

Poesía popular improvisada en el Brasil

POR

VICTORINO POLO GARCIA
ISABEL RODRIGUEZ GARCIA

INTRODUCCION

La poesía popular del nordeste de Brasil está caracterizada en dos grandes grupos: 1) el de la poesía improvisada de los cantores, oral y espontánea, de la que trataremos a lo largo de nuestro estudio, y 2) el de la Literatura de Cordel de los pliegos sueltos como vehículo de difusión impresa (1).

La poesía improvisada, como todas las literaturas que poseen un principio oral, es la primera fase de ese fenómeno literario popular, resultado de una activa juglaría existente en el *sertão* o sertón (interior del nordeste brasileño) (2) que viene cultivándose intensamente desde

(1) División propuesta por el escritor Ariano Suassuna en sus estudios «A Comparecida e o Romancero Nordestino», *Literatura Popular em Verso*, Estudos, tomo I, Coleção de Textos da Língua Portuguesa, 4, MEC-Fundação Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro, 1973, pág. 156, y «Notas sobre o Romancero Popular do Nordeste», *Seleção em Prosa e Verso*, Río de Janeiro, J. Olimpio-Brasília, INL, 1974, págs. 167-8, que adoptamos por parecernos adecuada al desarrollo de nuestro estudio sobre la poesía popular.

(2) La región del Nordeste de Brasil es un territorio de casi un millón y medio de kilómetros cuadrados que engloba nueve estados: Maranhão (capital São Luis), Piauí (Teresina), Ceará (Fortaleza), Río Grande do Norte (Natal), Paraíba (João Pessoa), Pernambuco (Recife), Alagoas (Maceió), Sergipe (Aracajú) y Bahía (Salvador). Su población, en 1968, se estimó a 25 millones de habitantes. El Nordeste se divide en dos zonas completamente distintas: la costera, oriental, de clima húmedo, fértil y verde, conocida por «el Nordeste de la oaa de azúcar»

hace un siglo. Esta región tropical, tan conservadora y tradicionalista como Castilla, irá a determinar la trayectoria histórica de la poesía popular, obra inicial de cantores y poetas sertaneros, cuyos relatos estaban destinados a las multitudes iletradas a quienes referían en forma popular, poética y cantada los sucesos más relevantes del presente y del pasado. Se trata, sin duda alguna, de una tradición de origen hispánico muy arraigada a la vida y a las costumbres sertaneras, extraordinariamente similares a las del agro castellano. A este respecto el profesor Enrique Martínez López ha podido escribir: «En el sertón lo que salta a la vista es su virilidad. Desde el yermo paisaje que, semejante a la Castilla de Ortega, es ancho y plano «como el pecho de un varón» hasta las mujeres, que son mucho, pero con arrestos de hombre (...). Y es que el hombre de esta tierra, el sertanero, es sobre todo, un hombre familiarizado con la ruina. Las espantosas sequías que de vez en cuando afligen la región se llevan todo en pocas semanas. El suelo arde bajo un sol incontenible y animal que le abre grietas donde cabe un buey. El sertanero, pues, de la vida se hace una composición de lugar forzosamente ascética. Tiene sobriedad en el comer, en el vivir y en el morir. El gesto recogido hacia dentro, como la palabra y también la puñalada, por lo general poco explícita. Es tierra brava que nos hace pensar, insistimos, en la Castilla ideal por muchas cosas, aparte del paisaje. Por su hambre, que mantiene ágiles y combativos los cuerpos y aguza el ingenio en sutiles picardías. Por su sueño de agua y de mar, cuya frescura y riqueza salen a buscar en éxodo eterno los hombres. Por su ardiente misticismo que a veces enciende estas soledades inmensas, donde han imperado figuras como el Padre Cícero de Juazeiro, padrino del sertón, dominador de hombre tan feroces como el *cangaceiro* Lampião, y a quien todo sertanero venera como a un santo. Por sus defensas de honor y de la palabra empeñada. Y sobre todo, por la viva puglaría que recorre los polvorientos caminos de sus desiertos (...). Juglares modernos (algunos irreverentes, con micrófonos) de voz milenaria, van recitando sus coplillas y romances de cordel ante autorios ingenuos que todavía estiman más la historia de los Doce Pares de Francia o La Doncella Teodora que una película» (3). Estos romances y coplas, lo mismo que las *pelejas* (peleas) poéticas o los abecés, se cantaban por las ferias y fiestas de

y la occidental o central, casi desierta, de clima seco e inclemente, con lluvias escasas y muy irregulares, suelo gris, pedregoso y polvoriento, vegetación formada de cactus, bromeliáceas y algunos algunos arbustos es «el Nordeste de las sequías», el denominado *sertão* o sertón, castellanizado.

(3) Prólogo a la traducción española de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, Olinda, septiembre de 1958, pág. 1.

la región, sirviendo de diversión a las multitudes en los rincones más olvidados del Nordeste.

Los cantores o *cantadores*, como se les denomina a esos juglares actuales, entonaban sus relatos poéticos frente al pueblo entusiasta que admiraba profundamente su destreza verbal. Centenas de cantos sobre leyendas, hazañas de animales o bandidos, crímenes sonados, mofas y desafíos poéticos eran improvisados como producto intelectual inspirado en el momento. La improvisación se realizaba inopinadamente, sin ninguna preparación o disposición especial a no ser la del instrumento musical y la del estímulo de la *cachaça* (aguardiente) al pensamiento creador. Los repentes han ejercido un relevante papel en el mantenimiento de la poesía popular, puesto que la habilidad del poeta y su embriaguez verbal acabaron por despertar el interés del pueblo acerca del carácter de su poesía, como forma inicial de literatura popular.

Con los albores de la prensa en el Nordeste, a principios de siglo, y consecuentemente de la Literatura de Cordel, la poesía improvisada fue perdiendo su espontaneidad, su línea melódica trazada por los acordes de la guitarra y la voz del cantor. No obstante, los romances y las coplillas de autor anónimo, transmitidos de generación en generación, no han muerto; ni tampoco los célebres cantos improvisados, como las peleas y los abecés, ya que los pliegos sueltos de cordel los han registrado y perpetuado en sus diminutas hojas. Asimismo, los romances han obtenido un número elevadísimo de publicaciones, muy superior a las de cualquier otro género poético.

En suma, es el grupo de la poesía improvisada el más ingenioso y genuino, aunque se considere el de la Literatura de Cordel de mayor contenido literario. Fue precisamente aquella poesía la que, a través de la tradición oral, ha introducido y preservado temas y formas hoy presentes en los pliegos sueltos.

