçada (estrofe XXX).

O corpo é o principal referente discursivo. As alusões à sexualidade, ao erotismo – algumas de forma velada e outras mais explícitas – estão presentes em praticamente todas as estrofes.

Entre as mais veladas é de salientar a estrofe XXII, na qual a deixa consta de “um balom de castanheta” como herança para servir de “planeta”: será que a rapariga visada anda no “mundo da lua”, distraída em relação ao que se passa em seu redor e, como tal, não prestará atenção a algum pretendente? E “castanheta” será vocábulo inventado apenas para rimar com planeta? É questão que deixamos em aberto. Sabemos que o Carnaval permite criar vocábulos novos – de que nestes textos se encontram alguns exemplos – o jogo da linguagem faz parte do mundo carnavalesco. O jogo da linguagem é ele próprio criador de sentido. Mas podemos pôr a hipótese de que, na comunidade, haja uma descodificação possível que escape a quem esteja de fora da comunidade. Os informantes não ajudaram a descodificação: eles próprios ficaram perplexos com a expressão “castanheta”.

Um ponto que deve ser assinalado encontra-se na estrofe XXIV. Aqui está expressa a memória do entremês, manifestação teatral que desaparecera, normalmente de carácter ligeiro

e ao gosto popular. Talvez este legado possa significar que a beneficiária do mesmo, sendo pessoa pouco comunicativa, se transfigurasse por via da máscara.

Poder-se-á relacionar a referência a “a rôba e meia de pão barolento” (estrofe XXII) talvez ao tempo de particular escassez deste (e de outros bens alimentícios), atendendo ao facto de estarmos em plena segunda guerra mundial, apesar do não envolvimento directo de Portugal nesse conflito. Lembremos, a este propósito, o que já se disse na Segunda Parte quando analisámos o *Pranto de Maria Parda*.

Texto 3

Neste testamento os legados encontram-se ao longo de 20 estrofes. O Compadre refere ser proprietário de “uma bela quinta” adquirida com o fruto do seu trabalho árduo e confessa o seu receio de que aquele bem venha a ser desbaratado pelos herdeiros (estrofe XX). Dos outros bens legados, e a despeito da promessa inicial de grande riqueza, diremos que são pobres e de pouco valor, havendo no entanto, alguns objectos que, sendo de enfeite, podem considerar-se serem também sinais exteriores de riqueza, nomeadamente um “lencinho de seda” (estrofe XX), uma “camisa de popelina” (estrofe XXIV), e sobretudo um “anel dourado” (estrofe XXXIV) e uma “pulseira” (estrofe XXXVII).

As alusões de carácter sexual são muito veladas e existem em várias estrofes. O mais curioso deste testamento surge nas estrofes XLIV a XLVII. O Compadre lega o seu dinheiro – “200 contos” que se encontram depositados no banco para “melhoramentos da freguesia” – não aos herdeiros mas à comunidade, provendo-a, assim, de luz eléctrica, uma “avenida”, refere ainda outros melhoramentos tais como o telefone e a ligação ao Porto através de transporte rodoviário.

Passadas as privações da Guerra, o Estado Novo faz com que o país entre numa fase de alguma modernização. Neste sentido, o testamento parece conter também um pouco da “lição de Salazar”, nomeadamente nas estrofes XLIX, L e LI: “Fui um homem poupado...” (estrofe XLIX), embora este sentido de poupança acabe por ser objecto de riso e troça: alguém que não gostava de vinho e, no entanto, muito bebia: “5 litros cada dia era sempre a minha tabela” (estrofe L) e uma esposa que não sendo “borrachona” bebia anualmente “2 pipas de aguardente” (estrofe LI). Que destino de tal paradoxo senão o riso facilmente conseguido?

Texto 4

Este texto, à semelhança do Texto 3, apresenta também um registo autobiográfico – do nascimento à morte – ao longo de dezoito estrofes (IV a XXI), onde entra o comportamento transgressivo, “pecaminoso” entre o criado e a patroa – que provocará fortes gargalhadas em todos os participantes, e muitos dichotes também. Temos aqui um dos aspectos do carnavalesco no seu pleno. É o texto mais chocarreiro da amostra.

Neste texto, o predomínio do que é deixado situa-se na categoria B e E e existem ainda muitas deixas avulsas, com características também muito diferenciadas (categoria I).

Na categoria B entram as chancas (estrofe XXIII), a casaca (estrofe XXIV), as colchas (estrofe XXX) e as cuecas, mas sem botões e rotas no cu, ou seja, com pouca ou quase sem alguma utilidade. O início é marcadamente erótico, como dissemos, descrevendo o Compadre todas as suas proezas sexuais: “Quando lá iam as raparigas/Eu metia-lhes bem o calcão” (estrofe IV); “Vinham todas contentes/Quando lhes enchia bem o fol” (estrofe VI); “Quando elas lá iam/Até os gatos saiam pela trepeira” (estrofe VII) e num quadro de verdadeiro crescendo quase “dom juanesco”, revela que cometeu adultério com a mulher do patrão e a prova dessas actividades pecaminosas encontra-se no facto de desconfiar que a terá engravidado. Esta situação pecaminosa estaria logicamente desculpada pelo facto de o patrão, o “cocu”, proporcionar ao seu empregado um mau-viver, feito de exploração e fome. Este Compadre parece ter saído direitinho da pena de Plauto ou dos autores/actores da *Commedia dell’Arte*, tal o seu acentuado pendor satírico, talhado de forma a grangear de imediato a simpatia dos espectadores.

Com um tão fulgurante começo, o testamento desenrola-se depois utilizando as fórmulas costumeiras e com a particularidade da presença das habituais alusões ao sexo ou às actividades sexuais ser bastante reduzida; como se o(s) autor(s) tivesse(m) tido a preocupação de engendrar um texto cujo início fosse propositadamente ‘forte’, no sentido de captar a atenção do auditório e manter a expectativa de que o divertimento estaria garantido. Assim, os legados são constituídos por bens, na sua maioria, de carácter carnavalesco, com referências que visam provocar o riso na audiência, sem hesitar em recorrer a imagens grotescas e mesmo escatológicas de grande efeito cómico: “duas trocidas/que está o pardal a largar” (estrofe 25); “a orelha dum cão/para comer no dia de entrudo” (estrofe XXIX); “os guisos do meu gato” (estrofe XXXIII); “três peidos de cão/e outros tantos de lobo” (estrofe XXXIV); “um cento de chatos/para na quaresma cussar” (estrofe XXXV); “um saco de peidos/para ir vender á feira (estrofe XXXVII); “a trelanta do burro/para tocar o pandeiro” (estrofe XXXVIII); “a minha

cabra cega/que anda de caganeira” (estrofe XL); “a lapiseira dum cão/para de charuto fomar” (estrofe XLI), “umas coecas sem botões/e as calças rotas no cu” (estrofe XLII) e “uma jimada de orina” (estrofe XLIII).

O remate desta linguagem, verdadeiramente carnavalesca – ela vai para além do que se pode considerar “brejeiro” – fica em realce na estrofe XLVII, visto que o Compadre promete algo de muito grotesco àquele que o sepultar: “deixo-lhe o olho do cu aberto”. Mas são raparigas que usam esta linguagem escabrosa, escatológica, carnavalesca, diríamos de caserna.

Texto 5

O Texto 5 e o Texto 8 são os dois de maior dimensão, embora essa dimensão tenha causas diferentes.

Este texto 5 é um texto longo, com sessenta e duas estrofes, porque visa não só as raparigas de Macieira como também as de outros lugares contíguos, facto que se justifica pelo alargamento das relações quotidianas de sociabilidade, o que por sua vez resultou de alterações de povoamento – cada vez mais disperso –, porque houve um surto da construção civil, da melhoria dos transportes públicos, do cada vez maior transporte individual, e ainda aumentou muito a exogamia. Talvez fosse mais rigoroso apontar estas causas não individualmente mas ter em conta a resultante da sua interacção. Muitos aspectos da vida comunitária se alteraram. Mesmo que todos os visados o não sejam individualmente, como o são tradicionalmente, como acontece agora com as raparigas de Cunha (estrofe XLV), as de Fornelos (estrofe XLVI) embora não obviamente das da totalidade da freguesia mas daquelas com que Macieira tem relações mais estreitas, ou com as de Cortegaça (estrofe XLVII), há uma deixa para um grupo do qual não se faz a enumeração de cada uma das raparigas. Face à vontade de se visarem muitas raparigas e de vários lugares, teve de se ter em conta um critério económico para que o testamento não seja muito longo.

Neste testamento nota-se um sinal de que os tempos são outros e que os costumes não são os mesmos: a referência à pílula anticoncepcional (estrofe IX), com tudo o que aquele medicamento simboliza no que dizia respeito às mentalidades: o sexo podia ser praticado sem que daí resultasse a procriação. A ideia de que a rigidez católica deixara de ser lei, a visão do livre-arbítrio, o corpo encarado como fonte de prazer, liberto das funções básicas resumidas na obrigação – trabalho, procriação – são novos valores.

A Comadre refere logo no início do testamento (seguindo o modelo do texto de 1965) as suas atribuições e sofrimentos face às investidas de um patrão concupiscente. Quando se casou já estava grávida (estrofe 8) e a razão deste percalço deve-se à mentalidade retrógrada do marido a quem se refere como “o cabrão do meu homem”, que a proibira de ingerir a pílula (estrofe 9).

Quanto aos bens deixados e à simbologia neles contida, assinale-se alguma contenção de linguagem, ao contrário do que seria de supor num texto elaborado após o 25 de Abril de 1974. As alusões ao sexo são em grande número, embora não ultrapassem os limites, digamos, do correcto: “uma pinha das bravas/Para ela coçar o canal” (estrofe XIII); “a minha gaita” (estrofe XIV); “uma escova d’arame/Para ela coçar o farromeiro” (estrofe XXI); as unhas de um gato/Para ela coçar o escrito” (estrofe XXIII); “uma coisa que encolhe e estica” (estrofe XXXVI); “ver se tem lã no farromeiro” (estrofe XXXIX); “para lhe coçar o passarinho” (estrofe XL); “o “Rolhas” espeta-lhe uma barrigada” (estrofe XLIV) e “Tenho comichão na piteca” (estrofe LIX). Registe-se a insistência no verbo coçar – que remete para actividades masturbatórias, logo solitárias e que deixam antever a preocupação com o celibato, sobretudo das raparigas, de onde a ideia do casamento impondo-se como termo mais lógico e correcto para acabar com tais práticas. Além do caso da alcunha do “Rolhas”, aparecem ainda o “Pomba Verde”, o “Gato Gordo” e o “Bicha Cadela”: ao primeiro é deixada uma comadre vaidosa (estrofe XIX); ao segundo, homicida da mulher, deseja-se-lhe uma segunda mulher que tenha longa vida (estrofe XXXI) e ao terceiro (estrofe XLVII), nada benquisto, que se case com ele quem tiver muita pressa. Se por um lado há a integração comunitária dos visados, até para além do lugar onde habitam, por outro o que lhes é deixado é pouco abonatório ou é pelo menos irónico, do que pode resultar uma certa ambivalência. A ironia perpassa por todas estas estrofes.

Por fim vai um ligeiro apontamento para uma palavra que levanta dúvidas: “namprar”. Os informantes apontavam, mas não com plena convicção, que seria palavra inventada – por liberdade poética característica do discurso carnavalesco – significando namorar; mas, dada a proximidade do “o” e do “p” no teclado da máquina de escrever, poderá tratar-se apenas de um lapso. Supomos que aqui não temos invenção do vocábulo. Reparámos que houve grande hesitação dos informantes.

Predominam as categorias G – metáforas sexuais (estrofes XIII, XIV, XXXVI) e H – Ordens+críticas+conselhos+desejos (o namorado da visada não pode ter muita confiança na

namorada – estrofe XVII; é muito exigente com quem dance – estrofe XXXI; que tenha atenção para não engravidar – estrofe XXXIV, sendo ao todo dez estrofes incluídas nesta categoria). Na categoria I temos nove estrofes, algumas dela bastante “pesadas” no dizer de algumas informantes, mais do que moralizadoras, são mesmo muito castigadoras das visadas.

Texto 6

Este texto, logo na primeira estrofe, ecoa muitas cantigas populares onde se exprime o bairrismo:

És Cruzeiro cem por cento
Uma Terra sem igual
De Todas a mais Bonita
Que existe em Portugal

È constituído por trinta e sete estrofes. As deixas individuais integram-se nas estrofes VII a XXXI e XXXIV e XXXV; nas estrofes XXXII e XXXIII são visadas as raparigas residentes nos sítios aí referidos, mas em grupo; são também ainda contempladas com o seu legado a ex-professora do ensino básico (estrofe VI), residente em Moimenta e daí natural e há a benevolência de uma deixa para todos os residentes do Cruzeiro. O jogo “puro” da oposição rapazes e raparigas não segue, pois, o percurso habitual, é revelada uma abrangência de visados.

Dominam a categoria B – Vestuário+calçado+alimentação – com sete estrofes, quase todas se referindo a vestuário, e a categoria I – Outros – constituída por conteúdos avulsos incluídos em quinze estrofes. Esta última categoria tanto inclui as contas do terço (estrofe VII) ou pastilhas elásticas (estrofe XVII) como uma televisão a cores (estrofe XXXVI), anunciando a novidade televisiva e a entrada num mundo ficcional que não era comum, ou até um passaporte (estrofe XXI) para se poder fazer uma viagem. É muito interessante a entrada da telenovela “Dancing Days” (estrofe XXXVI) no discurso satírico popular. Curiosamente, não aparece qualquer referência a ritos religiosos, nos quais se exorcisa muitas vezes a morte brincando-se com ela. A linguagem é muito contida: o Compadre é muito sóbrio, muito pouco carnavalesco.

Texto 7

Este testamento é, em nosso entender, aquele no qual mais se evidencia a pobreza em termos literários. A atestar esta constatação estão as três variantes de um verso: “Não voz quis desprezar” (estrofe III), “que não se vai desprezar” (estrofe VIII) e “que não o posso desprezar” (estrofe XIII), estereótipo que aparece em muitos textos da série. O recurso excessivo ao estereótipo liga-se, obviamente, à falta de estro poético. A sua imagética é pouco forte e visa claramente um riso fácil, embora não recorra a expressões soezes ou vernáculas.

Uma vez mais prevalecem as alusões ao sexo ou a partes do corpo que remetem para actividades sexuais: “um bichinho cabeludo/Que tem a Aurora de Miragaia” (estrofe VII); “meu salpicão/Para dar à Zeza do Balado” (estrofe XII) e “o meu mealheiro/Aonde existe três binténs” (estrofe XXI).

Atente-se nesta última referência e, tomando o “mealheiro” como a metáfora empregue para designar o anus do Compadre, e considerando ainda que os “três binténs”, indicam a virgindade, não se deve deixar de notar que aqui se produz um afloramento das práticas homossexuais entre homens (já, entretanto, surgido no testamento de 1965 que foi mencionado). De onde se poderá concluir que, não se tratando de novos costumes, se a menção das relações homem-mulher, em termos de práticas sexuais, seria pacífica de ser mencionada de viva voz, a menção de relacionamento entre pessoas do mesmo sexo ainda se trataria de tabu e, como tal, um elemento apetecível para conseguir efeitos cómicos.

Os legados são muito variados, predominando os da categoria B: “camisinha de cambraia” (estrofe VII), “cuecas de cambraia” (estrofe XIX), “casaco branco” (estrofe XXII). Todavia o vestuário ou calçado podem ser não os dos humanos mas os dos burros: “um casaco de três cotovelos” feito em Escamarão, isto é, em terra onde se fabricam albardas (estrofe XIV) ou “sapatos redondos” (estrofe XV), que são as ferraduras. A promoção do homem a animal é um dos traços carnavalescos que mais provoca o riso.

Texto 8

Este testamento, composto por 49 estrofes, parece-nos o exemplo acabado de um texto produzido apenas por rapazes, sem qualquer supervisão por parte dos elementos mais velhos da comunidade. A coberto da licenciosidade carnavalesca, e sem, portanto, qualquer tipo de filtros, os jovens não se coíbem de produzir juízos e comentários que, no mínimo, poderemos considerar cruéis. As “comadres” referidas – todas as raparigas – vêem exposta a sua vida sentimental em plena praça pública, sem que os emissores demonstrem qualquer preocupação

com o direito que cada um tem ao seu próprio recato. Após o rol das “deixas”, a fórmula da despedida revela-se muito mais longa que a habitualmente usada em testamentos anteriores. Aí se refere não só a feitura da máscara-figura, da efígie, e as respectivas peripécias de que falámos atrás, bem como se aguilhoa impiedosamente todos os que – membros da comunidade – se manifestaram contrários à realização daquela representação. Aqueles que teimaram levá-lo a cabo, em nome da tradição, não conseguem disfarçar os seus sentimentos relativamente aos seus opositores (estamos já em plena época da descoberta do chamado *sound byte*) e, apesar de, na estrofe XLVII, se declarar “até não gosto da guerra”, pressupondo um certo grau de tolerância, acaba por se incluir na última estrofe uma rotunda afirmação de quem se acha possuidor da verdade e, como tal, pode afirmar que se está “a cagar p’ròs comentários” (estrofe XLIX).

A assinatura da Comadre é assaz significativa: nela está patente a crítica feroz, espécie de letreiro presente recriminatório das raparigas. Será porventura uma grande extrapolação, mas inclinamo-nos a interpretar este texto como um certo grito de inveja dos rapazes pelo facto das raparigas terem atingido uma autonomia que poderá ser para eles ameaçadora.

Anexo: textos e notas

A análise de conteúdo, de aspectos literários e de representação dramática, que acabámos de apresentar sobre cada um dos oito textos da amostra, poderia entender-se como tendo a função de notas explicativas.

As notas descodificadoras que mais adiante acompanham cada um dos oito testamentos têm um objectivo mais limitado. Com elas somente pretendemos tornar compreensíveis ou descodificar palavras e expressões que leitores desconhecedores dos contextos não entenderiam.

Um dos pontos fundamentais sobre a caracterização dos textos está exclusivamente assente em trabalho de campo e consistiu em ouvir, sempre que foi possível, o fixador ou fixadora de cada texto, e pelo menos ainda outro informante. E foi repetida esta audição passado algum tempo. Raramente existiu mais do que um fixador para o mesmo texto da série. Na amostra há apenas um fixador para cada texto, sendo os Textos 5 e o Texto 8 dactilografados, como vimos. No processo de elaboração textual, que já descrevemos com pormenor, são vários os participantes, de um modo geral. Num processo participado, ao longo de vários serões, vão sendo escritos rascunhos, parcelas de texto, em papeluchos, vão-se fazendo alterações, rasgando alguns, em ordem à versão final que vai ser lida na dramatização. É a partir destes que se elabora a versão que se pretende como última. A versão que poderá ser em certa altura já considerada final poderá ainda não o ser, como vimos. Para um leitor destes textos que não pertença à comunidade, estas notas descodificadoras são fundamentais, porque permitem perceber alguns conteúdos que escapariam mesmo a leitores muito atentos. A esse domínio pertence até certo ponto a própria identificação dos visados, porque muitas vezes não aparecem explícitos os nomes próprios, mas o nome da família, a preposição “de” ligada ao nome próprio referindo o pai ou a mãe, as alcunhas, a toponímia, que contribui ela mesma também para a identificação. O sítio onde se mora é em si mesmo um elemento identificador porque é um vínculo muito importante. Há ainda múltiplas alusões a acontecimentos da vida quotidiana, entre eles sobressaindo os cómicos, fora das regras, e que têm um lugar especial no mundo carnavalesco. Muitos são os aspectos da vida comunitária que só aquelas informações permitem que quem seja de fora possa entendê-los. Ao longo do tempo vão

aparecendo muitas alusões à vida extracomunitária que reflectem alterações das mentalidades que, naturalmente, vão evoluindo, e podem revelar tensões a isso associadas.

A obtenção destas notas está baseada numa “empíria” que tem, obviamente, as suas fragilidades. Assumimos, pois, isso como encargo, já que outra metodologia mais rigorosa não se conseguiu construir. Sobre este aspecto há um dado particularmente interessante do qual não podemos deixar de dar conta e que passamos a referir. Em vários textos surge a enunciação sob a forma de um registo biográfico da máscara. Todos os informantes apontam geralmente para as andanças da máscara-figura. Aparecem dias e meses explícitos desse registo autobiográfico nos textos 1, 3 e 6. Pode acontecer que até se lembrem de algum ou alguns dias com precisão (muitas vezes é frequente a associação a acontecimentos da vida quotidiana para localizar outros no tempo), mas não podemos deixar de ter um olhar crítico sobre esta informação. Se alguma poderá corresponder a acontecimentos reais, a maior parte das vezes corresponde a uma narrativa fictícia: não podemos esquecer que estamos no domínio do simbólico, estamos na presença de um jogo complexo de construção de sentido. O que há verdadeiramente que ter em conta é a velha memória do próprio testamento do porco – memória que perdurou ao longo de séculos, como vimos na Segunda Parte desta investigação. Esse registo biográfico talvez seja a memória ou pelo menos será uma das memórias perdidas no tempo mais importantes, fruto da tradição e do sincretismo. Memória ou memórias que a todo o tempo podem ser reactivadas.

Estes textos estão assentes, como vimos, na oralidade e na memória, com marcas vincadas de ambas. Acresce que o grau de literacia dos escribas, geralmente, é muito baixo. Correções normativas excessivas retirar-lhes-iam o sabor popular, o que não se deseja.

Não apresentamos propriamente uma edição de texto. Fazemos a transcrição e introduzimos elementos mínimos de normalização.

Assim, face ao que dissemos, decidimos:

1. A numeração das estrofes é a romana.
2. Os nomes próprios, os apelidos, as alcunhas, os topónimos e afins são escritos com inicial maiúscula.
3. As alcunhas estão escritas entre aspas.
3. As abreviaturas são desenvolvidas.

