



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**



**Departamento de Letras e Artes**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

**INÊS DOURADO ARAÚJO**

**O POETA LAURINDO RABELLO: HISTÓRIA E MEMÓRIA CIGANA EM  
MODINHAS E LUNDUS DO ROMANTISMO.**

**Feira de Santana, BA**

**2018**

**INÊS DOURADO ARAÚJO**

**O poeta Laurindo Rabello: História e memória Cigana em Modinhas e Lundus do Romantismo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS), como requisito para obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup> Adeíto Manoel Pinho

**Feira de Santana, BA**

**2018**

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

A689 Araújo, Inês Dourado

O poeta Laurindo Rabello : história e memória cigana em modinhas e lundus do romantismo / Inês Dourado Araújo. – 2018.  
150 f.: il.

Orientador: Adeíto Manoel Pinho.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,  
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Feira de Santana, 2018.

1. Rabelo, Laurindo José da Silva, 1826-1864. 2. Romantismo – Brasil.  
3. Ciganos – Memória – História. I. Pinho, Adeíto Manoel, orient.  
II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 801:869.0(81)(091)

Luis Ricardo Andrade da Silva - Bibliotecário - CRB-5/1790

**INES DOURADO ARAÚJO**

**O POETA LAURINDO RABELLO: HISTÓRIA E MEMÓRIA CIGANA EM  
MODINHAS E LUNDUS DO ROMANTISMO.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós Graduação em estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (PROGEL/UEFS), como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

---

Profº Drº Adeíto Manoel Pinho  
Orientador (PROGEL UEFS -BA)

---

Profª Drª Elizete da Silva (PHG UEFS – BA)

---

Profº Drº Aleilton Fonseca (PROGEL UEFS- BA)

À minha família, pelo apoio incondicional.  
Ao povo cigano, que peregrinam nas estradas do Brasil e do Mundo.

## AGRADECIMENTOS

À Deus, toda minha gratidão.

À minha família, especialmente minha irmã Thereza Cristina pela paciência e motivação.

Aos meus pais, pela ajuda incondicional nessa jornada acadêmica.

À minhas amigas, que alegraram os dias de escrita e apoio emocional. A vocês toda minha gratidão, meninas!

Ao grupo *Bolsista Capes* pela diversão e ânimo nos dias ruins.

Ao orientador Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Adeíto Manoel Pinho, pela paciência e apoio a minha vida acadêmica, desde a iniciação científica.

A prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Elisete da Silva pelo incentivo e motivação.

Ao Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Aleílton Fonseca e Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosana pela amizade e alegria.

Aos professores e funcionários do Mestrado em Estudos Literários (PROGEL -UEFS).

À CAPES, pelo apoio financeiro.

A todos que colaboraram de alguma forma para esta pesquisa, gratidão.

Ouve, Senhor a  
minha oração, e inclina teus ouvidos ao meu clamor  
não te cales perante as minhas lágrimas, porque sou  
um estrangeiro contigo e peregrino como todos os  
meus pais.  
(Salmos 39:12)

## RESUMO

O Romantismo Brasileiro como escola literária estabeleceu importante quebra de paradigma para o desenvolvimento do novo modelo de pensamento: O nascimento da escrita individualizada como o "eu" poético funcionando como porta voz da identidade e causas sociais. Nesse sentido, toda conjuntura social política modifica o modelo estético literário, em que a poesia de Laurindo Rabello da segunda geração do romance brasileiro vem mostrar sua voz e poética da ancestralidade como contribuição para a formação da literatura atual, revelando o modo de vida que se conecta com seus ancestrais e territorialidade, identidade cultural como pertencentes à memória cultural. O corpus desta pesquisa vem através do estudo da memória como norte para o surgimento das modinhas e lundus brasileiros, seja no modelo de manifestações culturais como fenômeno importante em si mesmo nas letras. Toda a Vida de Laurindo Rabello é utilizada para estudo: Desde o território em que os ciganos chegam ao Rio de Janeiro no século XIX, sejam no local de nascimento e convivência com amigos na sua vida pessoal, cheia de dificuldades contadas em sua biografia e poética literárias que deram oportunidades e voz aos povos ciganos.

Palavras- Chave: Romantismo. Laurindo Rabelo. Ciganos. Memória. História



## ABSTRACT

The Brazilian Romanticism as literary school has established important broke of paradigm to devolepment of new thought model: The birth of writing individualised as the "I" of poetry has reveladed like voice of identity and socials causes. In this sense, all politics and socials juncture change the model literary estetic. Laurindo Rabello poetry of second generation brasilian romantic come to show your poetic voice of ancestrality on contribuied on formation of recents literature. Your way of life it suits like reflex of your conexion pasts, that have an conexion of sense territoriality, cultural identity like belonging on cultural memory. So that, the corpus this search have the study of memory like necessary northerly so that appearing of brasilian modinhas and lundus. This is from model of cultural manifestations it's so interpreted like important phenomenon on itself in lyrics gypsies. All of Laurindo Rabello's Life is utilized for study: Since of territory where the gypsies arriving on Rio de Janeiro on century XIX, that cover the local of birth and living wich friends in your personal live, full of difficults. In your litterary books that contribuied to give opportunities and voice to gypsies peoples.

**Key –Words:** Romanticism .Laurindo Rabello. Gypsies .Memory. History

## SUMARIO

INTRODUÇÃO.....	10
1.1 O Romantismo no Brasil .....	14
1.2 Romantismo: Rio Antigo- Território e Patrimônio .....	17
<b>II LAURINDO RABELLO: NO ESPAÇO DA BIOGRAFIA MULTICULTURAL.</b>	<b>29</b>
2.1 Laurindo Rabello: Cancioneiro Popular Cigano .....	50
2.2 Laurindo Rabello: Identidade e Memória Cultural.....	61
2.3 Ancestralidade e Vozes Poéticas .....	80
<b>III POÉTICAS ORAIS E MUSICAIS.....</b>	<b>85</b>
3.1 Lundu e Modinha a cigana: Narração de Experiências .....	96
3.2 Performances Artísticas e Literárias.....	119
3.3 Lundu e Modinhas Romanescas: Ilustração da Identidade Nacional .....	135
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>143</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>146</b>

## INTRODUÇÃO

A partir de um olhar crítico na história da Literatura Brasileira, os ciganos tiveram sua participação na cultura e sociedade. A presente dissertação “Laurindo Rabello: História e Memória Cigana nas Modinhas e Lundus” têm como objetivo principal levar a contribuição do povo cigano para a Literatura Brasileira e suas manifestações culturais. Nesse sentido o poeta Laurindo Rabello é o representante de seu povo e conta a sua história e canta a sua identidade através da lírica Romântica.

Nesse contexto, o recorte dessa dissertação no primeiro capítulo é permeado pelo breve estudo da escola Romântica aliada ao conceito de território, em que a história do Rio de Janeiro participa e registra a presença dos grupos de ciganos, contribuindo assim para a memória e história de Laurindo Rabello.

Nessa linha de pensamento a pesquisadora Cristina da Costa Pereira (2009, p.10), evoca os antecedentes históricos do povo cigano: “A história dos ciganos, de uma maneira geral, tem sido escrita por não ciganos e nesse sentido torna-se difícil confirmar sua veracidade, pois tal estudo se dá de forma contrativa”. Para a autora, é assim que nós os vemos: A partir de nossa visão de mundo o deixamos escapar o principal elemento de como eles se enxergam, pois qualquer obra escrita por um cigano sobre sua própria tradição ganha muita importância para a compreensão dessa etnia. O poeta Laurindo da Silva Rabello revela a partir da escrita poética testemunho de sua própria ancestralidade.

Segundo Cristina Pereira (2009, p.11) os pesquisadores do mundo inteiro não chegaram a um consenso sobre a origem dos ciganos pela “confusão proposital” que os informantes fazem em seus relatos. Na verdade os ciganos utilizam o segredo e a ambiguidade estruturados pela tradição oral e pelo nomadismo instrumentos de resistência cultural e minoria étnica ao longo dos tempos. A dispersão geográfica é conhecida por eles como um fator principal para a sua sobrevivência como povo.

Uma vez que a autora revela a possível origem dos ciganos como um assunto muito discutido e nem tão resolvido, na atualidade a maioria dos ciganólogos afirma que provavelmente seja no noroeste da Índia, hoje Paquistão, de onde se dispersaram por não quererem se submeter aos sistemas de castas. Com o endurecimento político os ciganos foram empurrados para regiões mais inóspitas, levando as tribos a virarem nômades e a se especializarem em profissões comuns aos ciganos. Séculos depois com as invasões dos muçulmanos na Índia, foram expulsos iniciando assim a peregrinação pelo mundo. A autora enfatiza que quando se fala em emigração dos ciganos da Índia, não significa uma nação

inteira no mesmo período, mas uma parte dela. Os ciganos ainda emigraram por motivos desconhecidos entre os anos 800 e 1000 da nossa era. Ainda existe outra teoria que afirma que a Índia foi apenas uma etapa que durou na vida errante dos ciganos:

Pode-se concluir que o problema da origem dos ciganos para os ciganólogos é o mesmo que o da origem do homem para os antropólogos. No entanto importantes estudiosos da cultura cigana como Vaux de Foletier, arquivista e historiador francês que viveu com os ciganos em suas viagens; Ático Vilas Boas de Motta, brasileiro, professor de literatura oral e folclore ibero americano, membro do centro de Estudos Ciganos de Paris; Renato Rosso, padre italiano que há trinta anos convive com os ciganos. (PEREIRA, 2009 p.12)

Nesse diálogo, a versão de Joao Dornas Filho (1948) propõe, na obra intitulada *Os Ciganos em Minas Gerais* acerca dos ciganos na margem do rio Ganges tangido por Tarmelão para o ocidente, infiltrou-se sobre os árabes e caminhou pela península Ibérica, motivo porque tão cedo já encontrado no Brasil.

No capítulo I, com o tópico *Romantismo no Brasil*, destaca-se o pensamento de Antônio Candido (2000) na Formação da Literatura Brasileira, em que é ressaltada na chamada “Atitude Romântica” o senso de individualidade, que divide a história literária e traz um impacto relevante na confecção de uma nova poesia nascente no Brasil Romântico.

No tópico *Rio Antigo: Território e Patrimônio* a cidade do Rio de Janeiro presente no século XIX é destacado por suas ruas a partir das teorias de território e da identidade cultural. Nesse sentido utiliza-se Edward Said (2011) como teórico que dá início a essa linha de raciocínio. Na sua fala, a invocação do passado é a chave fundamental para interpretação do presente, que nesse sentido o território é aplicado à memória dos ciganos, principalmente o local em que nasce e vive o poeta cigano Laurindo Rabello. A partir de tais teorias, o testemunho informal realizado pelo blogueiro carioca Cau Barata e a tese recente de Eliane Costa (2017) conceitua o território no contexto urbano carioca.

O segundo capítulo, denominado por *Laurindo Rabello: No espaço da Biografia Multicultural* traz à tona a biografia do poeta cigano Laurindo Rabello. Nesse contexto, sua vida é contada através de amigos e admiradores de sua lírica como, por exemplo: Mello Moraes Filho (1904), a teoria sobre *biografia* realizada pela pesquisadora Argentina Eleonor Arfuch (2010), em que se destacam os estudos biográficos como narração histórica. No decorrer desse trabalho essas tais teorias se complementam e realizam seu objetivo final:

Demonstrar a história e memória do povo cigano presentes nas modinhas e lundus em sua lírica oral.

Na primeira sessão do segundo capítulo, *Laurindo Rabello: O cancionero popular cigano* apresenta-se relatos de sua juventude nas ruas do Rio de Janeiro e o quão foi importante esta influencia na construção de suas poesias. Na segunda sessão *Memória e identidade Cultural*, revela-se na teoria dos estudos culturais a biografia e obra do poeta. Já na última sessão, denominada por *Ancestralidade e Vozes Poéticas*, denota-se a presença da pesquisadora Ana Paula Castelo Branco evocando a participação do povo Romani na confecção literária e Stuart Hall (2011) como teórico que aborda a relação de experiência e identidade.

No último capítulo *Poéticas Oraís e Musicais* o sentido da oralidade da cultura cigana nas modinhas e lundus confeccionados pelo poeta Laurindo Rabello é na verdade a tentativa da busca pela resposta às indagações que cerceiam a memória cigana dentro do contexto literário. Levando adiante teorias que possam contemplar respostas a contento dessa dissertação, a primeira sessão do terceiro capítulo denominado por *Lundu e Modinha a Cigana Narração de Experiências*, compreende-se na indagação da obra de Laurindo Rabello emergir como instrumento de resgate da ancestralidade, servindo de porta voz do povo cigano. A teoria sobre a etnusicologia embasada por Cirino (2009), aliada a historicidade das modinhas que Aleilton Fonseca (1996) disserta, vão inaugurar o quadro teórico na tentativa de explicar a origem da canção brasileira, que marcará o início da lírica Romântica.

Nesse sentido, como complementação de tais ideias a sessão *Performances Artísticas e Literárias* abordará o conceito da própria *performance* ligada a literatura, que abrange a poesia cantada resultando nas danças ciganas influenciadora da cultura brasileira. Neste caso, se torna produto nacional como *Lundu a Cigana, Modinhas* e conseqüentemente o *Carimbó*.

Fica observado que no contexto da canção como parte integrante da lírica poética desenvolvida na dança, a memória cigana vai resultar em um encontro cultural onde raízes ancestrais ligadas ao fado (que possui sua origem cigana) ao flamenco influenciaram propositalmente nas canções e poéticas musicais Brasileiras. A marca cigana presentes nas confecções de motes e glosas realizadas por Laurindo Rabello é demonstrado na obra *Análise da Interpretação da Obra Literária* pelo teórico Kayser (1978), além das trovas que atestam para sua identidade cultural vão ser o fio condutor que ligam a memória cigana nas composições de canções brasileiras em meados do século XIX.

E por fim a sessão *lundus e Modinhas a Cigana* como interpretação de uma identidade nacional principalmente atrelada a obra do poeta Laurindo Rabello, traz na sua veia artística

para a literatura características do erótico, o burlesco, o trágico fazendo parte da arte literária nacional Brasileira.

## Capítulo I- O ROMANTISMO NO BRASIL

Segundo Bruzeke (2004), a palavra **Romântica**, surgiu no século dezoito possuindo significados distintos. Denominava a princípio as línguas de origem romana: Francês, Espanhol, Português e Italiano e Romeno:

Romântica era também a literatura antiga dessas línguas; era escrita em medidas rítmicas não clássicas e tinha para o público alemão da época traços fantásticos, estranhos e maravilhosos isto é românticos. Como Romantismo denominamos também uma época literária entre aproximadamente 1790 e 1830 e em contato ambivalente com a época clássica (1786- 1805). Era a década da cooperação de Goethe e Schiller em Weimar e a fase do Biedermeier entre 1815 e 1850. (BRUZEKE, 2004, p.4)

O autor descreve nesse sentido a escola literária Romântica como movimento cultural europeu que influenciou as colônias, possuiu vertentes literárias e artísticas que mostrou antecipadamente motivos Românticos em contextos iluministas e clássicos. Neste caso, o que foi vinculado desde cedo ao Romantismo Alemão foi o folclore literário: Valorizou-se a poesia popular da chamada última fase do romantismo alemão, seus colecionadores de lendas como os irmãos Grimm que documentaram na forma escrita o que foi transmitido oralmente perpassando de geração em geração, voltando para as raízes populares e históricas que se expressavam na saudade romântica

Para Antônio Candido (2000, p. 343) na obra *Formação da Literatura Brasileira*, a renovação da literatura no Brasil apresenta dois aspectos fundamentais: Nacionalismo e o Romantismo, sendo este o conjunto de traços específicos do espírito e da estética que apareceu logo após a escola neoclássica na Europa. No nacionalismo segundo o autor, configura como um fator tradicional na cultura brasileira, que faz parte da celebração e o amor à pátria. Porém esse patriotismo-sentimento que fez afeição pelo Brasil traz junto uma vontade de ter uma literatura nacional independente. O autor diferencia o nativismo do patriotismo, visto que o primeiro seria o amor a natureza e o segundo caracterizado pelo amor a *polis*, cidade.

Sob tais perspectivas o nacionalismo não depende da escola Romântica, porem encontrou neste um aliado forte e decisivo. O autor afirma que:

O Romantismo Brasileiro por isso foi tributário do nacionalismo, embora nem todas as manifestações concretas se enquadrassem nele sendo este o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura. (CÂNDIDO, 2000, p. 343)

Houve na Europa um despertar para as nacionalidades, aliado a busca das tradições locais e o culto da história. Na verdade para os países que almejavam a independência ou que já tinham conquistado, o nacionalismo foi uma manifestação vital de exaltação do sentimentalismo, tomada de consciência, que neste sentido a literatura Romântica brasileira se encaixou.

O sentimento da descrição dos costumes, paisagens, fatos sentimentos carregados pelo amor à pátria era na verdade uma espécie de libertação da estética rígida neoclassicista, comum a todos, preestabelecida e abstrata. Tal sentimento nacionalista era tão forte que segundo Cândido (2000, p.344), poetas que pertenciam à segunda geração romântica tinham remorsos por sobrepujarem seus dramas pessoais no lugar de temas locais. Cita por exemplo Álvares de Azevedo, o que era mais obcecado pelo seu próprio drama íntimo. O autor enfatiza neste momento, a mudança em que a escola romântica queria propor no tocante da redefinição não só da atitude poética, mas também no lugar do homem na sociedade.

Na verdade o Romantismo traz todos os pensamentos novos a juízo, redefinindo o papel novo do artista na obra de arte, pretendendo retirar a concepção universalista dos Greco-Romanos, dando um lugar de sentimento novo inspirado na localidade. Tal questão para o autor evoca o pensamento que a literatura romântica também se inspira em locais perdidos e longínquos, que buscavam na idade média, em regiões remotas pretextos para transferir o seu voo imaginário. Era a alegria do irregular e do diferente sobre a uniformidade que o classicismo pretendia eternizar.

Como característica importante da Escola Romântica Brasileira é a impressão de um novo estado de consciência cujos fatores em destaque seriam o conceito do indivíduo e o senso da história, dessa forma o individualismo e o relativismo ficam sendo a base da chamada *Atitude Romântica* termo caro a Cândido.

No que confere a poesia, para Antônio Cândido o escritor estabelece para si mesmo o estado solitário como por outro lado procura buscar o leitor. Chama-se de *Magia Romântica*- que neste caso teve uma sucessão do simples “encanto” do arcadismo- A atmosfera literária: Uma técnica utilizada para criar essa magia. Tal manifestação foi levada ao extremo na escola simbolista e em várias correntes modernistas. A denominada “Atitude Romântica”, se revela melhor na poesia e nos romances de tendência poética, pois ao analisar a contribuição que o romantismo trouxe no conceito de Missão: Seria puramente espiritual para uns, missão social para outros em que a representatividade de um destino superior regida por uma vocação superior, como figuras de bardo, profetas e guias. Por isso tal tendência ao chamado



Monólogo. “Verdadeiro monólogo de palco, em cujo fundo fica implícito o diálogo” (CANDIDO, 2000, p.355).

Cândido (2000) afirma que os poetas se sentiam sempre, em menor ou maior grau como os portadores da verdade ou com sentimento superior aos outros indivíduos, trazendo dessa maneira o furor poético ou a inspiração divina, o transe sempre alegados como fonte de poesia ou inspiração poética. Já se esses fatores fossem interpretados na visão e na época de equilíbrio árcade, tais atitudes seriam vistas como simples recurso estético.

Eis o exemplo de um trecho na poesia de Laurindo Rabello denominada por “*O que são meus versos*”, que fora da segunda geração Romântica, trazendo na sua lírica esse tipo de monólogo de palco solitário, mas que busca diálogo com os leitores:

Eu triste, que só tenho abertas n'alma  
Envenenadas fontes d'agonia  
Malditas por amor, a quem nem sombra  
De amiga formosura o ceo confia

Eu, triste que dos homens desprezado  
Só entregue a meu mal, quase em delírio  
Actor no palco estreito da desgraça  
Só espero a coroa do martírio (Laurindo Rabello)

Fica claro que para Bosi (2015, p.95 apud Mannhein), o Romantismo expressou os sentimentos dos chamados descontentes com as novas estruturas: A nobreza que já caíra, pequenos burgueses que ainda não ascenderam socialmente, porem são essas atitudes saudosistas e reivindicatórias que vão pontuar todo o movimento. O Brasil para o autor emerge do puro colonialismo que mantém seu poder através das atividades agrarias, o latifúndio, escravismo e a economia de exportação, que neste caso segue a rota da monarquia conservadora após surtos de erupções republicanas abafadas durante a regência.

O interessante é notar que no século XIX a sociedade brasileira era carente do binômio urbano e indústria, e sua formação intelectual contava com a participação de filhos de famílias ricas do campo que iam receber educação na área jurídica em São Paulo, Recife e Rio de Janeiro ou com os filhos de comerciantes lusos- brasileiro e de profissionais liberais que definiam grosso modo a classe alta do país.

Na concepção de Alfredo Bosi (2015) traz como exceção:

Os casos de extração humilde na fase Romântica como Teixeira e Souza e Manoel Antônio de Almeida, o primeiro narrador de folhetim, o segundo pitoresco ou do trovador semi popular Laurindo Rabello (BOSI, 2015 p.96).

Ressalta-se nesse episódio o caráter seletivo da educação no Brasil Império, que absorveu os melhores talentos de padrões culturais europeus refletidos na corte e nas capitais da província. Segundo o autor, a correspondência existente entre as respostas que a inteligência europeia dava a seus conflitos ideológicos, fez se íntima na poesia dos estudantes boêmios que se entregaram as poesias Byronianas e ao mal do século. Ao modelo dos europeus os nossos românticos exibem traços de defesa e evasão que os leva a posições de regresso: retorno a idade média, refúgio ao passado, uma espécie de reinvenção do passado e do próprio eu. Em nível estético como seria vista a escola romântica? Para Bosi (2015, p.100) só entenderíamos o cerne da arte romântica enquanto compreender o “Código que cifra sua nova mensagem”. Para o autor a poesia, o teatro e o romance passaram a existir no momento em que os sentimentos de um grupo tomam a forma das composições.

Para Antônio Cândido (2000) o verso e a música na linguagem Romântica em Portugal foram influenciados no século XVIII pela música italiana, tocadas em salões que concorriam com versos poéticos, tendo nesse caso a fusão na cavatina na ária e na modinha encontrando dessa forma no drama lírico o seu caminho ideal. Para o autor, quando um movimento literário é marcado pelo sentimento de inferioridade “da palavra quanto ao objeto”, tenderia fazer a aliança da música como um verdadeiro refúgio. Neste caso faz a referencia da música como a tradução de expressões que são impossíveis, podendo chegar a total compreensão do verbo. Pelas tendências, a sensibilidade da escola romântica foi tributária a música e seria “iniludível” a afinidade da modinha e da ária como certo lirismo romântico principalmente pela semelhança métrica dos versos.

Nesse sentido, Candido (2000) já revela como a escola Romântica trataria a música, aliada fiel da sensibilidade das modinhas e do sentimentalismo que a lírica estaria mergulhada. Na música é realizada a tradução dos sentimentos dos poetas apaixonados, que a elegem interpretes e refúgio dos profundos sentimentos tão comuns naquele período.