TEMAS TRADICIONALES DE ROMANCE SERTANERO

Los cantores nordestinos entienden por *romance*, en general, historias de largos enredos, escritas en verso, de tema heroico o amoroso y con un final casi siempre feliz y a veces trágico.

Los primeros romances genuinamente nordestinos aparecen a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Tratan de la fase del pastoreo como actividad primordial y fundamentalmente económica de la región, que tiene su origen en el período colonial. Traducen escenas de

novillos bravíos y rebeldes, perseguidos por lidiadores en caballos excepcionales que, en la mayoría de los casos, no consiguen derribarlos. La valentía del toro Rabicho, Surubim, Espaço, Mão-de-pau y otros es siempre arrogante y, por ello, son duramente castigados, llegando incluso a pagar con la propia vida. Es curioso observar, entre los innumerables romances y versiones de la tradición oral y escrita que describen las hazañas de este animal, que la consagración del héroe y los honores del personaje principal nunca atañen al vencedor sino a la víctima (4).

Asimismo, otros animales como el caballo, la pantera, la vaca, el bode, la cabra, las ovejas, el perro, la yegua, etc., tienen sus hazañas descritas en versos con menor frecuencia que el toro, pero siempre con el mismo designio moralista de la fábula. Y es que el cantor, casi siempre anónimo, representa el papel del animal y, a través de él, critica a los perseguidores, señalándoles sus vacilaciones, fallos y derrotas injustificables. En los versos del poeta popular cabe únicamente a los vencidos el derecho preeminente de exaltación.

De la aridez nordestina y de su sociedad profundamente contradictoria surge posteriormente, a finales del siglo XIX, el *Cangaço* —un tipo muy especial de bandolerismo— del cual manó un manantial inagotable de narraciones épicas. *Cangaceiros* famosos como Antonio Silvino, Virgolino Ferreira (Lampião), Jesuino Brilhante o los hermanos Guabirabas, tuvieron también sus hazañas descritas en romances y fueron temas frecuentes en las canturías sertaneras.

Con todo esto, la herencia de temas peninsulares como Carlomagno y los Doce Pares de Francia, la Emperatriz Porcina, la Princesa Magalona, la Doncella Teodor o el Romance de la Baraja (o Soldado Jogador) aún mantienen el espíritu de la narrativa variando únicamente su forma de expresión (5). Y es que los cantores han refundido las historias en prosa en estrofas rimadas de cuño popular, con dotes de originalidad y estilo peculiar. La temática recreada en forma poética pasaba a considerarse patrimonio personal del poeta popular y se designaba genéricamente *romance*. De esta manera, acabaron por popularizarse en esa región arcaica las viejas novelas europeas y la poesía tradicional, traídas por los viajeros y colonos peninsulares en el siglo XVI, muy especialmente portugueses, cuyos temas eran muy conocidos y difundidos en la Península Ibérica a través de los trovadores y juglares y, posteriormente, por los pliegos sueltos de cordel.

(4) Cf., págs. 21-22.

(5) Cf., págs. 34 (nota 5), 58-72 y 104-106.

Al lado de esos romances de origen ibérico, los cantores crearon otros con motivos nacionales que hablan igualmente de reinos maravillosos, de reyes y princesas, de príncipes y condes sertaneros, de caballeros andantes en busca de aventuras por las *caatingas* (6) épicas del sertón. Son, sin duda, reminiscencias de los viejos romances hispánicos que aún perviven en la memoria colectiva del pueblo.

El romance sertanero, al igual que las canciones de gesta medievales, es esencialmente heroico, pleno de acción y movimiento. La naturaleza es un elemento integrante, aunque siempre secundario, en estos relatos poéticos. No obstante, algunos cantores de los más letrados han exaltado, sobre todo en improvisaciones individuales, las bellezas del sertón en el invierno: la lluvia, los ríos caudalosos, los campos verdes y hasta sus magníficas noches de luna y estrellas...

En definitiva, los temas del romance sertanero sólo podían haber nacido del tipo de ocupación humana que caracterizaba la región, del tipo de sociedad arcaica y de la tradición misma, que aún prevalece entre las generaciones sertaneras. Hoy día esos romances causan el mismo embeleso entre las multitudes del interior, sobreviviendo a través de los pliegos sueltos de cordel que se venden en las ferias y mercados del Nordeste.

EL CANTOR O POETA POPULAR

De la tradición juglaresca surge en el sertón la figura del cantor o poeta popular que, a través del canto, narra la historia local o nacional y las gestas de un hombre o pueblo. El cantor nordestino asume la función de poeta en lenguaje popular, manifestando en sus composiciones toda una poética inventiva. Trova ante el pueblo acompañado de un instrumento musical y viaja de aquí a allá para ganarse la vida, cantando versos improvisados o ajenos.

La vida y costumbres de estos vates son una extensión de las de los juglares medievales aunque habría que reemplazar, quizá, la aldea sertanera por el burgo, la casa señorial de la finca agrícola por el castillo, la casa del vicario por la iglesia, el terrateniente nordestino por el noble y el capitalismo burgués por el sistema feudal y artístico.

La gran función que estos poetas, hábiles improvisadores y conocedores de la literatura tradicional, desempeñan en la historia de la cultura nordestina es la de:

(6) Bosques de pequeños árboles tortuosos, mezclados con espineros y cardos, que pierden las hojas durante la larga estación de las sequías.

- a) Continuadores y propagadores de la tradición peninsular.
- b) Inventores de temas peculiares e innovadores de esquemas métricos en la poesía popular.
- c) Creadores de una literatura de tipo popular que luego se constituirá en fuente de inspiración de la erudita genuinamente brasileña (7).

Los cantores, en definitiva, han contribuido sobremanera a enriquecer, con su quehacer artístico, el patrimonio literario y musical del país.

LA ESCUELA DE TEIXEIRA

En la segunda mitad del siglo XIX florece en el Nordeste una verdadera pléyade de poetas populares (8), esparcidos por toda la región,

(7) Son numerosos los escritores cultos, sobre todo nordestinos, que se han inspirado directamente en temas y motivos de la poesía popular para elaborar sus obras literarias, con el objetivo de evidenciar esa rica cultura popular y construir los cimientos de una literatura genuinamente brasileña. En el siglo pasado, José de Alencar y Franklin Távora intercalaron algunos romances sertaneros y se inspiraron en personajes de las narrativas en sus novelas *O Caramuru* y *O Cabeleira*, respectivamente. En nuestro siglo XX, han sido el *Movimiento Regionalista* (simultáneo al *Modernismo* en São Paulo, 1922), fundado por Gilberto Freyre y José Lins do Rêgo, y muy particularmente el actual *Movimiento Armorial*, 1970, creado y dirigido por Ariano Suassuna, los que se han fundamentado en esa riqueza cultural de tipo popular. El manifiesto del *Movimiento Armonial* es el siguiente:

«A Arte Armorial Brasileira é aquele que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos «folhetos» do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rebeca ou pífano que acompanha seus «cantares», e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romance relacionados». (Ariano Suassuna: «Almanaque Armorial do Nordeste», *Jornal da Semana*, Recife, 20-25 de mayo de 1973, pág. 33.)