4. Os evidentes *lapsi calami* são corrigidos; quando estes apenas implicam o acrescento ou o retirar de uma letra, não é utilizado o parêntesis recto.
5. É utilizado o parêntesis recto na reconstituição textual, feita com segurança decorrente do conhecimento dos estereótipos.
6. É normalizada a identificação do lugar e da data: omite-se a transcrição literal.

As notas descodificadoras foram obtidas entrevistando pelo menos dois informantes para cada texto, sendo um deles o ou a escriba. Posteriormente, passado pelo menos um ano, foram repetidas as entrevistas a cada um deles. Procurou-se o rigor possível para a obtenção dessas notas, sem as quais ao leitor exterior às comunidades escapariam informações importantes, particularmente muitas alusões, para a compreensão possível destes textos.

A partir da página seguinte apresentamos os textos, sendo cada um deles seguido das respectivas notas descodificadoras e do *fac-símile* do original.

Texto 1

Feira, 21 de Fevereiro de 1928

I

Meus senhores estou aqui
Para a minha vida contar
Se, em alguma cousa ofender
Não tem, senão desculpar.

II

A vinte de Janeiro, embarquei
Cheguei hontem, a Portugal
Não julguei, que tão depressa
Fosse minha vida final. (1)

III

Fui menina costureira
E, criada no Brazil
Dei abraços a mais de cem
E beijos a mais de mil.

IV

Sou amiga, de minhas amigas
Senhõra de poucos dinheiros
Mas o pouco que tenho, ganheio
A brincar, com os Brasileiros

V

A rapasiada desta terra
Parece, não ser sentida
Porque, mal aqui cheguei
Querem acabar com minha vida

VI

Tenho a côr natural
Desde o meu nascimento
Antes ela modificasse
Neste cruel momento.

VII

Perdi a alegria, perdi tudo
Nada mais, tenho a perder
As brincadeiras que tive
Tenho, que as esquecer.

VIII

Triste dia, e uma noite
Num quarto, me tiveram
Decerto, foi a espera
Emquanto, a roupa fizeram (2)

IX

Agradeço a costureira
Por minha roupa fazer
Se ela fosse de coragem
Bem me podia valer.

X

Tenho, a pedir desculpa
Porque, assim é preciso
E adeus minhas senhoras
Até ao dia, do juízo.

XI

Assim, agóra que veijo
Chegado o triste momento
Vou dispôr de quanto tenho
No seguinte testamento.

XII

Principio por deixar

Minha bela cabeleira
Ao homem, mais caréca
Da freguesia de Nespereira.

XIII

Todas as unhas que tenho
Que, em vida tanto estimei
Para falar, com franqueza
A quem, as deixe não sei.

XIV

Deixo-as, as moças mais velhas
Que fóra, da moda estiver
Para quanto tiver comichões
Cossarem, quando quizer. (3)

XV

Peço, que me desculpem
Esta pequena lembrança
É coisa muito precisa
Principalmente, na dança.

XVI

Estes meus ólhos tom lindos
Ternos, meigos, formosos
Eu deixo, a qualquer zarôlho
Com módos, pertenciósos.

XVII

Todo[s], os dentes que tenho
Que são lindos acabar
Se algum os interessa
Que os venha procurar.

XVIII

Deixo, a minha língua
Por ser, coisa de valía
A moça mais socegada
Que houver, na freguesia.

XIX

Deixo as minhas pernas
A alguma, arrebitada
Para quando, passear na feira
Não andar, envergonhada.

XX

A Olívia do sapateiro
Rapariga, bem comportada
Deixo, a minha bluzas
Para ela andar assejada. (4)

XXI

A sua irmã Maria
Não ficando, em esquecimento
Eu deixo, a minha saia
Para o dia, do casamento.

XXII

O meu chapéu da móda
Por não haver outro igual
Vou deixar a Francina
Para o dia de Natal.

XXIII

Deixo a Tereza
Por ser ageitadinha
O meu avental branco
Para trazer na cosinha. (5)

XXIV

A Maria do Senhor Lima
Que me lembrou neste dia
Eu deixo os meus módos
Para atender a freguezia. (6)

XV

Deixo a Auróra do Sapateiro
Por mais, adiante morar
Os meus chinelos de liga
Para quando for dançar. (7)

XXVI

A Virgínia, do Fundo da Feira
Tambem lhe quero deixar
A minha saia bordada
Para quando se casar. (8)

XXVII

A Laura da Clara
Por ela ser como o vento
Deixo a minha garganta
Para ela ter sortimento.

XXVIII

Deixo a Corina
Por ela ser do meu geito
Meu raminho de perpétua
Para trazer ao peito. (9)

XXIX

A Micas da Rosalina
Tambem lhe quero deixar
Minha agulha e o meu dedal
Para quando costurar. (10)

XXX

Deixo a Conceição
Por morar a beira da estrada
O meu colete de lóna
Para ela andar apertada. (11)

XXXI

A Felisbina das Poças
Que já estava em esquecimento
Deixo meu lenço de mão
Para o dia do casamento.

XXXII

Deixo a Maria Saraiva
Por ela no Alto morar
Meus belos sapatinhos
Para na Granja passear. (12)

XXXIII

A todas as suas vizinhas
Por não ter mais que deixar
Os caminhos desempedidos
Para elas passear.

XXXIV

Desculpame raparigas
Se em alguma coisa ofendi
Ainda tendes ocasião
Porque me encontro aqui.

XXXV

Eu ainda tenho uma coisa
Que me esqueceu de deixar
A que ficou em esquecimento
Que a venha procurar. (13)

XXXVI

Essa coisa que me esqueceu
De anos, a anos, fica ao fumeiro
Para cordão de colete
É um cordão verdadeiro.

XXXVII

Adeus colegas amigas
Adeus para nunca mais
São os fins da minha vida
Hoje meus restos finaes.

XXXVIII

Adeus vos torno a dizer
Triste foi a minha sorte
Vós não me podeis valer
Já não me valeis a morte.

XXXIX

Se vos fosseis, de coragem
Podiam-irme buscar
Para serdes minhas amigas
e a vida me salvar.

XL

Peço que minha morte
Seja feita derrepente
Para não estar a sofrer
No meio de tanta gente.

XLI

Estas palavras dizendo
O testamento assignou
E a pobre rapariguinha
Muito serena expirou.

Notas do Texto 1

(1) Alusão à emigração para o Brasil. Cf. estrofes III e IV. Alusão ao futuro da Comadre: morrer queimada.

Cf. estrofes VI, VI, IX, XI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL e XLI.

(2) Alusão à elaboração da Comadre e ao facto de ela ter estado escondida para que não fosse encontrada pelas raparigas. CF. estrofe IX.

(3) As moças mais velhas são as que já é suposto não virem a casar-se.

(4) O pai da Olívia é sapateiro.

(5) A Teresa é cozinheira numa pensão.

(6) O Senhor Lima é pai da Maria e possui uma pensão.

(7) O pai da Aurora é sapateiro.

(8) A Virgínia mora no fundo do lugar.

(9) É costume usar-se ramos de perpétua - planta aromática - como enfeite: os rapazes, na camisa ou atrás da orelha; as raparigas, na blusa ou no cabelo. Outra planta aromática, que as raparigas cultivam, em vasos, é a alfádega, planta do género do manjeriço, e usada com a mesma função da perpétua.

(11) A Conceição mora junto a um ribeiro, mas passa muito tempo em casa de uns tios que, esses sim, moram junto da estrada.

(12) A Maria, filha do Saraiva, namora com um rapaz do lugar da Granja, que fica acima da Feira.

(13) Há o costume de fumar o umbigo do porco e uma parte à sua volta para uso terapêutico como analgésico, aquecido, esfregando-o nas partes dolorosas. Cf. estrofe XXXVI.

Seguem-se 8 páginas do *fac-símile* do Texto 1.

Testamento baarravaleses
do Anno de 1928 ou 1929

fol. 20-5-1941-x-xx-x-1

Meus senhores estou aqui
para a minha vida e para
se, em alguma coisa o fuder
Não tens, nemão desculpar.

Spinte de fauceio, em baizuei
Espiquei brutei, a Portugal
Não fulquei, qui tão de prest a
tote minha vida fira t.

Sei minha costureira a
Periada no Brazil
Sei abraços a mais de cem
E beijos a mais de mil.

Sou amiga, de minhas amigas
Senti a de poucos dias
Mas o pouco que tu no, ganho
A pensar, com os Brasileiros

A rapaziada desta terra
Lafete, não se sentida
Porque, mal aqui crequei
Quieren acabar com minha vida

Tenho a cor natural
Desde o meu nascimento
Tutes ella modificasse
Neste cruel momento.

Perdi a alegria, perdi tudo
Grada maior, tudo a perder
As brincadeiras que tive
Tenho, que as esquecer.

Triste dia, e uma noite
Num quarto, me tiveram
Secreto, foi a espera
Romquinto, a roupa fizeram

Apadeço a costureira
Por minha roupa fazer
Se ella fizesse coisa feita
Bem me podia valer.

Tenho, a pedir desculpa
Porque, assim é preciso
Badeus minha as perhoras
Me aodia, do fuiso.

Assim, agora que ref^o
chegado a triste momento,
Vou dispor de quanto tenho
no seguinte testamento.

Principio por deixar
minha bella cabellira a
os honreus, mais Caiica
da freguesia de Respeira a

Toda as unhas que tenho
deu, seu vida tanto estimei
Tea para, com pauquiza
A quem, as duize não sei.

Deixo as, as moças mais velhas
que fca, da moda estiver
Para quanto tiver comichões
de honreus, quando quizer.

Deo, que me desculpem
esta pequena lembrança
de coisa muito precisa
Principalmente, na dança.

Estes meus olhos, tem, lindos
terros, meigas, formosas
Eu digo, a qualquer razão
Com modos, patenciosos.

Todos, os dentes que teus
Que são lindos acabar
Se alguém os interessa
Que os venha, procurar.

Seixo, a minha a lingua
Eu sei, coisa de valia
A moça, a mais prezada
Que honrei, na frequência.

Seixo as minhas pernas
Alguna, anebida da
Para quando, passear refusa
Não anda, eu reço a vida.

A Oliva do papateiro
Papaiça, bem aproveitada
Seixo, a minha a blusa
Para ella andar assuada.

3
A sua irmã Maria
Não ficou, em esquecimento
Eu deixei a roupa para
Para o dia, de Natal.

O meu chapéu da moda
Eu não tenho outro igual
Eu deixei a trancinha
Para o dia, de Natal.

Deixo a Tereza
Eu sei azeitadinha
O meu avental branco
Para trazer na cozinha.

A Maria do Sr. Teófilo
Que me lembrou neste dia
Eu deixei os meus vestidos
Para atender a pobreza.

Deixo a Quirina da Lapatiro
De mais, a gente brincar
Os meus chinelos de liga
Para quando for dançar.

6
A Virgínia, do fundo da feira
Também lhe quero deixar
A minha fada bordada
Para quando se casar.

A Laura da Clara
Se ela for como o vento,
Deixo a minha garganta
Para ela ter postumo.

Deixo a Corinna
Se ela perde o meu jeito
Meu raquinho de pepêtuã
Para trazer ao peito.

A Micaela da Rosalina
Também lhe quero deixar
Minha agulha e meu dedal
Para quando costurar.

Deixo a Conceição
Se morar a beira da estrada
O meu colite de lã
Para ella andar a pentada.

43
A Felizidade das Flores
Que fastara em esquecimento
Deixou meu lenço de mão
Para obediência e respeito.

Deixa a Maria Tavares
No cla do alto, morar
Meus belos sapatinhos
Para ora ir a passear.

Atoras as suas visões
Se não te mais que deixar
Os caminhos despedidos
Para ellas passear.

26
Desculpa-me rapazes
Se eu alguma coisa ofendi
Quida tendes ocasião
Porque me encontro aqui.

Eu ainda tenho uma coisa
Que me esqueceu de deixar
Aqui ficou em esquecimento
Uma ventra preservar.

4
Esta coisa que me esqueceu
de anos, a anos, ficou no coração
Para coração de coletivo
É um coração verdadeiro.

Adus colegas amigos
Adus foga breuca amigos
São os fins de minha vida
Hoje meus restos fixas.

Adus vos tomo a dizer
Triste fui a minha vida
Vós não me podis valer
Ja não me valeis a morte.

Seis foneis de casa quem
Didi deu - não me puder
Para seides meus amigos
e a vida me salvar.

Deo que minha morte
Seja feita de repente
Para não estar a sofrer
No meio de tanta gente.

Restas palavras dizendo
o testamento assignou
E a pobre ra foi quem
muito cedo se expirou

Texto 2

Vila Viçosa, 17 de Fevereiro de 1942

I

Cumadres minhas Amigas
Com quem senpre Aconpanhei
vós vinde ver e vereis
Au estado que eu xeguei

II

estes três dias de entrudo
são tôdos mais macacos
correi comadres tiraime
das mãos dêste rapas (1)

III

olhai cumadres para mim
como eu estou achorar
com pena da orilheira
de vós menão crere desaugar (2)

IV

olhai cumadres direito
Atudo qui eu vos digo
por não provar da orilheira
por enquanto ainda não prigo

V

olhai comadres Amigas
que vos fique nalenbrança
quieu nunca tivi irdeiros
forçados aminha erança (3)

VI

da minha piquéna erança

falta pagar a transmissão
quie pulgas piôlhos e chatos
quie aultima jaração (4)

VII

Deixo a Comadre Carmina
por murar na leira longa
fica-lhe para o dia do casamento
dois fôguetes e uma bonba

VIII

Deixo a Comadre Ermida
ela devê Achar quie bom
Airmão que fêxe bem aporta
para èla não mêtêr mêdo opatrom (5)

IX

Deixo a Comadre Conseição
por gostar da brincadeira
fica com tôda alivardade
De casar um rato e uma toupeira

X

Deixo a Comadre Belmira
por ela na Costa morar
fica-lhe todo (o) meu geitinho
para os môços encantar (6)

X

Deixo a Comadre Madaléna
por ser baixinha e gróça
o un cabrêsto bem siguro
para Adumar na carroça (7)

XII

Deixo a Comadre Maria
por na Subreira murar
que tenha cuidado com os galgafarros
que-se não deixe Agarrar

XIII

Deixo a Comadre Gracinda
por sêr uma môça olésta
Fica-lhe a minha belusia
para éla lêvar a fésta (8)

XIV

Deixo a Comadre Lus
por ser muito escarniquenta
fica-lhe tôdos os tenpêros
incloindo-lhe a pimenta (9)

XV

Deixo a Comadre Nusiação
por ser mosa de Albaroso
pésu-lhe pêlo favôr
para endreitar o pêscôso (10)

XVI

Deixo a Comadre Lusinda
um cularo de ouro
fica-lhe um pente de marfim
para pentiar o mijadouro

XVII

Deixo a Comadre Conseição
por ser uma môsa béla
fica com tôdos o cuidado
de fasêr o correio da Subreira aPortéla (11)

XVIII

Deixo a Comadre Micas
por gostar de namurar
pesu-lhe para perder ocustume
na dança sapatiar (12)

XIX

Deixo a Comadre Olinda
por ser vaixinha e gróça
para ageitar faramenta
coisinha quéla poça (13)

XX

Deixo a Comadre Lourinda
por ser de bom comportamento
fica-lhe um piólho e uma lendia
para abôda do casamento

XXI

Deixo a Comadre Maria
esto é acaregar na mesma móla
fica-lhe o meu pardalito
espiando na gaiola

XXII

Deixo a Comadre Sarafina
um balom de castanhêta
para éla por na sacada
servindo de planêta (14)

XXIII

Deixo a Comadre Belandina
por ser a primeira vês
fica-lhe a rôba e meia de pão barolento
que subrou do outro mês

XXIV

Deixo a Comadre Maria
por ser uma môsa curtêse
fica-lhe aminha mascra
para servir de intrêmes

XXV

Deixo a Comadre Albertina
por murar opédaasinêta
fica-lhe uma pa bem sigura
juntamente a picareta

XXVI

Deixo a Comadre Rôsa
esto é adiantar trabalho
fica-lhe um carro asem ródas
Para acaretar o cascai-lho

XXVII

Deixo a Comadre Ricardina
por éla a deicha pedir
ficalhe umas unhas de pa[lmo]
para cossar o fas me ri[r]

XXVIII

Comadres adeus adeus
quieu agóra vou murer
ficais com os meus poucos avêres
não tenho mais que vos faser (15)

XXIX

Comadres eu bou murer
que é no tenpo do invérno
eu sei que vou e não saio
das profudas do inférno

XXX

Comadres eu estou na ultima
eu agóra já não póso
péso que-me reseises
siquer um padre nóço

XXXI

Comadres a D a Deus
que agóra vou dar o fim
vou senpre pedir a Deus
para vós irês propéde mim

XXXII

Comadres a Da Deus
só vos digo outra vês
qui-eu agóra vou e não vólto
só pra mil 43

Notas do Texto 2

- (1) O rapas (rapaz) é o Compadre
- (2) A Comadre nunca tivera relações sexuais. Cf. estrofe IV.
- (3) A Comadre nunca teve filhos ilegítimos.
- (4) A transmissão é o imposto sucessório.
- (5) O patrão da Ermida (Arminda) procura-a de modo suspeito.
- (6) Costa: sítio do lugar. A Belmira mora aí e é muito sisuda.
- (7) A Madalena é realmente muito baixa e gorda. O pai possui um burro, sendo-lhe deixado, por isso, um cabresto.
- (8) A Gracinda, cega, anda, por isso mesmo, até muito devagar.
- (9) A Lus (Maria da Luz) é muito trocista.

(10) A Nusiação (Anunciação) é muito tagarela.

(11) Portela: sítio extremo do lugar. A (Conseição) Conceição mora aí. A mala do correio é deixada numa loja – mercearia e tasca – na Sobreira, onde o correio é procurado pelos destinatários.

(12) A Maria, quando dança, bate muito com os pés no chão.

(13) A Olinda é muito baixa.

(14) A casa da Sarafina (Serafina) tem de facto uma sacada.

(15) Alusão ao futuro da Comadre: morrer queimada. Cf. estrofes XXIX, XXX, XXXI e XXXII.

Seguem-se 4 páginas do *fac-símile* do Texto 2

11

D A E ^{Madalena} Madalena
por ser baixinha e grôca
o um cabresto bem seguro
para Adumar na Carroca

12
D A E Maria
por na subreira murar
que tenha cuidado com os galgafarras
que se não disse a garoz

13
D A E graciinda
por ser uma môca odesta
faca-lhe a minhã beusia
para ela levar a festa

14
D A E Lus
por ser muito escurriquetado
fica-lhe todos os tempêros
incluindo-lhe a pimenta

15
D A E ^{Conseição} Conseição
por ser massa de albarazo
faca-lhe pelo favor
para enladrinhar a piscoso

16

2

16

D A E Lusinda
um cularo de ouro
fica-lhe um pente de marfim
para pentear o magadouro

17
D A E (Conseição) 13
por ser uma môsa bela
fica com todos o cuidado
de fazer o correio da subreira a portela

18
D A E Moicas
por gostar de namorar
faca-lhe para perder o costume
na dadea sapatias

19
D A E Olinda 15
por ser vaixinha e grôca
para agitar faramenta
coixinha qui la faca

20
D A E Lourinda
por ser de bom comportamento
fica-lhe um piô-lhe e uma lenda
para abôda do casamento

21

80

21

D A E Maria
este a carregar na mesma móla
fica-lhe o meu pardalito
espiando na gróila

22

D A E Sarafina
um balom de castanheira
para ela por na sacada
servindo de planeta

23

D A E Delandina
por ser a primeira vez
fica-lhe a róbica emindipao
que subrou do outro mês

24

D A E Maria
por ser uma missa curtese
fica-lhe aminha masera
para servir de intrênes

25

D A E Albertina
por murar a pila asineta
fica-lhe unia pa bem segura
juntamente a picareta

26

Mario

11

26

D A E Bôza
este é adiantar trabalhq
fica-lhe um carro a sem ródos
para acartar o casealho

27

Comadres a D a D
quieu agora vou murer
ficais com os meus poucos
avêres não tenho mais que vos fare

28

Comadres em bou murer
que é no tempo do inverno
em sei que vou e não sai
das profundas do inferno

29

Comadres em esten na ultima
em agora ja não fiôso
fiôso que me reseises
siguler um padre noco

30

Comadres a D a Deus
que agora vou dar o fim
vou sempre pedir a Deus
para vós irês profide mim

31

31
Comadres a Va Deus
só vos digo outra vez
qui-uz agora vou e não volto
só pra mil 43;
32

D. S. e Ricardina
por ela a deicha pedir
ficalle umas unhas de ^{para} ~~para~~ ^{me} ~~me~~
para cosar o ^{me} ~~me~~ ^{me} ~~me~~
1

Ola minhas comadres
como estais vos por aqui
vento cheiro de saudade
pois que a mim amo quem vos não vi
ei 2
como nós todas sabemos
aqui estoma a rosa brava
quero que nós nos adivinemos
que eu gosto da brincadeira
3

peço a atenção o publico
para que tudo isto se calde
vento hoje a propósito
ca o meu namorado
*

ela pra nota com mania
ainda não souvi o que era
um toão que para de fionis
quando chegou a ^o ~~o~~ ^o ~~o~~
tenho isto por edua ^o ~~o~~ ^o ~~o~~
que vai ser um eajo serio
ele tem a pica a puzoda
para tirar o minerio

*
vós como + solteiras
eu estava na idade de casar
namorei toda a vida
para este moreigo arrancar
x x x b

comadres que é tão linda
esta vida de solteira
ele vai se ^{por de} ~~por de~~ ^{por de} ~~por de~~
arejar a noite inteira
x x x v

nomes os dos ^{unhinhos} ~~unhinhos~~ ^{frações} ~~frações~~
passar a lua de mil
mas não comprir o dever
que eu não vi quem não vi
ei

como nós todas sabemos
aqui estoma a rosa brava
quero que nós nos adivinemos
que eu gosto da brincadeira
peço a atenção o publico
para que tudo isto se calde
vento hoje a propósito
ca o meu namorado
*

Texto 3

Guisande, 26 de Fevereiro de 1952

I

Pesso a tôdos senhores e senhoras
para estar com muito atento
para que pede a comarca
para lêr o testamento (1)

II

Resolvi partir meus bens
por todos meus irdeiros
estou prestes a morer
e já não sou dos primeiros (2)

III

Esta sorte por deus mandada
muito custa a sofrêr
a maior paixão que tenho
e de tam novo morrêr

IV

Naci no dia vinte
com 6 dias de doraçã
foi naçêr e logo morrêr
o que dôr do coração (3)

V

O Pôvo desta terra
prêto fexado deveis botár
que pai do pôvo como êste
não se torna a cri[ar] (4)

VI

Naçi em Fornelos
em Fornelos fui batizado
e agora vou morrêr
não levo ramo mas onrr[ado] (5)

VII

Agora os meus filhos sam tantos
não sei como eide partir
vou partir agora em vida
para êles se não aflejir (6)

VIII

E ó filhos não choreis
pela morte de vosso pai
o nome de pai e tam dôce
que do vosso coração sai.