### **1.1- Romantismo: Rio Antigo- Território e Patrimônio**

Nessa sessão procuro associar a Literatura como fenômeno cultural baseada no estudo do território uma estratégia de interpretação do contemporâneo. Percebe-se que o local de

pertença e a identidade cultural dos ciganos no Rio de Janeiro em meados do século XIX é o ponto chave para a interpretação do território como invocação do passado. Nesse sentido a proposta desse capítulo é vincular o território de nascimento do poeta cigano Laurindo Rabello como instrumento da memória do Patrimônio cultural fluminense que testemunhou episódios importantes da História do Brasil e associa historicamente o local de pertencimento à identidade cigana no Brasil.

O capítulo propõe-se, portanto a articular a história da antiga *Rua dos Ciganos*, hoje conhecida como *Rua da Constituição*, que compreendeu a região do Rossio, como território que testemunhou vários fascículos da história do Brasil e do Rio de Janeiro, em que se destacou a chegada dos ciganos no século XVIII. O que se compreende como o estudo do território nessa dissertação, seria a articulação da história aplicada à memória autobiográfica que neste sentido, marcou a vivência do poeta cigano Laurindo Rabello no antigo campo dos ciganos (atual Praça Tiradentes) como um marco simbólico. O território nesta perspectiva funciona como:

[...] Substrato físico e simples base material e fixa de produção e reprodução da sociedade; **Território em sua dimensão política, como domínio ou apropriação de um espaço socialmente partilhado; e território como espaço simbólico com ênfase em dimensão cultural, identitária e cotidiana.** (COSTA, 2017 p.15 apud HAESBAERT, 2000, p.37, grifo meu)

Nesse sentido, a dimensão territorial do espaço urbano fluminense compreende também a dimensão política identitária no contexto associado ao **Rocio, Rua da Constituição, Campo dos Ciganos**. Na verdade, a ênfase dada ao lugar como espaço símbolo de identidade cultural, no passado servira como assentamento dos Ciganos e na contemporaneidade como memória viva do Romantismo Brasileiro, pois neste lugar o poeta cigano Laurindo Rabello nasceu e vivenciou as mudanças da sociedade fluminense.

Segundo Edward Said (2011, p.34) no capítulo *Territórios Sobrepostos Histórias Entrelaçadas*, a invocação do passado é a base das estratégias mais comuns para a interpretação do presente. Para o autor o que inspira tais atitudes é a incerteza “Se o passado é de fato passado, morto ou enterrado, ou se persiste mesmo que talvez sobre outras formas”.

Edward Said (2011) disserta diante dessa proposta a partir um comentário feito pelo crítico literário T. S Eliot (1932), que disserta sobre o sentido histórico:

Que podemos dizer praticamente indispensável a qualquer um que continue a ser poeta depois dos 25 anos de idade, e o sentido histórico supõe a uma

percepção não apenas do que é o passado no passado. (SAID, 2011, p.35 apud ELIOT, 1932, p. 14-32).

Suponha-se que nessa perspectiva, Eliot interpreta a biografia de um poeta como um sentido histórico:

Que é um sentido tanto do intemporal quanto do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional (SAID, 2011, p.35 apud ELIOT, 1932, p. 14-32).

Nessa visão proposta por T. S. Eliot, é o que torna um escritor consciente de seu lugar no tempo e de sua contemporaneidade. Para a interpretação desse fenômeno segundo Said (2011), também vale para os poetas quem tenham um pensamento crítico e aos críticos que tenham obras poéticas que são voltadas a apreciação de todo o processo poético. A ideia que permanece segundo o autor, é a compreensão do passado que de fato já passou, pois não existe nenhuma maneira de isolar o passado do presente. Sabe-se que por meio do território é concentrada a história no contexto urbano fluminense, nas intervenções de obras realizadas na cidade que não foram capazes de apagar a memória dos antigos moradores daquela região: Os Ciganos.

Nesse sentido, o passado carioca sobrevive nas ruas e no patrimônio material arquitetônico existente nesta região até a contemporaneidade, somada as memórias festivas que aconteciam na corte Portuguesa. O que emerge na memória da cidade- apesar do apagamento político do logradouro- é a existência e a resistência identitária do poeta Laurindo Rabello como representante da identidade cultural do povo cigano fixada na memória do patrimônio arquitetônico. A mudança referente ao logradouro no passado conhecida por todos como “Rua dos Ciganos” - o que evocava de certa forma a memória e ancestralidade dos primeiros moradores daquele território, para “Rua da Constituição” que permanece até o dia de hoje.

Acredita-se que o motivo da troca dos nomes foi político: O príncipe Dom Pedro compareceu ao terraço do antigo teatro **São João** onde foi realizada a leitura do decreto que garantiu a aceitação da Constituição para terras Lusitanas, no episódio que ficou conhecido como a “Revolução do Porto” (ALMEIDA BARATA 2015, p.1). O Brasil ainda era pertencente ao Reino de Portugal, Brasil e Algarves quando deputados brasileiros, sobretudo baianos foram para Portugal elaborar a constituição.

Diante dos episódios relatados na perspectiva dos autores acerca da revolução do Porto e no local da leitura e juramento da constituição Portuguesa em Terras Tupiniquins, percebe-se que esse evento do passado, baseado no território conhecido como Rua dos Ciganos/ Largo

do Rossio é a chave para a interpretação do contemporâneo no sentido político, identitário e literário.

Para Said (2011) a visão da tradição literária que mesmo respeitando a sucessão de tempo, não é totalmente comandada por ela, o passado coexiste com o presente. Nesse sentido “Nem o passado nem o presente, como tampouco qualquer poeta ou artista, tem pleno significado sozinho”. (SAID, 2011 p.36). Vale notar que o Said (2011) evoca e valida essa ideia do pensamento central de T.S. Eliot e enfatiza sobre a maneira que o indivíduo formula ou representa o passado, molda a compreensão e a concepção destes no presente.

Mello Moraes Filho (1904), em sua obra conhecida por “*Artistas do meu Tempo*”, relatara com precisão e riqueza de detalhes históricos a localização do nascimento do poeta Laurindo Rabello:

Em virtude da carta régia de 15 de abril de 1718, levas de ciganos espanhóis e portugueses foram degradadas do reino para o Brasil, cabendo ao Rio de Janeiro sucessivos bandos que se internaram nos **sertões** ou assentaram em abarracamentos no **vasto campo da lampadosa, no local desde logo denominado *Campo dos Ciganos*, e em 1808 *Rocio da Cidade***. Com a afluência da imigração boemia a área ocupada tornou-se insuficiente e daí a dispersão de muitos dos seus primitivos povoadores, que levantaram tenda para mais longe, a partir da rua que lhes tomou o nome, isto é, da **rua dos Ciganos**. Sem nos demormos no assunto, convém adiantar que até 1844 o **Rocio** do lado do morro do Santo Antônio desdobrava-se na perspectiva de pobres e pitorescas casinhas [...]. **Compreendida no dermarchado perímetro** em 1826, humilde habitação erguia-se com suas paredes alvas a **rua do Espirito Santo**, lar improfanado e hospitaleiro do miliciano e procurador de causas Ricardo José da Silva Rabello e sua patriarcal família. Nesse ninho de perdidas aves nas migrações do Oriente, nascera Laurindo José da Silva Rabello [...]. (MORAES FILHO, 1904, p.139,140, grifo meu)

Regina Zilberman (2004, p.18), discute sobre a competência do pesquisador quanto à eleição de fontes, pois para a autora qualquer experiência prévia de um escritor poderá ocupar o lugar das mesmas. Neste caso, o estudioso é posicionado diante de um “elenco infinito” e cheio de sugestões capazes de transmitir e propor uma informação, cabendo ao pesquisador estabelecer a ordem e buscar algum significado.

Utilizando o relato informal do blogueiro Cau Barata (2015) como suporte importante para pesquisar o passado, Zilberman (2004, p.18) traz o conceito de fonte de pesquisa em literatura: “Todo material utilizado pelo artista antes de produzir sua obra: Lembranças

Infantis, sonhos, histórias particulares ou coletivas, a tradição local ou nacional, escritos próprios ou alheios”.

Entre as diferentes fontes de pesquisa desta presente dissertação, utilizou-se o blog denominado por “**Rio de Janeiro Desaparecido**” (2015), em que o autor rememorou a história do Patrimônio Histórico da Cidade através da “Rua dos Ciganos”, e a origem histórica da **Rua da Constituição** o lugar que viveu o poeta Cigano Laurindo Rabello:

Cicero conseguiu nossa atenção. Imaginávamos que estava por falar do tempo que por ali andava o príncipe, depois imperador, D. Pedro I, frequentando o antigo teatro São João, (hoje São Caetano), em busca de alguns rabos de saia, ou para falar que o nome do logradouro fazia uma referência ao mesmo príncipe D. Pedroque, ao entardecer compareceu ao teatro e do seu terraço, leu em voz alta o decreto de 24 de fevereiro de 1821, garantindo a aceitação da constituição que se fazia em Portugal. Na mesma noite houve no teatro espetáculo de gala, com a representação da ópera Cenerentola e um bailado. (RIO DE JANEIRO DESAPARECIDO, 2015 p.1)

No blog, Cau Barata (2015), mostra a história da Cidade do Rio de Janeiro através das lembranças memoriais que ficaram presente embaixo dos trilhos da então recente construção do VLT (Veículo leve sobre trilho). As obras em construção do transporte público conseguiram alcançar os velhos trilhos dos antigos bondes do século XVIII, XIX, sendo segundo o blogueiro o “tesouro urbanístico do passado”, pois um dos antigos gestores da cidade fluminense ao realizar ainda as antigas obras do bonde, preservou com cuidado o antigo calçamento, talvez com a consciência de que deveriam fazê-lo, depositando dessa maneira as estruturas que o tempo pedira.

Diante de tais relatos e perspectivas relacionados à destruição do patrimônio e a memória da cidade, o sociólogo francês Joel Candau em sua obra denomina por **Memória e Identidade** (2011), dialoga com o conceito da Busca Memorial e o Patrimônio. O autor afirma que segundo a observação de Marc Guillaume, o patrimônio funciona como um “Aparelho ideológico da memória”, nesse sentido, aproximaram-se os significados do patrimônio como monumento.

O historiador Le Goff (2001), apresenta o conceito do monumento como documento: Um produto da sociedade foi fabricado segundo as relações de força que nesse momento detinham o poder. A análise do documento enquanto monumento permite que a memória coletiva recupere-o e permita ao historiador utiliza-la cientificamente com plena consciência de causa.

Neste caso, a memória coletiva faz referência à chamada “Rua dos Ciganos” antigo logradouro da “Rua da Constituição”, marcada pela ancestralidade vivenciada por ciganos nestes territórios datados do século XVIII. Para Le Goff, o monumento tem como característica a ligação e o poder de perpetuação voluntária e involuntária de sociedades históricas, se comportando como um legado da memória coletiva, reenviando testemunhos escritos.

A partir da relação história e patrimônio, o blogueiro Cau Barata (2015) buscou a origem da Rua da Constituição em que descreveu através dos registros orais:

Cícero permita-me então não recuar tanto essa história no tempo... Até poderia, mas teria que desenvolver alguns parágrafos para falar de um grande descampado, quase selvagem e mal explorado pelos fluminenses (ainda não existia o nome carioca- para os nascidos da cidade). Para os que viveram naquela época, estamos falando do sertão, ou seja, tudo que estava para além da vala, hoje Rua Uruguaiana. Aquela vala que teria sido lajeada pela administração pública, por volta de 1643, é muito antiga anterior ao tempo da fundação da cidade. O encontro citada em documentos de 1634, como referência de demarcação de terrenos. Um velho cronista a cita em 1593, porém não transcreve o documento. (CAU BARATA, RIO DE JANEIRO DESAPARECIDO, 2015, p.1).

Ficando clara a relação do lugar conhecido como “sertão”, enfatizada pelo blogueiro assim como mencionada por Mello Moraes Filho nesse trecho:

[...] Cabendo ao Rio de Janeiro sucessivos bandos, que se internaram nos sertões ou assentaram em abarracamentos no vasto campo da lampadosa, no local desde logo denominado por Campo dos Ciganos, e em 1808 Rocio da cidade. (MELLO MORAES FILHO 1904, p.139)

No século XVII, essa região ficou conhecida como “Rossio”, pois segundo Cau Barata (2015), não existiam “arruamentos” nessa região, para além da vala. Na verdade definiu o “Rossio”, como lugar descoberto, sujeito a influencias de orvalhos que vinham do céu, por isso a palavra ser transcrita com dois *ss*. Relatou ainda que no dia 16 de julho de 1565, os moradores dessa mesma região descrita acima estavam desejosos por um grande descampado, onde “O orvalho cairia a céu aberto sobre os novos pastos que forneceria alimento ao gado, necessário ao abastecimento da cidade”. (CAU BARATA, 2015 p.1). A partir desse caso, obtiveram a sesmaria que no despacho de Estácio de Sá foi concedida aos moradores: “Visto a petição ser justa, uma légua e meia de quadra, para os pastos e rossios dessa cidade”.

Pode-se observar diante desses relatos, a confirmação que o lugar descrito acima é a Rua da Constituição:

Ora lá está a nossa Rua da Constituição, outrora a dos ciganos sulcadas em terras do grande descampado da cidade, seu Rossio, que era tudo o que ficava já disse antes para além da rua da vala (Uruguaiana), ou seja, hoje a Praça Tiradentes e Campo de Santana, tudo unido em um só grande descampado. (CAU BARATA, RIO DE JANEIRO DESAPARECIDO, 2015).

A ideia central sobre o espaço aplicado a identidade cultural no Rio de Janeiro, no sentido de contribuição para a memória cigana começa pela proposta de Eliane Costa (2017), que na sua tese *“Territorialidades Urbanas em Ciberculturas Plurais: O vital e o virtual nas periferias do Rio de Janeiro”*. A autora considerou território como um conceito em disputa e se interessou em pensa-lo como articulação no “ciberespaço”, como a cultura amplifica o estudo e as estratégias que são compartilhadas por indivíduos que não estejam incluídos nas chamadas “dinâmicas da indústria cultural”, cujo desenvolvimento de ações ocorreu nas periferias da cidade do Rio de Janeiro.

No tocante a periferia, Costa (2017, p.12), identifica não somente o que seria uma região longe do centro, mas o que é social, diverso em relação “a centralidade associada às marcas simbólicas que consagraram a ‘cidade maravilhosa’”. Para a autora o Rio, a periferia (também) está no centro, que inclui nesse termo as favelas na contemporaneidade, que se estenderam para a zona norte, oeste e pelos subúrbios da cidade “quanto ao que serpenteiam aos bairros mais ricos” (COSTA, 2017 p.12). O termo “periferia” se refere ao que está a margem: “Tanto sob a perspectiva da localização física no espaço urbano, tanto no que tange a estratificação social” (COSTA, 2017, p.12 apud BODUKI E ROLNIK, 1979, p.147). Diante destes fatos, a autora afirma que sob a ótica do território e das territorialidades, o estudo das práticas culturais periféricas refletem nesse movimento a emergência de um conjunto de técnicas fazeres e atitudes.

No tocante ao conceito da margem territorial, considera-se a importância do pensamento de Cau Barata na lembrança da toponímia de Santana, que dominou a parte mais distante da cidade que um dia foi conhecido como periferia e já esteve à margem. Para além desse fator, a comunidade dos ciganos que ali existiam marcou presença naquela época, não no sentido pejorativo, mas no conceito que se constitui além dos limites e fronteiras sociais marcados que reverbera na contemporaneidade através da memória cultural.

Outro exemplo realizado pelo autor do blog acerca do território que foi constituído o campo de Santana é a lembrança que por pedidos dos “pretos, crioulos” da cidade entre outros devotos da santa, tiveram por intercessão episcopal do dia 30 de Julho de 1735 a autorização



para erguer a obra, cujo início data de 1738, neste caso somente em 1758 tem-se a indicação toponímica “Campo de Santana”.

Ver figura abaixo:



(Fig.1- Rio de Janeiro Desaparecido, Igreja de Santana 1817).

O campo da lampadosa, Mello Moraes Filho (1904) atesta para chegada dos abarracamentos dos ciganos em 1718. O blogueiro Cau Barata (2015) enfatiza que se trata do campo estendido desde a Rua Conceição até o campo de Santana. Em 1808 resumia-se a Praça da Lampadosa, hoje conhecida como Praça Tiradentes.



*Cortejo funebre chegando na Igreja da Lampadosa - 1826*

(Fig.2- Rio de Janeiro Desaparecido, Debret, 1826)

Para o autor em 1757, ainda não existia a formação de um “logradouro”, que se denominasse por “rua”, mas uma trilha de chão batido que era a continuação da Rua do Cano (atual Sete de Setembro) que corria pelo campo da Lampadosa, para alguns anos depois

formar a Praça Tiradentes até desembocar no campo de Santana. Em 1791, surgiu uma pequena concentração de casas, porém o que seria o final da Rua da Constituição, com frente para o Campo de Santana.

A partir dessa época começam os melhoramentos e calçamentos na região do campo da Lampadosa sob a administração do Conde de Rezende, o mesmo que criara o passeio público. Este tratara do aterro do campo da Lampadosa iniciado com dinheiro, angariado para essa finalidade entre os comerciantes e os proprietários das imediações que embora não concluída possibilitara maior oportunidade para as construções de novas casas e terrenos ganhos sobre os charcos. A história também relata a instalação de um cadafalso no campo da Lampadosa em 1792, o qual viria ser enforcado Tiradentes:

Consta que à porta da igreja da lampadosa, para a sua última prece, ajoelhou-se Tiradentes em caminho para a forca. Talvez uma tradição dos algozes da memória brasileira que pouco mais de dois séculos depois, viriam a “esquartejar” o piso da histórica Rua da Constituição. (RIO DE JANEIRO DESAPARECIDO, 2015 p.1)

A ideia central desse episódio é a memória do patrimônio apagada na mesma medida que a memória histórica. A ambição dos governantes em realizar uma obra de transporte público sem considerar o que existe debaixo dos escombros das ruas e vielas da cidade, sem a elaboração do plano que considere a valorização da identidade existente é um dos sintomas de amnésia existente no espaço urbano, uma tentativa política de esquecimento de sua verdadeira identidade cultural.

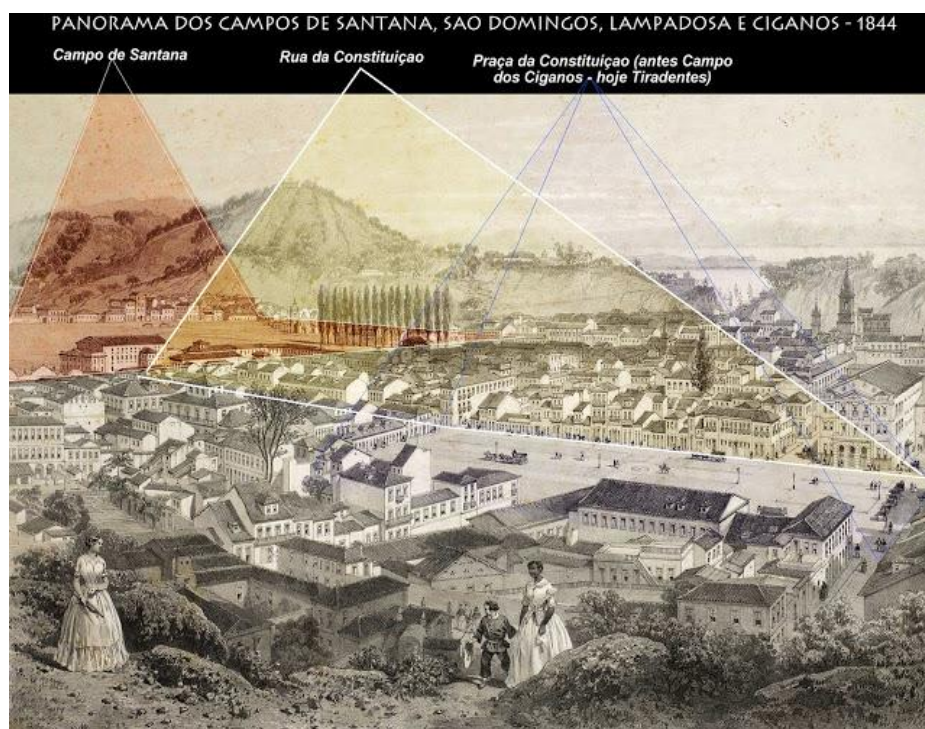
No tocante ao campo dos Ciganos, já mencionado nesse capítulo pelo folclorista Mello Moraes Filho (1904, p.139, grifo nosso) foi realizado através decreto da inquisição em 1718, o assentamento de barracas dos ciganos no descampado da Lampadosa: “No vasto *campo da lampadosa*, no local desde logo denominado *Campo dos Ciganos* e em 1808 *Rocios da Cidade*”, acrescentando a versão do blogueiro Cau Barata (2015), depois de uma tentativa de se fixarem no Valongo e o cigano Joaquim José, que em 1767 residia na região do Campo de São Domingos, o mesmo que “Dera origem ao campo da Lampadosa e que divido ao meio gerou o novo espaço que ficou conhecido como Campo do Ciganos”. (RIO DE JANEIRO DESAPARECIDO, 2015, p.13).

O blog revela que na contemporaneidade a região do campo de ciganos é constituída pelas ruas: Carioca, Silva Jardim, **Pedro I (Antiga Rua do Espírito Santo, lugar onde habitava a família de Laurindo Rabello, onde também nascera Visconde do Rio Branco,**

Constituição, Gonçalves Ledo, Imperatriz, Leopoldina, Teatro, Sete de Setembro, e Avenida Passos). O blogueiro cita “um velho cronista” que afirma no passado a praça dos ciganos ser constituída por um:

Charco barrento que depois de ser aterrado, ficou conhecido pela denominação de rocio, ou largo do pelourinho. Antes do ano de 1808 conforme conta o historiador do tombamento no senado da câmara, chamava-se ao rocio, campo dos ciganos, campo da Lampadosa. (RIO DE JANEIRO DESAPARECIDO, 2015, p.13)

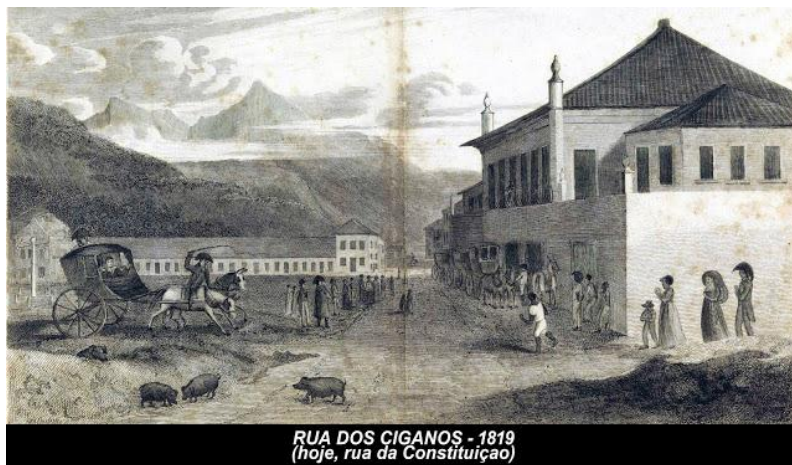
Tal declaração atesta com a descrição do território dos ciganos em que Mello Moraes Filho (1904) descreve na obra *Artistas do Meu Tempo* e que pode ser observada através da figura abaixo:



(Fig.3-Rio de Janeiro Desaparecido, DESMONS,1854)

Ao observar a gravura é sabido que Campo de Santana, Rua da Constituição, Praça da Constituição (antes campo dos ciganos, hoje Tiradentes) faziam parte do que era conhecido como Rocio da Cidade.