(8) Cabe hacer referencia aquí a Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), uno de los primeros poetas sertaneros, padre de Hugolino y Nicandro Nunes da Costa, cuyos versos se hallan registrados en el libro de Francisco das Chagas Batista *Cantadores e Poetas Populares* (Popular Editora, Paraíba, 1929, págs. 3-4):

Nasci livre, Deus louvado, 19 cíc.
 E até sem medo fui feito
 Porque meu pai, com afeito,
 Com a minha fui pisado,
 Como terra o capim,
 E se alguém pensar assim
 E engano verdadeiro;
 Olhe para si primeiro,
 Quem quiser falar de mim.

.....
 Deus me deu tal natureza
 Que bem pouca gente tem:
 Não invejo de ninguém
 Seu brasão, sua riqueza!

en especial los afamados componentes de la *Escola do Teixeira*, situada en la aldea de Teixeira (Paraíba), dirigida por el maestro Francisco Romano Caluête (1840-1891), más conocido por Romano do Teixeira o Romano da Mãe-D'Água. Parece haber sido él quien indujo a los cantores a abandonar la cuarteta, forma primitiva de composición, y a adoptar en su lugar la sextilla heptasílaba, ABCBDB (9). De su época y casta de repentistas son también nombres muy conocidos: Nicandro Nunes da Costa (1829-1918), Inácio da Catingueira (?-1879), Hugolino Nunes da Costa (1832-1895), Bernardo Nogueira (1832-1895), Germano Alves da Araújo Leitão (1842-1904), Firino de Gois Jurema (?-?), Manuel Cabeceira (1845-1914), Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (1866-1928), Silvino Pirauá Lima (1848-1913), Joaquim Francisco Santana (1877-1917), José Galdino da Silva Duda (1866-?) y todo un grupo de poetas actuales que les tienen por modelo y siguen su ejemplo.

La poesía que propagaban por el sertón estaba relacionada con poemas de carácter épico, lírico, religioso o satírico, cuyos relatos siempre tocaron muy hondamente la sensibilidad del pueblo nordestino.

Permanentemente estimulados por el canto, estos juglares modernos eran a un sólo tiempo repentistas, glosadores, intérpretes de romances y coplas, cantores de desafíos poéticos. Como es evidente, no dominaban por igual todos los géneros sino que se destacaban más en uno que en otro. Mantenían constantemente la memoria activa, elaborando preguntas y respuestas para futuros combates verbales, a la expectativa de algún adversario famoso. La exhibición intelectual por sí sola ya constituía un motivo más que suficiente para que abandonasen cualquier medio de subsistencia por considerarlo inferior al gran regocijo que le proporcionaban tales disputas poéticas.

Aunque no pueda establecerse una relación directa entre la actividad profesional y la artística del cantor, cabe referir, sin embargo, que un número apreciable eran o habían sido agricultores, como Francisco Romano o Nicandro Nunes da Costa, cuya ocupación solían abandonar en épocas de intensas sequías o de algún debate interesante, cambiando la azada por la *viola* o el rabel. Nicandro Nunes que tam-

Pois dos outros a grandeza
 Não me abate nem me abrana...
 E pequena a minha asa
 Que mal chega para mim,
 Mas, se é bom ou se é ruim,
 Eu como é na minha casa.

(9) ARIANO SUASSUNA, «Notas sobre o Romancero Popular do Nordeste», *Seteleta em Prosa e Verso*, op. cit., pág. 168.

bién era herrero, hacía así alarde de su oficio en estos versos fijados a la puerta de su taller:

—Compro ferro, aço e latão
 Solda pra qualquer metal,
 Estanho, prata, trincal,
 Lima, grosa e limatão;
 Mando fazer o carvão,
 De jurema e campineiro;
 Digo para o povo, em massa,
 Sendo fiado ou de graça,
 Vá atrás doutro ferreiro! (10).

José Galdino da Silva Duda era arriero y a su vez carretero, Pedro Paulo Ventania era vaquero, Aderaldo Ferreira de Araújo maquinista, quedándose ciego a raíz de un accidente (11), y de João Bilro (1877-1938) se dice que fue un vagabundo inveterado...

(10) Versos recogidos por F. Coutinho en *Violas e Repentes*, s. ed. Recife, 1953, pág. 83.

(11) Las causas que pueden haber privado de la vista al cantor son prácticamente desconocidas. La gran mayoría de los investigadores sostiene la versión del accidente. Sin embargo, la escritora erudita Raquel de Queirós, coterránea del poeta popular, cree más en la posibilidad de glaucoma (que provoca una atrofia del nervio óptico y de las membranas profundas del ojo) o de alguna otra enfermedad lenta, puesto que el lamentable suceso ocurrió cuando Aderaldo contaba dieciocho años, edad muy temprana para ejercer la profesión de maquinista. Antes de introducirse en la canturía, el joven ciego subsistía pidiendo limosna hasta que aprendió a tocar la *viola* y más tarde el rabel, instrumentos con los que se hacía acompañar cantando de puerta en puerta o en lugares de fácil acceso al público (ferias, fiestas, mercados, etc.). Aderaldo era guiado por distintos lazarillos, ya que a lo largo de su vida tuvo veintiséis hijos adoptivos. Trabajó desafíos con adversarios famosos, que luego publicó en pliegos sueltos, aunque su habilidad natural fuesen las glosas, las coplas populares y los romances de tema sertanero o peninsular, como la *Historia do Soldado Jogador* (Romance de la Baraja), tan divulgado entre las multitudes de los pueblos más recónditos del Nordeste. La fama del ciego Aderaldo traspasó la frontera regional, alcanzando notable éxito en otros estados del país. De norte a sur le llegaban invitaciones para dar sesiones de canturía en palcos de teatros o auditorios de radio y televisión. Viajaba de avión y se hospedaba en confortables hoteles de las grandes ciudades. Se le concedieron premios, medallas y homenajes, siendo recibido en audiencias especiales por políticos y gobernadores de estado. En 1960, el presidente de la República le otorgó por decreto una pensión por sus méritos y servicios prestados a la cultura brasileña, en especial a la nordestina. Aderaldo Ferreira de Araújo era natural de Crato (Ceará), donde nació en el año 1878. Falleció en Fortaleza el 30 de junio de 1967, con casi noventa años de edad. «Teve um enterro lindo —recuerda Raquel de Queirós— com imenso acompanhamento popular. Seguindo a marcha do caixão pelas ruas, e depois no cemiterio ao pé da cova, um bando de violeiros que acorreram de toda parte, convocados pelo rádio, tocavam e cantavam, fazendo a louvação ao defunto. Era como se enterrassem um rei». («O Cego Aderaldo», *Literatura Popular em Verso*, Estudos, op. cit., pág. 429.)