IX

Com lume serei queimado
outra sorte não terei
vou tratar da minha alm[a]
que do corpo já não se[i]

X

Tenho dôr do coração
o meus filhos e para têr
que naci no dia vinte
para tam depressa morer

XI

Resolvi fazer meu testamento
por têr muito que vos deixar
pesso a tôdos meus irdeiros
[pa]ra nen(hu)m se zangár

XII

Tenho um béla quinta
que muito me custou aganhar
amaior pena que eu tenho
e de vos nem por a alma me resár

XIII

Tinde pena deste cristão
que tam bôm foi para o ganhar
e agora deixa tudo
para quem o não save gosar

XIV

Eu já estou a tremêr
e não e para ademirar
que deixo vos todo quanto ten[ho]
e vós inda me greis queimar

XV

Tenho muito que partir
já vos estou avisar
elas breve vam sair
que ate vos vam fazer chorár

XVI

Tenho lençois e cobertôres
[e] muitas coisas mais
vou agora precepiar
não quero sospiros nem ais

XVII

Estou nas bôcas do mundo
intregue a bixaráda
não quero ningem trist[e]
alegrais vos rapaziáda

XVIII

Agora vou precepiar
sam coisas que tem que cêr
pesso a todos muita desc[ulpa]
se eu algem o fendêr

XIX

O filhos desculpai
que as coisas não chego anada
vou então prencepiar
por a ilha da Carvoáda. (7)

XX

Deixo compadre Antonio
por ser um rapazinho de respeito
um lencinho de sêda
para êle por o peito. (8)

XXI

Deixo o irmão Francisco
por êle muito bem dançár
aminha filha mais bélha
para êl[e] com éla insaiar. (9)

XXII

Deixo o compadre Carlos
por ser filho de quem é
aminha chavena sem fundo
para êl[e] tomar o café

XXIII

Deixo o compadre Antonio
por ser um rapaz direito
um ramo de bioletas
para êle por o peito. (10)

XXIV

Deixo o irmão Alvano
por êl bem figurár
aminha camisa de popelina
Para êle com éla gosar.

XXV

Deixo o compadre Abilio
por em moimenta namorar
os meus sapatos belhos
para êle os dêle não estragar (11)

XXVI

Deixo o irmão Mario
por êle ser muito airôso
deixo le tôdo meu juízo
para êle não ser tam baidôso. (12)

XXVII

Deixo o compadre Amadino
que já me estava aesquecêr
o meu livro de namôro
para êle se interter. (13)

XXVIII

Deixo o compadre Alfredo
Por ser muito pertendido
deixo le um tôjo dos bravos
para êle coçar o embigo

XXIX

Deixo ao irmão Abílio
por êle ser sapateiro
deixo le aminha carteira
Para êle guardar o dinheiro. (14)

XXX

Deixo o compadre Adriano
por em Cortegaça namorar
meia dusia de mantas belhas
para êle se agasalhár (15)

XXXI

Deixo compadre Antonio
por na serra andar
aminha piquareta sem ôlho
para ominério espelorar (16)

XXXII

Deixo o irmão Manuel
por ser do rôsto rodondo
as unhas duma toupeira
Para êle botar terra para o lônbo (17)

XXXIII

Deixo o irmão Joaquim
por ser amigo de se gavár
o meu pucro de barro
para êle nêle cosinhaár. (18)

XXXIV

Deixo o compadre Manuel
por na Vicuda namorar
o meu anel dourado
para êle lhe imprestar (19)

XXXV

Deixo o irmão Antero
por ser rapaz de sentimento
a minha cama françêza
para o dia do casamento. (20)

XXXVI

Deixo compadre Gastão
por ser bom rapazinho
aminha caneca sem fundo
Para êle bebêr o binho.

XXXVII

Deixo o compadre Armando
por êle pouco tempo no lug[ar]
a minha polceira doir[o]
para êle no braço culucar.

XXXVIII

Deixo o compadre Jeromino
por gostar de assobiar
deixo lhe aminha gaítinha
Para êle nela tocar (21)

XXXIX

Deixo o irmão Alcelmo
por êle não querêr dançar
deixo-lhe as minhas calcas
para e[le] com elas gosár

XL

Com isto a cabou
não tenho mais que vos deixár
se algum não estiver bem
fasa favôr de desculpar.

XLI

Vem sei que morro queimado
como o petrólio no candieiro
tive uma vida sagrada
como um rato do Ribeiro. (22)

XLII

Parti todos os meus bens
sem aver dificuldade
deixo tambem 100\$00
Pra pagar o senhor Abáda (23)

XLIII

Mais uma coisa vos quero dizer
que Agora me esqueçia
quero que todos meus irdeiros
vam amissa do setemo dia.

XLIV

Não morro por ser bélho
Nem por não ter alegria
deixo 200 contos no banco
pra melhoramento da Freguesia. (24)

XLV

Vamos ter luz eléctrica
para a igreja uma avenida
já temos o telefône
e para o Porto vai ter corrida. (25)

XLVI

O pôvo de Fornelos
Animaide de verdade
tindes bons melhoramentos
de qualquér variedade.

XLVII

Eu sou um homem capitalista
Resolvo qual quer questão
deixo ão senhores tocadores 500\$00
para binho e chãoparrião. (26)

XLVIII

Olhai meus queridos filhos
eu [f]ui bem respeitado
pas[sei] os dias da minha vida
num guarda vestidos fexado

XLIX

Fui um homem muito poupado
e[m] cigarros não gastei o meu testão
fomava duas carteiras de 3=20
e não fazia grande questão. (27)

L

Eu de vinho não gostava
nem de café com canéla
5 litros cada dia
era sempre aminha tabéla (28)

LI

Aminha esposa não era borrachóna
por ser filha de boa gente
devia bêbêr em quéda ano
2 pipas de Aguardente

LII

Com isto a cabeí
de o meu testamento fazer
pesso a todos muita desculpa
se eu alguém ofender

LIII

Deixo por testementeiro
afazer o meu lugar
o maior arenesto da nossa terra
deveides de o respeitar. (29)

LIV

Deixei tudo repartido
não me pode chamar çigáno
digo vos a deus do coração
Meus senhores a te o áno.

Notas do Texto 3

- (1) O vocábulo “comarca” levanta problemas. O primeiro é o lapso que deve existir querendo-se dizer Comadre; o segundo é o palimpsesto, visto que aparece o mesmo equívoco noutra testamentação. Na elaboração deste testamentação deve ter sido usado outro texto. Os informantes, entre eles o escriba, não souberam tirar-nos a dúvida.
- (2) Alusão ao futuro do Compadre: morrer queimado. Cf. estrofes III, IV, V, VI, VIII, IX, XIV e XLI.
- (3) Alusão à elaboração do Compadre. Cf. estrofe VI, X e XLVIII
- (4) Os rapazes devem vestir-se com roupa toda preta, em sinal de luto pela morte do Compadre, depois de morrer queimado.
- (5) Fornelos: sede da freguesia. Mas o Compadre não fora aí elaborado.
- (6) Alusão a possíveis desavenças por causa das heranças.
- (7) Carvoada: sítio muito isolado, no lugar.
- (8) É comum os rapazes usarem um pequeno lenço de seda ao peito como enfeite.
- (9) O Francisco dança realmente muito bem.
- (10) É comum os rapazes usarem, também, um ramo de violetas ao peito como enfeite.
- (11) Moimenta: freguesia de Cinfães. A namorada do Abílio mora aí.
- (12) O Mário é realmente muito vaidoso.
- (13) Existe um caderno de cartas de namorados estereotipadas, onde muitas vezes, rapazes e raparigas, se inspiram.

- (14) O Abílio é sapateiro, donde ter habitualmente mais algum dinheiro que os outros rapazes.
- (15) Cortegaça: lugar de Fornelos. A namorada do Abílio mora aí.
- (16) O António trabalha na exploração do volfrâmio.
- (17) O Manuel é de facto irmão do António, mais novo.
- (18) O Joaquim é muito gabarola.
- (19) vicuda (Bicuda): sítio do lugar. A namorada do Manuel mora aí.
- (20) A cama francesa é de madeira trabalhada, baixa, mais larga que a tradicional cama de ferro.
- (21) O (Jeromino) Jerónimo gosta realmente de assobiar.
- (22) Os ratos junto aos ribeiros andam mais mal alimentados que os outros.
- (23) Os 100\$00 são para pagar o funeral religioso do Compadre.
- (24) Os 200 contos são para arranjar caminhos e outras benfeitorias que sejam importantes para a vida dos residentes.
- (25) Há promessa da Câmara Municipal vir a distribuir luz eléctrica pelo lugar, que se abra um caminho largo desde a estrada para a capela, em Macieira, e deseja-se também que venha a haver camioneta de passageiros passando por Macieira, a fim de não se ter de andar a pé alguns quilómetros até Travanca para se ir ao Porto. Cf. estrofe XLVI.
- (26) O champarrião é uma bebida usada no Inverno feita com vinho e café, aos quais se juntam maçãs assadas no borrarho e que lhe dão um bom sabor.
- (27) Há uma marca de cigarros – “20 20 20” – designada por três vintes.
- (28) O uso do café com canela não é comum, é já considerada uma bebida de eleição.
- (29) Arenesto: vocábulo inventado com o qual se pretende depreciar o Compadre. Derivado de ‘Arre ?

Seguem-se 4 páginas do *fac-símile* do Texto 3

Guirandole 26 de fevereiro 1952 20

Pesso a todos senhores e senhores
para estar com muito atento
para que pede a comarca ^{comadre}
para o testamento.

Resolvi partir meus bens
por todos ^{minhas} meus iradeiros
estou prestes a morrer
e ja não sou o ^{as} primeira

Esta sorte por deus mandada
muito custa a sofrer
a maior paixão que tenho
de ^{me} morrer.

Naci no dia vinte
com 6 dias de dorção
foi nação e fogo morrer
e que dor do coração.

O povo desta terra
préto fexado deveis botar
que foi do povo como esta
não se torna a erir.

Naci em Tornelos
em fanelos fui batizada
e agora vou morrer. ^{honrada}
não levo namo mas sou onra

Amor perfeito de tua
fidelidade e de tua
esta fortuna. fofa tenho
de se Deus me intercessor

Agora os meus filhos sam tantos
não sei como vide partir
vou partir agora em vida
para eles se não afligir.

E o filhos não choris
pela morte de ^{vossa} pai
o morre de pai e tam doce
que do vosso coração sai.

Com lume xerui queimada
outra sorte não terei
vou tratar da minha alma
que do corpo se ^{saia}

tenho dor do coração
o meus filhos e para ter
que naci no dia vinte
para tam depressa morrer.

Resolvi fazer meu testamento
por ter ^{quanto} que vos deixará
heros a todos meus iradeiros
para ^{que} herarem.

tenho um vela quinta
que muito me custou aginhar
a maior pena que eu tenho
e de vos nem por a alma
me resar.

1.60000
1.17800
03.2500

Vinde pena deste cristão
que temhõs foi para o genhã
e agora deixa tudo
para quem o não sabe gozar

Eu se estou a tremêr
e não é para dominar
que deixo vos todo quanto
e ainda me queis guimar

Tenho muito que partur
ja vos estou avisar
elas breve vam sair
que até vos pampfizer chorar

tenho Pencois e cobertores
na minha casa mais
vou agora precepiar
não quero sospitos nem ais

Estou nas bocas do mundo
intregue a bixarã da
não quero ningem triste
alegrais vos rapaziã da

Agora vou precepiar
sam coisas que tem que
perro a todos muita de
se eu algem o funder

6 filhas ^{es} descussai
que as coisas não chãgo mais
vou então precepiar
por a ilha da carvoã

Deixo o compadre Antonio
por ser um rapazinho de respeito
um lapim lençinho de seda
para ele pios o peito.

Deixo o irmão Francisco
por ele muito bem dançar
aminha filha mais bêlha
para ele com ela insaiar.

Deixo o compadre Vestos
por ser filho de quem é
aminha chavena sem fundo
para él tomar o café

Deixo o compadre Antonio
por ser um rapaz discreto
um ramo de violetas
para ele por o peito.

Deixo o irmão Alvaro
por él muito bem figurar
aminha camisa de popelina
para ele com ela gozar.

Deixo o compadre Apilio
por em momentos mamar
os meus sapatos belhos
para ele os dele não estragar

Deixo o irmão Mario
por ele ser muito airôro
deixo se todo meu juço
para ele não ser tam baído.

Tem sei que morro guimada
como o petro pi no candieiro
tive uma ^{vinda} morte sagrada
como um rato do Ribeiro.

Parti todos os meus bens
sem avaria de fieuidade
Deixo tambem 100000
pra ^{pagar} o sr: Abacôto.

Mais uma coisa vos quero dizer
que agora me esquecia
quero que todos meus vizinhos
vem ^{ver} a minha do setemo dia.

Não morro por ser ^{vêlha} velho
Por ser não ter alegria

deixo 200 contos no banco
pra melhoramentos de freguesia.

Quero ter a luz electrica
para a igreja uma arrenela
ja temos o telefone
e para o posto vai ter corrida.

O povo de Fomelos
fornicade de verdade
tendes bons melhoramentos
de qualqer variedade.

Eu sou um homem capitaliste
Resolvo qual quer questao
deixo ao senhores tocadores 50000
reos para vinho e chaoferoad.

Oh meus queridos filhos
eu fui bem respeitado
perci os dias da minha vida
nun guarda vertido fexado

Fui um homem muito poupado
e cigarros não gostei o meu tentao
fazia duas canteiras de 3 = 20
e não fazia grande questao.

Bude vinho não gostava
nem de cafe com canela
5 litros cada dia
e sempre a minha tabeta

minha esposa não ^{era} borrachona
por ser filha de boa gente
devia beber em quide anno
2 pipas de aguardente

Bom isto a cabecei
de o meu testamento fazer
para a todos muita desculpa
se eu at com o fender.

Deixo por testamenteiro
afazer o meu laguar
o maior arrenisto de mesa terra
afazer o meu lugar
devidos de o respeitar.

Deixei tudo repartido
não me pode chamar cigano
digo vos a deus do coracem
meus senhores a te o anno.

Deixo o compadre Amedino
que ja me estava esquecêr
o meu livro de mamôro
para ele se intertex.

Deixo o compadre Alfredo
por ser muito pertencido
dizolim logo dos bravos
para ele coçar o embigo

Deixo o irmão Abílio
por ele ser sapateiro
comideiro de aminha casteira
para ele guardar o dinheiro.

Deixo o compadre Adriano
por em costura mamorar
meia dúzia de mantas, betas
para ele se agusa thôr.

Deixo o compadre Antonio
por na serra andar
aminha piquete sem olho
para o minério espalar

Deixo o irmão Manuel
por ser do resto no domo
as unhas pluma toupeira
para ele botar terra para o larão

Deixo o irmão Joaquin
por ser amigo de Ire guar
o meu fucro de barro
para ele m^{de} coninhãr.

Deixo o compadre Manuel
por na vicuda mamorar
o meu anel dourado
para ele lhe imprestar

Deixo o irmão Astero
por ser rapaz de sentimento
a minha cama fiançira
para o dia do casamento.

Deixo compadre Gustavo
por ser bom rapazinho
aminha caneca sem fundo
para ele beber o bicho.

Deixo o compadre Armando
por ele Louco Tombo no livro
a minha peceira plôder
para ele no brace culucar
quina Gomeares

Deixo o compadre Jerônimo
por gostar de apobiar
Deixo lhe aminha gaitinha
para ele nela tocar

Deixo o irmão Alceino
por ele não acreditar
Deixo - lhe as minhas calças
para e com elas gosar

Com isto a cabou
não tenho mais que vos dizer
se algum não estiver berra
para favor de desculpas.

Texto 4

Guisande, 2 de Março 1965

ATENÇÃO

I

A todos Senhores e Senhoras
pede-se o máximo atento
que se vai dar inicio
a ler o testamento

II

Vou partir os meus bens
e fazer as minhas partilhas
tenho uns bons louvados
Do lugar de Cacilhas (1)

III

Vou contar a minha vida
desde o dia em que nasci
para estar aqui hoje
mil tormentos padeci (2)

IV

Estive a servir na Ardena
o Trucidas foi meu patrão
quando lá com as raparigas
eu metia-lhe bem o calcão (3)

V

Elas todas me diziam
que eu para isso não era mol[e]
vinham todas contentes
quando lhe enchia bem o fol[e]

VI

Eu era um bom moleiro
mesmo daqueles de primeira
quando elas lá iam
até os gatos saiam pela trepeira

VII

Depois modei para casa
de outro bom patrão
estimava-me tanto
que comia as sobras do cão

VIII

Andava feito um fidalgo
a pastor dum rebanho
na cama eram só pulgas
e pessobelhos de todo o tamanho

IX

A patroa era brincalhona
o patrão não desconfiava
quando ele saía de casa
eu logo lhe carregava

X

Eu andava todo contente
que patroa eu arranjei
estou desconfiado
que á dias a emprinhei

XI

Ela há dias se queixou
que lhe davam arrepios
para lhe deitar o filho abaixo
Dei-lhe punhadas dos vazios (4)

XII

O caso está ruim
vamos a ver como vai calhar
o patrão está desconfiado
está sempre arrequijar

XIII

Ochalá que ele me pague
e me de meu ordenado
e dizem que a mulher
anda prenha do criado

XIV

Ele diz que era rendido
e que só tinha um grão
mas arranjou um criado
que chegou para o patrão

XV

Minha vida era um romance
se eu quizer explicar
para sair dos trabalhos
resolvi-me então casar

XVI

hoje foi meu casamento
que assim foi minha sorte
e que tam pouco gosei
que estou condenado á morte (5)

XVII

tenho grandes riquêzas
que trouxe de Espanha
tenho uma fortuna em colchas
E de teias de aranha (6)

XVIII

Está tudo muito bem
fica tudo por igual
se algum ficar prejudicado
pesso para não tumar a mal

XIX

Estou a sofrer muito
hoje vou ter um fim
deixo um saco de mentiras
a quem olhar por mim

XX

todos se abeiram de mim
para saber o que lhe toca
num fim de vós receber
me queimais e me dais cossa

XXI

Assim vou destrubuir
o que tanto granjeei
pesso a deus que não passeis
amigos o que eu passei

VOU CUMEÇAR

XXII

Deixo ao compadre Françaço
por ser muito educado
deixo-lhe um jigo sem fundo
e os dentes de um forçado

XXIII

Deixo ao compadre Carlos
por no Alto morar
deixo-lhe as minhas chancas
Para o corridinho dançar (7)

XXIV

Deixo ao compadre António
por morar no Ciminha
deixo-lhe a minha casaca
que lhe vai ficar certinha (8)

XXV

Deixo ao irmão Joaquim
por gostar muito de dançar
deixo-lhe duas trocidas
que está o pardal alargar (9)

XXVI

Deixo ao Manuel de Possos
por ser muito animado
deixo-lhe a minha ladainha
que a dele não val[e] um cruzado (10)

XXVII

Deixo ao compadre Manuelzinho
por ser um rapaz educado
deixo-lhe a minha questão
Quando for adevogado (11)

XXVIII

Deixo ao irmão Luizinho
por ser um rapaz direito
deixo-lhe o posto de Professor
Que lhe dá todo o respeito (12)

XXIX

Deixo ao compadre Armando
por ser um pouco barbudo
deixo-lhe a orelheira dum cão
para comer no dia de entrudo

XXX

Deixo ao compadre Joaquim
a minha melhor prenda
deixo-lhe as minhas colchas
para formar uma tenda

XXXI

Deixo ao compadre Pápiniano
que nem é menos nem mais
deixo-lhe os meus reportórios
para vender nos arraiais

XXXII

Deixo ao compadre Carlos
por ser muito repentinhoso
os guisos do meu gato
e vai ficar todo vaidoso (13)

XXXIII

Deixo ao Arnaldo do Afonso
por gostar já do pagóde
deixo as barbas do meu gato
enquanto lhe ajeito o bigode

XXXIV

Deixo ao compadre Abel
por ainda ser muito novo
três peidos de cão
e outros tantos de lobo (14)

XXXV

Deixo ao compadre Arnaldo
por no Fundo do lugar morar
um cento de chatos
para na quaresma cussar

XXXVI

Deixo ao compadre Gastão
por gostar de caçar
uma espingarda sem cronha
para os coelhos matar (15)

XXXVII

Deixo ao irmão Manuel
por morar na Figueira
um saco de peidos
para ir vender á Feira (16)

XXXVIII

Deixo ao António do Sardoal
por não ser cabeceiro
deixo-lhe a trelanta do burro
para tocar o pandeiro (17)

XXXIX

Deixo ao compadre Norberto
por ser muito reservado
a mala dos segredos
que ele é bastante calado (18)

XL

Deixo ao compadre Zeca
por ele morar na Feira
deixo-lhe a minha cabra negra
que anda de caganeira

XLI

Deixo ao irmão Armando
também lhe quero deixar
a lapizeira dum cão
para de charuto fomar

XLII

Deixo ao compadre Joaquim
por ser um bijú
as coecas sem botões
e as calças rotas no cú

XLIII

Deixo ao António da Forna
por ser um rapaz inteligente
uma jimada de orina
e vai ficar todo contente

XLIV

Deixo ao António do Cerro
que me lembrou só agora
um farnel de moichos
Para quando for embora

XLV

Com isto vou terminar
se ficais mal contentes
que culpa tenho eu
não tenho mais que deixar

XLVI

Nunca vos esqueçais
vosso pai foi um home
morro desprezado
E esticado há fome

XLVII

Ó que grande tristeza
mas isso não está certo
para o que me sepultar
deixo-lhe o olho do cú aberto

XLVIII

O morrer é muito triste
estou mesmo acabar
pesso-vos meus filhos
que me queimais devagar

XLIX

Digo-vos adeus adeus
estou na áncia da morte
sou Toupeiro e Botilho
até á hora da morte

Adeus Adeus

Notas do Texto 4

(1) Cacilhas: localidade de Almada, que faz parte hoje da freguesia de Cacilhas, da União de Freguesias de Cacilhas, Almada, Cova da Piedade, Pragal. Foi e continua a ser um local de passagem muito importante, não só entre as duas margens do rio Tejo como entre o Norte e o Sul do país.