No que se refere à Rua dos Ciganos (1810), Mello Moraes filho relata que a influência da imigração boemia, o campo de Santana tornou-se pequeno e daí muitos ciganos se mudaram para rua que lhes deram nome: Rua dos Ciganos (atual Constituição).



(Fig. 4- Rio de Janeiro Desaparecido, Rua dos Ciganos Mutlow H.1819)

Na verdade a rua que liga sete de setembro até o Campo de Santana, perpassando pelo lado direito da praça “Aparecera pela primeira vez denominada de Campo de Ciganos em uma escritura de 1810”. (RIO DE JANEIRO DESAPARECIDO, 2015, p.13).

A partir de uma proposta que pretende definir as interpretações no que tangem a memória histórica e antropológica do território identitário, elucidada-se através do patrimônio histórico, a memória da literatura cigana dentro do contexto Brasileiro e Fluminense trazendo para o centro dos estudos da literatura as identidades culturais mencionadas no espaço urbano.

Para Costa (2017) a discussão do território sob o ponto de vista da antropologia pode ser pautado nas ideias do autor norte americano Edward T. Hall como o primeiro antropólogo a afirmar o significado do território, que somente seria compreensível a partir dos códigos culturais nos quais ele se inscreve na relação do homem e no espaço que vivencia.

Para basear a interpretação desse espaço Costa (2017, p.56 apud Garcia 1976), adverte o risco do estudo territorial em seu modelo espacial como modelo definido onde tudo acontece. Porém a vida de uma comunidade também se dá além dos limites sociais predefinidos. Para Costa (2017), uma dada cultura particular não produz por si mesma uma identidade que se diferencia, esta se resulta somente na interação entre grupos e procedimentos que se diferenciem em que praticam suas ações, se construindo e reconstruindo em relações de trocas sociais. Através das fronteiras sociais simbólicas de um dado território são definidos os processos de diferenciação, ganhando assim limites territoriais.

Para a autora “A territorialidade expressa um sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um dado espaço geográfico” (COSTA, 2017, p.57 apud ALBAGLI, 2004). Sendo nesse caso no nível da coletividade em que a territorialidade regula as interações sociais e reforça a identidade do grupo ou comunidade. Identidades estas que se denominam como povo cigano, sempre presente neste espaço mencionado desde o século XVIII, como protagonistas do seu tempo, trazendo para o centro a manifestação cultural do seu povo. Laurindo Rabello ocupou no passado esse território e interpretou através de suas líricas e canções a alegria e o lamento de viver de seu povo.

Percebe-se que a partir do território tratado neste capítulo, o documento como monumento histórico sempre retorna como perfeita memória através do ciclo, podendo ser através da lírica Romântica. É possível compreender que o povo cigano, sofreu um golpe de ter seu território esquecido e apagado na história, efetivado com a troca de nomes das ruas. No entanto, para além da história biográfica do poeta carioca, a história do povo cigano dentro da cidade do Rio de Janeiro faz renascer a identidade aplicada ao estudo do território cultural evocando o passado na contemporaneidade, e ressignificando o papel das minorias na perspectiva desde o Romantismo até os dias atuais.



## II-LAURINDO RABELLO: NO ESPAÇO DA BIOGRAFIA MULTICULTURAL

Apresento nesse capítulo a forma peculiar do universo biográfico, em que o poeta cigano Laurindo Rabello se revela para a Literatura Brasileira e seus leitores. O estudo de sua ancestralidade, as memórias pessoais e familiares, abre grande oportunidade para a literatura brasileira conhecer seus próprios autores, trazendo o estudo do multicultural para os estudos literários.

Nesse momento da pesquisa procuro apresentar o poeta fluminense Laurindo Rabello como um elemento da memória cultural que precisa ser resgatado, sua etnia ser reconhecida pela literatura. Por muitas das vezes os ciganos ficavam na margem, em local literário do esquecimento ou do exótico. Existe a construção cultural da inferioridade das minorias ciganas e a percepção de que estes grupos sociais são inferiores a outros, e por muitas das vezes a produção acadêmica tem perpetuado o modelo de ideias prejudiciais, racionalizados, segregados como a pesquisadora Gabriela Marques, revela em seu texto denominado por “Las Minorias Ciganas<sup>1</sup>” no site da Revista Cultural Cigana *Amarí*:

No obstante, si em un primer momento los Estudios Gitanos abordaban este grupo social desde la construcción de una imagen de inferioridad pura y simple en las últimas décadas se há elaborado algunas reflexiones desde la perspectiva de la marginalización . Y esa es precisamente la raíz desde donde surge la constante idea de necesitar integrar a los gitanos en la sociedad, pero siempre em el sentido de que son los colectivos gitanos los que han se adaptar-se a las estructuras vigentes y a renunciar a las perspectivas de su cultura. Portanto cabe perguntar-se: Y cuándo se entenderá, em áreas de respeito y la convivencia democrática em la diferencia, que es la sociedad mayoritaria que há de adaptarse as otras culturas. (MARQUES, 2017, não paginado)

---

<sup>1</sup>Tradução: No entanto, se no primeiro momento dos estudos ciganos, abordavam esse grupo social desde a construção de uma imagem de inferioridade, pureza e simplicidade, nas últimas décadas se tem elaborado algumas reflexões desde uma perspectiva de marginalização. E essa é a raiz de onde surge a ideia de precisar integrar os ciganos na sociedade, pois sempre havia o sentido de quem seriam esses grupos, que teriam que se adaptar as estruturas vigentes e a renunciar as perspectivas de sua cultura. Portanto cabe perguntar: Quando se compreenderá em áreas de respeito da convivência democrática e a diferença que a sociedade majoritária é que teria que se adaptar as outras culturas?

Como os estudos da literatura estão tratando os não hegemônicos que padeceram no passado de racismo, como os ciganos, negros, mestiços, subalternos, sendo espremidos em catálogos de grandes dicionário literários, sofrendo omissão de informações, muitas vezes escondendo e não afirmando a sua condição e origem étnica e social? Para agradar a hegemonia, modifica, não oferece devida atenção a dados importantes do espaço biográfico de um personagem ou autor.

Nesta pesquisa, o folclorista Mello Moraes Filho<sup>2</sup> (1904, pág.140), discorre em sua obra sobre um estudo biográfico acerca do poeta Laurindo Rabello e os ciganos. Muitas das vezes utilizando termos que nos dias de hoje poderiam causar estranheza na academia. O sentido, a pretensão do crítico seria por levar informação para os leitores e dessa maneira valorizar o povo cigano através do estudo biográfico de Laurindo, apesar de sua escrita conter termos na perspectiva do “antigo multiculturalismo”. Nota-se neste indivíduo o pensamento de sua época:

Sem nos demorarmos no assumpto ,convem deantar que até 1844 o Rocio, do lado do morro de Santo Antônio, desdobrava-se na perspectivas de pobres e pitorescas casinhas, todas habitadas exclusivamente **poe esses párias vagabundos que , associados ás tropilhas que acompanharam o rei e a corte portugueza,** tornaram mais populosa e característica a singular localidade, onde a fragilidade das construções, **os typos de raça estranheza de usos e costumes observados, imprimiam ao bizarro quadro relevos distintos, tons especiaes.** (MORAES FILHO, 1904 p. 140, grifo meu)

Silviano Santiago reconhece o fundamento desse “estruturalismo”, no qual repousa o conceito denominado de “aculturação”. Nesse sentido, seria conjuntos de fenômenos que resultariam no contato contínuo e direto entre grupos de pessoas de culturas distintas em modelo culturais de um ou dois grupos que provavelmente iriam sofrer alguma transformação. Esse antigo conceito do multicultural no Brasil foi fortalecida pela ideologia da cordialidade. Na literatura temos vários exemplos de cordialidade: Personagens que em sua composição sofrem estereótipos, como por exemplo na literatura Brasileira existindo uma “bondade” demasiada nos romances indianistas de José de Alencar em Iracema (1856) ou assumindo claramente um tipo de “sensualidade” referente a cigana Esmeralda em O Corcunda de

---

<sup>2</sup>Segundo Ferlim (2006), Mello Moraes Filho veio da Bahia em 1853 para morar no Rio de Janeiro, que com onze anos de idade acompanhava seu pai que era médico, transferido para trabalhar na cidade. Vivenciando as transformações sociais e culturais nos finais do século XIX, Mello Moraes Filho conseguiu compilar a idade de ouro ou seja os melhores momentos da vida nacional em diferentes obras.

Notre-Dame de Victor Hugo, Cortiço de Aluísio de Azevedo e Gabriela de Jorge Amado (1958).

Segundo Silva Simões (2011, pág.187) em seu artigo denominado por “Migrações Ciganos e Literatura”, durante o século XVI e XVII as representações estereotipadas dos ciganos como povos violentos, ateus, indomáveis, desocupados e vadios entraram no imaginário ocidental, surgindo no renascimento nos poemas do ciclo carolíngio de autoria de Luigi Pulci e Teófilo Folengo. No século XIX, apesar da literatura notar a presença do povo cigano, não consegue alterar a imagens negativas sobre eles.

Para a compreensão da escrita biográfica que cerca a história do poeta, faz necessário, a participação de amigos e estudiosos que formaram uma espécie de irmandade, na vida de Laurindo, conhecendo e escrevendo acerca de sua história de vida e colocando suas interpretações através de publicações de poesias que mais tarde se transformariam em fontes principais. Tem-se a necessidade da utilização de instrumentos teóricos do estudo do biográfico que nesse caso, seria para o resgate da brasilidade, no tocante a reconhecer a presença dos ciganos com parte importante do cenário da literatura brasileira. Dentre as diversas fontes de estudo e investigação acerca da fortuna crítica do poeta Laurindo Rabello, na percepção detalhadas das fontes, tem-se uma sensibilidade no direcionamento na escolha de fontes. Portanto o objetivo do estudo da biografia de um poeta do século XIX brasileiro, mestiço visa ter uma inclinação política filosófica no modelo de interpretação multicultural.

A pesquisa tem a necessidade de encontrar os ecos de “uma voz autobiográfica”, como afirma a teórica Argentina Leonor Arfuch (2010), em nome de uma etnia, como a narração de biografia, como exemplo de um cancionista cigano. A partir de tais representações o reencontro de uma memória e identidade cultural marcará território para sempre no Romantismo Brasileiro, resultando no pioneirismo ofertado aos estudos culturais na afirmação e resgate do seu espaço e memória. Na Literatura, poetas não hegemônicos podem não ter nenhum tipo de reconhecimento pelo seu trabalho que visualize sua identidade cultural, não recebendo uma devida atenção e nem valorização da academia. Apesar de Laurindo Rabello, ser patrono da Academia Brasileira de Letras, de cadeira 26, como cigano, mestiço, não foi reconhecida<sup>3</sup> no Romantismo e nem na contemporaneidade sua etnicidade como integrante no imaginário cultural brasileiro.

Leonor Arfuch (2010) em sua obra “*O Espaço Biográfico: Entre dilemas e subjetividades*”, nota o estudo da biografia no espaço público /biográfico, podem abrir

---

3-Com ressalva do Folclorista Mello Moraes Filho, que contribuiu para a manutenção da memória de sua etnia tanto no Rio de Janeiro, como no Brasil. Foi o primeiro a estudar e a descrever as tradições dos ciganos.



caminhos de imagens, autocriação, identificação múltiplas que podem ser consolidadas nos jogos das diferenças existentes, ampliando assim um espaço mais democrático para estudo. É importante lembrar mais uma vez que Mello Moraes foi o primeiro e principal pesquisador a perceber e reconhecer o fenômeno social que corria em suas veias poéticas. Também o primeiro a notar a linha delicada de sua etnia cigana que ligava a sua obra artística para a confecção de modinhas e Lundus. Considerando tais segmentações, utilizo como fontes primárias para a confecção da biografia do poeta Laurindo Rabello, seu primeiro estudo biográfico do poeta, em seus livros denominado: “*Artistas do meu tempo: Seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello*” (Filho,1904), “*Os Ciganos no Brazil*” (1886), “*O cancionero dos Ciganos*” (1885).

Com o estudo de novos modelos biográficos, novas narrações, identificações, identidades, cultura na literatura, cuja manifestação vem ao conhecimento do público, obtém-se a revalorização da ideia de “minorias”, (que abordaremos mais adiante nesse capítulo), não significando que seja “o menor”, de importância ou em números, mas no sentido de diferenciação da norma, ou da normalidade como afirma Eleonor Arfuch:

Mas precisamente, no sentido de Deleuze com diferenciação da norma-ou da normalidade sempre majoritária-ou da hegemonia, que é desse modo desafiada. Nessa pugna- nenhuma “nova” posição de enunciação advém de graça no espaço discursivo social- O desafio justamente achar uma voz autobiográfica em seus acentos coletivos – que possam dar sentido ao mito de origem, uma genealogia a um devir e defender, portanto alguma condição de existência. (Arfuch 2010, pag.100-101)

Essa “voz autobiográfica” na coletividade se dará pela presença do trovador cigano representando, seu povo através de seus trejeitos, sua vida e obra. Tal fato trará sentido no significado de sua poesia e música, defendendo dessa forma seus ancestrais, sua existência. O reconhecimento de uma pluralidade de vozes dá conta das diferenças na literatura. Na diversidade de registros de uma biografia, o espaço biográfico contribui para a valorização da narrativa. Com a pluralidade dessas maneiras de contar e recontar a vida é que se tem a compreensão, como a sua etnia cigana é reconhecida pelos os outros.

Laurindo José da Silva Rabello nasceu no dia 3 de Julho de 1826. Sua biografia é cheia de pontos controversos em relação da data de nascimento e a ortografia do nome “Rabelo”. É o que afirma o Doutor em literatura Brasileira Fábio Moniz 2010, em sua tese de

doutorado: “*Obras Poéticas de Laurindo Rabello: Edição crítica Vol. I*” realizada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2010:

A data de nascimento foi motivo de muita discussão entre os críticos. Manoel Francisco Dias da Silva Junior fixou-a em 8 de julho de 1826, como apontam ainda Inocêncio da Silva em seu dicionário bibliográfico. A menos que se trate de erro tipográfico, Joaquim Norberto de Souza, equivocou-se ao sustentar que segundo Eduardo Sá, o natalício de Laurindo Rabello seria 3 de junho de 1826.... Adelaide Luiza Cordeiro, a viúva de Laurindo Rabello insistia em dizer que o aniversário do falecido marido era comemorado pelo próprio e pela família a 8 de julho, marco inclusive adotado pela academia brasileira de Letras para a comemoração do centenário. Se Laurindo Rabello nascera de fato a 3 de julho e foi batizado dia 30, o que levava o poeta e a família a comemorarem o natalício no oitavo dia?

A questão se torna intrigante, quando se tem em mãos a certidão de idade solicitada por Laurindo Rabello pra o concurso de lente substituto de primeiras Letras da escola de medicina da corte em 1849... pode-se afirmar que Laurindo Rabello conhecia o documento em que se afirmava que ele tenha nascido a 3 de Julho. As fontes documentais encontradas pela pesquisa portanto não justificam a comemoração do aniversário em 8 de Julho. (MONIZ,2010, p.16)

Como ficou observado pela citação acima, é realmente confusa a data de nascimento de Laurindo Rabello, mas ficou provado que o mesmo nascera a 3 de Julho e fora comemorado pela sua família dia 8 de Julho. Fábio Muniz, anexa na tese de doutorado a foto do documento, (certidão) pesquisada na academia militar do Rio de Janeiro e ainda a reprodução do pedido da certidão de idade realizado por Laurindo.

Já sanada a questão de sua data de nascimento, voltaremos para o início de tudo: A pesquisa sobre sua ancestralidade, sua etnia e o seu espaço no estudo do biográfico. Grupos de ciganos espanhóis e portugueses a partir da carta régia de 1718 foram degradados de Portugal para o Brasil.

Após os ciganos estarem na Espanha, Mello Moraes Filho, relata que inúmeros grupos avançaram para Portugal, que mais tarde alimentados pela chama da inquisição. Dom João II preparara leis que eram para expulsa-los de Portugal. Foi por causa desses decretos promulgados pelo rei de Portugal que os ciganos vieram parar aqui no Brasil.

Ser degradado para alguma terra de além mar, particularmente o Brasil, significava atravessar o oceano e viver durante três, cinco ou dez anos, num mundo diferente e periférico. A inquisição considerava o degredo para as terras brasileiras como uma pena a ser aplicada nos casos dos delitos mais graves, isto, porque para os inquisidores a vida na colônia deveria ser um verdadeiro purgatório para o colonizador branco. Punição rígida mas pena transitória como um purgatório; eis em primeiro lugar como as autoridades do Santo Ofício entendem o julgamento do tribunal. Trata-se agora de saber

se o degredado é capaz de fazer bom uso desse purgatório imposto. (PIERONI,1997, p.28)

No decreto de 11 de abril de 1718, foram degradados para a Praça da Bahia sob fortes recomendações. Foi por essa data que chegaram ao Rio de Janeiro, nove famílias degradadas em razão de um roubo de quintos de ouro que foi atribuído aos ciganos. O mais antigo documento mencionando os ciganos, segundo Ronaldo Senna (2005), seria um alvará de D Sebastião em 1574, comutando a pena de Galés do cigano Johan de Torres em degredo no Brasil, podendo trazer mulher e filhos. Segundo Senna:

Durante o século XVI, na formação da sociedade brasileira, a emigração de ciganos de Portugal para o Brasil, somados a tribos vindas da península ibérica, foi muito grande, levando em conta o índice da população pequeno que aqui abitava. Na verdade que vieram em grande parte por conta da acusação de crimes e furtos, blasfêmia com base no pensamento alicerçado pela moral do medievo e do patriarcado. (SENN,2005 apud NEVES, não paginado)

O Historiógrafo revela em seu livro, o nome dos chefes das nove famílias na qual o sobrenome “Rabello” aparece. São estes: João da Costa Ramos, Luiz Rabello de Aragão, Ricardo Fraga, Antônio Laço, Manoel Cabral, Antônio Curto.

Muitas dessas levas de ciganos chegaram ao Rio de Janeiro e fizeram seu assentamento em barracas no “Vasto campo da Lampadosa”, no local denominado por “Campo dos Ciganos”, e em 1808 Rocio da Cidade, tratados no primeiro capítulo. Como Mello Moraes Filho (1904) revela em seu livro “Artistas do meu Tempo”, em 1826, no Rocio, onde se se desdobrava de pobres casinhas, todas habitadas por esses grupos de ciganos e mais os degradados de Portugal que não tinham lá boa fama naquele território. Compreendido o lugar, em que o poeta nascera em 1826 em uma dessas humildes habitações, erguia com suas paredes a Rua do Espirito Santo, lar hospitaleiro do miliciano e procurador de causas Ricardo José da Silva Rabello e sua família.

Na versão de Eduardo Sá, Laurindo nasceu, na rua dos ciganos, em uma casa de pobre aparência, onde moravam três velhas, as beatas, como todo mundo as conheciam. Entregue ao cuidado dessas velhas, foi criada uma menina que mais tarde foi pedida em casamento pelo capitão Jose da Silva Rabello. Essa moça era D. Luiza Maria da Conceição, mãe do poeta cigano.

Fábio Moniz (2011) atesta para o sobrenome Rabello ser de origem materna e não paterna, como consta em documento de certidão de idade, o nome de sua mãe com a

ortografia Rabello, sendo essa ortografia utilizada pelo poeta, conforme está escrito na primeira edição de (1853). Poder-se atentar para os estudos biográficos do poeta que são poucas, sendo inicialmente as crônicas biográficas escritas por pessoas que estiveram pessoalmente com ele, como Eduardo Sá, Antônio Alvares da Silva, dentre outros cujos testemunhos para a época que pouco tempo depois, dispensaram documentos que validassem tais afirmações.

Ronaldo Senna (2005, p. 132), defende a ideia de que mesmo quando os historiadores conseguem registros confiáveis indicando nomes de famílias que chegaram ao Brasil no formato de ciganos ou simultaneamente de ciganos e gajões, as suas origens nunca indicam o carimbo dessa etnia errante. Tudo isso leva a crer que houve uma mesclagem de famílias ciganas e brasileiras, pois famílias mais conhecidas do Brasil mostram esse perfil. Mas, existente uma curiosidade: É comum que se encontre indicações dessas famílias tendo sua procedência histórica na formação de cristãos novos: Judeus, Cristianizados, muita das vezes forçosamente como é o caso dos Vaz, Rabelo e Almeida. Esse fato gera a suspeita de que pelo menos em alguns casos de agrupamentos nômades ou seminômades mudaram a forma do deslocamento. Na verdade é bem possível que alguns grupos ciganos tenham uma ascendência judaica, o que torna ainda mais procedente estudar os ciganos comparando-os com os judeus.

Os artistas como os ciganos, transformam quase tudo em fonte estética, convertendo todos os seus traumas coletivos e individuais em arte. Em vez de projetar o passado no presente como fazem os judeus, traçam o caminho inverso, veem o presente como um tempo simbolicamente contínuo onde como em outras culturas ágrafas, sem escrita, a exemplo de sociedades em pequena escala, metamorfoseia o passado em um presente anterior: “Fazem isso com tanta sabedoria que, com muita frequência, suas memórias não abrangem mais do que três ou quatro gerações”. (SENNA, 2005apudFONSECA,1996, p.272).

Os ciganos possuem uma clara compreensão de que não precisam saber mais que necessário, nas suas vidas concretas, permanecem apenas a noção das experiências e dos ancestrais que as pessoas mais velhas do grupo ainda são capazes de lembrar. Ronaldo Senna (2005) continua dissertando acerca da vivência que são esferas que se entrecruzam em um leque de subjetividades do inconsciente. O tempo e as suas manifestações adquirem contornos singulares, traçando o perfil próprio de cada cultura no processo ultra dinâmico de administração de seus próprios patrimônios simbólicos. O caso na temporalidade na história podem ser estudados em uma mesma perspectiva. Se todo agrupamento humano permanente

tem uma ideia e uma noção muito clara da duração do tempo em sua inevitável passagem, mas nem todas conservam o tempo do mesmo modo ou expressam sua identidade.

Ronaldo Senna (2005) observa a necessidade do resgate à memória cigana e no seu entender, se a consciência cigana fosse um depósito de mágoas e não a continuação de um momento, motivada por um propósito existencial afirmativo identitário, fazendo do esquecimento uma defesa cultural, poderia ser cultivado ressentimento, tanto com as igrejas protestantes e católicas. Na vida do poeta cigano no Rio de Janeiro e nas andanças apesar de sofrer preconceito social que o bania da sociedade, como por exemplo, o casamento de uma moça a quem se apaixonara, que por obediência ao seu pai casou-se com outro, deixando em Laurindo em “Turbilhão das paixões o ameaçara de morte, o desencantado amante refugiou-se no santuário enverga o gabinardo de seminarista, traçando ao novo rumo o seu incerto povir”(MELLO MORAES,1904 p.9). Laurindo sobreviveu essa crise na vida amorosa justamente por ser cigano, sede de aventuras vivenciaria outros afetos.