Iletrados, rudos, errantes y anónimos, los poetas populares están dotados de una inspiración y una fuerza expresiva nativa y poderosa. Revelan con legítimo orguço los valores de su inteligencia inculta, ejerciendo influjo entre los oyentes de la región. Inácio da Catingueira, esclavo negro y analfabeto, solía enorgullecerse diciendo:

Embora sem saber ler,
Governo todo o sertão!... (12).

Por otra parte, un poeta tan afamado y juglaresco como Hugolino Nunes da Costa (Gulino do Teixeira o Gulino do Sabugi), hermano de Nicandro Nunes da Costa, fue estudiante en Olinda (Pernambuco) e incluso hasta sabía latín. Cortés y amable, se hospedaba durante sus viajes en casa de pudientes familias sertaneras donde, según Cascudo, era recibido «como si fuera un príncipe» (13). Poseía conocimientos rudimentarios de Política, Geografía, Historia Sagrada y ciencias populares, que mucho le ayudaban en sus disputas poéticas. Sus lecturas básicas eran la Biblia, Carlomagno y los Doce Pares, el Lunario Perpetuo y el Diccionario de la Fábula (14). Anotaba sus poesías en un grueso cuaderno que, prestado a Germano Alves de Araújo Leitão, vino a perderse en un incendio. Ningún cantor quiso debatirse con él para no ser derrotado. El propio Ferino de Gois Jurema, vencedor de muchos desafíos, testimoniaba en una carta escrita en versos a Francisco Romano el recelo de ser desafiado por el cantor letrado:

Chegando em Itabaiana,
Fui vendo Mestre Ugolino:
Embiquei-lhe o meu chapéu
Fui logo me escapulindo,
Antes que me conhecesse,
Dissesse: —«Vem cá, Ferino»! (15).

Sin embargo, coincidieron ambos por simple casualidad en una fiesta en la que Ferino cantaba. Este, al darse cuenta de la presencia de Hugolino, se negó a continuar y *emborcou a viola* (16). Germano da

(12) LEONARDO MOTA, *Viroleiros do Norte*, 4.ª edición, Livraria Editora Cátedra, Río de Janeiro, INL, Brasília, 1967, pág. 72.

(13) LUIS DA CÂMARA CASCUADO, *Vaqueiros e Cantadores*, Tecnoprint Gráfica Editora, Edições de Ouro, Río de Janeiro, 1963, pág. 255.

(14) Cf., págs. 73-76.

(15) *Viroleiros do Norte*, pág. 63.

(16) *Emborcar* significa, en lenguaje popular, «caer al suelo», «tener una caída». Por tanto, la expresión *emborcar a viola* quiere decir *declararse vencido* ante el

Lagoa que acompañaba al célebre poeta consignó el suceso en esta décima de tono laudable:

Tua presença, Hugolino,
 Faz temer e faz terror;
 Faz mais medo a cantador
 Do que boi faz a menino;
 Fêz ficar mudo a Firino
 A tua veia composta;
 Do teu cantar tudo gosta
 Es um forte, és um dunga
 Es um Deus de Ariapunga,
 Gulino Nunes da Costa!... (17).

ACTIVIDAD POÉTICA DEL CANTOR

Los viejos cantores solían recorrer los pueblecitos del sertón, a pie o a caballo, con la *viola* (especie de guitarra) en un saco, dispuestos a animar cualquier reunión de gentes donde pudieran ganarse la vida. En cada exhibición hacían una colecta entre los concurrentes, que les permitiría el poder alimentarse durante algunos días. Mal vestidos, con sandalias y sombrero de cuero a estilo nordestino, muchas veces se alojaban en haciendas o residencias urbanas de pudientes familias sertaneras. Por ocasión de bodas, bautizos u otras fiestas familiares, improvisaban loas con las que saludaban a los dueños de la casa. De tradición palaciega, las salutations en loa son siempre enfáticas y laudatorias:

Meu amo, dono da casa
 Eu vou lová o sinhô:
 Um moço assim que nem vós
 E pra subi num andô... (18)
 Vou louvá este menino
 Que acaba de chegá
 Ele veio lá do céu
 Pra toda terra alegrá... (19).

adversario al principio, durante o al final de una canturia (Cf. CASCUDO, *Vaqueiros e Cantadores*, págs. 63 y 127).

(17) *Idem*, pág. 63.

(18) Loa del poeta Antonio Vieira registrada por Leonardo Mota en *Cantadores*, 4.ª edición, Livraria Editora Cátedra, Río de Janeiro; INL, Brasilia, pág. 156.

(19) *Vaqueiros e Cantadores*, pág. 102.

De la sencilla salutación en loa, los poetas populares pasaron a escribir casi una literatura apologética en alabanza al sertón, a las ciudades, a la mujer, etc., que publicaron después en pliegos sueltos de cordel. Son títulos frecuentes: *As Grandesas do Sertão*, *Distante da minha terra não posso ter alegria*, *Canção de um paraibano*, *Descrição da capital João Pessoa e o Forte Paraibano*, *Descrição do Juazeiro em lovôr da romaria*, *Descrição do Brasil*, *Em homenagem à mulheres*, *Descrição do beijo*, *Décimas amorosas*, *ABC do carnaval*, *ABC dos namorados*, *ABC do amor*, *ABC da normalista*, *ABC do vai levando...* etcétera.

Los viejos poetas cantaban hora tras hora con frecuentes pedidos para tal o cual poesía, contratados por un precio determinado o tan sólo a cambio de hospedaje y algún otro obsequio. Jerónimo Junqueiro era una figura indispensable en cualquier *função* (baile) y Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha, más conocido por Fabião das Queimadas, era el eterno convidado para las fiestas de lidia (*vaquejadas*), deleitando a los presentes con innumerables romances de proezas y valentías; narraba leyendas y hazañas, recordaba derrotas y lidias, revivía nombres célebres de lidiadores (*vaqueiros*) y, sobre todo, alababa la valentía de los novillos cruelmente perseguidos y castigados.