(2) Alusão às andanças do Compadre para que não seja encontrado pelos rapazes.

(3) Ardena: sítio de Cavadas, no lugar de Espiunca, por onde passa o ribeiro Ardena, afluente do rio Paiva, e no qual há um moinho. O “Torcidas”, já faleceu há décadas.

(4) Alusão ao modo comum de tentativa de provocar o aborto: darem-se murros no fundo das costas. Cf. estrofes XII, XII, XIV e XV.

(5) Alusão ao futuro do Compadre: morrer queimado. Cf. estrofes XIX, XX, XXI, XLVII, XLVIII e XLIX.

(6) Alusão ao contrabando com Espanha.

(7) O Carlos mora no cimo do lugar e é mau dançador.

- (8) O António, irmão do Carlos, mais novo, namora com uma rapariga cujo pai é o “Certinha”.
- (9) O Joaquim, irmão dos dois anteriores, e o mais novo dos três, tem um cão chamado pardal.
- (10) Possos (Poços): sítio do lugar. O Manuel, sensaborão, é muito pouco falador.
- (11) O Manuelzinho, estudante na faculdade de Direito, em Coimbra, é filho de um dos lavradores mais abastados.
- (12) O Luizinho, irmão do Manuelzinho, é estudante do ensino secundário.
- (13) O Carlos é muito impulsivo.
- (14) O Abel é ainda muito novinho.
- (15) O Gastão gosta muito de caçar.
- (16) Figueira e Feira: sítios do lugar. O Manuel, irmão do Gastão, mais novo, mora na Figueira.
- (17) Sardoal: sítio do lugar. O António mora aí. Muito pobre, nunca pode, por isso, ser cabeceiro, nos bailes. O cabeceiro é quem comanda certas danças.
- (18) O Norberto, pelo contrário, é o chocalheiro-mor, incapaz de guardar um segredo.

Seguem-se 4 páginas do *fac-símile* do Texto 4

20 de Março de 1965

Ao todos senhores e senhoras
pede-se o maximo atento
que se vaidar inicio
a ler o testamento

X

Vou patir os meus bens
e fazer as minhas partilhas
tenho uns bons louvados
do lugar de cacilhas

X

Vou contar a minha vida
desde o dia em que nasci
para estar aqui hoje
mil tormentos pateei

X

Estive a servir na ardona
o brucidas foi meu patrão
quando lá iam as raparigas
eu metia-lhe bem o calção

X

Elas todas me diziam
que eu para isso não era mol
vinham todas contentes
quando lhe enebia bem o fol

X

Eu era um bom moleiro
mesmo daqueles de primeira
quando elas lá iam
ali os gatos saiam pela trepura

X

Depois medei para casa
de outro bom patrão
estimava-me tanto
que comia os sobras do cão

Andava feito um fidalgo
a pastor dum rebanho
Na cama eram só pulgas
e pessobelhos de todo o tamanho

X

A patroa era brinealhona
o patrão não desconfiava
quando ele saia de casa
eu logo lhe carregava

X

Eu andava todo contente
que patroa eu arranjei
estou desconfiado
que á dias a emprinhei

X

Ela há dias se queixou
que lhe davam arrepios
para lhe deitar o filho abaixo
dei-lhe punhadas dos vazios

X

O caso está ruim
vamos a ver como vai calhar
o patrão está desconfiado
está sempre arrequeijar

X

Ohalá que ele me pague
e me de meu ordenado
e dizem que a mulher
anda preta do exiado

X

Ele diz que era rendido
e que só tinha um grão
mas arranjou um periado
que chegou para o patrão

X
minha vida era um remancee
se eu quizer, eseplicar
para sair dos trabalhos
resolvi-me então casar

X
hoje foi meu casamento
que assim foi minha sorte
que ~~tant~~ tam pouco gosei
que estou condenado lá morte

X
tenho grandes riqueças
que trouxe de Espanha
tenho uma fortuna em colchas
de teias de aranha

X
Está tudo muito bem
fica tudo por igual
se algum ficar prejudicado
pesso para não tumbar a mal

X
Estou a sofrer muito
hoje vou ter um fim
deixo um saeo de mentiras
a quem olhar por mim

X
Todos se abeiram de mim
para saber o que lhe toca
num fim de vos receber
me queimais e me dais essa

X
Assim vou distribuir
o que tanto granjei
pesso a deus que não passeis
amigos o que eu passei

Vou Cumecar

Deiseo ao compadre Francisco
por ser muito educado
deiseo-lhe um figo sem fundo
e os dentes de um porcado

X
Deiseo ao compadre Carlos
por mo alto morar
deiseo-lhe as minhas chameas
para o corridinho dançar

X
Deiseo ao compadre Antonio
por morar no eiminha
deiseo-lhe a minha casaca
que lhe vai ficar certinha

X
Deiseo ao irmão Joaquim
por gostar muito de dançar
deiseo-lhe duas trocidas
que está o pardal alargar

X
Deiseo ao Manuel de possos
por ser muito animado
deiseo-lhe a minha ladainha
que a dele não val um cruzado

X
Deiseo ao compadre Manuelzinho
por ser um rapaz educado
deiseo-lhe a minha questão
quando for adereogado

X
Deixo ao irmão Louizinho
por ser um rapaz direito
deixo-lhe o posto de Professor
que lhe dá todo o respeito

X
Deixo ao compadre Armando
por ser um pouco barbudo
deixo-lhe a orelheira dum cão
para comer no dia de entrudo

X
Deixo ao compadre Joaquim
a minha melhor prenda
deixo-lhe as minhas ~~estras~~ colchas
para formar uma tenda

X
Deixo ao compadre Papimiano
que nem é menos nem mais
deixo-lhe os meus reportórios
para vender nos arraiais

X
Deixo ao compadre Carlos
por ser muito repentinoso
os quises do meu gato
e vai ficar todo vaidoso

X
Deixo ao Arnaldo do Afonso
por gostar já do pagode
deixo as barbas do meu gato
enquanto lhe ajeito o bigode

X
Deixo ao compadre Abel
por ainda ser muito novo
três peidos de cão
e outros tantos de lobo

X
Deixo ao compadre Arnaldo
por no fundo do lugar morar
um cento de chatos
para na quaresma cusar

X
Deixo ao compadre Gastão
por gostar de cacar
uma espingarda sem eramba
para os olhos matar

X
Deixo ao irmão Manuel
por morar na figueira
um saeo de peidos
para ir vender à feira

X
Deixo ao António do Sardoal
por não ser calado
deixo-lhe a trelanta do burro
para tecer o pandeiro

X
Deixo ao compadre Norberto
por ser muito reservado
a mala dos segredos
que ele é bastante calado

X
Deixo ao compadre Beza
por ele morar na feira
deixo-lhe a minha calça negra
que anda de caganeira

X
Deixo ao irmão Armando
também lhe quero deixar
a lapizeira dum cão
para de charuto fumar

X
Deixo ao compadre Joaquim
por ser um biju
as coecas sem botões
e as calças rotas no cu

X
Deixo ao António da forna,
por ser um rapaz inteligente
uma jimada de oxina
e não ficar todo contente

X
Deixo ao António do cerro
que me lembrou só agora
um farnel de moedas
para quando for embora

X
Com isto vou terminar
se ficais mal contentes
que culpa tenho eu
não tenho mais que deixar

X
Nunca vos esquecereis
vosso pai foi um home
morto desprezado
e esticado há fome

X
O que grande tristeza
mas isso não está certo
para o que me sepultar
deixo-lhe o olho do eu aberto

X
O morrer é muito triste
estou mesmo acabar
pesso-vos meus filhos
que me queimais devagar

X
Digo-vos a deus adeus
estou na ância da morte
sou toupeiro e Botelho
até à hora da morte

Adeus Adeus

Texto 5

Macieira, 27 de Fevereiro de 1979

I

Pesso a todos que estejam
Com o máximo atento
Que se vai dar início à leitura
Do nosso testamento

II

Hoje foi o meu casamento
Tive muita fartura de mesa
Faço então minhas partilhas
Para evitar outra despeza

III

Tudo vai calhar bem
Muito tenho que deixar
Umás ficaram contentes
Outras ficaram a arrequegar (1)

IV

Estive a servir na Ardena
Em casa do Ramiro
Mas ele começou a deitar a mão
Tive que me por no piro (2)

V

Como a vida lá não correu
Vim para San Cereja
Quando os rapazes me lá viam
Ficavam cheios de inveja

VI

Lá fui vivendo
Com muitas cautelas
Eles comiam o melhor

E mandavam-me rapar as panelas

VII

De lá fui para a Rapazoeira

E lá cai na esparrela

Ageitei lá um emprego

De erguer a espinhela

VIII

Foi assim a minha sorte

Que não foi nada sorteada

Quando me casei

Já levava a barriga inchada (3)

IX

Foi assim que eu tive

Uma ninhada de filhas

Porque o cabrão do meu homem

Não quis que eu usa-se pastilhas (4)

X

Eu quando era nova

Fui sempre mulher séria

Tinha três mil contos

No banco da miséria

XI

As minhas filhas são tantas

Não sei como hei-de partir

Vou partir em vida

Para elas não se afligir

XII

E então tomai nota

Naquilo que vos deixo

Ides ficar todas contentes

Até ides lamber o beijo

RELAÇÃO DE PARTILHAS OU DEIXAS

XIII

Deixo à comadre Emilia
Por ela morar à beira do pinhal
Deixo-lhe uma pinha das bravas
Para ela coçar o canal

XIV

Deixo à comadre Bina
Por ela andar a costurar
Deixo-lhe a minha gaita
Para ela nela tocar (5)

XV

Deixo à irmã Deolinda
Por no Ferreiro morar
Deixo-lhe a minha habilidade
Para ela começar a namorar 6)

XVI

Deixo à comadre Elídia
Por ela gostar da praia
Deixo-lhe um rapazinho jeitoso
O filho do Antero Maia (7)

XVII

Deixo à comadre Almerinda
Por ter usado bigode
O namoro que se ponha a toques
Se não ela ainda o fode (8)

XVIII

Deixo à comadre Paula
Por ser muito fagueira
Deixo-lhe um carro sem rodas
Para ela visitar o Carvalheira (9)

XIX

Deixo à comadre Julieta
Por ela ser muito vaidosa
Deixo-lhe para o casamento
O “Pomba Verde” de V. Viçosa (10)

XX

Deixo à comadre Conceição
Por ela ser muito matreira
Deixo-lhe um frasco de perfume
Tirado da tripa cagueira (11)

XXI

Deixo à comadre Fátima
Por ela morar na Lameira
Deixo-lhe “Gato gordo”
Para ela viver a vida inteira (12)

XXII

Deixo à comadre Cristina
Por ela morar no Sabugueiro
Deixo-lhe uma escova d’arame
Para ela coçar o farrumeiro (13)

XXIII

Deixo à comadre Dolores
Por ela ser um foguetito
Deixo-lhe as unhas dum gato
Para ela coçar o escrito (14)

XXIV

Deixo à comadre Fernanda das Eiras
Por ela ser uma moçatona
Deixo-lhe o meu escadote
Para ela ap[a]nhar azeitona (15)

XXV

Deixo à comadre Isabel das Eiras
Por ser de Stª Comba Dão
Deixo-lhe o Fonseca de Vilar
Para ela não dizer que não (16)

XXVI

Deixo à comadre Celeste
Por ela na dança ser escurpelenta
Deixo-lhe uma coisa
Que nem o Diabo a ague[n]ta (17)

XXVII

Deixo à comadre Albina de Saílas
Por ela ser um calmeirão
Tanta vez berra com a Tia
Sempre sem razão (18)

XXVIII

Deixo à comadre Irene
Que ela não vai ter razão de queixa
Que tenha cuidado com o namoro
Se não ele caça-lhe a beixa (19)

XXIX

Deixo às comadres da farmácia
São coisas do destino
A família que tenha cuidado
Se não vão parar a casa do Maximino (20)

XXX

Deixo à comadre Helena
É um caso Que está certo
Deixo-lhe um irregador
Para ela dar um cristel ao tio Norberto (21)

XXXI

Deixo à comadre Fernanda do Ladário
Que na dança é um cavaquinho
Gosta muito de escolher par
Que o vá escolher ao S. MARTINHO (22)

XXXII

Deixo à comadre Francina
Que ela não me vai levar a mal
Que fique a roer as unhas
Enquanto o namoro está no Ameal (23)

XXXIII

Deixo à comadre Nela da Forna
Por ela ser do meu atento
Ela tem de puxar pela teta do boi
Para a renda do casamento (24)

XXXIV

Deixo à comadre Alina
Por ela morar na Baixada
Tem tido bons namoros
Agora anda a dar de mamar à canalhada (25)

XXXV

Deixo à comadre Amélia
Que nem o diabo mete a unha
Deixo-lhe para casamento
O Eduardo de Cunha (26)

XXXVI

Deixo à comadre Júlia
Por ela ser muito esquesita
Tenho pouco a deixar
Deixo-lhe uma coisa que encolhe e estica (27)

XXXVII

Deixo à comadre Maria José
Que já não foi a primeira
Ela que se vá acautelando
Se não fica na parteleira (28)

XXXVIII

Deixo à comadre Augusta
Uma coisa que nem fica bem nem mal
Ela que se ponha à defesa
Senão perde o Luís do Sardoal (29)

XXXIX

Deixo à comadre Alice
Por ela ter um porte fagueiro
Em vez de se empregar a trabalhar
É só ver se tem lã no farrumeiro (30)

XL

Deixo à comadre Cidália
Por ela morar no Altinho
Deixo-lhe um rapaz em Canelas
Para lhe coçar o passarinho (31)

XLI

Deixo à comadre Rosa
Por ela ter muita treta
Não tenho mais nada que deixar
Deixo-lhe a minha chupeta (32)

XLII

Deixo à comadre Lúcia
Que me estou a lembrar dela
Deixo-lhe uma sandes de fiambre
Para ela alargar a costela (33)

XLIII

Deixo à comadre Glória
Por estar no alto da praia
Ela ha-de ir para o Brasil
No avião que lhe faz o Maia (34)

XLIV

Deixo à comadre Ferreira
Por ela ser muito falada
Ela que tenha cuidado
Se não o “Rolhas” espeta uma barrigada (35)

XLV

Vou daqui para Cunha
Que vai ser uma rustilhada
Se as botassem à Paiva
Não me afligia nada (36)

XLVI

Daqui vou para Fornelos
Que está na lembrança
Deixo-lhe um saco de chatos
Que não iram ter paraça (37)

XLVII

Daqui vou para Cortegaça
Mas vou com muita cautela
Aquela que estiver com pressa
Que se case com o “Bicha Cadela” (38)

XLVIII

Com isto terminei
Sou filha de Barrabas
Se alguma coisa não ficar contente
Que meta o nariz atrás

XLIX

Ide-vos adevertindo
Sempre com alegria
Deixo mais uma esmola
Para a missa do sétimo dia

L

Devidi tudo o que tinha
Agora não tenho mais nada
O que teve mais
Divede com a prejudicada

LI

Seguide os meus conselhos
Tende sempre muito juízo
Ide botando os olhos
Para arranjar o que vos é preciso

LII

Quando vos casares
Quero que fazeis uma boda
Quero que convideis
A vossa família toda

LIII

Que seja um casamento animado
Com uma comida muito fina
Podeis comer e beber
Que deixei pago na Cristina (39)

LIV

Quando vos beijares
Que seja com muito carinho
Tem cosido e carne assada
E muita fartura de vinho

LV

Então pesso-vos muita desculpa
Por não estar na companhia
Ides encher a vossa barriga
E eu com a minha vazia

LVI

Seguide os meus conselhos
Ides ter louvores
Ide sempre arrastando o pé
Para pagar os tocadores

LVII

Estou para terminar
Não tenho mais que dizer
Estou prestes a ser morta
Ninguem me vai valer (40)

LVIII

Adeus até ao ano
Vou dar o final
A todas pesso desculpa
Que são brincadeiras de carnaval

LVIX

O meu nome
É Maria José Faveca
Adeus que me vou embora
Tenho comichão na piteca

LX

Quereis saber quem foi
O meu testamenteiro
Então ide procurar
A casa do cantoneiro

Notas do Texto 5

- (1) Algumas raparigas irão gostar da sua “deixa”, mas outras talvez não.
- (2) Ardena: sítio de Cavadas (lugar de Espiunca), junto a um ribeiro com o mesmo nome, que desagua no rio Paiva, na margem direita. Aí existe um moinho, onde o Ramiro é o moleiro.
- (3) Alusão ao facto da Comadre já estar grávida antes do casamento.
- (4) Alusão ao uso dos contraceptivos orais.
- (5) A Bina é aprendiz de costureira.
- (6) A Deolinda, irmã da Bina, mais nova, ainda não namora.
- (7) O filho do Antero Maia é deficiente mental.
- (8) A Almerinda é vaidosa. O namorado, por isso, terá de acautelar-se.
- (9) A Paula namora com o “Carvalheira”.
- (10) A Julieta é muito vaidosa e o “Pomba Verde” é deficiente mental e mora em Vila Viçosa, lugar da freguesia de Espiunca, concelho de Arouca.
- (11) A Conceição é muito manhosa.
- (12) O “Gato Gordo” é um ex-presidiário de Vila Viçosa, que assassinara a mulher por avidez de herança.
- (13) Sabugueiro: sítio de Macieira. A Cristina mora aí. O farrumeiro é o sexo feminino.
- (14) A Dolores é muito magra. Escrito: vocábulo inventado com o significado de sexo feminino.
- (15) Eiras: sítio de Macieira. A Fernanda mora aí e é muito entroncada. O seu namorado é muito alto.
- (16) A Isabel, professora do ensino básico, em Macieira, é natural de Santa Comba Dão e gosta do Fonseca, que mora em Vilar d’Arca.
- (17) A Celeste, vaidosa, não dança com os rapazes que não lhe agradem.

- (18) Saílas: sítio de Macieira. A Celeste mora aí, em casa de uma tia, desde criança, e é habitualmente muito agressiva com ela.
- (19) A Irene “Carneira” tem de ter cuidado com o namorado para não o deixar ter gestos que revelem bastante intimidade.
- (20) A filha mais velha da farmacêutica namora com um filho do Maximino. Este é pobre e bêbado e, por isso, o namoro é contra a vontade dos pais da rapariga. Curiosamente, ela não é nomeada, havendo uma deixa para o grupo de todas as irmãs. Apesar disso, eles vieram a casar-se.
- (21) O Norberto, tio da Helena, solteiro e de idade avançada, mora em casa dela.
- (22) Ladário: sítio de Macieira. A Fernanda mora aí e, embora má dançadeira, gosta contudo de escolher o par, pelo que se lhe sugere que dance com um burro comprado na feira anual de S. Martinho, em Penafiel, que é feira de burros.
- (23) Ameal: zona do Porto. A Francina rói as unhas e namora com um rapaz que possui um café no Ameal.
- (24) Forna: sítio de Macieira. A Nela mora aí e os pais têm um boi de cobrição.
- (25) A Alina mora junto de um ribeiro, no lugar de Cunha. Já vai indo para idade avançada, por isso com menor probabilidades de se casar.
- (26) A Amélia é demasiado exigente na escolha de namorado. Se assim continuar, só lhe resta a hipótese de se casar com o Eduardo, que mora em Cunha, já de idade avançada. Solteira ficou.
- (27) A Júlia, irmã da Amélia, mais nova, tem muito mau feitio.
- (28) A Maria José, irmã das duas anteriores e a mais velha das três, já tem idade bastante adiantada. Veio no entanto a casar-se bastante mais tarde.
- (29) Sardoal: sítio de Guisande. O Luís mora aí. Com mau feitio, de modos muito desagradáveis, a Augusta tem de ter cuidado com o namorado, não vá ele cansar-se.
- (30) A Alice é muito preguiçosa. Veio a viver em união de facto com um vagabundo. O farrumeiro é o sexo feminino.

- (31) A Cidália mora no cimo do lugar. Namora com um rapaz de Canelas, freguesia do concelho de Arouca.
- (32) A Rosa é muito vaidosa.
- (33) A Lúcia, estudante do ensino secundário, é muito magra.
- (34) A Glória só gosta de rapazes emigrantes ou filhos de emigrantes, tendo-se cumprido o seu desejo, casando-se com o Maia.
- (35) A Ferreira parece estar grávida, e diz que o pai será o “Rolhas”, homem de pouco prestígio.
- (36) As raparigas todas que moram em Cunha têm uma “deixa” comum. Por serem várias é que se diz que será uma restolhada, uma grande confusão.
- (37) Tal como aconteceu com as raparigas de Cunha, também as várias raparigas de Fornelos têm uma deixa colectivamente.
- (38) Cortegaça: lugar de Fornelos. À semelhança de Cunha e Fornelos, também as raparigas daí têm uma deixa no seu conjunto. O “Bicha Cadela”, alcunha muito pouco abonatória, mora em Vila Viçosa.
- (39) A Cristina é filha dos donos do salão onde se vêm fazendo os bailes, anexo a um café e onde se fazem bodas de casamentos. Cf. estrofes LIV e LV.
- (40) Alusão ao futuro da Comadre: morrer queimada. Cf. estrofes LVIII e LIX.