Senna (2005, pág.134), aborda acerca dos rancores que não são guardados pelos ciganos e por toda desumanidade sofrida por eles em toda sua história, em genocídios e etnocídios, só restando aos vivos perguntar: Por que? O racismo, em todas as suas formas, sempre foi e sempre será uma das causas de sofrimento. Ao longo da história pessoas que possuíam sentimentos racistas buscavam diversos argumentos para a justificativa que uma raça seria superior a outra. Nesses argumentos os mais abundantes foram os tipos religiosos e o outro típico foi o científico: Estes se enquadraram as teorias dos nazistas, segundo as quais todas as raças chamadas de impuras deveriam ser exterminadas da face da terra. Judeus, ciganos e outras minorias sofreram na metade do século XX. Pellegrini (2004 apud Senna,2005).

Para Ronaldo Senna (2005), os ciganos não possuem problemas com as religiões ou crença nas comunidades em que estão inseridas, seja em qualquer época da história em que manteve contato. Eles utilizam a prática de aceitarem as personalidades ou referenciais que se destacam em determinado tempo. Porém as lembranças de uma memória coletiva dos anos de guerra que consolidaram e deixaram feridas e cicatrizes nessa etnia, deram possibilidade dessas de verem a si mesmo como vítima existencialmente diferenciada. Tendo talvez um motivo mais forte, o fato de não possuírem uma língua escrita que seria por assim dizer um cofre que guardaria a memória de onde as lembranças poderiam permanecer atemporalizadas, os ciganos retiram de sua oralidade a mais eficiente defesa.

Mello Moraes (1904) relata em tom memorial, uma cena doméstica e trágica que ocorrera na casa de Laurindo: Em um casebre no morro do Castelo, alguém caminha para a porta batendo e se anuncia. De dentro a mãe de Laurindo responde e abre a porta franqueando ingresso o dedicado amigo de seu marido morto, Fernando Lima que a busca e a visita. O procurador, percebe que o irmão mais novo de Laurindo, estendido em um colchão miserável, gravemente enfermo, indaga a família como estaria doente o Roberto e que médico estaria tratando a enfermidade. A mãe de Laurindo baixando a cabeça murmurava resignada sobre a dificuldade de pagar o doutor, pois tamanha era sua pobreza. Nesse episódio Mello Moraes recorda nesse trecho sobre a origem étnica da mãe de família: “N’esse momento, a infeliz reconciliou-se com o destino, abençoou os seus fados”. (MORAES FILHO, 1904, p.142) Pressupõe-se que a palavra “reconciliar”, se refere a um encontro particular com seus antepassados que sofreram e ainda sofrem com a pobreza e a miséria. Na verdade a mãe de Laurindo além de se reconciliar com seus antepassados aceita o destino do sofrimento como um propósito de vida.

No que diz respeito a vida de Laurindo Rabello com a transformação do Rocio, teve que se mudar com a sua família para um lugar mais afastado, indo finalmente morar em uma casa simples no morro do Castello. Sempre procurava seguir suas aspirações e convivendo com diferentes pessoas e comunidades decidiu –se assim separar de seus familiares. Ainda jovem decidiu se matricular na Escola Militar.

Delso Renault (1969) na obra *O Rio Antigo* traz uma curiosidade das instituições escolares militares da época do poeta. Como um mestiço cigano, pobre mal conseguira frequentar a escola das armas, por sua vida ser cheia de incertezas. Segundo o historiador, na proclamação de 27 de abril de 1821, assinada pelo príncipe regente, ao renunciar a partida da família real, o governo voltou sua atenção para a educação pública “Que exige o mais apurado desvelo”. O príncipe Dom Pedro havia convocado uma constituinte que participam “Dezenove padres, sete militares e quarenta e oito doutores em direito” em 1823 tinha o projeto de determinar: “Haverá no império escolas primárias em cada termo, gymnásios em cada comarca e universidades nos mais apropriados locais”. (RENAULT,1969, p. 53)

Na constituição outorgada pela coroa em 25 de março de 1824, existiu uma preocupação de encontrar uma “rota” segura para os problemas de “instrução”. Já existe na carta o texto inserido sobre a instrução primária é gratuita a todos os cidadãos (Será que estariam incluídos nesse grupo, Mestiços Ciganos, Africanos e Indígenas?). A sociedade brasileira da época é perfeitamente ladeada por duas correntes de cultura: A elite literária e

artística que de um modo geral tem os olhos voltados para a França e a elite política se inspirava nos estadistas ingleses. Em 1835 cresce a população escolar e com esse panorama amplia a acessibilidade dos alunos a frequentarem as escolas. A educação da corte e nas províncias se arrasta com deficiências, apesar de numerosos liceus, colégios e aulas avulsas em funcionamento.

As atividades realizadas por Laurindo Rabello e o seu talento já se fazia destacar entre seus colegas, alimentando uma certa esperança em seu futuro. Mas a pobreza, a miséria assombrava o seu lar:

Então deserto dos afagos paternos, onde sua mãe uma desventurada viúva e seus irmãos pequeninos invocavam ao desabrigo a misericórdia de Deus e a caridade dos homens nos longos dias de fome nas noites sem alvaradas do infortúnio. (MELLO MORAES ,1904 p.141)

Para Mello Moraes Filho (1904), mesmo sendo estudante na época jamais se descuidou da sua família e de sua mãe, cujas mágoas e o sentimento de desvalimento eram afagas pelas palavras do poeta e cuidadas pelas “migalhas” do seu trabalho. A sua vida foi atingida por muitos reverses, que ia de encontro com as necessidades imediatas de sua família, mas nem por isso o poeta ficara abatido pelas adversidades. Errante sempre, cultivando sempre a amizade de seus amigos em sua alma sobressaltava a sua etnia, ao lado da poesia livre que “desfloravam os lábios inspirados, segundo o acaso e as circunstâncias”. (MORAES FILHO,1904, p. 147)

O bacharel Eduardo Sá (1886, pág.11) reconhece várias faces de Laurindo, inclusive contando episódios biográficos que deram temas a vários poemas:

N'esses belos tempos compoz Laurindo o poema Alberto, cujo manuscrito disse –nos ele ter emprestado a um Fortunato de tal que era empregado da typografia do Jornal do Comercio. Não aparece semelhante manuscrito apesar dos anúncios e diligencias que fizemos. É pena porque é uma glória pátria perdida, ou subtraída por alguma gralha que pretenda empavonar-se com a plumagem alheia. (SÁ,1886, p.11)

Tal evidencia denunciado por Eduardo, aborda sobre os motes e glosas na qual o Laurindo compunha, mas não tinha zelo em guardar seus manuscritos ou em reivindicar alguma obra de sua autoria que esteja sendo assinada por outros indivíduos. Através desse estudo Eduardo veio a revelar os motivos atrás dessa poética: Nesse manuscrito continha

“Pensamentos fecundos, coloridos, vivazes, animação, encanto e melodia”. Existiam nesses poemas *“Lindos, brilhantes episódios”*, em que se revelam uma descrição de uma tempestade, terminado por uma chuva torrencial, onde está revelado nesses versos a seguir:

E para mais horror de horror tão grande  
Raivosa a terra repellia as águas. (SÁ,1886, P.11)

O amigo do poeta ressalta que esse episódio é tão marcante, que sendo lido no ginásio -acredito que faz referência a series escolares- fez exclamar a uma das notabilidades literárias: “Está chovendo meus Senhores? Era uma noite de excelente Luar”. Muitas outras obras escreveu o poeta Laurindo, um drama denominado *Os Anéis de uma Cadeia, O mendigo da Serra*, muitas composições de diversos gêneros Literários que o poeta produzia *“aos jorros”*, porém não dava a menor importância por isso se perderam. Esse episódio seria uma característica de sua etnia cigana?

Para Ronaldo Senna (2005) o povo cigano bem como sua história, são seres vivos, como a língua e o vento que continuamente se movem possuem consciência vontade e determinação. Não é algo para ser contada pelos mortos. O seus antepassados não possuíram e nem tem até hoje vontade de elaborar uma língua no que insere aí, portanto, os elementos de uma defesa cultural.

A morte de sua irmã que morreu louca, o assassinato de seu irmão e o falecimento de sua mãe: Período tenebroso de angustias fizeram –ser revelados no espaço biográfico de sua obra, no volume “Trovas” nos poemas: *Saudade Branca, Meu Segredo, Linguagem dos Tristes, Adeus ao Mundo*.

Temos aí algo para se pensar: A vida difícil do poeta cigano Laurindo Rabello, tragédias que se abateram no seio familiar, falta de oportunidades que sofrera em sua vida, deixaram marcas em sua lírica romântica e apaixonada:

Esse período de Angustias, de verdadeira e legítima provança, na curta existência do poeta, echoando de cimeira em cimeira sobre os altos monumentos de sua poesia escripta, não conseguiu tolda-lhe o estro satírico, os repentes maravilhosos, o versejar do sentido equívoco, que tão popular, o tornaram através de sua existência acidentada e breve. (MELLO MORAES, 1904 p. 7)

Apesar dos tristes acontecimentos é a sua brava resistência um fator determinante para ser uma voz autobiográfica em nome do seu povo cigano. O sistema Literário na



contemporaneidade não engloba e nem reconhece a etnicidade cigana em seus estudos, por pelo preconceito e elitização existente. Portanto, o modelo hegemônico vigente na literatura na contemporaneidade deveria se atentar a brasilidade que os grupos minoritários expressam e coexistem na identidade cultural.

Segundo Alfredo Bosi em sua obra da *História Concisa da Literatura Brasileira*, o poeta Laurindo Rabello em sua lírica não poderia sofrer uma classificação, ou uma compreensão de como funcionaria seu estilo de pensar poesia, cabendo dessa maneira a “Literatura Oral” realizar esse procedimento:

Creio que sua obra pode ser um das balizas para um estudo que a nossa cultura reclama: O das relações entre a linguagem do povo, da classe média e dos grupos de prestígio nos meios urbanos. Talvez nos surpreendam as águas que se misturam quando esperaríamos ver rígidas barreiras. Assim há sempre uma amaneiramento nas quadrinhas que dá ora para o sentimental, ora para o conceituoso, **o que de certo modo altera a espontaneidade. Mas esse já é um problema que deve ser resolvido na área da “literatura Oral” e que foge portanto a nossa finalidade.** (BOSI 2015, p.121, grifo meu)

Acredita-se que para o próprio sistema literário compreender a “oralidade do Poeta Cigano”, não poderia existir “**Problemas**” de interpretação Literária. Nesse sentido, (Mello Moraes 1904 pág. 151) registrara na biografia de Laurindo: “O Poeta andante, cuja biographia corre melhor na tradição oral do povo do que narrada por Joaquim Norberto e outros críticos de profissão ...”

A sua própria obra artística pronta, sua vida e sua memória dos antepassados que já cumprem o papel de permitir que a “obra” lírica e pessoal já fossem contemplada e lida, mas nem sempre compreendida por todos. Pessoas notáveis da sociedade carioca como o antropólogo e médico: Mello Moraes Filho (1904) - contemporâneo de Laurindo, testemunhava e lia a própria “vida” do poeta como se estivesse assistindo uma identidade cultural pulsante.

Segundo Maria Luiza Remédios (2004 p.281), quando existe uma discussão sobre fontes literárias, não se pode deixar de pensar na sua essência, na construção de suas relações e intertextualidade. É na criação desses textos que servem à diferentes áreas de conhecimento e utilizam dessas fontes: O historiador, o estudioso da literatura, pesquisador. A autora define como fonte primária, tanto os fatos e objetos, quanto os textos (fontes escritas), em que o pesquisador utiliza para trabalho e que necessitam de interpretação e ordem. No caso dessa

pesquisa literária, as fontes escritas principais que utilizo são dentre elas: Livro de Poesia e um estudo Biográfico, em que, são geradas por amigos pessoais do poeta, (como já mencionei acima nesse presente trabalho).

No entanto, para a autora em questão, as fontes documentais, “Por serem registros originais de eventos gerados por um sujeito histórico, que se encontra em determinada dimensão temporal, incluem diários pessoais ou de viagem” (REMEDIOS,2004, p.281). Essas tais fontes, documentais e materiais, fornecem elementos para a instalação de um sistema literário de um determinado momento ou de um determinado autor. As fontes primárias e documentais, são compreendidos como documentos ou fatos que recolhidos por um escritor, são encontradas na construção de um texto.

Uma fonte utilizada: Eduardo de Sá de Castro<sup>2</sup> (1886), bacharel em direito e amigo pessoal de Laurindo Rabello, que organizara a primeira edição póstuma de sua poesia, reunindo suas principais obras. Bacharel em matemática e ciências físicas e naturais foi professor da academia militar e da marinha, escreveu o Livro “*Explicador de Arithmetica*”<sup>4</sup>. Nessa fonte documental se torna um elemento, uma forma de exposição mais próxima a realidade histórica, permitindo que o escritor / pesquisador monte um esboço, uma certa estrutura daquilo que queremos narrar e indagar. O texto ficcional ou o texto final da pesquisa sobre o poeta cigano, poderá ser comparado a um mosaico, segundo Leonor Arfuch (2010):

O texto ficcional pode então ser comparado a um mosaico, porque se compõe de fragmentos vividos e heterogêneos, sendo que daí extrai sua força. Nele, todas as fontes são apreendidas simultaneamente e encontram-se diretamente ligadas a um antecedente e a um conseqüente, como também a outros elementos narrativos. (ARFUCH, 2010, p.281)

No estudo do universo autobiográfico através da teórica Argentina Eleonor Arfuch (2010) em sua obra: *Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade*, a escritora analisa as diferentes formas tradicionais de relatar a vida pessoal, através de memórias correspondências (cartas), diários íntimos etc. Esse tema do espaço a biografia faz a própria autora a se questionar sobre a relevância dessa temática:

---

<sup>3</sup> Eduardo de Sá Pereira de Castro, (1880) bacharel em Matemática e em Ciências Físicas e Naturais. Foi professor da academia militar e da marinha, escreveu o Livro “*Explicador de Arithmetica*”. No livro constam 18 pontos de aritmética do programa de exames de preparatórios organizado pelo Conselho diretor de instrução primária e secundária em 1877, desenvolvidos na 5a. edição do “*Explicador de Arithmetica de Eduardo de Sá*”. O livro está estruturado em 12 partes (que está acessível via arquivos de digitalização) contendo treze capítulo além da "Regra de falsa posição" e Apêndices.

Qual a relevância desse tema? Em que campos de questões vem intervir e partir de que rastros? Que objetivos e que contribuições apresenta? Em primeiro lugar sua formulação constitui uma contribuição na medida em que envolve uma combinatória inabitual de aspectos e saberes... Sobre a dimensão significativa num horizonte cultural determinado, incorpora variáveis históricas no campo da sociologia e da filosofia política, da teoria e da crítica literária, da linguística e da semiótica, da pragmática da narrativa. (ARFUCH,2010, p.27)

A Autora em questão revela os pontos de partida dos diferentes saberes que poderiam ser incluídos no estudo do espaço biográfico, possibilitando uma articulação entre diversos discursos diferentes, como por exemplo: o campo de teoria e crítica literária. Esse estudo revela uma busca de sua possível origem: Essa busca conduz de modo seguro, ao “horizonte da modernidade”. No século XVIII com a consolidação do capitalismo e da burguesia começa a afirmação da subjetividade moderna:

Por meio de uma constelação de formas de escritas da autobiografia, que são as que estabelecem precisamente o cânone (confissões, autobiografia, diários íntimos, memórias, correspondências e do surgimento do romance “realista” definido justamente como ficção). (ARFUCH ,2010, p.27-28)

Para a escritora Argentina o retorno a fontes do “eu” envolveu uma perspectiva histórica e sociológica como George Duby (1985), Elias (1977-1979) que recolhia também os chamados “ecos ancestrais”, ou portanto uma chamada de vozes antigas, mais remotas como Santo Agostinho, Bakhtin, Foucault (1988), mas também abrindo uma vertente de dupla análise crítica para este presente trabalho. As conceptualizações filosóficas político clássicas em torno da esfera do público e do privado e os da crítica literária tem sua distinção por serem considerados como ficcionais e a sua sobrevivência nas formas da contemporaneidade. O autobiográfico é definido justamente como um espaço intermediário, na mediação entre outras com indecibilidade.

E como poderia ser revelado, lido esse espaço através de um da história de vida de um poeta? Através da rememoração de amigos que estudaram sua etnia e seu jeito de ser dentre eles: Mello Moraes Filho (antropólogo e amigo) e Eduardo Sá (amigo). Ambos admiradores da vida e obra literária seguiram coletando e catalogando tudo que conseguiram da vida e obra do poeta cigano, criando fontes, escreveram livros e coletâneas de sua poesia, bem como

realizaram um estudo biográfico sobre a vida de Laurindo. Nesse caso tem-se uma leitura do espaço da biografia através de livros que são fontes primárias e documentais essenciais para a confecção do cenário de estudo da vida do poeta cigano Laurindo Rabello.

No caso dessa presente pesquisa literária, as fontes escritas são geradas em parte por amigos pessoais do poeta em que como já foi mencionado acima nessa presente dissertação, são denominadas por: Mello Moraes Filho (1904), em sua obra intitulada: “*Artistas do meu Tempo, seguidos de um estudos sobre Laurindo Rabello*”, e bacharel Eduardo de Sá Pereira de Castro em “*Poesias do Doutor José da Silva Rabello Collecionadas pelo bacharel Eduardo de Sá Pereira de Castro e por ele oferecidas A.S.M .O Imperador (1867)*”.

No entanto, as fontes documentais por serem registros chamados de originais, fabricados por um sujeito em um dado momento histórico, incluem diários, pessoais ou de viagem, testamento, escrituras desenhos, esboços, pesquisas. Essas determinadas fontes documentais e materiais fornecem elementos para que possam ser estabelecido em um sistema literário determinado momento ou determinado autor.

O Processo de construção do relato da biografia do poeta cigano Laurindo Rabello foi realizado pelos biógrafos, tomando como fontes documentais os relatos pessoais, fotos e utilizando o próprio texto da primeira edição de poesias publicado por Laurindo Rabello, que nos leva a realizar um questionamento de como seria essa escrita do “eu” e como se daria essa classificação. Para Maria Luiza Remédios (2004), conceitos como, intimismo, gênero autobiográfico, tempo e sujeito se tornam temas principais na tentativa de teorizar um gênero que de conta das escritas de vida, da biografia a novela autobiográfica. No tocante a Laurindo Rabello, sua escrita e poética já marcam espaço de compreensão da sua vida e principalmente a sua etnia como enfatiza Moraes Filho:

A morte da irmã, que enlouquecera ao anoitecer das ilusões, o assassinato de um seu irmão, consecutivo ao falecimento de sua mãe enlaçaram-lhe ao largo crepe da Lyra dos verdes anos cujas cordas estalaram lhe nos dedos as vibrações pungitivas de *Saudade Branca, do Meu Segredo, da Linguagem dos Tristes, do Adeus ao mundo* e outras produções resguardadas no volume de trovas, como urnas cinzas queridas.(MELLO MORAES,1904, p.8):

A Autora afirma que não pode ser desenvolvido um estudo sobre escritas de vida, derivando do “eu”, sem ter a reflexão sobre o entendimento por intimismo e por gênero autobiográfico. Esse intimismo designa na literatura uma estética de temas tendo por característica a introversão, segredos da alma e pela vida cotidiana, por enquanto que o

intimista é que exprime os aspectos íntimos da existência. No sentido que lhe é dado pela história da literatura, o intimismo responde as condições de política, sociais e culturais.

O gênero autobiográfico libera a autenticidade do sujeito ocultada pelo papel social pontuando a emergência do individualismo. A teórica confirma a hipótese da existência do intimismo nesse gênero, que são espécies que sobrepõe o resultando e engloba desde a biografia, passando pelo memorialismo e relatos de viagem.

Como se sabe, no gênero autobiográfico é centrado em uma história de vida que parece satisfazer um conhecimento imediato sobre um mundo escondido, caracterizados por períodos da história os quais trabalham de forma íntima e direta sobre a vida dos homens. Tais afirmativas supõem que os relatos de biografia – confissões em poesias, biografias, testemunhas e memórias resultados abundantes ou contínuos da literatura, são constituídas pela afirmação do “eu” como uma conscientização progressiva da responsabilidade do homem frente ao universo.

Diante desse cenário, Laurindo Rabello volta sobre si mesmo em busca de unidade e de transparência do seu mais íntimo eu, alcança o desenvolvimento da consciência, reconstrói o percurso do projeto social recorrendo a sequência natural das ideias revivendo por meio das memórias e encadeamento lógico de causas e efeitos que constituíram o seu caráter e o seu destino transcendente. Voltando as suas origens encontra neles o momento presente ordenando os fatos conforme a ordem e a casualidade. Nesse sentido o poeta cigano extrai de sua ancestralidade temas que vão ser reveladas em sua vida cotidiana na sua lírica, como a morte, alegria, sátiras, ironias e até obsessão por flores.

Mello Moraes Filho (1904 p.15) coletou mais de 500 trovas de autoria de ciganos, dividindo em três tipos: As Elegíacas (Kochardins), mais propriamente triste e que primam pelo subjetivismo e pela sentença, as líricas (Kabulins) e as Funerárias (Meredins). Afirmando os ciganos ascender de troncos familiares bastantes longínquos, apegando-se a derradeiras lendas panteísticas, as populações ciganas adotaram o fatalismo inicial de seus percussores, e daí o tom fúnebre que ressoa a superfície da sonoridade de seu cancionero e que é entornado pela alma como dobre surdo de finados. Os ciganos dominados pelo conhecimento de causas naturais, reconhecendo a necessidade que apavoram os homens, um princípio que não se percebe, mas que é inevitável: O Destino. Este que lhe tiram a liberdade de ação, por isso surpreende na liberdade da inteligência, transformando em covardes nos momentos da luta, *do combate a existência*.

A partir de tais afirmações, Mello Moraes, defende a ideia dos ciganos terem uma espécie de sistema de filosofia religiosa, criando o acaso, os oráculos em cada objeto animado ou inanimado da natureza, como flores, na linguagem misteriosa de suas manifestações. Suspenso entre o mundo físico e o destino, o cigano tanto em sua vida, como em seus cantos é um espírito de fatalismos, vivendo cheio de resignações. Em *Adeus ao Mundo*, o poeta cigano em uma predica bastante premonitória antevia a sua morte, inspiradas nesse trecho:

## I

Já do batel da vida  
Sinto tomar-me o leme a mão da morte:  
E perto avisto o porto  
Immenso nebuloso, e sempre noite,  
Chamado—Eternidade !  
Como é tão bello o sol! Quantas grinaldas  
Não tem de mais a aurora !  
Como requinta o brilho a luz dos astros !  
Como são recedentes os aromas  
Que se exalam das flores! Que harmonia  
Não se desfructa no cantar das aves,  
No embater do mar, e das cascatas,  
No susurrardos límpidos ribeiros,  
Na natureza inteira, quando os olhos  
Do moribundo, quasiextinctos, bebem  
Seus últimos encantos!