Para el cantor el vigor y la destreza del nombre de nada sirven contra la bravura del animal acosado. De este modo, aun cuando el poeta exalta los atributos del hombre y de su corcel no hace más que glorificar y perpetuar la gesta del animal. El poeta encarna al personaje y así se expresa:

Eu fui o liso Rabicho,
Boi de fama conhecido;
Nunca houve neste mundo
Outro boi tão destemido.
Minha fama era tão grande,
Que enchia todo o sertão
Vinham de longe vaqueiros
Pra me botarem no chão (20).

Este romance anónimo en su variante de 53 cuartetas, recogida por Silvio Romero, en Ceará, finaliza como de costumbre con la dramática

(20) SILVIO ROMERO, *Cantos Populares do Brasil*, edição anotada por Câmara Cascudo, tomo, I, Livraria José Olímpio, Coelção Documentos Brasileiros, 75, Folclore Brasileiro 1, Río de Janeiro, 1954, pág. 194. Cf. págs. 10-11.

y violenta muerte del animal capturado. La última estrofa constituye una especie de llamada del cantor a la celeridad del novillo:

Acabou-se o boi da fama
 O corredor famanaz
 Outro boi como o Rabicho
 Não haverá nunca mais (21).

En la Literatura de Cordel existen no pocos romances dedicados al *boi* (novillo) que conservan siempre un mismo núcleo temático, de los cuales recordamos los siguientes títulos de plieguecillos: *Boi Ministerioso*, *Boi Mandigueiro*, *Boi Treme-Terra*, *Boi Calçado*, *Boi Estrela*, *Boi Barbatão* y *Boi de Sete Chifres*. Al respecto, cabe referir que el número de estos romances era mayor en la tradición oral que lo que es la escrita como consecuencia del declive de la pecuaria nordestina.

Los cantores también tenían por costumbre interpretar versos en disposición alfabética —los ABC— que describen biografías, sátiras, sucesos o cosas loadas. Parece haber sido San Agustín el que por primera vez cultivó este género en su obra poética *Psalmus Contra Partem Nonati* o *Psalmus Abecedarius* y más tarde cultivado igualmente por españoles como Juan del Encina, Lope de Vega y otros.

Entre los cantores de renombre, raro era el que no versificaba en ABC. Los poemas más antiguos aparecen dispuestos en cuartetas (*ABC dos Exemplos*, *ABC do Lavrador*, *ABC do Vaqueiro*, *ABC do Araújo*, *ABC do Boi Prata*, *ABC da Moça Queimada*) y terminaban en tilde —señal gráfico (~) que en portugués nasaliza la vocal *a* a la que se sobrepone— considerado por el sertanero como la última *letra* del abecedario, según aprendió en los escritos caligráficos escolares. Al no constituir una letra que pueda iniciar un verso, el cantor aprovecha esa estrofa para construir un motejo o una frase irónica, como puede verse en el *ABC do Lavrador*:

Agora quero tratar
 Segundo tenho patente,
 A vida do lavrador
 No passado e no presente.
 Bem queria ter ciência,
 Dizer por linhas diretas,
 Para agora explicar
 Uma idéia bem perfeita.

(21) *Idem*, pág. 201.

Cuidados tenho da noite,
 De madrugada levanto,
 De manhã vou à roça
 A correr todos os cantos.
 Domingos e dias santos
 Todos vão espairecer,
 Eu me acho tão moído,
 Que não posso me mexer.
 Estando desta sorte
 Não é possível calçar,
 Os pés inchados de espinhos,
 E de todo o dia andar.
 Feliz de quem não tem
 Esta vida laboriosa,
 Não vive tão fatigado,
 Como eu me acho agora.
 Grande tristeza padece
 Todo aquele lavrador,
 Quando perde o legume todo
 Porque o inverno escasseou.

.....
 O *til* por ser lo fim
 Sempre dá uma esperanç
 Na consolação dos afetos
 Até chegar a bonança (22).

La Literatura de Cordel también ha recogido en sus minúsculas hojas un considerable número de pliegos sueltos en ABC, dispuestos en sextillas heptasílabas. Son títulos: *ABC da Saudade*, *ABC da Carestia*, *ABC dos Pobres*, *ABC da Dança*, *ABC dos Tubarões*, *ABC da Carestia com Promessas de Política*, *ABC de Aracajú*, *ABC - A Historia de dois Rapazes que Morreram em um Cacimbão*, *ABC do pão*, *ABC da vaidade*, *ABC do Caminho da Areia*, etc.

Hoy día el ABC es un género corriente entre las composiciones de los escritores populares, cuyas preferencias se inclinan más hacia los romances. Curiosamente en Bahía todavía prevalece la costumbre de designar ABC al pliego suelto de cordel.

Los cantores aún solían glosar oraciones con intencionalidad satírica tales como el *Ave María*, la *Salve*, el *Padre Nuestro* o la *Señal de*

(22) *Idem*, págs. 221-224.

la Cruz. De clara raíz tradicional, esta modalidad de verso aparece en la farsa *O Velho e a Horta* (1512) (de Gil Vicente, en cuya obra el dramaturgo intercala un *Padre Nuestro* glosado. En el Nordeste brasileño, la oración *Señal de la Cruz* parece haber sido la preferida por los poetas populares, ya que fue la más divulgada en la segunda parte del siglo pasado y principios del presente. Los temas de la miseria, el hambre, la tristeza, la fatalidad, la ira y demás consecuencias de los rigores climáticos que asolan esa región, se hallan reflejados en esta glosa de autor anónimo:

A fome me faz temer
 Na desgraça o duro corte,
 Estou conhecendo a morte,
 Pelo sinal...
 Se não chover em geral,
 Em devezbro, com franqueza:
 Se acaba toda a pobreza
 Da Santa Cruz...
 A furtrar não me dispus,
 Morrer de fome acho feio...
 Porém de pegar no alheio
 Livrai-nos Deus!
 Pode ser que com os meus
 Escape deste «estandarte»
 Pois temos da nossa parte
 Nosso Senhor.
 Se ficarmos a favor
 Dos mais arremediados,
 Temos de ser desprezados
 Dos nossos.
 Já vendi meus troços
 Só não digo que furtemos
 Porque do dono seremos
 Inimigos.
 Vamos ter novos castigos,
 Não sei pr'onde fugir:
 E ao Governo pedir
 Em nome do Padre...
 No caso que ele se enfade,
 Se nos der coisa tão pouca,
 E só pra botar na boca

Do Filho...
Não temos feijão, nem milho,
Nem farinha, nem crueira,
Só nos resta uma palmeira
Do «Espírito-Santo».
Não sirva a ninguém de espanto
Mas tenho profetizado
Que há de morrer tudo inchado!
Amém... (23).