Seguem-se 7 páginas do *fac-símile* do Texto 5

TESTAMENTO

1º

Pesso a todos que estejam
Com o máximo atento
Que se vai dar inicio à leitura
Do nosso testamento

2º +

Hoje foi o meu casamento
Tive muita fartura de mesa
Faço então minhas partilhas
Para evitar outra despesa

3º +

Tudo vai calhar bem
Muito tenho que deixar
Umás ficaram contentes
Outras ficaram a arrequegar

4º +

Estive a servir na Ardena
Em casa do Ramiro
Mas ele começou a deitar a mão
Tive que me por no páro

5º +

Como a vida lá não correu
Vim para San Cereja
Quando os rapazes me lá viam
Ficavam cheios de inveja

6º +

Lá fui vivendo
Com muitas cautelas
Eles comiam o melhor
E mandavam-me rapar as panelas

7º +

De lá fui para a Rapozeira
E lá cai na esparrela
Ageitei lá um emprego
De erguer a espinhela

8º +

Foi assim a minha sorte
Que não foi nada sorteada
Quando me casei
Já levava a barriga inchada

9º +

Foi assim que eu tive
Uma ninhada de filhas

Porque o cabrão do meu homem
Não quis que eu usa-se a pastilhas

10º

Eu quando era nova
Fui sempre mulher séria
Tinha tres mil contos
No banco da miséria

11º

As minhas filhas são tantas
Não sei como hei-de partir
Vou partir em vida
Para elas não se afligir

12º

E então tomai nota
Naquilo que vos deixo
Ides ficar todas contentes
Até ides lamber o beijo

RELAÇÃO DE PARTILHAS OU DEIXAS

Deixo à comadre Emilia
Por ela morar à beira do pinhal
Deixo-lhe uma pinha das bravas
Para ela coçar o canal

+
Deixo à comadre Bina
Por ela andar a costurar
Deixo-lhe a minha gaita
Para ela nela tocar

+
Deixo à irmã Deolinda
Por ela ser um bocado russa
Deixo-lhe a minha cabeça
Para ela enfiar na carpuça

+
Deixo à comadre Elídia
Por ela vir de Bertelo
Ela esta a ficar grandinha
Para pègar no turtumelo

+
Deixo à comadre Almerinda
Por ter usado bigode
O namoro que se ponha a toques
Se não ela ainda o fode

+
Deixo à comadre Paula
Por ser muita fagueira
Deixo-lhe um carro sem rodas

Deixo à comadre Deolinda
Por no Ferreiro morar
Deixo-lhe a minha habilidade
Para ela começar a namprar

Deixo à comadre Elídia
Por ela gostar da praia
Deixo-lhe um rapazinho jeitoso
O filho do Antero Maia

Para ela visitar o Carvalheira

Deixo à comadre Julieta
 Por ela ser muito vaidosa
 Deixo-lhe para casamento
 O pomba verde de V.Viçosa

+

Deixo à comadre Conceição
 Por ela ser muito matreira
 Deixo-lhe um frasco de perfume
 Tirado da tripa cagueira

+

Deixo à comadre Fátima
 Por ela morar na lameira
 Deixo-lhe o gato gordo
 Para ela viver a vida inteira

+

Deixo à comadre Cristina
 Por ela morar no Sabugueiro
 Deixo-lhe uma escova d'arame
 Para ela coçar o farrumeiro

+

Deixo à comadre Dolores
 Por ela ser um foguetito
 Deixo-lhe as unhas dum gato
 Para ela coçar o escrito

+

Deixo à comadre Fernanda das Eiras
 Por ela ser uma moçatona
 Deixo-lhe o meu escadote
 Para ela apnhar azeitona

+

Deixo à comadre Isabel das Eiras
 Por ser de Stª Comba Dão
 Deixo-lhe o Fonseca de Vilar
 Para ela não dizer que não

+

Deixo à comadre Celeste
 Por ela na dança ser escurpelenta
 Deixo-lhe uma coisa
 Que nem o diabo a agueta

+

Deixo à comadre Albina de Saflas
 Por ela ser um calmeirão
~~Quanto~~ Tanta vez berra com a Tia
 Sempre sem razão

+

Deixo à Comadre Irene Que tenha cuidado com o namoro
 Que ela não vai ter razão de queixa Senão ele caça-lhe a beixa

O QUE Deixo às comadres da farmácia
São coisas do destino
A família que tenha cuidado
Se não vão parar à casa do Maximino (3)

Deixo à comadre Helena³¹
É um caso que está certo
Deixo-lhe um irregador
Para ela dar um cristel ao tio Norberto

Deixo à comadre Fernanda do Ladário³²
Que na dança é um cavaquinho
Gosta muito de escolher par
Que o vá escolher ao S.MARTINHO

Deixo à comadre Francina³³
Que ela não me vai levar a mal
Que fique a roer as unhas
Enquanto o namoro está no Ameal

Deixo à comadre Nela da Forna³⁴
Por ela ser do meu atento
Ela tem de puxar pela teta do boi
Para a renda do casamento

GUISANDE

Deixo à comadre Alina³⁵
Por ela morar na baixada
Tem tido bons namoros
Agora anda a ~~XXXXXXXXXX~~ canalhada
dar de mamar A

Deixo à comadre Amélia³⁶
Que nem o diabo mete a unha
Deixo-lhe para casamento
O Eduardo de Cunha

Deixo à comadre Júlia³⁷
Por ela ser muito esquesita
Tenho pouco a deixar
Deixo-lhe uma coisa que encolhe e estica

Deixo à comadre Maria José³⁸
Que já não foi a primeira
Ela que se vá acautelando
Senão fica na parteleira

5
Com isto terminei
Sou filha de Bárrabas
Se alguma não ficar contente
Que meta o nariz atraz

Ide-vos adevertindo
Sempre com alegria
Deixo mais uma esmola
para a missa do sétimo dia

Devidi tudo o que tinha
Agora não tenho mais nada
O que teve mais
Divede com a prejudicada

Seguide os meus conselhos
Tende sempre muito juízo
Ide botando os olhos
Para arranjar o que vos é preciso

Quando vos casares
Quero que fazeis uma boda
Quero que convideis
A vossa família toda

Que seja um casamento animado
Com uma comida muito fina
Podeis comer e beber
Que deixei pago na Cristina

Quanda vos beijares
Que seja com muito carinho
Tem cosido e carne assada
E muita fartura de vinho

Então pesso-vos muita desculpa
por não estar na companhia
ides encher a vossa barriga
E eu com a minha vazia

Seguide os meus conselhos
ides ter louvores
ide sempre arrastando o pé
Para pagar os tocadores

Deixo à comadre Augusta
Uma coisa que nem fica bem nem mal
Ela que se ponha à defesa
Senão perde o Luís do Sardeal

+
Deixo à comadre Alice
Por ela ter um porte fagueiro
Em vez de se empregar a trabalhar
É só ver se tem lã no farrumeiro

+
Deixo à comadre Cidália
Por ela morar no altinho
Deixo-lhe um rapaz em Canelas
Para lhe coçar o passarinho

+
Deixo à comadre Rosa
Por ela ter muita treta
Não tenho mais nada que deixar
Deixo-lhe a minha chupeta

+
Deixo à comadre Lúcia
Que me estou a lembrar dela
Deixo-lhe uma sandes de fiambre
Para ela alargar a costela

+
Deixo à comadre Glória
Por estar lá no alto da praia
Ela ha-de ir para o Brasil
No avião que lhe faz o Maia

+
Deixo à comadre Ferreira
Por ela ser muito falada
Ela que tenha cuidado
Senão o Rolhas espeta-lhe uma barrigada

Vou daqui para Cunha
Que vai ser uma rustilhada
Se as batassem à Paiva
Não me afligia nada

49 +
Daqui vou para Fornelos
Que está na lembrança
Deixo-lhe um saco de chatos
Que não iram ter parança
Daqui vou para Cortegaça
Mas vou com muita cautela
Aquela que estiver com pressa
Que se case com o bixa cadela

Estou para terminar
Não tenho mais que dizer
Estou prestes a ser morta
Ninguém me vai valer

Adeus até ao ano
Vou dar o final
A todos pesso desculpa
Que são brincadeiras de carnaval

O meu nome
É Maria José Faveca
Adeus que me vou embora
Tenho comichão na piteca

Quereis saber quem foi
Que o ~~testamento~~ *meu testamenteiro*
Então ide procurar
A casa do cantomeiro

Texto 6

Cruzeiro, 19 de Fevereiro de 1980

I

Ès Cruzeiro cem por cento
Uma Terra sem igual
De Todas a Mais Bonita
Que existe em Portugal

II

Por seres uma terra a valer
Na questão de divertimento
Para ti eu vou Fazer
De quanto tenho; Testamento

III

19 de Fevereiro
Que data tão relembrada
Fui condenada à Morte
Já sei que vou ser queimada (1)

IV

Chamo-me D. Malaquias
E gosto da Brincadeira
Depois do Meu Testamento
Vão Fazer-me uma Fogueira

V

O dia Também é Bravo
Para o Meu estimado companheiro
O nome dele completo
É António Sá Carneiro (2)

VI

Da Sr[a]. Professora Alzira
Não me posso esquecer
Deixo-lhe um amor Perfeito

Por Me ter ensinado a ler (3)

VII

À Menina Augusta Car[r]iça
A Quem tenho grande Apreço
Eu Deixo como lembrança
As continhas do Meu terço (4)

VIII

A Rosita da Portela
Não Me vai levar a mal
Deixo-lhe o meu colete
Para dar ao Amaral (5)

IX

À menina Barbara da Mouta
Por ser muito impertinente
Deixo-lhe o meu cabedal
Pois ela è 10 reis de gente (6)

X

À sua irmã Querida
Que também è importante
Deixo-lhe a Fivela e o cinto
Pra se Manter elegante (7)

XI

Para a Menina Leocádia
Rica prenda vai Ficar
Deixo-lhe dois travessões
Prò cabelo enfeitar (8)

XII

À Virgínia do Soutelo
Que tem um Bom coração
Deixo-lhe o Meu cassetete
Para emprestar ao Gastão (9)

XIII

À Delfina do Ferreiro
Por ser Moça Aprumada
Deixo-lhe como recordação
Uma Toalha Bordada (10)

XIV

A sua irmã Fatita
Eu gosto de Apreciar
Deixo-lhe a decisão
Para o Berto desenganar (11)

XV

Para a menina São da Venda
Que não é Das Mais galantes
Deixo-lhe como recordação
O Meu anel de Brilhantes (12)

XVI

À Augusta do Cabril
Por Me ter Feito a Farpela
Deixo-lhe 2 duzias de Agulhas
Pra se Manter sempre Bela (13)

XVII

À Fatita do Sr. Dias
Por ser das moças mais simpáticas
Deixo-lhe como prenda
Uma saca de pastilhas elásticas (14)

XVIII

E A Minha chopetinha
Deixo-a à Fatita dos Valinhos
Para ela acalantar
Aqueles Meigos gatinhos (15)

XIX

E á São de Vila Pouca
Que não nos quis desprezar
Deixo-lhe umas Botas À campino
Para Melhor Cavalgar (16)

XX

A menina Fernanda da Gia
Moço simpático è Verdade
Deixo-lhe um rapaz gentil
Pois está na Flor da idade (17)

XXI

A Manuela do Fulineiro
Que é Moça sem preguiça
Deixo-lhe o Meu passaporte
Para ir até à Suiça (18)

XXII

À Lenita do Chousalinho
Também tenho que Deixar
Dou-lhe toda a liberdade
Para ela Namorar (19)

XXIII

A Quem não posso esquecer
È a Emilia das Quintães
Como herdeira ela Fica
Com uma quinta em Piães (20)

XXIV

À São da Venda de cima
Criada do Sr. Antoninho
Deixo-lhe uma gaiola
Pra meter o passarinho (21)

XXV

A Menina Amélia da Cal[e]
Eu não posso desprezar
Deixo-lhe um dedal douro
Para os dedos não Picar (22)

XXVI

À Alice do Sr. Pedro
Eu não posso deserdar
Deixo-lhe um pente de Marfim
Pró cabelo Pentear (23)

XXVII

Às meninas do Barrelo
Por serem Boas Bailarinas
A prenda que lhes vou deixar
São dois pares de Meias Finas (24)

XXVIII

À Alice de Painsais
Que gosta muito de dançar
Deixo-lhe uns sapatos novos
Para Melhor a assear (25)

XXIX

Às meninas de Souselo
Também Têm que herdar
Deixo-lhe a minha escova
Para os cabelos Pentear (26)

XXX

À Menina Alice da Cruz
Por ser Moça Mui Formosa
Deixo-lhe como lembrança
A Minha saia cor de rosa

XXXI

À menina Irondina
Que gosta de se Aprumar
Deixo-lhe uma casa em Piães
Para ir para lá Morar (27)

XXXII

E Às Três manas da Varzea
Por serem umas meninas catitas
Deixo-lhe Para estrearem
Um blusinha de Fitas (28)

XXXIII

Às meninas de Paçô
Em Quem tenho muito gosto
Deixo uma toalha de linho
Para elas limpar o rosto (29)

XXXIV

A Belmira do Espinheiro
Que não é Moça Muito Alta
Deixo-lhe um namoradinho
Pois vontade não lhe Falta (30)

XXXV

À Minha amiga Maria Zé
A Quem tanto trabalho Dei
Duzentos anos de vida
Fui a prenda que lhe Deixei (31)

XXXVI

Às pessoas do Cruzeiro
Quem rondam uns 26
Deixo-lhes uma televisão a cores
Para ver a dacyn Deis (32)

XXXVII

Adeus Povo de Moimenta

Pessoal que vamos Deixar

Não deitem luto por nós

Podem continuar a dançar

Notas do Texto 6

- (1) Alusão ao futuro da Comadre: ser queimada. Cf. estrofe IV e XXXVII.
- (2) O companheiro é o Compadre, a quem atribuem ser o primeiro ministro, António, e não Francisco Sá Carneiro.
- (3) A professora Alzira foi professora do ensino básico, natural de Moimenta, e foi lá professora também durante muito tempo.
- (4) A Augusta – “Carriça” é a sua alcunha – é já de idade bastante adiantada, mas veio a casar-se com um homem de idade aproximada.
- (5) Portela: sítio do Cruzeiro. A Rosita mora aí. Cresceu muito de repente, facto que a levou a envergonhar-se, ao ponto de abandonar a escola.
- (6) Mouta: sítio do lugar. A Bárbara mora aí. É estudante do ensino secundário e muito vaidosa.
- (7) A irmã da Bárbara, não nomeada, mais nova, é também muito vaidosa.
- (8) A Leocádia usa o cabelo muito comprido.
- (9) Soutelo: sítio do Cruzeiro. A Virgínia mora aí. Namora com o Gastão, que pertence à Guarda Nacional Republicana.
- (10) A Delfina é filha do ferreiro e é muito vaidosa.
- (11) A Fatita é irmã da Delfina, mais nova. Parece que o Berto e ela gostam um do outro, mas a timidez de ambos tem impedido que se namorem.
- (12) Venda: uma das pequenas casas comerciais, com café, no Cruzeiro, sendo o pai da São seu proprietário.

- (13) Cabril: sítio do Cruzeiro. A Augusta mora aí e é costureira.
- (14) A Fatita, filha do senhor Dias, é, pelo contrário, antipática.
- (15) Valinhos: sítio de Vila Pouca, lugar de Moimenta. A Fatita mora aí. Alusão aos “Gatos”: todos os residentes de Santiago de Piães, freguesia de Cinfães.
- (16) Vila Pouca: lugar de Moimenta. A São mora aí. Até gostaria de andar a cavalo, se acaso o tivesse.
- (17) Gia: sítio de Bolo, lugar de Souselo, freguesia de Cinfães. A Fernanda mora aí. O Gentil gosta dela.
- (18) O pai da Manuela é funileiro e o namorado está emigrado na Suíça.
- (19) Chousalinho: sítio do Cruzeiro. A Lenita mora aí. Tem uma deficiência na fala; talvez por isso, nunca teve namorado.
- (20) Quintães: lugar de Moimenta. A Emília mora aí. É natural de Santiago de Piães e muito vaidosa.
- (21) A São (Ção) é empregada na casa de comércio do senhor Antoninho, no centro do Cruzeiro.
- (22) Cal (Cale): lugar de Moimenta. A Amélia mora aí. É aprendiz de costureira, mas não gosta. Veio a ser esteticista.
- (23) A Alice, filha do senhor Pedro, tem o cabelo muito encaracolado.
- (24) Barrelo: sítio de Figueiredo. As duas irmãs visadas dançam muito bem.
- (25) Painsais (Pensais): sítio do Cruzeiro, isolado, já junto ao monte. A Alice, filha de caseiros, não anda nem bem vestida nem bem calçada.
- (26) Não são esquecidas as raparigas de Souselo, que frequentemente têm contactos com os residentes de Moimenta.
- (27) A Ironcina (Hirondina), cujo namorado é de Santiago de Piães, prepara-se para fugir de casa dos pais e ir viver para casa do namorado, o que veio a acontecer.
- (28) Várzea: sítio de Vila Pouca. Não são esquecidas as três irmãs, vaidosas, que lá moram.

(29) Paçô: sítio de Vila Pouca. As raparigas que aí moram são também um pouco vaidosas.

(30) Espinheiro: sítio de Vila Pouca. A Belmira bem gostaria já de namorar, mas não lhe aparece pretendente.

(31) Alusão às andanças da Comadre. A Maria Zé foi a mais activa na tentativa de roubo da Comadre.

(32) Todos os residentes do Cruzeiro têm a sua deixa colectivamente – uma televisão a cores – para verem a telenovela dacyn Deis (“Dancing Days”), TV Globo/RTP, 15/10/79 a 19/7/80.

Seguem-se 4 páginas do *fac-símile* do Texto 6

19 Fevereiro

Testamento De 1980



I

25 Cruzeiros cem por cento
Uma Terra sem igual
De Todas a Mais Bousta
Que existe em Portugal

II

Por seres uma terra a valer
Na questão de divertimento
Para Ti em Vou Fazer
De quanto tenho; Testamento

III

19 de Fevereiro
Que data tão selembrada
Fui condeuada à morte
já sei que Vou ser queimada

... IV

Chamo-me D. Malaguinhas
E gosto da Brincadeira
Depois do meu Testamento
Vão Fazer-me uma Fogueira

V

O dia Também é bravo
Para o meu estimado companheiro
O nome dele completo
É António só Carneiro

VI

Da Sr. Professora Algina
Não me posso esquecer
Deixo-lhe um amor Perfeito
Por me ter ensinado a ler

VII

À menina Augusta Carreira
A quem tenho grande apreço
Eu Deixo como lembrança
As contrinhas do meu terço

VIII

A Rosita da Portela
Não me vai levar a mal
Deixo-lhe o meu colete
Para dar ao Amoral

X

À sua irmã querida
Que também é importante
Deixo-lhe a fitela e o cinto
Pra se manter elegante

XII

À Virgínia do soutelo
Que tem um bom coração
Deixo-lhe o meu cassetete
Para emprestar ao Gastão

XIV

A sua irmã Fatita
eu gosto de apreciar
Deixo-lhe a decisão
Para o Berto desenganar

XVI

À Augusta do Cabril
Por me ter feito a farpela
Deixo-lhe 2 dúzias de Agulhas)
Pra se manter sempre Bela

XIX

E a Miúda chopetiúha
Deixo-a à Fatita dos valinhos
Para ela acalantar
Aqueles Meigos gatiúhos

XXI

A Menina Fernanda da Gía
Moça simpática é ~~clara~~ Verdade
Deixo-lhe um rapaz gentil
Pois está na flor da idade

IX

À Menina Bárbara da Mont
Por ser muito impertinente
Deixo-lhe o meu cabelal
Pois ela é 10 reis de gente

XI

Para a Menina Leocídia
Rica prenda vai ficar
Deixo-lhe dois trançesões
Pro cabelo enfeitado

XIII

À Delfina do Ferreiro
Por ser Moça Aprunada
Deixo-lhe como recordação
Uma Toalha Bordada

XV

Para a Menina São da Vez
Que não é das mais Galantes
Deixo-lhe como recordação
O meu anel de brilhantes

XVII

À Fatita do sr. Dias
Por ser das Moças mais simpáticas
Deixo-lhe como prenda
Uma saca de pabilhos elásticos

XX

E a São de Vila Pouca
Que não nos quis desprezar
Deixo-lhe umas botas à la
Para melhor cavalgar

XXIX

A Manuela do Figueiro
Que é Moça sem premeça
Deixo-lhe o meu passaporte
Para ir até à Suíça

XXIII

À Leita do Chousalinho
Também tenho que deixar
Dou-lhe toda a liberdade
Para ela namorar

XXIV

A quem não posso esquecer
É a Erúlia das Quintas
Como herdeira da Fiea
Com uma quinta em Piaçã

XXIV

À São da Venda de Cima
Criada do sr. Antoniúlo
Deixo-lhe uma garrafa
Pra meter o passaculo

XXVI

A Menina Amélia da Cal
Eu não posso desprezar
Deixo-lhe um dedal d'ouro
Para os dedos não picar

XXVII

À Alice do sr. Pedro
Eu não posso deserdar
Deixo-lhe um pente de ouro
Pra cabelo pentear

XXVIII

Às Meninas do Barrelo
Por serem Boas Barbaricás
A prenda que lhes vou deixar
São dois pares de Meias Finais

XXIX

À Alice de Parisópolis
Que gosta muito de dançar
Deixo-lhe um sabão
Para Melhor a assanar

Às Meninas de Souelo
Também têm que herdar
Deixo-lhe a minha escova
Para os cabelos pentear

xxx

A menina Olívia da Cruz
Por ser moça mui formosa
Deixo-lhe como lembrança
A Miúda saia cor-de-rosa

xxxI

A menina Yrondina
Que gosta de se afundar
Deixo-lhe ^{uma} Miúda casa
Para ir para lá rezar.