## II.

Quando eu guardava, ao menos na esperança,  
Para o dia seguinte o sol de um dia,  
De uma noite o luar para outras noites;  
Quando contava durar mais que um prado,  
Mais que o mar, que a cascata erguer meu canto,  
E murmurar-o n'um jardim de amores;  
Quando julgava a natureza minha,  
Desdenhava os seus dons: eil-avingada :  
Cedo de vermes rojarei ludibrio,  
E vida alardearão fracos arbustos  
Sobre meu lar de morto ! A noite, o dia,  
O inverno, o verão, a primavera,  
A aurora, a tarde, as nuvens, e as estrellas,  
A rir-se passarão sobre meus ossos I  
Não importa: não é perder o mundo  
O que me azeda os pallidos instantes  
Que conto por gemidos. Meu tormento,  
Minha dôr, é morrer longe da pátria,  
Da mãe, e dos irmãos que tanto adoro.

Ronaldo Senna (2005, p.202) afirma que os ciganos veem a morte como uma maldição, dificilmente encontrando uma cultura que a sancione de forma tão negativa. A onipotência da natureza em criar e destruir não os remete a natureza da esperança. Não crendo que o mundo se modifique em bloco, como acreditam as ideologias laicas ou religiosas, não almejam uma grande modificação seja no perfil, político, econômico ou no religioso, sendo conservadores nesse sentido. Todavia, só esperando apenas que a mudança se dê no sentido da sua cultura ser respeitada, compreendida e ainda mais sendo vista com a mesma dignidade dos demais.

Pode-se fazer uma conjectura que os ciganos não possuem uma crença religiosa muito forte na imortalidade da alma, “não consolidam, de forma indubitável o tão conhecido antídoto a inevitabilidade da morte, por esse motivo ela fica ainda mais aterradora, impregnada de dúvidas e elementos de angustias”. (Senna,2005, p.202).

Esse fator, no entanto, fica muito difícil afirmar qual a forma mais inteligente de matar a morte para vivenciar a vida, seria a dos religiosos, praticantes ou não, dos materialistas ateus ou não ou seria dos agnósticos. Para Ronaldo Senna (2005), por talvez conviverem com as mais distintas visões acerca da vida após a morte, os agrupamentos humanos abordados nesse espaço, sempre intervêm com alguma dúvida que veem acerca das diferentes visões religiosas a respeito da continuidade da vida, como por exemplo, reencarnação ou ressurreição, paraíso ou nirvana. Certamente daí tenha surgido dificuldade de criar um mito próprio, aceitando os mitos em consequências das sociedades que lhe acompanhavam. Partindo dessa conjuntura, o autor completa a ideia da alimentação do mito seria necessariamente uma forma particular da criação específica do tempo. Com essa força eminente que o mito fica atemporal, assim convivendo com o espaço dos outros coexistem com a noção de tempo arquitetada por outros. Como se possuíssem essa perspectiva:

Faça de conta que o amanhã  
Espera por você  
Faça de conta que o ontem  
Ainda não passou (MOTTA, 1998 apud SENNA, 2005)

A realidade do tempo não permanece algemada a história. Como projeção dessa visão de mundo, o passado não mais existe, dele só resta tradição que na medida da do possível deve ser mantida e preservada. O futuro ainda vem, dele conseguindo avistar apenas a forma, a silhueta sendo traduzida nas linhas da mão ou na borra do café, o presente, portanto deve ser sorvido nos limites da vida e das circunstâncias que para os ciganos sempre foram edificadas.

Neste trecho do poema:

A noite, o dia,  
O inverno, o verão, a primavera,  
A aurora, a tarde, as nuvens, e as estrelas,  
A rir-se passarão sobre meus ossos  
Não importa: não é perder o mundo  
O que me azeda os pálidos instantes  
Que conto por gemidos. Meu tormento,  
Minha dôr, é morrer longe da pátria,  
Da mãe, e dos irmãos que tanto adoro. (Autor Desconhecido)

O poeta Laurindo nesse trecho do poema, utiliza elementos da natureza, como testemunhas de sua tragédia fúnebre e se lamenta por não poder estar mais no convívio do seus entes mais chegados como sua família. Segundo SENNA, (2005, apud BEAINI,1995, p.197-198) no tocante aos mortos, a questão da memória é ambígua, surgindo por vezes, condenados a viver na dimensão das sombras e do ocultamento, por outras eles surgem como oniscientes, criaturas iluminadas por intermédio do sono ensinam os vivos acerca dos mistérios que os assolam. Os ciganos sempre afirmaram nunca sentir medo de nada, assim como o poeta Laurindo que sempre enfrentou a pobreza, seus chefes militares, nunca temeu ninguém, a não ser a morte. Esse comportamento amedrontado ou de penúria demonstrada nos versos acima, entra em choque com as crenças nas fantasmagorias que lhes amedrontam.

Além desses hábitos algemados as normas das culturas distintas, possuem comumente o respeito das manifestações da natureza: Esta, sendo generosa e doadora da própria sobrevivência cigana e que mais uma vez serve de testemunha em ambos os temas de sua lírica como, por exemplo: a noite, o dia, o inverno, o verão, a primavera, a aurora, a tarde, as nuvens, e as estrelas. No poema *Saudades Brancas* dedicadas a sua irmã destacando-se a temática das flores.

A natureza é generosa e doadora da própria sobrevivência cigana. Nela o povo cigano busca os variados tipos de alimentos. Na verdade os ciganos como afirma, Ronaldo Senna (2005, p.200), não entende a natureza somente como doadora de elementos fundamentais, mas como uma fonte magnífica e inesgotável de energia. Começando aí o lado mágico da natureza cigana por assim dizer, o fundamento etéreo da vida, o lado abstrato muitas vezes não compreendido racionalmente pelos próprios ciganos. Eles entendem até pela intuição que em vários aspectos a natureza é que fornece a vitalidade, o frescor da vida renovada a cada dia do ponto de vista da troca energética. Do céu, dos astros, do firmamento, do sol, da lua em suas diferentes fases, descendo a energia positiva de Deus, a força divina que mantém o



homem de pé, apto ao trabalho as caminhadas, a geração de filhos e todos os tipos de alegrias, sensações emoções e sentimentos.

A exemplo de temas acerca da morte utilizado pelo poeta cigano, a sua irmã surge como elemento importante na divulgação de seus principais temores e sofrimento pessoal expressos em lírica. Denominada por *Maria*, possuía um talento sem igual e também poetisa, compôs belíssimos versos, tinha escritos sobre a independência das mulheres e a sociedade em geral, trabalhos estes inéditos e que foram furtados por alguém a quem Laurindo Rabello confiou. A sua última poesia, segundo Eduardo Sá, foi *A Saudade*, dedicando a um primo oficial que morrera em campanha de quem estava noiva. Em um achado bem antigo de quem Eduardo Sá, se diz recordar uns versos e que sobrevive somente para ser demonstrada a inteligência de Maria:

E n'essa embarcação onde te ausentas,  
Do convés vendo a terra ou mesmo as águas,  
Se o pensamento te disser que existo,  
Pesa um pouco o rigor das minhas mágoas. (SÁ,1887, p.13)

Tanto o próprio Laurindo Rabello como sua família sofreram reverses do destino: Sua irmã Maria morrera louca e a saudade a matou, seus versos jamais foram publicados, seu pai e seu irmão morrera assassinados, sendo revelados nesse poema:

### **A SAUDADE BRANCA**

Que tens, mimosa saudade?  
Assim branca quem te fez?  
Quem te pôs tão desmaiada,  
Minha flor? Que palidez! ...  
Ah! ... já sei: n'um peito vário  
Emblema foste de amor:  
O peito mudou de afeto,  
E tu mudaste de cor.  
Mas não; só peito animado  
Por constância e lealdade,  
Unida pode trazer-te  
Consigo, minha saudade.  
Demais tu não mudas; seja  
Qual for o destino teu,  
Conservas sempre o aspecto  
Que a natureza te deu.  
Que tens, mimosa saudade?  
Assim branca quem te fez?

Quem te pôs tão desmaiada,  
Minha flor? Que palidez!  
Quem sabe se és flor, saudade?  
Quem sabe? Da sepultura  
Amor nas pedras penetra  
Por milagre da ternura.  
Se em ti não foi transformada...

Segundo Antônio Candido, nesse poema mais famoso de Laurindo Rabello, a saudade é flor, símbolo do sentimento a quem dedicara e leva o nome de sua irmã que morrerá: Maria. Assim as flores perdem a sua identidade no poema, passando de botânica a psicologia, confundindo o sentimento que lhe são denominadas, se tornando saudade, amor- perfeito, martírio:

Nesse jardim fechado não há cor nem perfume, pois a flor no mundo se tornou flor da alma. Inodora, descolorida, as pétalas parecem guardadas entre as páginas da sua confissão, sem aquele brilho material que tem por exemplo nos Rondós de Silva Alvarenga. De tal modo que o poeta acaba operando realmente a transfusão de duas realidades invadindo a flora material com emoções que florescem segundo a lei da botânica subjetiva. (CANDIDO 2000, p. 149)

No verso: *Minha flor? Que palidez! / Quem sabe se és flor, saudade? Quem sabe?* Laurindo Rabello consegue exprimir sua obsessão por flores, sendo a principal fonte de imagens dos poetas românticos brasileiros pronto a explorar suas possibilidades de delicadeza e sentimentalismo, concebendo uma espécie de intermediário entre o mundo físico e o homem, cuja a vida interior refletem. Em sua obra, elas aparecem em 26 sobre 82 poemas coletados na edição mais completa, ou seja, mais de um terço.

Para Candido, esse fenômeno ocorre semelhante as concepções do folclore e do “primitivo”, predominando em sua poesia o sentimento de uma alma exterior, em que encarna no vegetal se desdobrando. Segundo o blog “*Cigana flor de lis*”, as flores, fazem parte do cotidiano dos ciganos, sendo utilizado para decorar festas, as casas, as cabanas, as carroças, os altares utilizando ainda sim nos banhos, chás e ponches. Para Candido nesse Jardim fechado da imaginação do poeta, não há cor nem perfume, pois a flor do mundo se tornara flor da alma: “Inodora, descolorida, as pétalas parecem guardadas entre as páginas de sua confissão, sem aquele brilho material que tem, por exemplo, nos Rondós de Silva Alvarenga” (CANDIDO, 2000, p.143).

Para Remédios (2004), tais memórias são uma constituição do “eu” da responsabilidade da persona do poeta diante do universo literário. O homem disserta sobre si mesmo, em busca de uma unidade ou de uma transparência. O seu “eu” sendo revelado através do desenvolvimento da consciência, reconstruindo o percurso do projeto pessoal, recorrendo sequência natural de ideias, revive por meio da memória e do encadeamento lógico de causas e efeitos que constituíram seu caráter e seu destino. Volta em suas origens, para sua ancestralidade e encontra neles a sua própria fonte do momento presente, ordenando os fatos conforme a ordem da casualidade.

O que sobrevive na obra de Laurindo é um uma vintena de poesias, onde falara espontaneamente das mágoas de amor, da solidão do mundo e da morte, da saudade de seus familiares. Além de ser sarcástico irreverente e popular, cultivou em abundancia a musa secreta em versos que correspondem a outra sociabilidade: A do botequim, a das tertúlias masculinas, aonde sua gloria não fora menor, como afirma Candido (2000, p.146). A botânica de Laurindo é a mais lírica, sobretudo no ciclo de saudade e do amor perfeito. Nela sente-se um processo de dois tempos: O sentimento do mundo que se configura inicialmente por intermédio de certas experiências ligadas a flor, elaboradas do espirito delas se desmaterializarem e invadir o mundo que aparece como um sistema de signos, barreiras que confinam o poeta na sua própria subjetividade. Assim sendo as rosas dadas a irmã que lhe ofertara na infância, persiste na memória e evocam a alegria dessa quadra e servem para exprimir a desolação da juventude.

## **2.1 Laurindo Rabello: O cancionero Popular Cigano**

Senna (2005 *apud* MOTTA,1982) descreveu a dinâmica dos ciganos de como foram expulsos de Portugal acabando por chegar aqui na Bahia. Sabe-se que a inquisição desenvolveu uma perseguição aos hereges, judeus, feiticeiros etc. Dentre os feiticeiros foram incluídos os ciganos. A prática de ler a sorte- **buenadicha**- faziam com que fossem considerados pelo tribunal da inquisição como com pactuantes com o demônio mercedores de castigos corporais e até mesmo desterro. Os ciganos eram considerados junto com os judeus, elementos perigosos, ameaçadores da espiritualidade dos países e predominância católica, baseados nos ideais do expansionismo e na centralização do poder que não permitiam divergências aos princípios dos dogmas, muito menos na prática ou rituais que pudessem concorrer com os hegemônicos.

Segundo Pieroni:

Os cristão- novos que são acusados de cripto –judaísmo são aqueles que figuram com mais frequência nas listas dos autos da fé. Em número bem inferior são aqueles que delinquiram contra a moral católica também eles punidos com os degredo: Bígamos, sodomitas, padres sedutores. Causa de desordem também são os feiticeiros, os visionários e os blasfemadores. Todos eles representavam uma preocupação para o fortalecimento de uma unidade social política e religiosa do Reino, defensor do catolicismo Romano. (PIERONI, 1997, p. 27)

Em nome do conservadorismo e indo de contra a insubordinação, foram tomadas medidas severas e muito distanciadas as páginas da bíblia. Os ciganos em sucessivas datas foram expulsos de Portugal para terras Brasileiras. Em 1718, pelo decreto de 11 de abril, foram degradados os ciganos do reino para a Bahia, que foi uma ordem dada pelo governador de não utilizarem a sua língua, não permitindo que ensine aos seus filhos a fim de obter a sua extinção. Para Mello Moraes, foi nessa data de acordo com o cigano *Calón*, Pinto Noites, de 89 anos, que chegaram no Rio de Janeiro os seus avós e parentes:

Nove famílias para aqui degradadas, em razão de um roubo de quintos de ouros atribuídos aos ciganos. De sua prodiosa memória, arquivo inesgotável de história de sua nação entre nós, deixou rolar durante horas com ele conferenciamos, informações admiráveis de critério e saber tradicional. Dahi a notícia que possuímos de famílias importantes do Brasil cruzadas com eles, e a lista nacional das que acima referimos de onde emergem algumas da cidade nova Minas, Bahia etc.

(MELLO MORAES, 1904, p.24)

Com a relação de nomes das nove famílias dadas pelo cigano *Calón*, fica mais compreensível o decreto do banimento de 11 de abril de 1718:

João da Costa Ramos, por alcunha João do Reino, com seu filho Fernando da Costa Ramos e sua mulher D. Eugenia; **Luiz Rabello de Aragão**; um Ricardo Fraga, que seguiu para Minas, Antônio Laço que seguiu com sua mulher Jacintha Laço; o conde de Catanhede, Manuel Cabral e Antonio Curto, que foram para a Bahia, acompanhadas além de mulher e filhos de noras genros e netos. (MELLO MORAES, 1904, p. 25, grifo meu).

Logo que desembarcaram, segundo o relato, foram alojados em barraca no campo dos Ciganos, hoje Praça da Constituição, que na época sua extensão era da Rua do Cano até abarreira do Senado. Pelo relato estes foram empregados no trabalho com o metal como:

caldeireiros, ferreiros, latoeiros e ouvires, as mulheres realizavam a reza do quebranto e liam a sorte das pessoas. Para Mello Moraes na constituição das diferentes etnias que formaria o povo brasileiro, os ciganos seriam a solda da união de grupos diferentes do Brasil.

O processo de construção da permanência dos ciganos segundo Ronaldo Senna (2005), foram acentuados na Bahia e no Rio de Janeiro, alguns fazendo fortuna na vendagem de escravos, deixando mesmo uma rua que lhes guarda a memória, rua dos ciganos, que desde o século passado fora conhecido como Rua da Constituição no Rio de Janeiro. Mesmo que oficialmente não são lembrados, possuem referência em bairro, praça e rua ou quarteirão dos ciganos, a exemplo da Alfama em Lisboa, conhecidíssima pelos bairros dos ciganos, em uma lembrança carimbada em uma área onde acampava além de diversos locais do Brasil.

Como já foi explicado no capítulo sobre o Rio antigo, na análise das ruas citadas como fontes do contexto histórico cultural em que a vida cigana ficou estabelecida, é de sumária importância para compreensão da memória identitária o peso das fontes históricas justificando o motivo da pesquisa em caminhar para um passado tão longínquo. Para Jacques Le Goff (2011), o monumento tem como características a ligação do poder, perpetuando-se voluntária ou involuntariamente das sociedades históricas, que seria um legado a memória coletiva, mantendo uma conexão testemunhal.

Os arquivos e os acervos são elementos que orientam uma das tarefas que atualmente os pesquisadores da área de estudos literários se dedicam, sendo de extrema importância, as atividades adquirem um sentido, quando se procuram um documento como instrumento de uma memória coletiva, dando significados no rastro da pesquisa realizada.

Estudar o contexto histórico que antecipa e explica a vida do poeta no século XIX é de sumária importância, pois atribuir o significado para a sua obra não bastaria, pois de um lado poderia parecer muito abrangente e de outro teria que ser levado em conta às escolhas do pesquisador desejando privilegiar o estudo das fontes. Este não pode excluir a escolha de suas fontes prioritárias. A circunstância que as sugestões de pesquisa encontram um lugar na memória do artista seria o filtro que operaria a passagem da experiência vivida para a linguagem, o local como uma expressão e a identificação das fontes: A cidade do Rio de Janeiro, servindo como memória intrínseca para expressar a obra do poeta em que constitui o ponto de intersecção entre as fontes e a criação artística.

A memória cultural no campo dos estudos da literatura é de grande valia para compreender as sociedades ocidentais desenvolvidas e em desenvolvimento. Jacques leGoff (2011, p.240) traz à tona esse conceito e a define como propriedade de conservar certas

informações que remete a um conjunto de funções psíquicas em que o homem pode fazer uma atualização de impressão ou representação do passado.

Em certos aspectos o estudo da memória da história do Brasil do século XIX, evoca os principais elementos que ocorreram de grande importância para o desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro, além de criar um cenário principal propício para o advento do Romantismo na cidade Fluminense. No início do século XIX, o imperador francês Napoleão Bonaparte passou a combater e dominar quase todos os países inimigos da França, não conseguindo vencer a Inglaterra. Estabelecendo o bloqueio continental na tentativa de prejudicar a Coroa Britânica, o imperador proibiu qualquer país estabelecer relações comerciais. Neste período, Portugal era governado pelo príncipe regente D. João e nessa ocasião dependia economicamente da Inglaterra. Vendo-se em péssima situação, o príncipe teria que decidir entre aderir ao bloqueio continental e correr o risco da Inglaterra criar laços econômicos eternos no Brasil ou pela sua desobediência, os Franceses invadirem Portugal.

Como solução a esse impasse, D. João decidiu transferir a sede do governo de Portugal para o Brasil, sendo auxiliado pelos Ingleses. A família real dentre eles os principais funcionários do reino, criados, dependentes, cerca de quinze mil pessoas viajaram para a colônia. Com a transferência da corte para o Brasil, trouxeram muitos transtornos à população fluminense dentre eles a dificuldade em acomodar tantas pessoas. Neste período fora dada a ordem de despejo aos moradores das melhores residências do Rio de Janeiro, afixando –se na porta a sigla “P.R.” que significava “Príncipe Regente” (PILETTI, 2002, p.121). A população bem revoltada lia de maneira diferenciada: “Ponha-se na Rua” ou “Prédio Roubado”

No tocante a história do Rio de Janeiro e a identidade cigana do poeta fluminense a memória consolida o sentimento de identidade: Através do reconhecimento da participação dos ciganos na vida doméstica e social carioca do século XIX, contribui culturalmente sob a forma de danças e cantos. No esquecimento, existe a falta de uma memória coletiva que possa reconhecer e celebrar os ciganos como povos que realizaram um papel fundamental de fomento a arte, colaborando para a memória da história da música, pertencimento a brasilidade.

Para obter o conhecimento sobre as manifestações artísticas ciganas pertencentes a literatura, como as modinhas e Lundus, não seria possível sem a lembrança ou expectativa, o lamento ou a impaciência de um povo, pelos quais o tempo é o mediador. Ao relembrar, rememorar as cantigas, o poeta pode destacar informações suficientes, mesmo que não as perceba colocando “para fora” todas as suas dores e a do seu povo. É na cidade Fluminense

precisamente no campo dos ciganos e mais tarde no morro do Castelo, que o poeta vive maior tempo de sua vida. É na efervescência da presença da corte Portuguesa, com as transformações de obras estruturais e educacionais em que a cidade estaria se transformando que a poesia e cultura local acabam por sofrer tamanha mudança. Entender como acontece essas tais mudanças é de vital importância para não sofrermos uma espécie de amnésia coletiva contribuindo para a falta de reconhecimento em que o Romantismo e os ciganos ofertaram à cultura brasileira.

Imagina-se o que fora a correria e a excitação na cidade fluminense dos primeiros dias de março de 1908: A família real com seu numeroso séquito já havia saído de Portugal e chegaria ao Brasil em poucos dias. Segundo Renault (1969, p. 6), a corte é acompanhada de toda a espécie de gente palaciana naquela época utilizada em Portugal: Mordomos e fieis; camareiros e estribeiros, damas de honra e açafatas guarda joias e esmoleres, guarda roupas e gentis homens, além de personalidade notáveis da nobreza, do clero, confessores ministros, cirurgiões e funcionários.

Com a chegada da corte, o Rio de Janeiro era a capital de uma colônia que a sua metrópole a considerava como uma feitoria. O comercio e toda espécie de indústria, lhe eram vedados, trabalhava-se na agricultura e nas minas, para mandar o seu trabalho para o reino de Portugal. O príncipe regente como relata Moraes Filho, veio quase inesperadamente, esquadrado pela escolta inglesa de nove navios, comandada pelo almirante Sidney Smith. A esquadra Portuguesa tinha a composição de muitas naus de linha, além de navios mercantes que iam chegando, totalizando 3.000 pessoas, as que acompanharam o rei, no dizer do conselheiro Drummond. Segundo Moraes Filho (1886):

Do interminável séquito da família real poucos prestavam para alguma cousa. Eram fidalgos e vadios. Aos fidalgos mandou-se dar pensões do tesouro: aos casados de 4:000\$ e aos solteiros de 2:400. Os vadios foram empregados nas repartições que se crearam para esse fim. (MORAES FILHO 1886, P.28)

Apesar de tais representações, em que o pesquisador Mello Moraes enfatiza a presença do que denominara por “vadios”, aos empregados das repartições do governo imperial, a este grupo acusara a presença dos ciganos que com toda certeza faziam parte da comitiva. “E os fidalgos e os vadios não eram mais fidalgos nem menos vadios que os ciganos, que com toda certeza faziam parte da comitiva” (MELLO MORAES FILHO 1886 p. 29)

Quando o Brasil foi elevado a reino, os folguedos tocaram em delírio, arcos triunfais na decoração, torneios, cavalhadas, carros alegóricos servidos pelo comércio, marceneiros, representações do teatro real, tudo em contribuição para uma comemoração. Apesar do fluminense não dispor ainda de conforto condizentes com a condição de vida da época como afirma Renault (1969), o viver era alegre e feliz; as festas sacras, a música, as representações teatrais vão se tornando habituais entre o povo e a sociedade burguesa. A mulher, que vivia na sombra por detrás das rótulas, recebe um sofrimento de liberdade de poder sair na rua em um dia de festa, que não fosse somente para seguir algum cortejo religioso ou orar na igreja mais próxima. Este dia significa muito na evolução do meio familiar do Rio, pois, nesse tempo a mulher já pode sair na rua, na verdade a família burguesa passou por completa reforma.