Leandro Gomes de Barros es el autor de esta curiosísima glosa en tono burlesco, titulada *Ave-Maria da Eleição*:

No dia da eleição
O povo todo corria,
Gritava a oposição:
Ave-Maria!
Viam-se grupos de gente
Vendendo votos na praça,
E a urna dos governistas
Cheia de graça.
Uns a outros perguntavam:
—«O senhor vota conosco?»
Um chaleira respondeu:
Este O SENHOR é convosco.
Eu via duas panelas
Com miúdos de dez bois,
Cumprimetei-a, dizendo:
Bendita sóis!
Os eleitores com medo
Das espadas dos alferes,
Chegavam a se esconderem
Entre as mulheres...
Os candidatos andavam
Com un ameaço bruto,
Pois um voto para eles
E bendito fruto.
Um mesário do Governo

(23) Registrada por Leonardo Mota, *Violeiros do Norte*, págs. 54-55.

Pegava a urna contente,
 E dizia: —«Eu me gloreio
 Do vosso ventre!» (24).

El principal campo de actuación de los cantores eran las tradicionales ferias y mercados públicos de la región. Allí, rodeados de gentes, narraban proezas, improvisaban y entonaban versos del cancionero popular al mismo tiempo que vendían sus composiciones manuscritas o impresas en hojas sueltas. En ellas incluían romances, debates poéticos y sucesos regionales, nacionales e internacionales narrados según su propia idiosincrasia. Transmisor de noticias, el cantor ha sido durante mucho tiempo la única fuente de información, sin sufrir la temporalidad de la prensa periódica.

O poeta é um reporter
 das ocultas tradições,
 revelador dos segredos,
 guiado por gênios bons,
 pintor dos drames poéticos,
 em todas composições (25).

El cantor confiere a los hechos una forma poética y musical a veces distorsionada y distinta de la realidad. En diversas ocasiones él mismo es testigo presencial de dramáticos sucesos que luego transmitirá poéticamente:

Meu povo preste atenção
 Vou contar o que se deu
 Ninguém fique duvidando
 Juro como aconteceu... (26).

(24) *Idem*, pág. 123.

(25) Pliego suelto de Francisco Sales Arêda titulado *O Romance de João Bêsta com a Gia da Lagoa*, 16 páginas, editor-propietario, João José da Silva, fecha y lugar omitidos, pág. 1.

(26) Versos del ciego Sinfronio Pedro Martins, recopilados por Leonardo Mota en *Cantadores*, pág. 10. Junto con Aderaldo, Sinfronio es uno de los cantores ciegos más conocidos que cultivan la poesía popular. Natural de Jabuti, municipio de Messejana (Ceará), donde debe haber nacido alrededor de 1880, Sinfronio perdió la vista cuando contaba tan sólo un año de edad. De sentidos muy sutiles y memoria aguda, acabó por hacerse cantor profesional ambulante, auxiliado por su mujer que le servía de guía por los sertones de los estados nordestinos. Cantaba romances, coplas y desafíos aprendidos de memoria a través de manuscritos y pliegos que pacientemente le leía su compañera. También era hábil improvisador debatiéndose durante sus viajes con renombrados poetas, cantando y creando versos que le fluían espontáneamente.

Sin embargo, cuando los hechos ocurren fuera de su ámbito, el poeta se sirve de la prensa y de la radio como fuentes de información para a continuación notificar a la masa los detalles del acontecimiento.

Este tipo de poesía agrada profundamente a las multitudes del interior que se apiñan alrededor del cantor para escuchar atentamente los poemas narrativos, interpretados al son de un instrumento musical.

LOS INSTRUMENTOS

La gran mayoría de los cantores sertaneros eran tañedores de *viola* por lo que frecuentemente se les denominaba y aún siguen denominándose *violeiros*. Este celebrado instrumento es la musa inspiradora de la canturía sertanera. Su música estimula el poder imaginativo del poeta y exalta su entusiasmo durante las disputas poéticas.

La *viola* es el instrumento más antiguo que conoce el cantor nordestino. De procedencia ibérica, fue introducido por las misiones religiosas formando parte de la orquesta típica de la catequesis, y que además de la canturía aún anima algún baile popular. Parecida a la guitarra por su forma y efecto sonoro, posee seis cuerdas afinadas en si-fá-ré-lá-mi o mi-si-sol-ré-lá, predominantemente. La afinación, el número de cuerdas y la madera de que está hecha varía de región a región. La caja de resonancia es a su vez de menor dimensión que la de la guitarra.

Según algunos estudiosos, la *viola* está relacionada directamente con la vihuela (27), instrumento preferido por los juglares y trovadores medievales, que igualmente se denominaban *violeros* (del verbo *violar*, análogo del provenzal antiguo *viular*), tañer la vihuela. Sin embargo, no existe ninguna semejanza entre ambos instrumentos, ya que la vihuela manejada por los juglares era una especie de violín que solía tocarse con arco o se punteaba con pluma.

El cantor ciego Aderaldo, al narrar su encuentro con José Pretinho do Tucum, hace mención a este instrumento imprescindible en la canturía:

Ele tirou a *viola*
Dum saco novo de chita,
e cuja *viola* estava
toda enfeitada de fita.

(27) Puede verse al respecto Rossini·Tavares de Lima: «Estudo sobre la *viola*», *Revista Brasileira de Folclore*, año IV, núm. 8/10, Mininterio de Educação e Cultura, Río de Janeiro, enero/diciembre de 1964, págs. 29-38.

Ouvi as moças dizendo:
Grande viola bonita!... (28).

Era costumbre que cada violero colocase en las clavijas de su instrumento una cinta de colores como símbolo de victoria lograda en la canturía. No obstante, el excesivo ornamento de las violas acabó por desacreditar esta vieja tradición, que hoy día se encuentra totalmente fuera de uso.