xxxII

Às Três nanas da Varzea
Por serem umas meninas catitas
Deixo-lhe Para estrear
Quas blusinhas de fitas.

xxxIII

Às meninas de Paçó
Em quem tenho muito gosto
Deixo uma toalha de linho
Para elas limpar o rosto

xxxIV

A Beluina do Espigueiro
Que não é moça muito alta
Deixo-lhe ~~um~~ um namoradinho
Pois doutade não lhe falta

xxxV

A Miúda amiga Maria zé
A quem tanto trabalho dei
duzentos anos de vida
Fui a prenda que lhe dei

xxxVI

Às pessoas do Cruzeiro
Quem rondam uns 20
Deixo-lhes uma televisão a cores
Para ver o daqui deis

37

xxxVII

A Deus Povo de moimenta
Pessoal que vamos deixar
Não deixem luto por nós
Podem continuar a
dançar

Texto 7

Carril, 15 de Fevereiro de 1983

I

Povo desta terra
Oução todos com atenção
Porque chegou hoje o dia
De abrir meu coração

II

Vivi sempre neste lugar
Não saí da freguesia
E vou despedir-me de voz
Que vivia com tanta alegria (1)

III

Apezar de traiçoeiros
Não vou quis desprezar
E vou fazer minhas Partilhas
Com os mossos do lugar

IV

Ao ouvir ler estas deixas
Oução em condições
Não é depois com as hirdanças
Andar para aí aos empurrões (2)

V

Ao Zeca da Viscaia
Que é o primeiro hirdeiro
Deixo-lhe a minha galinha choca
Que ainda está no ninheiro

VI

Ao Adêlio da Viscaia
Rapaz que eu nunca vi
Deixo-lhe meu penico velho

Para ele fazer chichi

VII

Para o seu vizinho Joaquim

Deixo lhe uma camisinha de cambraia

E um bichinho cabeludo

Que tem a Aurora de Miragaia

VIII

Ao Fernando de Gatão

Que não se vai desprezar

Deixo lhe para companhia

Uma mucinha do lugar

IX

Para o seu irmão José

Rapaz de boa pinta

Que calse bem meus tamancos

Para ir até à Quinta (3)

X

Para o compadre Ancelmo

Também gosta de gosar

Deixo-lhe uma saquinha de amendoas

Para a Beatriz adoçar (4)

XI

Ao Alberto de Miragaia

Amigo da brincadeira

Deixo-lhe para companhia

A Celeste Pedreira (5)

XII

Para o Alexandre da Subreira

É um rapaz bem amado

Deixo lhe meu salpicão

Para dar à Zeza do Balado (6)

XIII

Para o seu irmão Zeca
Que não o posso desprezar
Deixo-lhe uma vaca leiteira
Para o acabar de criar (7)

XIV

Ao Fernando da Costa
Por ter bom coração
Deixo-lhe um casaco de tres cotovelos
Que foi feito em Escamarão (8)

XV

Ao irmão Augustinho
Que não o posso desprezar
Deixo lhe meus sapatos redondos
Que não os cheguei a uzar (9)

XVI

Para o Artur Ferreiro
Que também é bom rapaz
Deixo lhe as minhas calsinhas
Que são abertinhas para traz (10)

XVII

Para o José da Barroca
Como não sabe dansar
Deixo lhe uma bailarina
Para na quaresma o ensinar (11)

XVIII

Para o Manuel da Cubrada
Um rapaz muito andante
Deixo lhe o nariz do porco
Para oferecer ao cumandante (12)

XIX

Para o Zeca da Cubrada
Deixo-lhe umas cuecas de cambraia
E ele também que vá casando
Com a Imília de miragaia (13)

XX

Para o Manuel Bateira
Como é um rapazinho novo
Deixo lhe minha galinha
A por o primeiro ovo (14)

XXI

Para o Manuel Luis
Deixo-lhe uma parte dos meus bens
E o meu lindo mealheiro
Aonde existem três bintens

XXII

Para o seu irmão Paulo
Deixo lhe meu casaco branco
E ele que vá dando um[a] bolta
Pela barroca de Travanca (15)

XXIII

Já dei tudo quanto tinha
Todos foram meus hirdeiros
E ficarão os últimos
Egual aos primeiros

XXIV

Já está tudo dividido
Está lido o testamento
Só faltam as testemunhas
Para assinar neste mumento

XXV

As testemunhas estão
mesmo a entrada
é a Miquinhas dos Campinhos
E o Joaquim da Cubrada (16)

XXVI

Para as senhoras cumadres
Que não me sai do pensamento
Deixo para alimpar o rabo
A fulha do testamento

Notas do Texto 7

- (1) Alusão ao futuro do Compadre: ir morrer, embora não seja explicitado de que modo.
- (2) Alusão às brigas que muitas vezes existem por causa das heranças.
- (3) Quinta: sítio do Valado, lugar de Travanca. O José, irmão do Fernando, mais novo, namora com uma rapariga que mora na Quinta.
- (4) O Ancelmo (Anselmo) namora com a Beatriz.
- (5) O Alberto mora em Miragaia. Namora com a Celeste, que mora nas Pedreiras, lugar de Travanca.
- (6) Subreira [Sobreira]: sítio da Ribeira, lugar de Travanca. O Alexandre mora aí. Valado: lugar de Travanca. A Zeza mora aí. Os dois namoram-se.
- (7) O Zeca, irmão do Alexandre, é ainda muito novinho.
- (8) Costa: sítio do Carril. O Fernando mora aí. O casaco de três cotovelos é uma albarda, que se fabrica em Escamarão, lugar da freguesia de Souselo, no concelho de Cinfães.
- (9) O Augustinho [Agostinho] é irmão do Fernando, mais novo. São-lhe deixadas umas ferraduras (sapatos redondos).

(10) O pai do Artur é ferreiro. Alusão às calças (ou calções) usadas com a costura aberta atrás facilitando o fazer as necessidades.

(11) Barroca: sítio do Carril. O José mora aí e não sabe dançar.

(12) Cubrada [Quebrada]: sítio do Carril. O Manuel mora aí e cumpre o serviço militar obrigatório.

(13) O Zeca, irmão do Manuel, mais novo, namora com a Emília, que mora em Miragaia.

(14) O Manuel Bateira mora também na Quebrada e é bastante novo ainda.

(15) O Paulo é irmão do Manuel Luís, mais novo.

(16) Campinhos: sítio do Carril. A Miquinhas mora aí. O Joaquim mora na Quebrada. São ambos já muito idosos.

Seguem-se 2 páginas do *fac-símile* do Texto 7

15.2.83

I
Posso desta terra
ouço todos com atenção
Porque chegou hoje o dia
De abrir meu coração

VII
Do Fernando de Gato
Que não se vai desprezar
Deixo-lhe para companhia
Uma mucunha do lugar

II
Vivi sempre neste lugar
Não sai da freguesia
E vou despedir-me de voz
Que vivia com tanta alegria

IX
Para o seu irmão José
Rapaz de boa finta
Que calse bem meus tomanco
Para ir até à quinta

III
Apesar de traicoeiros
Não vou quiz desprezar
E vou fazer minhas
(Partilhas) com
Com os mossos do lugar

X
Para o compadre Anselmo
Também gosta de gosar
Deixo-lhe uma saquinha de amendoas
Para o Beatriz adocar

IV
Ao ouvir ler estas deixas
Ouço em condições
Não é depois com os hidoncos
Andar para ai aos empurrões

XI
Do Alberto de Miragaia
Amigo da brincadeira
Deixo-lhe para companhia
Um beloste Pedreira

V
Do Teófilo da Vircaia
Que é o primeiro hirdeiro
Deixo-lhe a minha galinha choca
Que ainda está no ninheiro

XII
Para o Alexandre subreiro
É um rapaz bem amado
Deixo-lhe meu sapicão
Para dar à Teza do bilado

VI
Do Adélio da Vircaia
Rapaz que eu nunca vi
Deixo-lhe meu ferrico velho
Para ele fazer chichi

XIII
Para o seu irmão Teza
Que não o posso desprezar
Deixo-lhe uma vaca leitosa
Para o acabar de criar

VII
Para o seu vizinho Joaquim
Deixo-lhe uma camisinha de cambaia
É um bichinho cabeludo
Que tem a Aurora de miragaia

XIV

Do Fernando da Costa
Por ter bom coração
Deixo lhe um casaco de tres cotovelos
Que foi feito em escarmarão

XV

Do irmão Augustinho
Que não o posso desprezar
Deixo lhe meus sapatos redondos
Que não os cheguei a uzar

XVI

Para o Arthur Sereiro
Que também é bom rapaz
Deixo lhe as minhas colunhas
Que não abertinhas para toz

James
J. Sereiro

XVII

Para o José da Barroca
Como não sabe dançar
Deixo lhe uma bailarina
Para na quaresma o ensinar

XVIII

Para o Manuel da Bulrada
Com rapaz muito andante
Deixo lhe o nariz do porco
Para oferecer ao comandante

XIX

Para o Feco da Bulrada
Deixo lhe umas ^{cucos} ~~camisas~~ de cambraia
E ele também que vá corando
Com a família de meogão

XX

Para o Manuel Bateira
Como é um rapazinho novo
Deixo lhe minha galinha
A por o primeiro ovo

XXI

Para o Manuel Luis
Deixo lhe uma parte do meu ^{bens}
E o meu lindo mecheiro
Donde existir tem bintem

XXII

Para o seu irmão Paulo
Deixo lhe meu casaco branco
E ele que vá dando um balta
Pela barreira de branca

XXIII

Já dei tudo quanto tinha
Todos foram meus herdese
E ficarão os últimos
Igual aos primeiros

XXIV

Já está tudo dividido
Está lido o testamento
So' faltam os testemunha
Para assinar neste momento

XXV

As testemunhas estão mesmo
A entrada é a mugunda
Dos campinhos
E o Joaquim da Bulrada

XXVI

Para as senhoras e mães
Que não me sae do pensamento
Deixo para alimpar o xabo
A filha do testamento

Texto 8

Vila Viçosa, 20 de Fevereiro de 1996

I

Boa tarde minhas comadres
aqui estou feliz e contente
para saudar a vos
e a tôda esta gente

II

Não fazeis troça de min
se eu venho mal arranjada
Arranjei a roupa à pressa
Não deu tempo pra mais nada (1)

III

A minha vida tem história
apesar de sêr criança
sou filha de 3 pais
deles tôdos já tenho herança

IV

Um deles deume um penico
pra cagar e pra mijar
e mandaram-me dividir
pelas comadres do lugar

V

Outro deu-me uma enxofradeira
e ensinou-me a enxofrar
quando me põem pó-de-talco
até faz leque no ar

VI

O outro arranjou-me bombas
p'ra no Carnaval estourar

esta noite comecei
e atirei a cama ao ar

VII

A História da minha vida
é como um muinho sem mó
sou neta de um dos meus pais
e filha de minha Avó

VIII

Essa erança que me deram
a min deume pouca sorte
já fez ciumes a alguém
que me condenou à morte (2)

IX

Todos querem a minha riquêsa
mas eu não vou em cantigas
já assinei o testamento
pra minhas comadres amigas

X

E então é tempo
de começar a divisão
começando na Portela
E acabando na Toqueirão

XI

Deixo à comadre Carla
menina bem arranjada
votas-te na Espiunca
e arejas-te-o na Armada (3)

XII

Deixo à comadre Mafalda
que proverbio melhor não há
mais vale uma mama na mão

que duas no sutia (4)

XIII

Deixo à comadre Maria
como tu não há igual
Gostas mais de Sarabigões
mas nós não levamos a mal (5)

XIV

Deixo à comadre Estela
que contigo ninguém vai
compras-te um carro novo
p'ra ver se algum burro cai (6)

XV

Deixo à comadre Conceição
o prefixo de exelência
não gostas dos rapazes novos
gostas deles com mais experiência (7)

XVI

Deixo à comadre Fatinha
uma chupeta e um biberão
se ele não fôr ao baile
com quem dançarás no salão (8)

XVII

Deixo à comadre Sandra
umas orelhas de toupeira
vê se deixas de ser palerma
e não seijas coscovilheira (9)

XVIII

Deixo à comadre Adélia
que o pardal não è para vender
estavas com ele no palheiro
o que estarias lá a fazer? (10)

XIX

Deixo à comadre Jacinta
por na Costa morar
deixo-te 30 razas de porvilhos
para o carnaval porvilhar

XX

Deixo à comadre Célia
um tapete e um xaile
levaste uns beijos no Café
e umas chapadas no baile (11)

XXI

Deixo à comadre Vanessa
que dessa niguem se ria
deixo-lhe o titulo
de miss antipatia. (12)

XXII

Deixo a comadre Tanea
que essa paixão põe-te louca
reza ao Santo Antonio
se queres ir casar a Arouca (13)

XXIII

Deixo à comadre Alessandra
menina de grande calor
já conheces os rapazes por fora
agora queres ver o interior (14)

XXIV

Deixo à comadre Isabel
uma gorda vaca malhada
o que é que te falta
para deixares de ser enjoada (15)

XXV

Deixo á comadre Paula
uma taxa e uma sola
arranjas-te um namorado
nem a gente passas bola (16)

XXVI

Deixo à comadre Marta
um penico e um boné
deixo-te um bocadinho de jeito
para servires no café (17)

XXVII

Deixo a comadre Patrícia
que a servir metes nojo
se queres coçar o pardal
vai ao monte boscar um tójo (18)

XXVIII

Deixo à comadre Marisa
menina muito apromada
enganas todos os rapazes
não gostas de ser enganada (19)

XXIX

Deixo a comadre Verinha
menina de grande saber
com medo de perder o virgo
não voltas-te cá aparecêr (20)

XXX

Deixo à comadre Helita
coidado com o ribeiro
à beira do moinho
não deixes meter o loreiro (21)

XXXI

Deixo à comadre Virginia
menina de pouco falar
será que essa cara de inocente
à Espiunca irá parar ? (22)

XXXII

Deixo à comadre Vera
vou-te medir bém à escala
serves-lhe para muita coisa
principalmente pra bengala (23)

XXXIII

Deixo a comadre Susana
que quer emprego à maneira
até já tem uma cunha
pra vender moveis em Macieira (24)

XXXIV

Deixo à comadre Teresa
menina de grandes respeitos
estas a ficar boa
só te falta tamanho nos peitos (25)

XXXV

Deixo à comadre Márcia
que esta não dá para enganar
não vais tocar viola com ele
com mêdo de ele te agarrar (26)

XXXVI

Deixo à comadre Sonia
que até dá vontade de se vir
quando conduzires em Vila Viçosa
buzina pra gente fugir (27)

XXXVII

Deixo à comadre Ana
por aprima queres copiar
com esse corpo assim
nunca lá hasde chegar (28)

XXXVIII

Deixo à comadre Susana
gordinha e rechunchuda
Vê se te rís mais p'ra gente
Pois és bastante trombuda (29)

XXXIX

Comadres já terminei
espero que não leveis a mal
quero ficar de bem com todos
até ao outro carnaval.

XL

Tenho andado à deriva
e até de motorizada
se repararem bem
até trago a cona inchada. (30)

XLI

Fui feita neste dia
e dei trabalho a fazer
andar por ai tantos à solta
e eu aqui arder.

XLII

Reparem bem em mim
que ando quente como uma estufa
se não me abafam este calor
ainda vou dar em fufa.

XLIII

Comadres e compadres
que há muitos neste, lugar
mas uma grande parte
só tem jeito para criticar.

XLIV

As que gostam da brincadeira
trabalham de cabeça erguida
as que ficam a criticar
São as que tem que se lhe diga.

XLV

Não ligueis ao que os outros dizem
e ao publico em geral
eu nada disto diria
se não fosse carnaval

XLVI

Espero que vós penseis
todos da mesma maneira
que o que eu disse aqui
foi tudo uma brincadeira.

XLVII

Não tenho nada contra vós
e até não gosto de guerra
desculpa-mo-nos uns aos outros
pois somos todos da mesma terra.

XLVIII

Sei que não sou bem vista
do fundo do coração
mas porfavor não deixem
que acabe esta tradição.

XLIX

Não vou dizer mais nada
tenho que ir à retréte
vou cagar p'ros comentarios,
adeus até 97.

MEU NOME É: MARGARIDA VIRGULINA FODE COM TODOS

P'ROS AMIGOS

VIRGULETA

Paulo

Albino

Carlos

António

Miguel

Rui

Notas do Texto 8

- (1) Alusão ao facto de a “Comadre” ter sido feita à última hora, na própria Terça-Feira Gorda, de manhã, por três rapazes, que integraram o grupo dos seis que elaboraram o testamento, durante a noite anterior, com grande ajuda da mãe de três deles. Cf. Estrofes III, IV, V e VI.
- (2) Alusão ao facto de muitos – dos novos aos mais velhos – criticarem os que querem continuar com a tradição, e ainda ao futuro da Comadre: morrer queimada. Cf. estrofes XLI, XLIII e XLVIII.
- (3) A Carla mora na Portela. No regresso de Espiunca, após ir votar nas eleições legislativas, resolveu ficar pelo caminho, no monte, tendo havido a suspeita de que fora para se encontrar com algum rapaz.
- (4) A Mafalda é mamalhuda.

- (5) Sarabigões (Serabigões): lugar de Espiunca. Um rapaz que aí mora vinha-se interessando pela Maria.
- (6) A Estela trocara de carro por outro quase novo. Mas não arranjou, apesar disso, namorado.
- (7) A Conceição, irmã da Estela, mais nova, vem-se mostrando interessada por um rapaz bastante mais velho.
- (8) A Fatinha é ainda muito novinha e só dança com um rapaz, nos bailes do Centro Cultural e Recreativo do lugar.
- (9) Tudo o que a Sandra ouve fora de casa vai logo contar em família.
- (10) A Adélia fora encontrada com um homem bastante idoso, solteiro, num palheiro.
- (11) A Célia é irmã da Jacinta, mais nova. A mãe batera-lhe, durante um baile, no Centro Cultural e Recreativo, por a ter encontrado com um rapaz, num café, a beijarem-se.
- (12) A Vanessa, irmã da Jacinta e da Célia, a mais nova das três, é realmente antipática.
- (13) A Tânea gosta muito dum rapaz que mora em Arouca.
- (14) A Alessandra, brasileira, e filha também de um emigrante no Brasil e de mãe ex-emigrante no Brasil é estudante do ensino secundário e mora no Porto. Por isso conhece muitos rapazes que não são do lugar.
- (15) A Isabel, estudante do ensino secundário, mora no Porto. Anda sempre mal disposta.
- (16) A Paula, após ter arranjado namorado, está menos comunicativa.
- (17) A Marta trabalha num café dos pais que abriu recentemente no lugar. É muito pouco atenciosa com os clientes.
- (18) A Patrícia, irmã da Marta, mais nova, com ela trabalha no café. É igualmente desagradável com os clientes.
- (19) A Marisa está empregada no Porto numa peixaria. Muda, por sua iniciativa, de namorado com frequência.
- (20) A Verinha, filha de ex-emigrantes no Brasil é estudante do ensino secundário e mora no Porto. Nos últimos tempos não vinha, como habitualmente, passar os fins de semana à aldeia.

- (21) O namorado da Helita mora em Espiunca, por onde passa o rio Paiva, e existe aí um moinho na margem esquerda.
- (22) Um rapaz, que mora também em Espiunca, vinha-se mostrando interessado na Virgínia.
- (23) A Vera, muito baixinha, namora, contudo, com um rapaz muito alto.
- (24) A Susana namora com um rapaz que mora em Macieira, filho de comerciantes de móveis.
- (25) A Teresa tem os seios muito pequenos.
- (26) A Márcia, irmã da Teresa, mais nova, estuda viola juntamente com outros jovens, cujo professor mora em Nespereira. Considerando este que ela tem bastante talento para a música, desejava que ela treinasse com um rapaz mais adiantado. Porém, a mãe não permite que ela vá para casa do rapaz.
- (27) A Sónia tirara carta de condução há pouco tempo ainda e, por isso, não há muita confiança nela como condutora.
- (28) A Ana mora no Porto. É estudante no ensino secundário e muito gorda. Nunca será tão elegante como a prima Marisa.
- (29) A Susana mora no Porto. É também estudante do ensino secundário e não só é gorda como desagradável.
- (30) A “Comadre” é tida por libertina.

Seguem-se 9 páginas do *fac-símile* do Texto 8

A História da minha vida
é como um moinho sem mó
sou neta de um dos meus pais
e filha de minha Avó

Essa erança que me deram
a min deume pouca sorte
já fez ciumes a alguém
que me condenou à morte (3)

Todos querem a minha riquêsa
mas eu não vou em cantigas
já assinei o testamento [redacted]
pra minhas comadres amigas

E então é tempo
de começar a divisão
começando na portela
e acabando na Toqueirão (4)

XI
Deixo à comadre Carla
menina bem arranjada
votas-te na Espiunca
e arejas-te-o na armada

XII
Deixo à comadre Mafalda
que proverbio mehlor não há
mais vale uma mama na mão
que duas no sutia

XIII
Deixo à comadre Maria
como tu não há igual
gostas mais de sarabigoões
mas nós não levamos a mal

XIV
Deixo à comadre Estela
que contigo ninguem vai
compras-te um carro novo
p'ra ver se algum burro cai

XV
Deixo à comadre Conceição
o prefixo de exelência
não gostas dos rapazes novos
gostas deles com mais experiência

xii
 Deixo à comadre Fatinha
 uma chupeta e um biberão
 se ele não for ao baile
 com quem dançarás no salão

xiii
 Deixo à comadre Sandra
 umas orelhas de toupeira
 vê se deixas de ser palerma
 e não seijas coscovilheira

xiv
 Deixo à comadre Adélia
 que o pardal não é para vender
 estavas com ele no palheiro
 o ^{que} estarias lá a fazer?

xv
 Deixo à comadre Jacinta
 por na costa morar
 deixo-te 30 razas de porvilhos
 para o carnaval porvilhar

xvi
 Deixo à comadre Célia
 um tapete e um xaile
 levaste uns beijos no Café
 e umas chapadas no baile

xvii
 Deixo à comadre Vanessa
 que dessa ninguém se ria
 deixo-lhe o título
 de miss antipatia.

xviii
 Deixo à comadre Tanea
 que essa paixão põe-te louca
 reza ao, S. António
 se queres ir casar a arouca .