O cigano, S.r. ° Pinto Noites, a quem Mello Moraes entrevistara, ainda conservava em 1886, a lembrança das festas, que tiveram na ocasião do matrimônio do S.r. Dom Pedro I, com a princesa D. Leopoldina arquiduquesa da Áustria, descrevendo com clareza o que vira, chamando o nosso interesse principalmente para o chamado “Curro no Campo”, dando um interesse particular a participação dos ciganos para esta festa. Os festejos para o casamento real começara no dia 12 e terminara no 15 de outubro de 1818. Segundo o seu relato:

No primeiro dia, depois das salvas nas fortalezas, da recepção do corpo diplomático no paço da Boa Vista e das solenidades religiosas, o povo em multidão, apinhados nas praças e nas janelas, nos telhados, impacientavam-se por avistar Suas majestades e a família real. **As portas das casas estavam armadas de seda, as colchas de damasco espalhavam ao sol, as ruas eram cintilantes de areia fina e esmaltada de flores. Coretos com bandas militares, arcos e bandeiras tremulando nos galhardetes e das milícias, gente aos borbotões davam essa festa ao cunho da magnificência das dynastyas asiáticas.** (MELLO MORAES, 1886, p.31, grifo meu)

D. João VI e a sua corte, aos sons das fanfarras entrara triunfante no campo de Sant’Ana para assistir ao *curro*. Um anfiteatro foi construído, com o terreiro aplainado para as cavalhadas, com cores diferentes sendo destacado ao fundo forrado o trono real de veludo e ouro.

Eis que surge em frente ao palanque real, o rico e humanitário cigano Joaquim Antônio Rabello que mandava arranjar um tablado de madeira de onde se erguia uma construção de “Estilo Egypcio”, realçando sobre o damasco, a seda e o veludo, galões e rendas de ouro. Joaquim Antônio Rabello a quem segundo Mello Moraes se referia como: “A quem a história nacional talvez um dia considere como uma força nas agitações políticas da independência”, (MELLO MORAES, 1968, p.32). Assim tendo dança dos ciganos na festa de



casamento, Nesse momento aconteciam as cavalhadas, onde rebentavam as bombas e as girandolas:

Vinte cavaleiros, com seus pagens, envergam exquisitos costumes, simbolizando cristãos e mouros. Os cavalos ajaezados de ponta relinham escarvando a terra, sopeados na arena. Os ajustadores empunham compridas lanças com fitas na ponta, simulam o desafio, traçam largo aceno com espadas e lanças, indicando posições a tomarem e separam-se. Galopando em volta do circo confundem-se após saúdam o rei, pronunciando o discurso de embaixada, findo o que os partidos dos cristãos e mouros vão as varandas implorar as formosas damas o batismo de um olhar meio ou a confirmação de um sorriso de amor. Flores triunfos palmas repetidas...Nisso um outro grupo salta na liça- **Os Cyganos. Guiando soberbos cavalos brancos arriados com igualdade e riqueza, balançando penachos implantados em discos de forma lunar, luzidos criados transpõe as barreiras.** (MELLO MORAES,1968 p.32,grifo meu)

Os ciganos não deixaram marcas e se tornando visíveis - pelo menos nesse momento- apenas nos ambientes construídos pelo povo, antes deram festas receberam títulos de ordenanças, bailaram diante de príncipes e reis, que neste caso fora a corte real Portuguesa. Sempre estiveram as perspectivas de comportamento da sociedade em evidência, mas nunca adversários do poder. Pois mantendo boas relações com os poderes públicos (federal, estadual e municipal) comumente se mostra como uma estratégia de sobrevivência cultural dos agrupamentos excluídos ou semi marginalizados. (Senna, 2005, p. 77)

Segundo Hermanno Vianna (2008, p. 39) durante o reinado de D. Pedro I, a modinha era parte integrante dessa nova corte. A marquesa de Santos, amante do imperador, por exemplo, em sua intimidade e nas festas que davam em seu palácio de São Cristovam, cantava modinhas e lundus à cigana sendo acompanhado do dedilhado das cordas chorosas do instrumento o violão. Os poderosos amigos mais íntimos da marquesa de Santos também se dedicavam a música popular, sendo frequentado por personalidades importantes da época como o Gonçalves Ledo, que era deputado e inimigo de Jose Bonifácio, Jose Clemente Pereira, ministro do Império, ministro da guerra e Senador e o cônego Januário da Cunha Barbosa, cônego da capela imperial diretor da imprensa nacional e da biblioteca pública são dos mais presentes.

E nos saraus o cônego costumava deixar de lado a política, para tocar violão e cantar modinhas. Teatro, música e dança vão formar com as festas religiosas, a diversão dos habitantes do Rio antigo. O teatro traz uma breve introdução ao período romântico brasileiro.

Praticado sem expressão no período do arcadismo, irá ter grande aceitação e influência do período do romantismo. A música e a dança viriam a ser outras grandes distrações.

Segundo Delson Renault no livro (1969) *O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais*, a independência crescente do Brasil se operava de forma lenta. Os atos políticos e administrativos de D. Joao, apressara a autonomia política do Brasil, formando assim os primeiros passos para a construção de uma cultura nacional. Seria a época de uma tomada de consciência nacional marcada pela época do romantismo (1808-1868).

As bibliotecas e as livrarias no período imperial carregava influência de outras literaturas: Greco Latina, Espanhola, Inglesa, Alemã, Norte-Americana, Italiana e Francesa. É na fase do Pré- Romantismo que Manuel Inácio da Silva Alvarenga, ajudara a criar a sociedade Literária. Um ano antes colabora no periódico O Patriota. O seu encerramento termina o chamado período clássico das letras brasileiras. Letras que vinham de Portugal, existindo poucas livrarias na cidade, a cifra de analfabetos é elevadíssima. A biblioteca nacional e pública fora até então franqueada somente aos estudos com a licença régia, no andar superior do Hospital da ordem terceira do Carmo, na rua direita em que foi entregue ao público em 1814, a de atingindo o objetivo que justifica seu nome.

As discórdias nativistas e a o fervor, o desejo pela independência do Brasil atiçam os ânimos. A liberdade da imprensa e a suspensão da censura prévia nos escritos dos jornais fluminenses dão origem a uma discursão inaudita. Para Renault (1968, P. 41) os ventos da revolução francesa que originaram o pré- romantismo do século XVIII sopraram forte no século XIX. Com o jornalismo e a publicação foi expandida, a Literatura Brasileira só pode ser assim batizada depois de 1822, tendo a marca do nacionalismo em todos os seus gêneros. A escola Romântica que tivera inspiração europeia até 1822, de fundo nacionalista, “veio ao encontro da aspiração popular e da alma brasileira”, observa Tristão de Ataíde. Mais adiante quando surgem os primeiros representantes desta corrente romântica, cuja firmação é mais forte na poesia e na ficção. D. João em abril, os boatos varrem a cidade: “O irreverente espirito do habitante fluminense que será uma das características de sua personalidade surge numa rima cantada pelo povo” (pág. 42).

Na verdade, com a partida de D.João, abre-se o período das agitações em que a emancipação e a nacionalidade assumem formas de protestos, que o povo se afeiçoa. Nesse período das duas regências (1831-1835), a linguagem salta dos jornais de forma ácida e verdadeira, a independência da literatura anda muito próximo com a libertação política. É no romantismo nada mais é que um movimento que exprime o anseio a liberdade do sentimento.

Sob a chamada do movimento do nacionalismo ou nativismo essa corrente expressa o mesmo anseio que é a libertação.

Nessa época do fervor das emoções, frequentava Laurindo Rabello a livraria de Paula Brito:

Entre um e outro polo, porém, horizonte todo de azul e fantasia rasgava-se lhe ao nobre sentir, e durante esse intermédio de expansões felizes o poeta compadecia radioso aos festins modestos, figurava na hospedagem assídua e demorava de um grupo amigo de dedicações ininterrompidas que se chamavam dias da cruz Paula Brito, Manoel Hilário Pires Ferrão e o velho Almeida Cunha. (Moraes Filho 1904, Pág. 162)

Em sua biografia consta que o poeta Laurindo Rabello, em ceroula e sentado na cama, de pernas cruzadas ou em pé, tocava o melodioso instrumento: “E entusiasmado pelo virtuose que, inspirado lhe interpretara o sentir dos versos, exclamava por vezes arpejando esplendido, floreando nos bordões-Estamos casados João!” (Mello Moraes, 1904, p,162)

Diante desse cenário, toda a geração romântica e febril de 1839 a 1861 que frequentava a casa de Paula Brito. Sua tipografia era palco de uma reunião de amigos e inimigos como afirma Hermano Vianna (2008, p.40), depois chamada de Sociedade Petalógica. Machado de Assis que foi tipógrafo de Paula Brito assim descreva a sociedade:

Onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos e curiosos- onde se conversava de tudo, desde a retirada de um ministro até a pirueta de dançarina da moda onde se discutia tudo, desde o dó do peito de Tamberlick até os discursos do Marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com ex-ministros. (VIANNA, 2008 apud GODIM, 2008).

O Fenômeno que mais ajudara para a renovação da modinha foi à interação de músicos com os jovens intelectuais e escritores românticos. O principal local desses encontros era a tipografia do editor e poeta mulato, na Praça da Constituição hoje Praça Tiradentes, na cidade Fluminense, frequentadores como já foi citado acima: Machado de Assis, José de Alencar, Gonçalves Dias e Laurindo Rabello.

Foram nas livrarias e cafés da cidade que se comentavam os boatos da corte e as notícias da Europa, e o seu papel desempenhou pelo tempo afora, antecedendo os cafés e os clubes e acompanhando a evolução da cidade e de sua vida social. Os Cafés como locais de encontro e tagarelice como afirmara Renault (1969 p. 194) que nessa época por volta de 1844

à cidade já se encontrava com seis, as lojas e as boticas e tipografias, eram os centros principais de reuniões onde se discutiam a política e falavam sobre literatura.

A Tipografia de Paula Brito tem um papel marcante: Concentrara o grande movimento do Romantismo que abrangeu o período de 1840 a 1860. Paula Brito era antigo impressor do Jornal do comércio. Foi instalada a sua propriedade comercial- sua loja- no Largo do Rocio nº 52, “Com loja de papel, Cera e Chá, cuja frente se lia em taboleta – anuncio: Loja de chá o melhor que há”. (Moraes Filho, 1904 p.1).

Devido a acontecimentos políticos e com alguma preparação de obras literárias, o lojista tipógrafo fez a aquisição e montou uma tipografia em que eram postos as vendas e expostos periódicos políticos. As gazetas em suas várias edições iriam substituir nos armários de sua tipografia, até a transformação completa da loja em livraria.

No período Romântico a famosa loja congregava os poetas, tornando um ambiente importante que anunciava para todos a chegada do movimento literário. Era um local onde discutiam versos, arquitetavam poemas. Até chegara a receber artistas da antiga Ópera Nacional e em suas memoráveis temporadas do teatro Lírico, que deixavam na loja bilhetes e cartões de receitas, visto que na livraria se imprimiam panfletos, cartazes de tetos e poesias. Esses episódios de encontro dos artistas eram uma celebração para *os petas*<sup>5</sup> que ali frequentavam. Mello Moraes acrescenta outras lembranças a essas citadas: Na loja Brito, era ponto de encontro, um território da interculturalidade, possibilitando o encontro de poetas e músicos de várias precedências, como é destacado nesse trecho:

Apelidado de casa dos passarinhos- em casa de quem passava semanas inteiras a pilheriar, improvisar cantar modinhas e lundus aos sons do violão com rapazes da família com o saudoso João Cunha, que lhe fazia as músicas para as composições múltiplas. (MELLO MORAES ,1904, p.162)

Era costume, Laurindo Rabello, em ceroula como enfatiza Mello Moraes, e sentado na cama, de pernas cruzadas ou em pé, tangia o melodioso instrumento e entusiasmado pelo virtuoso que com inspiração lhe interpretara o sentir dos versos.

Do ponto de vista do musicólogo Tinhorão (2004, Pág.67), com o fim da era colonial, com a irrupção do sentimento nacionalista, por motivo principal, a independência do Brasil e a presença do romantismo na literatura, a presença do sentimento nacionalista fez surgir no cenário brasileiro a busca por uma identidade nacional. No plano nascente a música popular

---

<sup>5</sup> Em referencia aos homens que na época faziam parte da sociedade Petalógica.

urbana dirigida a classes mais amplas que estaria em formação, despertou o interesse dos eruditos da música, pelas manifestações mais populares. Isso iria resultar no aparecimento de modinhas seresteiras, o que se daria através da união de linguagem rebuscadas dos grandes poetas nas letras com sonoridades mestiças dos soros que faziam a tradição das classes médias, os novos ritmos dançantes e importados da Europa, na música. Esse encontro dos poetas eruditos com letristas de canções de rua com músicos populares, teatro musicado, estaria marcando canção do povo um novo estilo musical: A Parceria.

A poesia nasceu com o poeta desde pequeno, ainda menino era a atração de saraus onde noites inteiras improvisava motes e sátiras como uma fertilidade e uma graça inesgotável. Para Eduardo Sá, o menino poeta era uma estrela:

Fogos Cambiantes; uma visão que parecia contar maravilhas e preciosidades do céu; uma harpa humana a dedilhar sons que fascinarão os sentidos, uma visão que aparecia a primavera a derramar flores e risos pelos jardins do mundo, a saudade a carpir e verter lágrimas; um anjo, enfim a profetizar os futuros da humanidade. (SÁ, 1867, p. 04)

Em sua Juventude, havia no beco do Império uma república de estudantes envolvidos em um cenáculo literário que faziam parte Castro Lopes, Azevedo Côrte Real, Felix Martins, Aureliano Lessa, Laurindo Rabello. Dias e noites passavam os moços cheios de esperança em discussões literárias e filosóficas em torneios poéticos, em narrativas galantes tocando e cantando ao violão, compondo glosas, dando Motes e improvisando aos aplausos, em que todos estavam apreciando. Como afirma Moraes Filho, o repentista mais estimado do grupo era Laurindo Rabello em torno do qual giravam os demais talentos:

Nessa convivência de sonhadores, nesse remanso de natural e espontânea poesia o poeta das trovas esquecia o elegíaco poema em que escrevera sob nome de *Adeus ao Mundo*, para desdobra-se cheio de graça e beleza, no improviso malicioso, no “Lirismo pornográfico”, na “pilheria”, nos repentes. (MORAES FILHO, 1904.p.147),

É pela memória presente na biografia de Laurindo, que Mello Moraes tem acesso a vida cotidiana do poeta, enfim a memória é responsável pela identidade do poeta, sempre revelando suas motivações. Segundo Arfuch (2011) seria pela linguagem que o homem é constituído como sujeito, “Pois somente a linguagem se funde na realidade, na sua realidade que é a do ser” (ARFUCH,2011, p.122-123). Essa postura traz várias consequências: O que

fundamenta a subjetividade tem a ver com o exercício da língua. Pois por pouco que tenha algum pensamento, não existe outro testemunho objetivo da identidade de um sujeito além do que ele daria sobre si mesmo. Essa ideia nos provoca o sentido de ir além de uma mera formalização estrutural. É certamente essa percepção afinada que o poeta Laurindo traduzia o seu ser e sua identidade através de suas cantigas e glosas e motes cheios de ironia e sensibilidade. A oralidade antiga de seu povo como memória cultural sendo enriquecida mais uma vez pela sua personalidade.

Para Arfuch (2011), o “eu” opera como um momento de detenção, um momento de auto reconhecimento, de permanência da consciência, assim como, um caráter narrativo e até testemunhal da identidade, ou seja, a própria visão que teria sobre si mesmo, que somente o autor poderia oferecer através de sua lírica. É na multiplicidade dos relatos, sempre suscetível a diferentes pontos de vistas, em diversos registros e coautorias, a conversa, a história de vida, a entrevista, que vai sendo construída uma chamada “própria” para autobiografia.

A ordenação que a autobiografia, em geral dentre os gêneros que compõem o espaço biográfico na consciência da própria vida do poeta não supõe, portanto uma única versão. Para a escritora Argentina, se existe certa revisão na vida na escrita, esta pode ser retomada mais uma vez como várias versões dentre os diferentes tipos de biografias existentes como, por exemplo, na vida do poeta Laurindo Rabello, várias versões autobiográficas. É na consciência do caráter paradoxal da autobiografia, nas diferenças existentes entre a vida e a escrita, entre o eu e o outro, renunciando o desdobramento canônico de vivências e tempos, bem como a “dessacralização” da figura do autor que não se considera no altar de vidas consagradas. Isso permite a vida e a obra não canônica de Laurindo Rabello ser estudada, permitindo a ultrapassagem cada vez mais do umbral de “autenticidade” direcionadas a variadas formas de biografias e interpretações.

## **2.2- Memória e Identidade Cultural**

Nos campos dos estudos culturais e literários na contemporaneidade, o conceito de memória tem sido de grande valia para a compreensão das sociedades ocidentais desenvolvidas e em desenvolvimento, como afirmara Jacques Le Goff (2011) em sua obra História e Memória. O historiador traz à tona o conceito, partindo do princípio como fenômeno psicológico aplicado a sociologia. Neste caso a memória é reconhecida como um fenômeno ligado diretamente a estas esferas das ciências humanas e sociais sendo

reconhecidas pelo seu comportamento narrativo, que se caracteriza pela função social, se tratando da informação. No estudo da biografia do poeta cigano Laurindo Rabello, ao ser celebrada a memória de sua vida intelectual no Romantismo Brasileiro bem como, sua contribuição artística e cultural para a cultura Brasileira, tem-se a presença marcante – e que jamais deveria ser ignorada- de uma etnia que tivera participação em quase todos os setores da sociedade imperial do século XIX, em festejos e casamentos, saraus literários e na formação artística de danças como o lundu: Os ciganos Calón.

Laurindo Rabello em toda sua trajetória de vida, e até os fatos mais simples, de acordo com Mello Moraes Filho, demonstrava sua intelectualidade e honradez. “O mundo exterior, um reflexo do que acontecia no interior”, eis a definição que lhe contemplava:

Era um feroso repentista de perenes aclamações, uma dualidade que percebia-se em suas peripécias da carreira nômade e em sua poesia que se separava a modo de duas correntes que, seguindo em duas paralelas se perdiam no além, sem se encontrarem jamais. (MORAES FILHO, p. 161)

Dentro do que se chama de “carreira nômade”, pode-se perceber a influência ambígua que o poeta carregava dentro de si, incluído aí a sua ancestralidade:

Influencias do ambiente e Influencias de raça em duplas eminencias deparamos o extraordinário talento de Laurindo que, por tendências inatas, deixando dobrar-se sobre si mesma a alma nostálgica, mirava-se em lagos de cismas e sonhos e por efeitos do meio, reagia contra elementos que lhe pareciam refratários e hostis: E daí o humor acre do seu trovador agressivo e a fidelidade de caráter ao culto de sua **primitiva miséria e antigo sofrer**. (MORAES FILHO 1904, p.161,grifo meu)

Para Stuart Hall (2008, p. 28) a maneira de pensar as identidades inscritas nas relações de poder hegemônicas construídas pela diferença, presume que a identidade cultural seja fixada no nascimento por natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, constituído pelo nosso eu interior. A pobreza, o subdesenvolvimento e a falta de oportunidades, são fatores que para Hall, podem forçar as pessoas a migrar, causando espalhamento, dispersando-os, sendo este o legado principal do imperialismo em toda a parte. Esta interpretação sobre diáspora na qual o autor faz referência está imbricada na história moderna dos judeus, de onde o termo “diáspora” se derivou.

Para Ronaldo Senna (2005), assim como muitas culturas originalmente não europeias, os ciganos rigorosamente não veem a si mesmos como frutos da história, mas sob qualquer ângulo da abordagem analítica, indiscutivelmente os são. Essa própria história não alicerçou as condições necessárias a elaboração do mito, como este é academicamente compreendido e eurocentricamente delineado. Afinal a história como é desenhada no mundo ocidental é apenas o mito do homem branco, assim como “O mito nada mais é como uma história arquitetada, pelos não europeus e culturas pré-capitalistas.” (SENNA,2005, p.175)

Partindo desse pressuposto da interpretação da questão da diáspora e do mito e tribo em uma concepção “fechada” desses termos para Stuart Hall, possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar em contato com um núcleo atemporal e imutável, ligando passado e o presente em uma linha ininterrupta. Essa linha pode ser reconhecida como um cordão umbilical denominada por “Tradição”. Que nesse caso específico, o teste seria o de fidelização as origens –Tradição Cigana- sua presença consciente diante de si mesma, no que pode ser denominado por “autenticidade”. Como um mito dominante, que teria por finalidade, com todo potencial “de moldar nosso imaginário e influenciar nossas ações, conferindo significados as nossas vidas e dar sentido a nossa história”. (Hall 2008, pág. 29).

A partir desse caminho teórico, a vida de Laurindo Rabello em meio a sua lírica carrega dentro de si e seu núcleo familiar esse “peso” da tradição, como já foi visto nesse presente capítulo elementos em sua lírica como sua obsessão por flores e o receio da morte, estariam aí marcados por um início que tivera certa influência de uma memória, um tipo de resistência democrática para a manutenção de um ethos de um povo.

Eis aí o caminho onde tudo começara na vida do poeta Laurindo: Tivera uma juventude carregada por dolorosos percalços, morte de sua irmã, morta por um sicário e o seu irmão enfermo. A primeira “porta” que foi aberta em sua vida em meio a aflições que estaria vivenciando, fora o caminho do sacerdócio, matriculando-se assim no seminário São José, onde em sua época todos os menoristas segundo Eduardo Sá “Até mesmo os estúpidos e os apedeutas tinham licença para subir ao púlpito; em consequência do que conseguiram também que Laurindo pregasse na festa de São Pedro”. (SÁ,1867,p.13-14). Laurindo em sua apresentação improvisou arrebatedores e diversos assuntos que se espalharam entre o povo e agitaram para ouvir o “novo pregador”, que:

Os pigmeus da tribuna compreenderam desde logo que iam ser esmagados por um menorista que iam se elevar a uma altura a que estes não poderiam nunca atingir, correndo ao bispo a sua licença fora cassada. Era preciso



prender a águia para que não mostrasse espaços que não poderiam ser devassados pelas aves de rasteios voos. (SÁ.1867, p.14, adaptado)

Eduardo Sá, amigo de Laurindo Rabello, em seu relato sempre percebia as más intenções e os caminhos perigos que o poeta estaria indo de encontro. Em seu texto anunciava e compartilhava a ideia de que Laurindo possuía um talento iminente, brilhante, mas que eram sempre observados por pessoas e instituições que não compreendiam o seu talento original, mas que naquele tempo perseguiam-no. O acontecimento do seminário São José foi o estopim para que o poeta largasse a batina, não querendo ser padre.