Otro instrumento típico de la canturía nordestina es la *rebeca* (rabel) (29), manejada por poetas como Fabião das Queimadas y por los ciegos Sinfronio y Aderaldo. Es una especie de violín primitivo de cuatro cuerdas de tripa o de crin vegetal, afinadas en sol-re-lá-mi, que produce sonidos roncós y agudos, estridentes y melancólicos. Se ejecuta apoyándolo en el hombro izquierdo —nunca arrimado al mentón— o a la altura del pecho con la voluta siempre hacia abajo. Al cantor ejecutante le resulta prácticamente imposible tocar cualquier fragmento musical utilizando la misma postura del violín, por lo que según Câmara Cascudo es una permanencia que pone de manifiesto la indiscutible antigüedad del rabel (30). Sinfronio Pedro Martins solía alabar su *rabeca* o *rabequinha*, como afectuosamente le llamaba, con estos versos:

Esta minha *rabequinha*
E meus pés y minhas mão,
Minha foice e meu machado,
E meu mio y meu feijão,
Minha safra de algodão... (31).

La orquesta clásica de la catequesis incluía, además de la viola, instrumentos de aire y de percusión, tales como la flauta, el tamboril y el pandero. Inácio da Catinguiera, en el siglo pasado, tocaba pandero durante los desafíos. Luego el ritmo del verso pasó a ser marcado por el *ganzá*, especie de maraca de hoja de flandes, muy común en las zonas litoral y agreste. Actualmente los instrumentos de percusión apenas se utilizan, quizá por la poca frecuencia de fiestas, corros y bailes

(28) Estrofa recopilada por Luis da Câmara Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores*, pág. 148.

(29) El rabel antes manejado por los persas, joránicos y árabes llegó también a ser utilizado posteriormente por los juglares y bandas juglarescas medievales que sonaban por las calles en época de fiestas.

(30) «Prefacio da 3.ª edição» en *Cantadores*, de Leonardo Mota, pág. XLV.

(31) Estrofa recogida por Leonardo Mota, *Cantadores*, págs. 8-9.

populares en la región. La viola y el rabel continúan siendo, sin embargo, los instrumentos dominantes en la canturía nordestina.

EL CANTO Y ACOMPAÑAMIENTO

El canto de los viejos cantores era gritador con la voz siempre por encima del tono en que estaba afinado el instrumento. Solían excederse en los agudos. No ofrecían ninguna sonoridad ni delicadeza de voz. Era una música primitiva, ingenua, carente de ritmo, pues su única preocupación era la de marcar el ritmo a través de la cadencia natural del verso. Mário de Andrade afirma que: «O cantador aceita a medida ritmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada *compasso*. (...) o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns anti-prosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofa ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que para ele não provém duma teorização mas é de uma essência puramente fisiológica. (...) São movimentos livres determinados pela fadiga» (32). El acompañamiento de la canturía, pobre y desinteresado, tenía como objetivo principal el dar apoyo a los finales, a las tónicas y el de llenar los espacios entre un verso y otro, mientras el cantor recobraba aliento para confeccionar nuevos versos. Los pequeños intervalos musicales ejecutados entre una estrofa y otra se designan *rojão* o *baião*. Los *rojões* prolongados servían de música para animar cualquier baile. El cantor Josué Romano, hijo de Francisco Romano, describía así su ocupación:

Mas a minha vida é esta:
E minha planta de fumo,
Bater o *baião de viola*
E ganhar dinheiro em festa... (33).

LA CANTORA O VIOLERA

Heredera de la juglaresa medieval, la cantora nordestina procede del tipo de mujer errante, frecuente en la España del siglo XIII, que se

(32) *Ensaio sobre a Música Brasileira*, 3.^a edición, Livraria Martins Editora, S. A., São Paulo; INL, Brasília, 1972, pág. 36.

(33) Versos recopilados por Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores*, págs. 145-149.

ganaba la vida con su canto, su baile o su cuerpo miso. Según don Ramón Menéndez Pidal, la juglaresa o soldadera aparece mencionada en la poesía cortesana como mujer de vida alegre (la palabra *soldadera* viene del francés antiguo *soldoi* que significa meretriz), sin alusión alguna a sus artes histriónicas. Pero en los pequeños grabados medievales su imagen es reproducida cantando o bailando «siempre al lado del juglar y como complemento obligado del espectáculo juglaresco; las cántigas a Santa María de Alfonso el Sabio, lo mismo que las canciones amorosas de la corte castellana y portuguesa, se ejecutaban, no sólo por los juglares, sino cantadas a la vez por soldaderas, ora sentadas al lado del juglar, ora bailando. A juzgar por las miniaturas del *Cancionero da Ajuda*, la soldadera tenían gran papel en la ejecución de la poesía lírica gallegoportuguesa» (34).

La cantora o violera, en cambio, nunca se ha dedicado al baile. Ejerce la misma actividad que el cantor: la de repentista y tañedora de *viola*, trabando disputas poéticas y combatiendo con él animosamente. Cuando una cantora participa de una canturía se constituye, sin duda alguna, en la gran atracción sobre todo si ha sido ella quien ha desafiado al cantor *macho* para el debate poético. No obstante, un gran número de poetas han trabado combates con célebres cantoras, cuyos nombres se perpetúan en la literatura popular.

CHICA BARROSA

Parece haber sido Francisca Barrosa (y no Barroso, «por ser mujer», decía ella), paraibana, más conocida por Chica Barrosa, la primera de su sexo en iniciarse en el arte de la canturía, enfrentándose con famosos vates populares. Nacida en el siglo pasado, era «alta, robusta, mulata, simpática, bebía e jogava como qualquer boêmio e tinha voz regular» (35). Barrosa trabó largas peleas poéticas con los cantores Manuel Francisco y José Bandeira venciendoles obstinadamente. De su pelea con este último el poeta Anselmo Vieira recuerda algunas de sus preguntas más enigmáticas:

—Sim sinhô, seu Zé Bandeira,
Já vejo que sabe lê:
Pelo ponto que eu tou vendo

(34) *Poesía Juglaresca y Juglares*, 7.ª edición, Editorial Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1975, pág. 31.

(35) JOSÉ RODRIGUES DE CARVALHO, *Cancioneiro do Norte*, 3.ª edición, MEC-Instituto Nacional do Livro, Río de Janeiro, 1967, pág. 341.

Inda é capaz de dizê
O que é que neste mundo
O homem vê a Deus não vê.
—Barrosa, os teus ameaço
Eu não troco pelos meus:
O homem vê outro home
Mas Deus não vê outro Deus! (36).