Deixo à comadre Alessa ndra
menina de grande calor
já conheces os rapazes por fora
agora queres ver o interior

Deixo a comadre Isabel
uma gorda vaca malhada
o que é que te falta
para deixares de ser enjoada

Deixo á comadre Paula
uma taxa e uma sola
arranjas-te um namorado
nem a gente passas bola

Deixo à comadre Marta
um penico e um boné
deixo-te um bocadinho de jeito
para servires no café

Deixo à comadre patricia
que aservir metes nojo
se queres coçar o pardal
vai ao monte boscar um tójo

Deixo à comadre Marisa
menina muito apromada
enganas todos os rapazes
não gostas de ser enganada (33)

Deixo à comadre Verinha
menina de grande saber
com medo de perder o virgo
não voltas-te cá aparecêr (34)

Deixo à comadre Helita
coidado com o ribeiro
à beira do moinho
não deixes meter o loreiro (35)

Deixo à comadre Virginia
menina de pouco falar
será que essa cara de inocente
à Espiuncai irá parar? (36)

Deixo à comadre Vera
vou-te medir bém à escala
serves-lhe para muita cõisa
principalmente pra bengala (37)

Deixo à comadre Susana
que quer emprego à maneira
até já tem uma cunha
pra vender [redacted] moveis em Macieira

Deixo à comadre Teresa
menina de grandes respeitos
estas a ficar boa
só te falta tamanho nos peitos

Deixo à comadre [redacted] Márcia
que esta não dá para enganar
não vais tocar viola com ele
com medo de ele te agarrar [redacted]

Deixo à comadre Sonia
que até dá vontade de se vir
quando conduzires em Vila Viçosa
buzina pra gente fugir

Deixo à comadre Ana
por aprima queres copiar
com esse corpo assim
nunca lá hasde chegar

Deixo à comadre Susana
é gordinha e rechunchuda
vé se te rís mais pra gente
pois és bastante trombuda

Comadres já terminei
espero que não leveis a mal
quero ficar de bem com todos
até ao outro carnaval.

Tenho andado à deriva
e até de motorizada
se repararem bem
até trago a cona inchada.

Fui feita neste dia
e dei trabalho a fazer
andar por ai tantos à solta
e eu aqui arder.

Reparem bem em mim
que ando quente como uma estufa
senão me abafam este calor
ainda vou dar em fufa.

~~Sei-que-não-seeu-bem-vista--~~

Comadres e compadres
que há muitos neste lugar
mas uma grande parte
só tem feito para criticar.

As que gostam da brincadeira
trabalham de cabeça erguida
as que ficam a criticar
são as que tem que se lhe diga.

(8)

Não ligueis ao que os outros dizem
e ao publico em geral
eu nada disto diria
se não fosse carnaval

Espero que vós penseis
todos da mesma maneira
que o que eu disse aqui
foi tudo uma brincadeira.

Não tenho nada contra vós
e até não gosto de guerra
desculpa-mo-nos uns aos outros
pois somos todos da mesma terra.

Sei que não o sou bem vista
do fundo do coração
mas porfavor não deixem
que, acabe esta ~~tradição~~--- tradição.

Não vou dizer mais nada
tenho que ir à retréte
vou cagar ~~em~~ p'ros comenta_rios
adeus até 97.

MEU NOME É: MARGA RIDA VIGULINA FODE COM TODOS.

P'ROS AMIGOS
VIRGULETA

Paulo
Mário
Célio
André
Virguleta
Rui

Conclusão

Se pudéssemos concentrar em três expressões o significado e o alcance dos Testamentos Carnavalescos, objecto da nossa investigação, seriam elas: inversão, mundo às avessas, tradição discursiva satírica.

Com efeito, esta investigação mostra a centralidade da dimensão inversão no significado do Carnaval, face à tradicional ou habitual relevância que, no Carnaval, têm máscaras e comportamentos brincalhões, os quais nem sempre são de transgressão e inversão. Essa centralidade da inversão carnavalesca, nesta investigação, concretiza-se sobretudo no discurso, e num discurso que é ele mesmo já inversão ou a configura, pois como testamento brincadeira o testamento carnavalesco é implícita paródia da riqueza e da morte: é testamento, mas não de nenhum bem, e feito antes de uma morte que é uma paródia, queima de um boneco ou boneca.

Mas também logo aí está presente algo do mundo às avessas, pois os rapazes falam como se fossem a “Comadre”, máscara-figura que fizeram e que apresentam na dramatização, e as raparigas falam como se fossem o “Compadre”, a máscara-figura que também fizeram e apresentam na mesma dramatização. Este travestismo, inversão de sexos, é obviamente o mundo ao contrário, uma impossibilidade. Inversão e mundo às avessas são aqui a mesma coisa. Mas já no testamento fundador, o do bácoro Corocota, estava presente essa dimensão do mundo às avessas: um animal a ditar o seu testamento, pois que o não pode escrever com a própria mão.

Dos Testamentos Carnavalescos enquanto discurso, a máscara, porém, não está afastada. Esse discurso é uma máscara-discurso, pois o discurso dos rapazes esconde-se atrás de um discurso da “Comadre”, e o das raparigas, atrás de um discurso do “Compadre”. Este travestismo joga com um certo baralhar do género, invertendo papéis sociais, paradoxalmente reforçando-os.

Essa máscara-discurso é uma máscara desdobramento que quebra a linearidade discursiva. Funciona como uma balança que contribui para o reforço do próprio jogo. Este jogo, este baralhar dos sexos, está, ao fim e ao cabo, ao serviço da ordem, da lei, da aprendizagem do normativo social.

Estas paródias que, como as medievais missa do burro e do garoto bispo, foram até, por vezes, consentidas dentro de igrejas, saíram para o adro e como paródias carnavalescas

mantiveram-se, embora residuais, em meios rurais até aos anos 60-70 do século passado e, excepcionalmente – com muitas transformações – até aos nossos dias.

Toda esta inversão, juntamente com o parodiar literário da forma testamento, configura uma maneira de ver e apresentar – aqui sobretudo através das palavras (testamentos) – o mundo às avessas, o que tem as suas raízes culturais mais longínquas no arquétipo do ser superior aldrabão, “trickster”.

No contexto de paródias das hierarquias e normas da instituição Igreja, que nos séculos XII e XIII eram expressões pujantes de inversão nas festas de Inverno em que o Carnaval se insere, o protagonismo do burro e a difusão de que falámos do “*Testamentum domini asini*”, testamento do burro, uma herança do testamento do bácoro Corocota, mostram a continuidade de sentido ou cultural dessa inversão carnavalesca e são factores constitutivos de uma tradição de discurso satírico jocoso. Brincadeiras em que se salienta o protagonismo do burro e o discurso testamentário mantendo fidelidade à sua herança formular atestam o papel da memória: de memórias individuais que se cruzam formando um tecido de memória colectiva.

E ao longo do tempo, já desde o século IV, temos o entrosamento do oral e do manuscrito, e depois do impresso, mas também do erudito e do popular. Por isso, salientamos a grande importância que tem o facto de a referência de S. Jerónimo à existência do *testamentum porcelli*, mesmo sem registo de qualquer versão – embora indubitavelmente de autoria erudite – ter permanecido na oralidade durante vários séculos até ao aparecimento de versões em alguns códices tardios. Isso só mostra o grande peso de uma tradição que perdura ao longo de tantos séculos, adaptando-se a alterações de contexto cultural.

Esta investigação contribui para a compreensão dos testamentos carnavalescos a partir do campo da literatura. Efectivamente, demonstra que eles têm uma estrutura formular padronizada – apresentação, “deixas”, despedida – que permanece ao longo do tempo, mas onde surgem as marcas da evolução sociocultural, reflectindo-se na alteração dos conteúdos que vão sendo deixados como heranças.

A continuidade dessa estrutura formular baseia-se na centralidade da memória, constituindo como que um texto potencial fixo, mas também outras memórias, arquivadas na memória colectiva, podem a todo o tempo desaparecer e ressuscitar. Estes textos, tendo em conta o seu

processo de produção, contribuem para a problematização teórica do próprio conceito de texto, conceito que tem sido particularmente discutido a partir dos anos 70 do século passado.

Podemos assim dizer que os objectivos propostos para esta investigação foram claramente alcançados:

- a) os Testamentos Carnavalescos têm uma estrutura literária padronizada – apresentação, “deixas”, despedida – em que o seu conteúdo central, as “deixas”, são expressão “testamentária” com uma apresentação que satiricamente parodia a riqueza e a morte ao mesmo tempo que inverte papéis, estatutos, normas;
- b) são um tipo de literatura popular que se insere numa antiga tradição satírica testamentária, ao longo de séculos, em que em contextos culturais diferentes se mantém a estrutura;
- c) esta inversão, juntamente com o parodiar literário da expressão testamentária, manifesta uma maneira de apresentar, sobretudo através de palavras – um testamento – o mundo às avessas, podendo ter as suas raízes mais profunda no arquétipo “trickster”, ser superior aldrabão.

Apesar de se ter alcançado os objectivos, outros aspectos poderão ser tratados em futuras investigações.

Assim, poderia fazer-se um estudo lexical, sobretudo sob uma perspectiva sociolinguística, como, por exemplo, ver se há vocábulos caídos em desuso no contexto popular onde foram utilizados ou produzidos.

Outra hipótese de investigação poderia partir do Texto 4, relacionada com memórias perdidas, no caso até históricas, à semelhança do Romanceiro: os informantes nem sequer sabiam onde se situava Cacilhas, o que passou a ser do conhecimento geral a partir da televisão em 1957, embora isso em nada sacrificasse o discurso carnavalesco, nesse outro tempo que há muito não existe. Essa memória perdida não virá porventura já de literatura de cordel existente desde o século XVI, dada a centralidade da localização de Lisboa não só da margem direita do Tejo mas também da margem sul, ponto de partida de pessoas e mercadorias?

Em ligação com este exemplo, outro aspecto interessante seria a pesquisa de como os textos espelham a vivência do espaço seguindo, mais uma vez, a memória. Há uma construção do espaço, no texto, conforme o decurso do tempo. Explicitando: os primeiros textos reflectem o

espaço das vivências quotidianas num espaço fechado ao nível de um lugar ou aldeia – caso paradigmático de Vila Viçosa, ainda hoje descontínuo no espaço envolvente – e ainda o espaço fechado da emigração outrora tradicional para o Brasil. O espaço, depois, vai-se alargando à Europa para onde se emigra e, de seguida, surge o espaço das migrações sobretudo para a zona do Grande Porto. Os últimos testamentos reflectem um cada vez maior alargamento do espaço – por exemplo, o das relações laborais, de alargamento e diversificação dos contactos, nomeadamente dos jovens – o que não se pode desligar da decadência e desaparecimento do próprio ritual dos Testamentos Carnavalescos.

Bibliografia

- Allard, Geneviève; Lefort, Pierre (1984). *Le Masque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Almeida Garrett (1963). *Romanceiro* (reedição). Lisboa: FNAT, Gabinete de Etnografia.
- Alves, Isidoro (1980). *O Carnaval Devoto. Um estudo sobre a festa de nazaré, em Belém*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Andrade, Ana Tereza de (2005). *Do teatro medieval à cena contemporânea: o jogo do trickster no “Auto da Compadecida” de Ariano Suassuna*. Dissertação de mestrado em literatura brasileira apresentada ao Programa Pós-Graduação em Letras da UERJ. Rio de Janeiro: 1º semestre de 2005.
- Ariès, Philippe (1975). *Essais sur l’histoire de la morte en Occident du Moyen Age à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil.
- Atlas Estatístico de Arouca 2013*. Disponível em www.cm-arouca.pt/portal/downloads/aroucanumeros/Atlasestatistico.pdf . Acedido em 30/03/2016.
- Aubailly, Jean-Claude (1975). *Le théâtre médiéval profane et comique*. Paris: Librairie Larousse.
- Aubert, Jean-Jacques (2005). ‘Du lard ou du cochon’? *The Testamentum Porcelli as a Jewish Anti-Christian Pamphlet*. Published in *A Tall Order. Writing the Social History of the Ancient World*. (pp.107-141). Acedido em 16/02/2016. www.academia.edu/5136562/Du_lard_ou_du_cochon_The_testamentum_Porcelli_as_a_Jewish_Anti_Christian_Pamphlet
- Augé, Marc (1982). *Génie du paganisme*. Paris: Éditions Gallimard.
- Azinhais Abelho, (1973). *Teatro popular português ao Sul do Tejo*. Vol. VI Braga: Editora Pax Braga.
- Bakhtin, Mikhaïl (1970). *L’oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Éditions Gallimard.
- Barata, José Oliveira (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.

Barata, José de Oliveira & Pericão, Maria da Graça (2006). *Catálogo da literatura de cordel*: (colecção Jorge de Faria) Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Fundação Calouste Gulbenkian.

Bardin, Laurence (2015). *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, Lda, 4ª edição – edição revista e actualizada.

Baroja, Julio Caro (1978). *As Bruxas e o seu Mundo*. Lisboa: Editorial Vega.

_____ (1979a). *El Carnaval (Análisis Histórico-Cultural)*. Madrid: Taurus Ediciones.

_____ (1979b). *La Estación de Amor (Fiestas Populares de Mayo a San Juan)*. Madrid: Taurus Ediciones.

_____ (1984). *El Estío Festivo (Fiestas Populares de Verano)*. Madrid: Taurus Ediciones.

Barreto, António (Coord.). (1996). *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa.

Barthes, Roland (1985). *L'Enseignement de la Littérature*. Paris, Plon.

_____ (1964). *Littérature et signification, Essais critiques*. Paris : Seuil, coll. *Tel quel*.

_____ (1973). *Le Plaisir du Texte*. Paris : Éditions du Seuil.

Baudrillard, Jean (1976). *L'échange symbolique et la mort*. Paris : Éditions Gallimard.

Beau, Albin Eduard (1959). “Gil Vicente. O aspecto “medieval” e “renascentista” da sua obra”, in *Estudos I*, Coimbra, Actae Universitatis Conimbrigensis, vol. I, 1959.

Bédouin, Jean-Louis, (1961). *Les Masques*. Paris: Presses Universitaires de France.

Benveniste, Émile (1966). *Problèmes de Linguistique générale*. Paris: Gallimard.

Bergson, Henri (1940). *Le rire*. Paris: Presses Universitaires de France.

Bloch, Jean-Richard, (1920). *Carnaval est Mort: Premiers Essais pour Comprendre Mon Temps*. Paris: Librairie Gallimard.

Bornheim, Gerd A. (1975). *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Bourdieu, Pierre (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris: Fayard.

Bouvier, Jean-Claude (Coord) (1980). *Tradition Orale et Identité Culturelle*. Paris: Éditions du Centre National de Recherche Scientifique.

Braga, Theophilo (1867). *Historia da Poesia Popular Portugueza*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

_____ (1898). *Historia da Litteratura Portugueza. Eschola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Theatro Nacional*. Porto: Livraria Chardron Successores Lello & Irmão.

Brito, Joaquim Pais de (1996). “Coerência, incerteza e ritual no calendário agrícola”. In Brito, Joaquim Pais, Pereira Benjamim, e Baptista, Fernando Oliveira, (Coord.). *O Voo do arado*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia/Instituto Português de Museus/Ministério da Cultura, 217-229.

Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1984). *Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

_____ (1984). *A língua portuguesa, espaço de comunicação*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa. Biblioteca Breve.

Caillois, Roger (1950). *L'homme et le sacré*. Paris: Éditions Gallimard.

Camões, José (2002). *As Obras de Gil Vicente*. Lisboa: José Camões e Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Campbell, Joseph (1988). *O poder do mito*. (Com Bill Moyers, org. de Betty Sue Flowers). Apostrophe S. Productions, Inc e Alfred van der Mack Editions.

_____ (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Camporesi, Piero (1981). *Le Pain sauvage. L'Imaginaire de la Faim de la Renaissance au XVIII siècle*. Paris: Éditions le Chemin vert.

Cardoso, Carlos Lopes (1982). *Do Gordo Entrudo à Páscoa das Flores*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

Champlin, Edward (1987). The Testament of the Piglet. *Phoenix*, Vol. No. 2 (Summer, 1987), 174-183. Published by: Classical Association of Canada. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1088743>. Acedido em 23/03/2016.

Charrtier, Roger (1981). "La culture populaire en question", in *H Histoire*, I.

Chartier, Roger e Julia, Dominique (1976). "Le monde à l'envers", in *L 'Arc*, 65.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1973). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Ed. Seghers et Ed. Jupiter.

Clarck, Stuart (1980) "Inversion, misrule and the meaning of Witchcraft", in *Past and Present*, 87

Cocchiara, Giuseppe (1981). *Il Mondo Alla Rovescia*. Torino : Editore Boringhieri.

Coelho, Jacinto do Prado (dir.) (1978). *Dicionário de literatura* (3ª edição). Porto: Figueirinhas.

_____ (1983). "Apontamentos sobre literaturas marginais". *Boletim de Filologia*, Tomo XXVIII.

Cocho, Federico (2008). *O carnaval en Galicia*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Colaço, João Tello de Magalhães (ed). *Cadastro da População do Reino (1527). Actas das comarcas damtre Tejo e Odiana e da Beira*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

Cox, Harvey (1971). *La fête des fous*. Paris:Éditions du Seuil.

Couderc, Paul (1981). *Le Calendrier*. Paris: Presses Universitaires de France.

Crespo, Firmino (1964). "A tradição lírica popular". *Estudos Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Império.

Crespo, Jorge (1990). *A História do Corpo*, Lisboa, Difel.

Croce, Giulio Cesare (2012). *L'Eccellenza e Trionfo del Porco*. Bologna: Edizioni Pendragon.

Cruz, Duarte Ivo (1983). *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores.

Da Matta, Roberto (1980). *Carnavais, Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Davis, Natalie Z. (1979). *Les cultures du peuple*. Paris: Éditions Aubier Montaigne.

Debord, Guy (2006). *A sociedade do espetáculo*. Cascais: Edições Antipáticas.

Diagnóstico Social. Conselho Local de Acção Social de Arouca, 2010.

Dias, Aida Fernanda (1978) *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos (Contactos e Sobrevivência)*. Coimbra : Livraria Almedina.

_____ (1993). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* 4 vol. Lisboa : INCM.

_____ (1998). *História Crítica da Literatura Portuguesa, Vol. I A Idade Média*. Lisboa :Editorial Verbo

Dias, André (1951). *Laudes & Cantigas Espirituais*, (escritas em 1435, coligidas, anotadas e comentadas por Mário Martins, S.J.), Mosteiro de Singeverga.

Dias, Jaime Lopes (1942). *Etnografia da Beira*, VI (66-67).

Dias, António Jorge (1981,1953). *Rio de Onor, comunitarismo agro-pastoril*. Lisboa: Editorial Presença.

Diego, Pilar García de (1953, 1954, 1955). “El testamento en la tradición”, *Revista de dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid.

Dieste, Rafael e Garcia-Sabel, Domingo (1971). *A vontade de estilo na fala popular*. Real Academia Gallega, Edición do Castro.

Dieterle, Richard L. (2005). *The Trickster Cycle*. Disponível em

<http://www.hotcakencyclopedia.com/ho.TricksterCycle.html> Acedido em 19/05/2015.

DU CANGE *et al.*, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Niort: L. Favre, 1883-1887,

“Carnelevamen” t. 2. col. 177c. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/CARNELEVAMEN>. Acedido em 17/02/2016.

Ducrot, Oswald, Todorov, Tzvetan (1978). *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Durães, Margarida (2005). *Os Testamentos e a História da Família*. Disponível em <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/3364/1/testamentos.pdf> Acedido em 24/11/2015.

Enciclopédia Einaudi I (1997). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Eliade, Mircea (1957). *Mythes, rêves et mystères*. Paris: Gallimard.

_____ (1963). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.

_____ (1965). *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard.

_____ (1971). *La nostalgie des origines*. Paris: Gallimard.

_____ (1978). *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70.

Elias, Norbert (1977). *La civilisation des moeurs*. Paris: Colletion *Pluriel*, Norbert Elias 1969, Calmann-Lévy 1973.

Erasmus de Roterdão (2012). *Elogio da Loucura (Moriae Encomivm)*. Lisboa: Nova Vega, 1ª edição (2012). Tradução do latim e notas por Alexandra de Brito Mariano.

Ercoli, Evio Hermas (2005). “La filosofia del maiale, l’animale come problema”. *Annali della Facoltà di Scienze della Formazione* n.º 2, 2005, 95-112. Università di Macerata.

Espírito Santo, Moisés (1980). *Comunidade Rural ao Norte do Tejo*. Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.

Esteves, Elisa Nunes (2015). “Relendo Anrique da Mota”, *Veredas* 23 (Santiago de Compostela). (pp. 27-37).

_____ (2012). *O vinho na poesia menor de Anrique da Mota*. Disponível em <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/7515/1/>. Acedido em 14/04/2016

Faure, Alain (1978). *Paris Carême-Prenant. Du Carnaval à Paris au XIXe siècle 1800-1914*. Paris:Hachette.

Ferré, Pere (1983). "O Romanceiro Tradicional: uma colecção de Romances da Ilha da Madeira". *Vértice*, n.º454, 3-11.

_____ (1987). *Estratégias dramatizadoras do Romanceiro Português*. Tese de Doutoramento (dactiloscrito). Universidade Nova de Lisboa.

_____ (1991). “A “memória” do Romanceiro”, in Bettencourt, Francisco & Curto, Diogo Ramada (Orgs.) *A Memória da nação: Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian em 1987* (pp. 391-401). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

Ferré, Pere (org.). (2000 -2004). *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*. vols. I-IV Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (2008). *O Romanceiro em Portugal (1960-2007)*. Disponível em

https://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/2931/1/Romanceiro%20em%20Portugal_Ferre.pdf

Acedido em 15/06/2015.