Queria naquele momento ser militar, chegou a se matricular na antiga escola militar, ali achando espaço para dar uma livre expansão ao seu gênio “epigramático”. Na verdade foi na escola, onde demonstrara sua veia satírica, onde todos adoraram até que um dos satirizados fossem nada mais nada menos que o filho do diretor, que levou tudo tão a sério, que não só trancou a matrícula de Laurindo, como manda-lo a desforra. Os amigos de Laurindo, revoltados com a perseguição, fizeram uma subscrição no curso de medicina.

No tocante ao episódio satírico acerca da escola militar, acredita-se que o poeta demonstrava seu talento sem querer fazer prejuízo a ninguém. Possuía dentro de si mesmo, uma estética em sua poética e arte. Ronaldo Senna (2005) aborda esse assunto no que faz referência ao jogo simbólico dos ciganos.

Para Senna (2005, apud PITOMBO,2000, p. 90), o corpo que se mostra, que se veste e a sua moda indumentária exibe uma estreita relação entre costume e comunhão reiterando a dimensão comunicativa que constitui a vida social. O fato de usar esta ou aquela roupa induz a uma simbologia no seu modo de viver e de se comportar. A aparência enquanto estrutura antropológica é causa e efeito de uma intensificação de atividade comunicativa, no sentido da reiteração do vasto campo simbólico constitutivo da própria cultura. Essa “vestimenta” muitas das vezes em relação ao poeta cigano pode ser simbolicamente representada pela sátira.

Na utilização e na constituição do ser e da memória da sátira em que o poeta estava imerso, existe uma simbologia: Para Pierre Boudieu (2007, p. 13) no seu livro a “Economia das trocas simbólicas”, se referindo a etnociência, sintetiza bem a concepção da cultura à sociologia dos fatos simbólicos. O olhar da reprodução mediante a sociologia da cultura é constituída como ciência das relações entre a reprodução social e a reprodução cultural, informando de que maneira as relações entre grupos ou classes obedecem a uma lógica que reproduz no plano dos significados. Para o autor, antes que possa atribuir a cultura uma

função externa, como por exemplo, justificando a uma ordem social arbitrária, convém conhecer os aparelhos de produção simbólica, onde se constrói suas linguagens e representações e por meio dos que ela ganha uma realidade própria.

Antes de poder realizar algum tipo de apontamento sobre o espaço que a cultura cigana ou como poeta Laurindo Rabello operava na literatura e na cultura, será preciso dar conta dos domínios mais ou menos autônomos do campo simbólico, cuja organização interna determinaria o caráter propriamente tido que sustentariam a produção literária e as revelaria para o leitor.

O espírito satírico em que a poesia e a vida de Laurindo estão envolvidas simbolicamente vem dos seus antepassados, perpassando a memória de suas origens, podendo ser comparados aos poetas prosadores grandiosos como Cervantes e Calderón que segundo Ronaldo Senna (2005, p.152) ajudara a impor, mesmo travestida de espanhola o âmago da cultura cigana no mundo, sendo popular genial e lúcido faz o leitor entrar em contato com uma arrebatadora corrente energética, mesmo quando suas palavras não constroem visíveis facilidades para suas compreensões lógicas. A grandeza de sua razão estética suplantaria todas as outras. O espírito de sua poesia exposta ficara ligado a beleza e a esperança de uma cidade em que os ciganos e os poetas pudessem administrar a sua angustia existencial, lamentar o seu desaparecimento.

Para Senna (2005, p.153) essa empatia acontece porque o poeta diferente do cientista e do filósofo não necessita se distanciar para conseguir ter uma perspectiva e não espera encontrar uma verdade à distância mas nas pessoas, no mundo e nos sentimentos com que eles mais se relacionam. Esse relacionamento entre a poesia e a realidade, como não poderia deixar de acontecer com uma cultura sedimentada em sedenterizações cheia de episódios, que atravessara oceanos e vales, matas, desertos e montanhas.

Desfigurado pelo tempo, desbotado pela idade, é incalculável o que conservou a tradição oral relativo ao trovador cigano Laurindo Rabello como homem e com uma individualidade poética. No episódio referente a sua expulsão do corpo do exército, justamente por causa de sua refração a disciplina e as adulações, inimigos pessoais surgiam em toda a parte, restando-lhe assim como supremo desforço a lâmina afiada do verso, pois não raro eram ouvidas sátiras suas, feitas a este ou aquele indivíduo a respeito de hierarquias sociais e de notória responsabilidade. E dessa exagerada suscetibilidade não foi esquivado nem o próprio ministro que fora dirigido a pasta da guerra em 1859, glosado em prosa e verso

pelo segundo cirurgião do corpo de saúde do exército, segundo Mello Moraes fora motivo fundado de intrigas ulteriores e justa perseguição:

Para mostrar que é mui sábio  
E filho de boa gente  
E dos passados ministros  
Ser em tudo diferente  
Sua excelência de guerra  
Em tudo que der a luz  
Em vez de assignar o nome  
Pretende assignar de cruz (MORAES FILHO p. 159)

Mote:

Quem Feliz – asno se chama  
De certo é asno feliz. (MORAES FILHO p. 159)

Glosa:

Si Camões cantou uma gama  
Por seus feitos de valor  
Também merece um cantor  
Quem feliz asno se chama  
Qualquer burro pela lama  
Enterra pata e nariz  
Mas este com ardis  
Chegou a ser senador  
E' besta d'alto primor,  
E' de certo asno feliz. (MORAES FILHO p. 159)

Nesses versos deixam bem claro a veia satírica do Bocage brasileiro cigano. Vindo da penúria do berço, impersistente na escola militar, tonsurado sem sequência de ordens e estudante de uma matricula de medicina adiantada, Laurindo Rabello jamais deixara de travar com adversários potentes aqui ou ali, além de onde quer que o impelisses o seu humor desigual e a sua inspiração a favor onde sua vontade quisera levar, desde que a sátira e o verso livre se tornariam em suas mãos armas de fácil e manejo imediato. O seu livro de trovas fora uma representação a voz de seu povo sofrido e eco de angustias. Para o poeta cigano a tradição oral de sua lírica que corre melhor na “boca do povo” do que bem compreendida nas

mãos dos críticos da literatura, manejando bem as letras representando a memória de seu povo.

Para Joutard (2000, p. 32) a força da história oral é dar a voz aquele que normalmente não a tem: os esquecidos, os excluídos ou os “derrotados”. A sua função é continuar fazê-lo amplamente mostrando que cada indivíduo é ator de sua própria história. É preciso segundo o pesquisador não esquecer, mesmo no caso daqueles que dominam perfeitamente a escrita, nos deixando suas memórias biográficas, o oral sempre revela o indescritível, toda uma série de realidades que raramente apareceriam nos documentos escritos, seria o mundo do cotidiano ou do inconfessável ou porque seria impossível de transmitir pela escrita. É através da oralidade para Filipe Joutard, que se pode aprender com mais clareza as verdadeiras razões de uma decisão, que se descobre o valor das malhas, o mundo visível do mundo invisível, que se penetra no mundo do imaginário e do simbólico que seria tanto o motor e criador da história quanto do universo racional.

Segundo Stuart Hall (2008, pág. 30) a identidade é uma questão histórica. Laurindo Rabello vivenciara isso, pois teve época em sua vida que chegou a não sair de casa por não possuir sapatos, ceder a autoria de suas obras para outrem, porque não tinha dinheiro para comprar comida. Quase morrera de febre amarela, abandonado por amigos segundo relato do biógrafo Eduardo de Sá (1867, pág. 15), sendo muitas vezes chantageado para construir anedotas a políticos em troca de dinheiro, não aceitando a oferta. Foi ajudado pelo professor da faculdade de medicina da Bahia Doutor Souto, com quem transferiu a sua matrícula para a Bahia. Laurindo considerou a Bahia como sua pátria, dedicando seu curso aos baianos, em que falava com entusiasmo e amor, guardando em sua memória as mais boas recordações. Porém amava tanto o Rio de Janeiro, que quis receber o grau de doutor na academia do Rio de Janeiro, onde sustentou sua tese e fora aplaudido por todos os estudantes. Infelizmente a fatalidade em sua vida era um fantasma que lhe atormentava, como memória infeliz de sua ancestralidade. Era médico, mas não tinha clínica, tudo isso teria um motivo:

Porque aqueles modos distraídos, aquele olhar desvairado de cismador profundo, aquele gesticular de que falava a sós, revelava um espirito excessivamente ativo, afugentava a confiança dos clientes, que por instinto singular só creem no empavezamento da impostura, além disso certos médicos prevaleciam desses preconceitos como por exemplo: Que Laurindo Rabello não poderia saber medicina porque ele era poeta; ao que ele respondia com aquela graça satírica que lhe era peculiar : Se não é dado medico aos poetas/Muito menos aos estultos e patetas. (SÁ, 1867, p. 15)

Influenciado pelo ambiente e pela “raça”, -termo caro a Mello Moraes- depara-se com o extraordinário talento de Laurindo que por tendências inatas, deixando dobrar sobre si mesma a sua alma nostálgica, mirava-se em lagos de cismas e sonhos e com esse efeito do meio onde vivia, reagia contra elementos que lhe pareciam refratários e hostis, daí o humor acre de seu trovar agressivo e a fidelidade de caráter ao culto de sua “antiga miséria e antigo sofrer.”. (Moraes Filho, p. 161).

Para Stuart Hall, a identidade cultural em qualquer forma acabada está sempre à frente do indivíduo que está sempre em processo de formação cultural. O preconceito, a injustiça, discriminação que Laurindo sofrera, baseada na diferença cultural evidente em seus trejeitos, fundada na diferença da cor da pele ou diferença fisiológica, a princípio podem parecer distantes das preocupações das novas nações e teorias críticas da “periferia”. Mas para Hall o modelo velho Centro- periferia, cultura nacionalista-nação é exatamente o que está desabando. As culturas emergentes, que falharam no processo de modernização podem construir muralhas defensivas. A alternativa seria de não apegar-se a modelos fechados, unitários ou homogêneos, de querer pertencer culturalmente, mas abarcar o jogo da semelhança e diferença, que estão transformando a cultura do mundo inteiro.

Laurindo Rabello, no decreto de 10 de junho, foi nomeado professor de gramática de língua portuguesa, história e geografia, na escola preparatória anexa a militar. Sua aula era muito apreciada por seus alunos, tendo a surpresa do imperador Dom Pedro II fazer uma visita a sua aula de duas horas sobre adjetivo.

E com a sala repleta, o lente em seu posto toque de clarins anunciam chegada do monarca. A isso brando um sussurro percorre a classe: O imperador acompanhado de seus camaristas assoma aporta do salão, erguendo-se aos estudantes, dominados pela solene figuras de Laurindo Rabello, que afastando de sua cadeira, oferece-a Dom Pedro II. E as atenções todas se fixaram no imponente grupo, ouvindo-se dos lábios imperiais, recusando a gentileza, esta frase simples natural e modesta: - Considera-me aqui como seu discípulo. Ambos sentaram-se: E o professor eloquente abrindo ao azar a gramática filosófica, lê em voz alta, voltando-se para o imperador, um título dos capítulos do compêndio: Ser. E fechando o livro, franzindo a testa, passando a mão aberta ao negro bigode, começa:- Ser, verbo substantivo; sua origem, Deus. Deus não existe, porque tudo que existe teve princípio e há de ter fim ora, Deus não teve princípio e nem há de ter fim; logo Deus é. Discorrendo a encantar sobre o belo tema, esgota a hora aplaudido pelos alunos, cumprimentado pelo excelso assistente. (MORAES FILHO, 104, p. 169)

Nesse período fez de sua família sua única consolação, seu emprego um dever, dirigindo-se ao ministro da guerra e pediu o emprego de cirurgião- militar, casando-se com Maria Adelaide no mesmo período.

A escola não curtiu a sua presença por um longo período, pois o abandono da vida, os desgostos, as privações e a miséria de tal forma apunhalou o coração, que sentia a morte avizinhar-se, chegando mesmo a calcular a duração da sua existência. Tanto sofrimento na vida, lembrando-se da miséria que ia deixar a sua esposa, com avidez escrevia o compêndio de gramática de língua portuguesa, que concluiu e fez a dedicatória a escola militar e um livro de instrução de soldados onde mal pode escrever alguns capítulos. Este trabalho era árduo que triste agonizava para acabar o mais breve possível. Muitas vezes confessara aos amigos o medo da morte e deixar sua esposa com as obras para que depois trocasse por alimento.

Essas lembranças, os acontecimentos do passado só fazem sentido se forem associadas ao presente. A memória do poeta, suas vivências é responsável por sua identidade cultural, comprometendo tudo que realiza no seu futuro, porém é compreendida quando vinculada e regatada pelo contemporâneo. Tais memórias, tristes e alegres compõem a sua identidade, sua biografia tem um papel fundamental para encontrar respostas e os motivos pelos quais passaram tanto sofrimento. Para Candau (2011, Pág. 61), o conjunto da personalidade de um indivíduo emerge da memória. Origem desse sentimento de continuidade de tempo é a condição necessária da representação da unidade do eu . Sua repetição e da duração dessas que nasce a consciência de si. Através da memória o indivíduo capta e compreende continuamente o mundo e manifesta as suas intenções a esse respeito, estruturando e colocando em ordem.

Para Bourdieu (2007, pág. 13), uma vez que a cultura só existe efetivamente sob formula de símbolos de um conjunto de significantes e significados de onde provem sua eficácia própria, a percepção dessa realidade simbólica que a própria cultura produz e inculca parece indissociável de sua função política. Assim como não existe pureza nas relações de força, também não existe nas relações de sentido que não seja referidas e determinadas por um sistema de dominação.

A partir dessa linha de raciocínio tem-se uma abertura para discussões acerca da ideologia a quem Stuart Hall (2008) se dedica: Para o pesquisador, o pensamento tem um peso específico, pois o discurso teórico é uma prática cultural crítica que se faz com a pretensão de intervir em uma discussão mais ampla, colocando a ideologia enquanto um

problema geral, um problema para a teoria, para a política e a estratégia. Para Hall essa teoria seria uma tentativa de solucionar problemas políticos e estratégicos, não uma elaboração a partir desses. A teoria é uma tentativa de saber algo que levaria a um novo rumo de pensamento, em um processo sempre inacabado de indagação e descoberta e não seria um processo que precisaria sempre estar encerrado, pois sempre é útil na produção do conhecimento. Para Hall o legado teórico, não tomaria o lugar de um referencial teórico, mas sobre ter um posicionamento sobre o que significaria fazer um trabalho intelectual sério hoje.

Essa postura deixa a entender que os estudos culturais como projeto, implica no envolvimento com a constituição teórica de forças de mudança econômica e social. Portanto ao estudar todo o universo que cerca os ciganos na literatura-fazendo um recorte no século XIX- a partir do modo de vida em que o poeta cigano Laurindo Rabello propaga a sua cultura e música nos meios e formatos diferentes em que a literatura está difundida, chegam até a “modernidade tardia” como um canal político que rege a favor das chamadas camadas periféricas, que jamais fora assistido por nenhum modelo vigente, nem social e nem intelectual. Então seria através dos estudos teóricos políticos literários e toda uma crítica que a cerca, uma das alternativas necessárias para o resgate e norte da memória dos esquecidos na literatura por governos e autoridades, chegando a um reconhecimento de identidade e autoestima especialmente se tratando de uma etnia: os ciganos.

Em meio à memória de seu sofrimento e sua luta diária para a sobrevivência, podem ser reconhecidos elementos fundamentais de identificação social coletiva dentro de sua biografia e obra literária, aliando aí a teoria e a prática na literatura. Tudo o que acontecia na vida pessoal e profissional do poeta cigano, não se tratava de uma feliz ou infeliz semelhança nem muitas das vezes relacionadas a escola literária Romântica, mas sempre embasado no princípio de sua memória ancestral.

O folclorista Mello Moraes sempre ilustrava essa passagem em sua biografia dedicada ao poeta, muitos episódios de sofrimento que se repetiam com sua família: morte de pai, irmã e irmão como medos, fobias, trejeitos peculiares, modo de andar e falar e o principal: Sua poética musical se revelando através de glosas, motes, cantorias e boemias. A memória ancestral de sua identidade cigana, marcadas por tragédias pessoais e pela miséria econômica, tem ainda uma conexão com o presente, com a chamada pós-modernidade ou modernidade tardia. Motivo esse em que esta temática faz uma conexão, até a contemporaneidade, pretendendo ser um porta voz que ecoa e reconhece os povos marginalizados como fazendo parte “também” de um ciclo, de um grupo. Ao se reconhecerem nessa “voz que clama no

deserto” da literatura, os ciganos ou qualquer povo que esteja nessa condição social, passaram se sentir reconhecidos e representados.

A partir desse modelo de pensamento, Bauman (2013) em seu livro intitulado: “A Cultura no mundo Líquido moderno”, discute o modelo de cultura propagado na “modernidade Líquida”:

Uso aqui a expressão “modernidade líquida” para denominar o formato atual da condição moderna, descrita por outros autores como pós-modernidade, modernidade tardia, segunda modernidade, ou hipermodernidade. O que torna “líquida” a modernidade e assim justifica a escolha do nome, é sua “modernização” compulsiva e obsessiva, capaz de impulsionar e intensificar assim mesma, em consequência do que como ocorre com os líquidos, nenhuma das formas consecutivas de vida social é capaz de manter seu aspecto por muito tempo. (BAUMAN,2013, p. 16)

Para Bauman (2013), na contemporaneidade, tudo que é sólido se dissolve, ou seja, nada resiste, sobrevive por muito tempo. Esta, sendo uma das características inata e que define a forma de vida moderna desde o princípio. No entanto, hoje as formas dissolvidas não devem ser substituídas- e não são na verdade por outras formas sólidas – consideradas aperfeiçoadas, no sentido de ser mais sólidas e “permanentes” que as anteriores, portanto mais resistente a liquefação. Para o autor, no lugar das formas derretidas e inconstantes surgem outras não menos, mais suscetíveis ao derretimento e, portanto também inconstantes. Para o escritor, na atualidade, nenhuma manifestação cultural subsiste, ou seja, a cultura sempre está sujeita a outras ferramentas diversas, livre das obrigações impostas de seus autores, obrigações essas originárias de seu papel, que cumpriam certa função na sociedade- de início missionário e depois homeostático- a cultura agora se concentra basicamente em atender as necessidades de indivíduos, resolver problemas e conflitos individuais com o desafio e problema nas vidas das pessoas.

Hoje não se poderia estabelecer prontamente a distinção entre a elite cultural e quem estaria abaixo dela, a partir de antigos signos, como ficara estabelecido no antigo estruturalismo (em relação as camadas mais pobres e a elite burguesa). Sentido assim essa diferenciação entre gostos ditos “populares” e “refinados” no sentido de hoje no repertório do consumo cultural existente, tem lugar tanto para uma ópera, quanto para um *punk*, samba, programas populares de televisão por exemplo.

A cultura está a serviço de um status quo da sociedade e mantém um equilíbrio do sistema, porém, antes de perder essa posição e ser derretida a favor das elites globais, esta foi



capturada, imobilizada, registrada e analisada, ou seja, a cultura foi transformada de estimulante para tranquilizante, a cultura a serviço de um status quo, da reprodução monótona da sociedade, para a manutenção de um equilíbrio do sistema, pouco antes da perda, da liquefação que mais dia ou menos dia iria acontecer.

Essa perda de posição para Zygmunt Bauman foi resultado de uma série de processos que constituíram a transformação da modernidade de sua fase “sólida” para “Líquida”. Ora, o estudo da cultura cigana, como símbolo de um povo nômade na pós-modernidade conseguiu ser moldado, sequestrado pelo sistema hegemônico? Será que a liquidez do mundo moderno seria suficiente para derreter as bases fixas culturais em que o povo cigano tem por base até os dias de hoje?

Pela primeira vez a arte de conviver com as diferenças tornou-se um problema do cotidiano. A literatura cigana fixadas no mundo contemporâneo faz parte desse estranhamento coletivo em que já está sendo apresentada na modernidade líquida. Para Bauman:

Ao contrário do passado, a realidade de viver a estrita proximidade de estranhos parece algo que chegou para ficar, assim exige que se desenvolvam ou se adequem habilidades que possibilitam a coexistência diária com modo de vida diferentes dos nossos. (BAUMAN, 2013 p.38)

No mundo pós-moderno existe sempre a presença do medo do estrangeiro, contando com a presença famigerada de muros, cada um vivendo em uma comunidade imaginada, com receio de compartilhar a sua própria cultura, nem criando identificação com a mesma. Na verdade os produtos culturais na literatura, em especial se tratando do consumo e estudo de música e poesia de influência cigana, como o Tango, Carimbó, Lundu, Fado na maioria das vezes, hoje em dia, servem como produtos culturais a serem deglutidos, consumidos sem nenhum tipo de raciocínio, empatia ou estreitamento cultural. A cultura na atualidade é moldada para se ajustar a liberdade individual.

Bauman (2013, p.18) cita uma observação de Bourdieu: “Hoje a cultura consiste em ofertas e não em proibições e hoje está engajada em fixar tentações e estabelecer estímulos em atrair e seduzir, não em produzir uma regulamentação normativa”. Sempre almejando uma mudança constante (estado líquido), servindo a um mercado de consumo orientado para a rotatividade. A nossa sociedade de consumidores em que a cultura em comum se manifesta com o arsenal de artigos destinados ao consumo, todos sendo potenciais clientes, afastando

todo tipo de padrões rígidos e exigências. Hoje o sinal de pertencimento a uma elite cultural é o máximo de tolerância e o mínimo de seletividade.

O esnobismo cultural consiste em negar a sua existência. O princípio do elitismo cultural – e isso se aplica também aos estudos da literatura- consiste em estar à vontade a qualquer ambiente cultural, sem considerar nenhum deles sua terra.

O que para o crítico se esconde por detrás desse estado de coisas é um embaraço, falta de autoconfiança, um senso de desorientação. Se o artista não tem feitos grandiosos e importantes para serem realizados, se suas criações não servem a nenhum propósito senão o de proporcionar lucro, fama e fortuna a um punhado de escolhidos, como estes podem ser avaliados, exceto pela publicidade exagerada?

É importante salientar a importância de ter uma consciência e crítica cultural de como os bens culturais podem ser deglutidos, julgados pela sociedade nos dias atuais. O modo de pensar a forma como arte e literatura serão consumidas, publicada e interpretadas pelo leitor no contemporâneo é fundamental, porém são multiformes líquidas, assim sendo a cultura na modernidade líquida não possui um nicho de pessoas a serem esclarecidos como no passado, seu comportamento é “derretido”, interpretado livremente sem nenhum método ou orientação, não tendo condições de prever de que maneira a obra de arte ou bens culturais, pois estes são regulados pelo mercado.

Laurindo Rabello através de suas canções modinhas e lundus no passado, o povo cigano com a influência do flamenco na Europa e na América do Sul, com suas danças coreografadas, como produtos culturais e literários de um povo segregacionado, não deve ser interpretado, consumido de forma a ser regido pelo mercado. Assistir a um espetáculo de dança ou consumir literatura, o público leitor, críticos literários precisam compreender quais foram os mecanismos utilizados pelo povo segregacionado, se solidarizando com sua história de vida em que a modernidade líquida não conseguiu derreter, sobrevivendo a diferentes tempestades.