Pero su más sonado debate fue el entablado con Manuel Martins de Oliveira (Neco Martins), de Paracatú (Ceará), donde al final la cantora fue derrotada. Su actuación, sin embargo, fue tan brillante que produjo una viva impresión entre los cantores y el público asistente. Veamos estas estrofas de Chica o Xica rememoradas por el poeta Azulão:

—Neco, você não se esqueça
De que eu sou nega atrevida...
Eu, no dia em que me estóvo,
Só canto é a toda brida...
Meus olhos se acacurutam,
Fica a venta retorcida;
Cantador macho é bobage,
Não pode com minha vida (37).

La célebre juglaresa solía finalizar sus canturias con esta cláusula en verso:

A negra Chica Barrosa
E Faceira e é dengosa! (38).

Murió trágicamente asesinada a golpes de porra y heridas de arma blanca durante una canturia, donde, al parecer, por encontrarse embriagada, pronunciaba disparates e inconveniencias.

RITA MEDEIROS

Personaje igualmente controvertido lo fue Rita Medeiros, cantora muy popular entre los poetas nordestinos y la comunidad sertanera, que la llamaban Rita Medêro o Medêra.

(36) LEONARDO MOTA, *Cantadores*, op. cit., pág. 166.

(37) *Idem*, pág. 61.

(38) *Cancioneiro do Norte*, pág. 342.

Su mayor virtud era la habilidad con que componía estrofas de más de diez versos y las entinaba con gran ligereza en estilo *agalopado* (39). Su defecto más sobresaliente era el gusto exagerado por la *cachaça*, hallándose frecuentemente en estado de embriaguez total. Por su tendencial habitual a comentar asuntos obscenos y licenciosos, era invitada muy a menudo a participar en jolgorios y diversiones bulliciosas. De su actividad, el cantor piauiense Antonio Jerónimo de Souza (Cão de Dentro) nos da testimonio:

Sá Rita Medêro
 Sá Medêra Rita...
 Ela toca, ela dança,
 Ela salta, ela grita,
 Ela bebe cachaça
 Ela masca, ela pita... (40)

Rita Medeiros viajaba por los sertones nordestinos, siendo muy conocida en los estados de Maranhão, Piauí y Ceará. Estaba casada con Henrique Medeiros, hombre liberal y marido complaciente que, según Leonardo Mota, «permitia abandonasse a mulher o lar durante semanas e semanas ou que a fossem tirar de casa, alta noite, para festas e funçanatas» (41).

Los versos de esta extraordinaria violera no han prevalecido en la poesía popular, pero sí su vivir bohemio, recordado en composiciones de cantores como lo hace Anselmo Vieira:

Sá Rita Medêro
 E muié de arrelia...
 Isto é marcha de comboio
 E rojão de todo dia! (42).

Algunos incluso han versificado parodias oscenas del mal vivir de Rita, clasificadas «sólo para hombres...». La Medêra nació probablemente en Caxias, Estado do Maranhão, en la primera mitad del siglo XIX y falleció sexagenaria alrededor del año 1900.

(39) Cf., págs. 117-118.

(40) LEONARDO MOTA, *Sertão Alegre*, 4.ª edición, Livraria Editora Cátedra, Río de Janeiro; INL, Brasília, 1976, pág. 179.

(41) *Idem*, pág. 178.

(42) *Cantadores*, pág. 167.

MARÍA TEBANA

Violera de renombre fue María Tebana, nacida en el estado de Río Grande do Norte el siglo pasado. Poseía una de las más bonitas voces ya surgidas en el sertón y tañía la *viola* con gracia y soltura. Durante las canturias interpretaba el *baião* tradicional o improvisaba otros, siempre de oído. Hacía versos con una fluidez y ligereza asombrosas. Su más célebre desafío fue el que sostuvo con el cantor Manuel do Riachão que terminó de manera un tanto indefinida:

—Senhor Manuel Riachão
Torno outra vez perguntar:
Quatrocentos bois correndo
Quanto rastro deixará?
Tire a conta, dê-me a prova,
De pressa, prá eu somar.
Bebendo numa bebida,
Comendo tudo num pasto,
Dormindo suma malhada,
São mil seiscientos rastros:
Some a conta, tire a prova,
Que deste ponto não fasto... (43).

ZEFINHA DO CHABOCÃO

Otra afamada cantora fue Josefa, vecina de Chabocão (Pernambuco), que le valió el seudónimo de Zefinha do Chabocão. Valerosa y audaz, desafió al conocido Jerónimo do Junqueiro a un enérgico y largo combate, cuyos versos son reproducidos por el ciego Sinfronio:

Eu tava numa função
Na fazenda «Cacimbinha»
Quando vejo um positivo
Pedindo notiça minha,
Dando um recado atrevido,
Que me mandava a Zefinha (44).

En otros versos el poeta describe el aspecto físico de la juglaresa y la impresión que le causó en su primer encuentro:

(43) *Cancioneiro do Norte*, pág. 257.

(44) *Cantadores*, pág. 15.

Me assentei perante o povo
(Parecia uma sessão)
Quando me caiu Zefinha
Com grande preparação:
Era baixa, grossa e alva,
Bonita até a feição;
Cheia de laço de fita,
Tracelim, colá, cordão
Nos dedos da mão direita
Não sei quantos anelão...
Vinha tão perfeitazinha,
Bonitinha como o cão!
Para confeito da obra:
Uma viola na mão (45).

Una vez iniciado el combate ambos improvisadores emplearon todos sus recursos y técnicas del desafío. No obstante, la valiente Zefinha acabó siendo vencida por su excelente rival:

—Mais porém eu, seu Jerome,
Não quero acomodação...
Lhe peço, até por bondade,
Que não tenha compaixão!
Há muito tenho noticia
Que o senhor é valentão,
E uma tirana-bóia,
Um besouro de ferrão,
Uma onça comedeira,
Um horroroso leão... (46).

No tenemos noticia de que estas juglaresas hubiesen cantado o compuesto romances. Lo cierto es que los autores de la Lituratura de Cordel vienen reproduciendo en pliegucillos de 8 a 16 páginas sus desafíos o peleas, trabadas con cantores y violeras modernas tales como Ana Roxinha, Maria Lavandeira, Odete de Lima, Maria Quixabeira, Chica Esporão, Patativa do Norte, Itilia Soares, Mocinha da Passira, Elizete Clavino, Lidia María, Severina Bonzinho, Bernardete de Oliveira y Maria das Dores.

(45) *Idem*, pág. 16.

(46) *Idem*, pág. 17.

Admiradas y respetadas por sus compañeros, estas mujeres desafiantes, intérpretes de improvisaciones, tañedoras de *viola*, tienen sus versos registrados en los cancioneros y pliegos sueltos de cordel, perpetuando sus nombres en la memoria del pueblo y en la historia de la cultura nordestina.