Ferreira, Luís Manuel Tarujo (2012). *Vai o Diabo em Casa do Alfacinha: (des)amores e outras desordens nos entremezes de cordel de Setecentos*. Dissertação de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Flandrin, Jean-Louis (1975). *Les Amours paysannes Amour et sexualité dans les campagnes de l'ancienne France (XVI – XIX siècle) présenté par Jean-Louis Flandrin*. Paris: Éditions Gallimard/Julliard.

Flam, Aron (2011) *Sacred fool. Schematization of Narrative Structure of the Trickster Myth*. Stockholms Universitet.

Fo, Dario (1998). *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: Editora SENAC.

Fontes, Manuel da Costa (1987). *Romanceiro da Província de Tras- os-Montes (Distrito de Bragança)*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Franco, António Cândido (2015). *O Estranhíssimo Colosso. Uma Biografia de Agostinho da Silva*. Lisboa: Quetzal Editores.

Frazer, James George (1982). *O Ramo de Ouro*. Versão ilustrada (Tradução de Waltensir Dutra). Rio de Janeiro: Zahar Editores

- Freire, Luísa (1999). *O Feitiço da Quadra*. Lisboa: Vega.
- Freud, Sigmund (1901, 1973). *Sobre os Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- _____ (1905, 1963). *Trois Essais sur la Théorie de la Sexualité*. Paris: Gallimard.
- _____ (1908, 1971). *La création littéraire et le rêve éveillé*. In *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard.
- _____ (1915, 1969). *L'Inconscient in Metapsychologie*. Paris: Gallimard.
- From, Erich (1973). *A linguagem esquecida – Uma introdução ao entendimento dos contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Gaignebet, Claude (1979). *Le Carnaval*. Paris : Payot.
- Galhoz, Maria Aliete (1987). *Romanceiro popular português*. Lisboa : INIC.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Éditions du Seuil.
- Girard, René (1972). *La Violence et le Sacré*. Paris : Éditions Bernard Grasset.
- Godinho, Paula (2010). *Festas de Inverno no Nordeste de Portugal património, mercantilização e aporias da “cultura popular”*. Castro Verde-Alentejo: editora 100LUZ.
- Godinho, Paula (Coord.) (2011). *Máscaras, mistérios e segredos*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Godinho, Vitorino Magalhães (1975). *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*. Lisboa: Editora Arcádia, 2ª edição correcta e ampliada.
- Goffman, Erving (1974). *Les rites d'interaction*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Gomes, Maria Eugénia Reis (1985). *Contributo para o estudo da festa em Lisboa no Antigo Regime*. Lisboa: Instituto Português do Ensino à Distância.
- Gorer, Geoffrey (1965). *Death, Grief, and Mourning*. Garden City, New York: Doubleday & Company.
- Gramsci, Antonio (1974). *Obras Escolhidas, 2 Vols*, Lisboa: Editorial Estampa.

Grimal, Pierre (1978). *Le théâtre antique*. Paris: PUF Que sais-je?

Guerreiro, Manuel Viegas (1976) *Guia de recolha de Literatura Popular*. Lisboa: MEIC, FAOJ.

_____ (1978). *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa: ICP.

Heers, Jacques (1982). *Fêtes, Jeux et Joutes dans les Sociétés d'Occident à la Fin du Moyen Âge*. Montréal, Paris: Inst. d'Études Médiévales, Librairie J. Vrin.

_____ (1983). *Fêtes des Fous et Carnavals*. Paris: Fayard.

Huizinga, Johan (1951). *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Paris: Editions Gallimard.

Isambert, François – André (1982). *Le Sens du Sacré fête et religion populaire*. Paris: Les Editions de Minuit.

Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.

_____ (1973). “Le folklore, forme spécifique de création”, in *Questions de poétique*, Paris: Seuil.

Jung, Carl Gustav (2004). *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. Taylor & Francis e- Library. Acedido em 3/08/2014

Keyes, Grace (2005). “É o Diabo um “trickster”? *Revista Espaço Acadêmico* No. 52 – Setembro/2005. Disponível em <https://www.espacoacademico.com.br/052/52ekeyes.htm>. Acedido em 13/09/2014.

King, J.C.H. (1979). *Portrait Masks from the Northwest Coast of America*. London: Thames and Hudson.

Kristeva, Júlia (1969). *Sémeiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

Krupat, Arnold (2003). “Para entender os “Trickster Tales” dos nativos norte-americanos”. In Santos Eloísa (org.) *Perspectivas de literatura ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá*. Feira de Santana, UEFS.

Lafont, Jean et Redondo, Augustin, (Orgs.). (1979). *L'Image du Monde Renversé et ses Représentations Littéraires et Para-Littéraires de la fin du XVIème siècle au milieu de XVIIème*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.

Lanciani, Giulia & Tavani, Giuseppe, (Orgs.). (2000). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. (2ª edição). Lisboa: Editorial Caminho.

Lanson, Gustave (1922). *Histoire de la littérature française* (17ª edição). Paris: Lib. Hachette.

Lapa, M. Rodrigues (1977). *Lições de Literatura Portuguesa* (9ª edição, revista e aumentada). Coimbra: Coimbra Editora, Limitada.

Lausberg, Heinrich (1972). *Elementos de Retórica Literária* (2ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Le Goff, Jacques (1981). *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard.

_____ (1983, 1984). *A Civilização do Ocidente Medieval*. (2 vol.) Lisboa: Editorial Estampa.

Leenhardt, Maurice (1979). *DO KAMO Person and Myth in the Melanesian World*. Chicago: The University of Chicago Press.

Leroi- Gourhan, André (1964). *Le Geste et la Parole: Technique et Langage*. Paris: Éditions Albin Michel.

_____ (1965). *Le Geste et la Parole: La Mémoire et les Rythmes*. Paris: Éditions Albin Michel.

Le Roy Ladurie, Emmanuel (1979). *Le Carnaval de Romans*. Paris: Gallimard.

_____ (1980). *L'Argent, L'Amour et la Mort en Pays D'OC*. Paris: Éditions du Seuil.

Lévi-Strauss, Claude (1955). *Tristes tropiques*. Paris: Plon.

_____ (1973,1974). *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.

_____ (1979). *La voie des masques*. Paris: Plon.

Lopes, Ana Cristina Macário (1991). “Provérbios: o “eterno retorno””. In Bettencourt, Francisco & Curto, Diogo (Orgs.) *A Memória da nação: Colóquio do Gabinete de Simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian em 1987* (pp.269-280). Lisboa: Livraria Sá da Costa.

Lopes, Graça Videira (2002). *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Editorial Estampa.

Lopes, Teresa Rita (1991). “O Espírito Santo do Povo”. In Bettencourt, Francisco & Curto, Diogo (Orgs.) *A Memória da nação: Colóquio do Gabinete de Simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian em 1987* (pp.281-287). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

_____ (2011). “Pessoa e as máscaras”. In Godinho, Paula (Coord.) *Máscaras, mistérios e segredos*.(pp.71-76). Edições Colibri. Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Lourenço, Frederico (2004). *Grécia revisitada. Ensaio sobre Cultura Grega*. Lisboa: Frederico Lourenço e Edições Cotovia.

Machado, José Pedro (1977). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. (3ª edição) Lisboa: Livros Horizonte.

Maertens, Jean-Thierry (1978). *Le Masque et le Miroir*. Paris: Aubier Montaigne.

Maldonado, Sandra I. Ramos (2005). “Terminología erótica y efecto cómico en El Testamentum Porcelli”. *HABIS* 36 (2005), pp. 407-421. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Manning, Frank E. (1983). *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*. Bowling Green, Ohio – Bowling Green University Press; Congress of Social & Humanistic Studies – University of Western Ontario.

Marques, A. H. de Oliveira (1985). *História de Portugal*. Lisboa : Palas Editores (vol.I, 12ªed. 1985, vol.II, 10ª ed. 1984, vol.III, 2ª ed. 1981).

Marrou, Henri-Irénée (1971). *Les troubadours*. Paris: Éditions du Seuil.

Martins, Firmino A. (1987). *Folklore do Concelho de Vinhais, I*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928. Reedição facsimilada, Vinhais, Edição da Câmara Municipal.

Martins, Firmino A. (1987). *Folklore do Concelho de Vinhais, II*, Coimbra, II, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1938. Reedição facsimilada, Vinhais, Edição da Câmara Municipal.

Martins, Mário (1977). *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve.

_____ (1978). *O riso, o sorriso e a paródia na literatura portuguesa de Quatrocentos*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, Biblioteca Breve.

Mendras, Henri (1976). *Sociétés paysannes*. Paris: Armand Colin.

Meletinsky, Elizar M. (1977). *Du mythe au folklore*. Paris: Gallimard.

Menéndez-Pidal, Ramón (1968). *Romancero hispánico, I* (2ª edição). Madrid: Espasa - Calpe. SA.

Menéndez-Pidal, Diego Catalán (1970). "Memoria e invención en el Romancero de tradición oral (I)". *Romance Philology*, vol. XXIV, n.º 1, August 1970 University of Wisconsin y Seminario Menéndez Pidal (de la universidad de Madrid) 1-25.

_____ (1971). "Memoria e invención en el Romancero de tradición oral (II)". *Romance Philology*, vol. XXIV, n.º 3, February 1971 University of Wisconsin y Seminario Menéndez Pidal (de la Universidad de Madrid) pp. 441-463.

Mesnil, Marianne (1974). *Trois essais sur la Fête*. Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles.

Miller, Neil T. (1982). *Obras de Henrique da Mota. As origens do Teatro Ibérico*. Lisboa: Sá da Costa.

Mora, Carlos de Miguel (2003). "A outra resposta de Tirésias". In Mora, Carlos de Miguel (Coord.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias* 7-13. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Moscovici, Serge (1976). *Homens Domésticos e Homens Selvagens*. Lisboa: Livraria Bertrand.

Moura, Vasco Graça (1997). *Os testamentos de François Villon e algumas baladas mais*. Porto: Campo das Letras, Editores S.A..

Mourinho, António Maria (1969). *Contribuição para o romanceiro mirandês*. Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.

Muchembled, Robert (1978). *Culture Populaire et Culture des Élités dans la France Moderne (XV – XVIII siècles)*. Paris: Flammarion.

Muller, Gari R. (Coord.) (1981). *Le Théâtre au Moyen Âge*. In Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, Alençon, 11-14 juillet 1977. Montréal: Les Éditions Univers.

Nemésio, Vitorino (s/d). *A Poesia dos Trovadores Antologia*. Lisboa: Livraria Bertrand.

_____ (1970). *Conhecimento de poesia*. Lisboa: Verbo.

Nogueira, Carlos (2001). "Quadra Tradicional: Questões de estrutura e forma". In *E.L.O.*, No. 7-8. Acedido em 10 /04/2015 em <http://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/1460>

Novati, Francesco (1883). *Carmina Medii Aevi*. Firenze : Libreria Dante. (Firenze, 1883), Bologna, SEAB s.r.l.

Nunes, Maria Arminda Zaluar (1978). *O cancioneiro popular em Portugal*. Lisboa : Instituto de Cultura Portuguesa. Biblioteca Breve.

Olbrechts-Tyteca, Lucie (1974). *Le comique du discours*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles.

Oliveira, Ernesto Veiga de (1984). *Festividades Cíclicas em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

O'Neill, Brian Juan (1989) "Repensando trabalhos colectivos lúdicos: a matança do porco Alto Trás-os-Montes". In Baptista, Fernando Oliveira, coord. [et al.]. *Estudos em homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira*. Lisboa: INIC Centro de Estudos de Etnologia, 1989, 471-520.

Parry, Adam (1971). *The making of Homeric verse: the collected papers of Milman Parry*. Oxford: Clarendon Press.

Pedrosa, Fantina Tedim (1988). "Contrastes Espaciais no Concelho de Arouca". *Revista da Faculdade de Letras – Geografia I Série*, Vol. IV – Porto, 1988, 223-285.

- Pereira, Benjamim (1971). *Máscaras Portuguesas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Pereira, Vergílio (1959). *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Edição Junta de Província do Douro Litoral.
- Piçarra, Ladislau (1982). “O Carnaval”. *A Tradição. Revista Mensal D’Ethnografia Portuguesa*. Anno I , Nº 2 Serpa, Fevereiro de 1899 Série I, 17-20 (2ª edição). Edição em “fac-simile”. Câmara Municipal de Serpa 1982.
- Pimenta, Alfredo (1927). *Tratado de versificação portuguesa*. Lisboa: Livraria Universal.
- Pimpão, Álvaro J. da Costa (1959). *História da Literatura Portuguesa. Idade Média*, vol. II.
- Pinkernell, Gert. *Villon, François (1431-1463?): Sa vie et son oeuvre*. Acedido em 5/04/2015 em www.gert-pinkernell.de/villon/
- Pinto, José Madureira (1985). *Estruturas Sociais e Práticas Simbólico- Ideológicas nos Campos*. Porto: Edições Afrontamento.
- Pinto-Correia, João David (1987). “Literatura popular tradicional e e Literatuas marginais”. In *Jornal de Letras, Artes e Ideias (JL)*, 252.
- _____ (1986). *O essencial sobre o Romanceiro Tradicionall*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- _____ (1992). “Para uma teoria do texto da literatura popular tradicional”, comunicação apresentada no colóquio na Fundação Calouste Gulbenkian, de 26 a 28 de Novembro de 1987, subordinado ao tema “Literatura Popular Portuguesa. Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular (Coord. de Manuel Viegas Guerreiro), Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- Pré-Diagnóstico Social*. Conselho Local de Acção Social de Cinfães, 2005.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de (1992). *Carnaval brasileiro*. São Paulo: editora brasiliense.
- Radin, Paul (1956). *The Trickster: A Study in Native American Mythology*. New York: Shocken Books.
- Rebello, Luiz Francisco (1977). *O Primitivo Teatro Português*. Lisboa: I.C.P.

Ribeiro, Aquilino (1978). *Aldeia*. Lisboa: Bertrand.

Ribeiro, Orlando (1961). “A civilização do granito (elementos para o seu estudo)”. In *Geografia e Civilização: temas portugueses*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura e Centro de Estudos Geográficos.

Ribeiro, Orlando (1963). *PORTUGAL o Mediterrâneo e o Atlântico* (2ª edição 1963). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.

_____ (1977). *Introduções Geográficas à História de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Riegelhaupt, Joyce Firstenberg (1982). “O significado religioso do anticlericalismo popular”. *Análise Social*, Vol. XVIII (72-73-74), 1982 – 3º-4º-5º, 1213-1230.

Rocha, André Crabbé (1962). *O “Cancioneiro Geral”*. Lisboa: Editorial Verbo.

_____ (1979). *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Lisboa: ICP.

Rodriguez, Gema Senes (1999). “Carmina Burana: Luces y sombras de outra Edad Media. Vía de motivación para el estudio del latín”. *Thamyris* 3, 1999, pp. 20-27. Disponível em www.thamyris.uma.es/carmina_burana.pdf Acedido em 22/06/2015.

Sacks, Sheldon, ed. (1979). *On Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.

Sánchez, Jairo Javier García (2014). “El Testamentum Porcelli Una fuente de latín vulgar siempre sugerente”. In Corrêa-Cardoso, João, ed. lit.; Fialho, Maria do Céu, ed. lit., *Romanística. UM. Imprensa da Universidade de Coimbra*. <http://hdl.handle.net/10316.2/29853>. Acedido em 30/09/2015.

Santos, José, & Cabeça, Sónia (2010). *Conservação, salvaguarda, criação e cultura orais: uma Aproximação conceptual*. Acedido em 16/09/2015 em <http://hdl.handle.net/10174/2175> Repositório Digital de Publicações Científicas da Universidade de Évora.

Santos, José, & Cabeça, Sónia (2012). *La fabrique des formes: défiler en chantant. Approche interdisciplinaire du Chant traditionnel: ethnomusicologie, ethnolinguistique, musilinguistique*.

Acedido em 23/09/2015 em <http://hdl.handle.net/10174/5102>. Repositório Digital de Publicações Científicas da Universidade de Évora.

Saraiva, António José (1978, 1979). *Para a História da Cultura em Portugal*. 2 vols. Lisboa: Livraria Bertrand.

Saraiva, António José, Lopes, Óscar (1985). (13ª edição corrigida e actualizada). *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora.

Saraiva, Arnaldo (1980). *Literatura Marginalizada*. Porto: Edições Árvore.

Schneider, Susan (1980). *O Marquês de Pombal e o Vinho do Porto: Dependência e Subdesenvolvimento em Portugal no Século XVIII*. Lisboa: A Regra do Jogo, Edições.

Scholes, Robert (1989). *Protocolos de leitura*. Lisboa: Edições 70.

Schwob, Marcel (1905). *Manuscrit LIII de Stockolm*. Paris:Honoré Champion, Librairie Éditeur.

Sequeira, Gustavo Matos (1947).”Os pátios de comédia e o teatro de cordel”.In 2º volume de *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*. Lisboa: ciclo de conferências promovidas por *O Século*, 2 volumes publicados em 1947-1949.

Serrão, Joel (dir.) (1981). *Dicionário de História de Portugal*. Vol.II. Porto: Livraria Figueirinhas.

Silva, António de Moraes (1789). *Diccionario da Lingua Portugueza composto pelo Padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva Natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Anno M. DCC. LXXXIX.

Silva, Augusto Santos (1999). “A cultura popular também pode ser conjugada no futuro?”. *Actas do 1º Encontro de Cultura Popular (Homenagem ao Prof. Manuel Viegas Guerreiro)*. (org. e coord. de Gabriela Funk). Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

Silva, Vítor Manuel Aguiar e (2007). *Teoria da Literatura* (8ª edição). Lisboa: Edições Almedina.

Simões, Dulce (2012) “O carnaval aqui em Lazarim sempre foi meio maroto”: Máscaras, testamentos e práticas carnavalescas”. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.9, n.1, 99-120, mai. 2012.

Soethe, Paulo Astor (1998). “Sobre a Sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”. *Fragmentos*, vol. 7 n.º 2, p. 7-27 Florianópolis/ jan – jun/1998.

Shorter, Edward (1977). *Naissance de la famille moderne*. Paris: Éditions du Seuil.

Smith, M. Estellie (1982). “The Process of Sociocultural Continuity”. *Current Anthropology*. Vol. 23, n.º 2, April 1982. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2742350>. Acedido 27/02/2015

Sousa, Maria Leonor Machado de (2014). *Inês de Castro no Romanceliro Ibérico*. Comunicação à Academia Portuguesa de História.

Stefanova, Ana (2012). *Humour theories and the archetype of the trickster in folklore: an analytical psychology point of view*. FEJF, 50.

Teixeira, Almerinda (1979). “Notas para uma leitura freudiana – um “testamento” carnavalesco”. *LETRAS SOLTAS* 1 (67-74) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

_____ (1980). “Trois testaments satiriques”. *Eidôlon Carnavalesques*, 13, (195-229) Cahiers du laboratoire pluridisciplinaire de recherches sur l’imagination littéraire – Université de Bordeaux III (os testamentos foram traduzidos por Gérard Boely leitor de francês na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa).

Teixeira, Almerinda e Vigil, Neddy A. (1981). “As cinco *ascilências*: análise contrastiva e arquitepo poético”, *Revista Lusitana*, Nova Série 2, 109-127.

Teixeira, Almerinda (1986). *O Discurso e a Máscara. Testamentos Carnavalescos*. Edição de autor.

_____ (2015). “Trickster – o malandro aldrabão”. *A IDEIA, revista de cultura libertária*, vol. 18, n.º 75/76, 222-223.

Teles, Maria J., Cruz, M. Leonor, Pinheiro, S. Marta (1984). *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*. Lisboa: GEC publicações.

Teyssier, Paul (1982). *Gil Vicente O autor e a obra*. Lisboa: ICLP.

Thomas, Louis-Vincent (1980). *Anthropologie de la mort*. Paris: Payot.

- Tolentino, Nicolau (1976). *A Guerra*. Lisboa: Diabril Editora.
- _____ (1976). *O Bilhar*. Lisboa: Diabril Editora.
- Toschi, Paolo (1976). *Le Origini del Teatro Italiano*. Torino: Editore Boringhieri.
- Van Gennep, Arnold (1978). *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Varagnac, André (1978). *Civilisation Traditionnelle et Genres de Vie*. Paris: Éditions Albin Michel.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1980). *Romances Velhos em Portugal*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- Vasconcelos, José Leite de (1890). *Poesia amorosa do povo português*. Lisboa: Viúva Bertrand & C^a. Sucessores & C^a.
- _____ (1960). *Romanceiro Português*. Coimbra: Por Ordem da Universidade.
- Vasques, Eugénia (2009). *Espaços Teatrais da Lisboa do Barroco aos Séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Vernier, Bernard (1977). Émigration et déreglement du marché matrimonial. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º 15. Paris: Centre de Sociologie Européenne.
- Vieira, António Bracinha (2011). “Máscaras mímicas e universais de comportamento”. In Godinho, Paula (Coord.) *Máscaras, mistérios e segredos*. (pp. 163-170). Edições Colibri e Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Viterbo, Fr. Joaquim de Santa Rosa de (1966). *Elucidario das Palavras, Termos e Frases que em Portugal Antigamente se Usaram e que Hoje Regularmente se Ignoram: Obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam*. Edição crítica baseada nos originais de Viterbo por Mário Fiúza. Porto: Livraria Civilização.
- Voragine, Jacques de (1967). *La Légende Dorée*. Paris: Garnier-Flammarion.

Vovelle, Michel (1974). *Mourir Autrefois. Attitudes collectives aux XVII et XVIII siècles* présenté par Michel Vovelle. Paris: Éditions Gallimard/Julliard.

Yates, Frances A. (1975). *L'art de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard.

Zerubavel, Eviatar (1981). *Hidden Rhythms*. Chicago: The University of Chicago Press.

Zumthor, Paul (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.



Contactos:

Universidade de Évora

Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA

Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94

406

7002-554 Évora | Portugal

Tel: (+351) 266 706 581