A teoria cultural evolucionista segundo Bauman (2013, p. 16), atribuiu à sociedade “desenvolvida” a função de converter os demais habitantes do planeta. Todas as suas iniciativas e realizações tinham como o papel destinado pela elite perante a sua própria população. Esse produto “populacho” transformado em corpo cívico foi formado. Em vez de esforços e cruzadas missionárias para propagação da cultura no passado, a cultura agora se assemelha a uma espécie de proteção do estado – contra ventos e correntes cambiantes que ajuda a manter o sistema recuperar seu equilíbrio- Ou seja, a cultura foi transformada de

estimulante para tranquilizante, a cultura a serviço de um status quo, da reprodução monótona da sociedade, para a manutenção de um equilíbrio do sistema, pouco antes da perda, da liquefação que mais dia ou menos dia iria acontecer. Essa perda de posição para Zygmunt Bauman foi resultado de uma série de processos que constituíram a transformação da modernidade de sua fase “sólida” para “Líquida”.

Em *Cosmopolitismo do Pobre*, Silvano Santiago (2009, pág. 55) disserta um pouco sobre os fundamentos existentes do antigo e novo multiculturalismo, sobre como essa velhona teoria estaria depositada no pensamento crítico literário brasileiro. É de extrema importância compreender esses fundamentos teóricos, porque nela baseia-se a linha do pensamento da tradição cultural em que os estudos contemporâneos estão concentrados. Como se sabe o antigo estudo do multiculturalismo na literatura brasileira sempre foi baseada na teoria da cordialidade, no que o pesquisador chama de aculturação, seguindo por um conjunto de fenômenos que foram resultados em um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que acarretaram transformações de modelos culturais iniciais de um ou dois grupos.

Para Santiago (2009, pág. 55-56), por esse antigo multiculturalismo, fala a voz impessoal que nesse novo império das elites governamentais e empresariais das leis do país em que várias etnias e várias culturas nacionais se cruzariam “patriarcalmente” e “fraternalmente”, como já foi abordado no início desse capítulo. Emigrantes que segundo o crítico literário, se escapassem aos princípios definidos pelo estado-nações seriam excluídas da agenda imigratória brasileira ou não seriam aceitas em território nacional.

Partindo desse princípio, personagens, autores, temáticas que fogem ao modelo rígido hegemônico da literatura- a quem muitas das vezes presta serviço o estado-nação- nesse antigo modelo, serviria a modernidade, ao estruturalismo e aos modelos rígidos de uma elite social hegemônica, a montagem de uma estrutura por essas regras, que teria como objetivo o engrandecimento do estado – nação como soberano, contribuindo pela perda de memória individual do marginalizado em favor da artificialidade de uma memória coletiva tanto nos estudos literários como na historiografia.

Sobre o estudo da desconstrução em crítica literária, Culler (1982) coloca na berlinda o termo “estruturalismo”, sugerindo que este termo é genérico, adequado para cobrir uma gama de atividades críticas que se nutrem de discursos teóricos e descuidam da busca do significado “verdadeiro”, das obras estudadas. Isto é devido ao estruturalismo ser um termo de um sentido restringido, com sua utilização ativa no modo linguístico. Os críticos

estruturalistas, utilizando as categorias e os métodos linguísticos aplicados diretamente na linguagem e a literatura, usados no modelo da poética, capacita os estudiosos para centrar-se no significado de uma determinada obra e suas implicações, seu valor, sem as estruturas que venham priorizar o significado.

Culler (1982, pág.92) questiona os críticos literários que estariam mais preocupados em aplicações de teorias filosóficas e teria ao menos uma resposta preliminar: “Como a desconstrução não declara os textos no sentido “tradicional”, capta sim um conteúdo o tema unitário, investiga o funcionamento das oposições metafísicas em seus argumentos e modos”. Como se tem a insinuação que a desconstrução tem o trabalho de interpretação, um processo livre associativo em que se concentram as implicações dos conceitos e das figuras e não das intenções do autor. A desconstrução se direciona, a textos, ideias sobre os textos, palavras, sentidos de leituras. A desconstrução consiste em ver a partição de conceitos (como o patriarcado na literatura), (um olhar único sob a visão masculina nos romances), por exemplo. A desconstrução é um gesto de pensamento, que pretende mostrar a violência autoritária de um sistema fechado que se apresenta, como única maneira de compreensão do real.

Na contemporaneidade tem-se a necessidade de uma nova teorização acerca de novos estudos do multiculturalismo na literatura, para fazer a oposição necessária a estruturação desse “antigo multiculturalismo”, que é referendado na nova ordem econômica, pelos governos, ditos “obesos” – termo caro a Silviano Santiago- nacionais, hegemônico ou não que passariam a serem fundamentados segundo Silviano Santiago (2008, pág. 58), “Na desnacionalização do espaço urbano e na política”. Claro que dentro desse modelo, antigo e tradicional do pensamento crítico não estão incluídas: “A luta dos trabalhadores desprivilegiados das cidades globalizadas, mulheres imigrantes e gente de cor”.

Para Hall (2006, p. 52), multicultural, entretanto é por definição “plural”, porem é bastante contestada por conservadores, em prol da pureza e integridade da nação, sendo contestados pelos liberais que alegam o culto a etnicidade e a busca da diferença poderiam ameaçar o universalismo e a neutralidade do estado liberal comprometendo a autonomia pessoal e a liberdade pessoal. Algumas versões pós-modernas, do cosmopolitismo tratam o sujeito com algo independente se opondo ao multiculturalismo, em que os sujeitos se encontram mais localizados. Os antirracistas argumentam que erroneamente o multiculturalismo privilegia a cultura e a identidade em detrimento das questões econômicas e materiais. Por um conceito que significa tantas coisas distintas, Hall (2006) afirma que o signo, se colocado a margem da discussão, se subtraído as tensões sociais, irá debilitar-se,

tornando objeto de estudo dos filólogos, não sendo mais instrumento racional e vivo para a sociedade. Por bem ou por mal essas práticas definem a sociedade “tardia”.

Para Hall (2006) a identidade étnica estaria profundamente envolvida no processo de representação, assim a moldagem de suas relações no interior de diferentes sistemas e como eles são representados têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são reconhecidas e representadas. A maneira de como a poesia cigana é representada e “moldada” a partir desses sistemas hegemônicos.

Existem muitos artefatos culturais para que a memória coletiva de um povo não padeça no “esquecimento”, ou simplesmente para que as situações, experiências negativas nunca voltem a se repetir. Como é o caso do povo cigano, que ao longo dos séculos vem marchando contra o preconceito e resistindo a toda forma de tentativa para suprimir essa etnia. Um fato marcante foi o que aconteceu na II guerra mundial; os ciganos, marginalizados nos guetos, vários deles foram mortos no campo de concentração. Para o pesquisador Adeíto Pinho (2011) na preservação do acervo cultural se criou ferramentas para aperfeiçoar a memória, ou seja, museus e cursos de memorização.

A literatura é um dos maravilhosos exemplares de memória e de identidade cultural. Dentro do contexto literário podemos perceber como várias tribos, culturas distintas, como os ciganos, por exemplo, são revelados através do conhecimento da sua própria identidade no mundo desde os tempos remotos até hoje na pós-modernidade. Mesmo existindo uma crise contemporânea do conceito sobre o que seria “identidade”, muitos teóricos como Stuart Hall (1992) colocam sob a luz do conhecimento sobre o como estaria o conceito “identidade” no mundo de hoje.

Segundo Hall (2006) a temática sobre identidade está sendo muito discutida na teoria social. O principal argumento que a sociologia explica seria as chamadas “velhas” identidades, que por um longo período estabilizaram o mundo social, estariam em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmento o homem moderno, até aí visto como sujeito unificado. Será que esse argumento também estaria englobando o multiculturalismo dos povos ciganos, visto que mesmo na pós-modernidade o povo “Romani” estariam buscando novas resistências pelo mundo? Hall (2006) indaga no capítulo 3 “As culturas Nacionais como Comunidades Imaginadas”, como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização. A resposta dessa pergunta de Stuart Hall é a chave para obter a compreensão do tema.

Segundo o pesquisador um complexo de processos de forças e mudanças que por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo de “globalização”, na qual se referem aqueles processos, atuantes em uma escala global, que atravessam fronteiras nacionais integrando e conectando comunidades nas combinações novas de espaço e tempo, tornando o mundo em espaço e tempo mais conectado.

Desde os anos 70 pesquisadores vem estudando e afirmando que tanto quanto o ritmo e o alcance de integração global foram aumentando gradativamente, acelerando fluxos e os laços entre as nações e suas possíveis consequências. Stuart Hall (2006) conclui que as possíveis consequências da globalização nas “comunidades” são: As identidades nacionais estão se *desintegrando* como resultado do crescimento e da homogeneização cultural e do pós-modernismo globalismo, as identidades nacionais e outras identidades locais ou particularistas estão sendo reforçada pela resistência a globalização. As identidades nacionais estão em declínio, mas novas-identidades –híbridas- estão tomando seu lugar.

O escritor ainda reafirma que uma das características principais é a “compressão” espaço-tempo, aceleração dos processos globais, na forma que o indivíduo sente que o mundo é menor e as distancias mais curtas, que os eventos em um lugar têm um impacto quase que imediato sobre pessoas e lugares, situados a uma longínqua distância. Ele ainda afirma que o que é importante para a argumentação quanto a impacto da globalização sobre a identidade é que o tempo e o espaço são as coordenadas básicas de todos os sistemas de “representação”.

O estudo do povo cigano na literatura desde o século XIX até a contemporaneidade nos traz uma leitura bastante interessante no mínimo, para estudarmos qual seria a influência do tempo na literatura das “minorias étnicas” e ou na própria comunidade cigana. Esse fator vem nos dar uma pista de como estariam o nível de “resistência” cultural ou de como esse povo se comportaria diante da grande enxurrada de diferenças sócio temporais nos dias de hoje.

Hall (2006, apud GIDDENS,1990) afirma que nas sociedades pré-modernas, o espaço e o lugar teriam semelhança, uma vez que as dimensões em termos de espaço de tempo na vida social, eram pra maioria da população dominadas pela presença ou por uma determinada atividade local. Esse determinado exemplo é bem rico para explicar como uma sociedade pré-moderna como os ciganos, se desenvolveram e ainda se desenvolvem de maneira associada em lugares onde passam e vivem e pela sua atividade (quiromancia, danças, etc.).

A modernidade separa cada vez mais o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ausentes, distantes em termo de localidade, de qualquer interação face a face.

Nas condições de modernidade, os locais são inteiramente moldados por influências sociais. Os lugares permanecem fixos, é neles que temos a nossas próprias raízes, todavia, o espaço pode ser cruzado, por algum meio de transporte como o avião ou por fax ou por satélite, por exemplo.

A comunidade cigana apesar desses fenômenos modernos de tempo e espaço, sempre foram nômades, transeuntes de um lugar para o outro levando consigo a sua própria identidade, levando suas “bugigangas”, mas mesmo assim os locais não sofrem influências sociais de uma cultura distante.

No caso da cultura cigana não sofrer exatamente com a influência de outras culturas, existe uma ou senão algumas exceções: Alguns estudiosos argumentam que o efeito geral dos processos de globalização tem sido o de enfraquecer ou “rachar” formas nacionais de identidade cultural (Hall 2006). Eles entendem que a tendência a uma maior interdependência global, estaria levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes (ciganos) e estaria produzindo uma fragmentação de códigos culturais, multiplicidades de estilo, com ênfase no efêmero, no flutuante. Os fluxos de cultura entre as nações e o consumo global criam a chamada “Identidade Partilhada” como consumidores para os mesmos bens e serviços, entre pessoas que estão distantes uma das outras entre espaço e tempo.

O autor ainda revela que à medida que as culturas nacionais tornam-se cada vez mais expostas a influências externas, se torna difícil conservar as identidades culturais “intactas” ou impedir que elas se tornem mais enfraquecidas através do bombardeio da infiltração cultural. Isso é o que acontece muitas vezes com a cultura cigana. O capital, o consumo utiliza muitas vezes de maneira “flutuante” o estilo de vestimenta, as músicas, faz o uso do imagético, pois na realidade, o verdadeiro discurso do consumismo global, no seu interior até então definiam de alguma forma a identidade, só que ficaram de uma vez por todas reduzidas a uma linguagem geral, em termos das quais todas as tradições específicas ou minorias culturais (como os ciganos), pudessem ser traduzidas, tendo o fenômeno conhecido como “Homogeneização Cultural”.

A literatura nunca tentou e nem jamais fará a tentativa de “tradução da cultura”, pois sua finalidade é ser um espelho: assim como em uma pintura de quadro do período Romântico Brasileiro por realizar a transmissão fiel das emoções contidas neles, a poesia Romântica irá refletir todas as emoções que podem vir à tona de um povo totalmente intenso e fervoroso em sua cultura particular e peculiar.

O estudo do povo cigano na literatura desde o século XIX até os dias atuais traz uma leitura bastante interessante para estudar acerca da influência do tempo na literatura dos estudos dos marginalizados socialmente. Pinho (2011) cita em seu livro “Perfeitas Memórias”, uma passagem na qual Edward Said, aborda sobre a literatura e a multiculturalidade. Os autores referidos afirmam que a confluência da literatura é como um discurso expressivo da sociedade que tem inspirado uma grande infinidade de discussões sobre o seu papel além do “estético”. Esse pensamento vem basear de uma forma muito dramática de como a poesia cigana vai além do estético, o papel cultural na literatura vai muito além de círculos fechados na academia.

Atualmente há um interesse maior sobre o papel da literatura em seu caráter sociológico e dialógico, com outras instancias artísticas, midiáticas, políticas e filosóficas. A literatura tem se preocupado com questões sociais, ditaduras, denúncia de crimes. As cadeiras da academia bem ou mal estão acompanhando esse movimento. A visualização da literatura deixa perceber um deslocamento dos gêneros literários como um e outro meio de identificação das classes letradas, para converter-se em meio em transporte de ideias conservadoras e ou avançadas.

Ao falar da cultura cigana através da literatura, se torna mais um veículo de debater ideias e discutir a sociedade em geral. Torna-se também um instrumento da sociologia, ao discutir fenômenos nas sociedades marginalizadas e ou grupos étnicos. Adeíto Pinho (2011) revela que a percepção da identidade política na literatura inspirou as teses de nação como invenção de Benedict Andersen e Oriente como invenção do Ocidente de Edward Said.

O crítico Literário Edward Said aborda em seu livro “Cultura e Imperialismo” a condição do povo “marginalizado” não citando “os ciganos” prontamente, mas, faz alusão aos povos com as mesmas características que possuíam os povos ditos “subalternos”. Said afirma que:

“Todas as culturas tendem a elaborar representações de culturas estrangeiras a fim de melhor dominá-las ou de alguma forma controla-las. Mas nem todas as culturas fazem representações de culturas estrangeiras e de fato as dominam ou controlam” (SAID,2011, pg.172).

Os europeus encontravam os que lhe parecia ser uma evidencia direta de espécies inferiores. E mesmo quando o poder europeu cresceu desproporcionalmente em relação ao poder do enorme império não europeu, da mesma forma cresceu o poder dos modelos que asseguravam na autoridade incontestante a raça branca.



No capítulo Yeats e a descolonização Said fala sobre o “eurocentrismo”. Esse tema é muito importante para falarmos em relação à poesia de Laurindo Rabelo e a questão sobre a sua identidade cultural:

No cerne da cultura europeia, durante várias décadas de expansão imperial havia um eurocentrismo contido e implacável. Ele acumulou experiências, territórios povos e histórias; estudou-os, classificou-os... “Mas acima de tudo subordinou-os expulsando suas identidades (exceto com categoria inferior da existência) da cultura e da própria ideia da Europa branca cristã” (SAID, 2011, p. 346).

Edward Said impõe na literatura um jogo de dualidade entre: dominante e dominador, oprimido e opressor. Tudo o que não era considerado “europeu” era subordinado pelos europeus. Isso pode também ser incluído a literatura dos marginalizados como também povos sem importância significativa para a Europa das minorias. Para Pinho (2011 apud SAID, 2011), o sentido do “exilado” na literatura, parece ser na reflexão do escritor Said, uma maneira cruel de fazer arte. Esse tipo de crueldade submete a experiência impactante e terrível do desterramento como “símile estético ao ser usufruído pelo leitor”.

### **2.3-Ancestralidade e vozes poéticas**

Essa sessão inaugura a lírica de Laurindo Rabello, regado aos termos que se referem à ancestralidade e a identidade cultural. A história e memória do povo cigano emerge como “memória perfeita” - termo caro a Pinho (2011) - dentro do contexto literário musical e da memória coletiva em que o poeta se envolve. A oralidade é o veículo principal de difusão que sua cultura encontra para se manifestar na sociedade, desde os tempos antigos até na contemporaneidade.

Segundo Ana Paula Castelo Branco em sua tese denominada: “*Juncos ao vento: literatura e identidade romani (cigana):El alma de los parias, de Jorge Nedich*”, mostra como o escritor catedrático Rom Inglês Ian Hancock, descreve sobre o silenciamento dos ciganos que sofreram por muitos anos, mesmo que em “Seus corações estão cheio de frases não pronunciadas e que além de expressarem a dor étnica secular, querem unir os fios de sua história”. (BRANCO, 2015, p. 26 apud HANCOOK). Essas vozes estão sedentas em remendar os tecidos rasgados de sua memória, que fazem parte do corpo da tradição. As vozes poéticas estão sendo demonstradas dentro da literatura brasileira com a pretensão de

preencher espaços da subjetividade histórica e literária Romani, pois segundo o autor se encontra repleto de referências a esses caminhos que os ciganos tiveram que trilhar.

No mundo contemporâneo existe uma pequena parcela de intelectuais ciganos, que deixaram para o passado a oralidade, rompendo com a tradição. Segundo a tese de Branco (2015, p.26), os denominados “novos ciganos”, rememoram sua história, compreendem sua trajetória na realização de suas próprias narrativas. Tais aspectos para a autora é importante para que ofereça prosseguimento, mas sem obstruir a voz da oralidade cigana.

Nesse primeiro tópico, abordarei como a ancestralidade e suas formas de narração como as modinhas e lundus se organizaram dentro do contexto literário. É claro que a memória corresponde a essas perguntas não respondidas e a influência principal da cultura cigana na obra do poeta tem a sua parcela de responsabilidade.

O pesquisador João Dornas Filho em seu livro denominado “*Os ciganos em Minas Gerais*” relembra o percurso que os ciganos realizaram, quando estes foram expulsos pela inquisição Portuguesa. O autor relembra sobre a complexa influência dos ciganos na formação da identidade do povo brasileiro. Na verdade entender esse processo é vislumbrar como se desenvolveu as modinhas e os lundus presentes na lírica do poeta Laurindo Rabello e como essa manifestação cultural aparece no norte do Brasil, sendo o poeta carioca. Na geografia do Brasil vemos que a cultura cigana perpassa caminho itinerante.

Segundo Olanda e Almeida (2008, p.2), nos últimos anos abriu-se uma linha de pensamento na geografia pelo estudo da cultura como vias de compreensão das relações humanas. Nesse estudo é reconhecida a obra literária como:

Documento de certas realidades, por situar coletividades ou indivíduos de determinado lugar. Com suas criações os escritores refletem uma visão de vida de espaço, de homens e de lugares de uma determinada sociedade em certo período, assim posto as obras literárias se revelam fontes para compreensão da experiência humana. (OLANDA E ALMEIDA, 2008 p.2)

Analisando a reflexão acima, pode-se chegar a uma conclusão: A partir de um determinado tempo e espaço, a obra literária revela particularidades da sociedade que o autor e obra se encontram, como foi abordado no primeiro capítulo dessa dissertação no tópico “Busca Memorial e Patrimônio”. Nesse caso é observada a semelhança na trajetória que o povo cigano realizou no Brasil no século XIX, assim como a influência da cultura cigana nas danças e músicas brasileiras nesse período.

Nesse sentido, compreender o caminho percorrido pela arte cigana é apreender eventos históricos que se sucederam ao povo Romani, principalmente pela subjetividade artística materializada na obra literária. Segundo Olanda e Almeida (2008, p.4) a geografia humanística busca as relações do homem vinculadas na experiência e meio, isto é o espaço vivido mediado pelo lugar.

O pesquisador João Dornas Filho descreve os primeiros momentos em que os Rom, estiveram presentes em terras brasileiras. A região de Belém do Pará no norte do Brasil tem uma importância para os ciganos assim como a Bahia e o Rio de Janeiro na colonização. Para o autor, Belém foi escolhida como ponto de reunião, espécie de capital de diversas tribos do país, existindo dois motivos para a eleição dessa cidade: pelas grandes vias de comunicação entre oceano e o rio Amazonas e as perseguições na qual tangeram os ciganos, onde procuraram regiões menos acessíveis as repressões: Norte e o Nordeste do Brasil. Na contemporaneidade pode se observar que Belém do Pará é um dos únicos lugares do Brasil onde se detém a manifestação cultural da dança e música Lundu.

Como já foi descrito no capítulo anterior, é sabido que a inquisição “Desenvolveu terrível perseguição aos hereges, judeus, seguidores da religião maometana, moedeiros falsos, feiticeiros bruxos e sodomitas. Entre os feiticeiros incluíam-se os ciganos” (SENNA,2005, p.75). Na verdade como detinham a prática de ler a sorte fazia com que fossem considerados diabólicos e pactuados com o mal pelo tribunal da inquisição.

Dada a referida trajetória seguida pelo povo Rom no Brasil, inaugura-se neste momento uma linha de raciocínio vinculada aos caminhos e histórias percorridas pelos ciganos, desembocando na ancestralidade e memória vivida projetada nas artes. Estes são pilares necessários para extrair e rememorar como celebração, a origem e a manifestação cultural que nesse caso, se trata das manifestações artísticas em que o poeta mestiço Laurindo Rabello detinha em sua vida literária. Mergulhar nesse universo da oralidade como o fruto da identidade cultural é com toda certeza presenciar na literatura Brasileira um território que lhes é dado por direito e que esteve presente o tempo inteiro na história social da música brasileira.

Retorna-se ao tópico de território e lugar, como uma das questões principais para entender como a memória cigana através da arte conseguiu realizar o trajeto específico: Rio de Janeiro – Belém do Pará. Para teorizar essa linha de raciocínio, utilizam-se pesquisadores Paul e Little em: “*Territórios Sociais e Povos Tradicionais do Brasil: Por uma antropologia da Territorialidade*”. Pesquisa realizada pela UNB que retrata a diversidade fundiária do Brasil como um problema antropológico. Os autores enfatizam que os elementos principais

nos territórios, seriam encontrados nos “Vínculos sociais, simbólicos e rituais que os diversos grupos sociais diferenciados mantêm com seus respectivos ambientes biofísicos”. (LITTLE, p. 263).

Sob tais caracterizações, a escolha de Belém do Pará com território de expressão cultural da identidade cigana visto na contemporaneidade, ilustra vínculos e experiências da memória que se desenvolve por meio de expressões artísticas e territoriais. Justamente esse é o caminho que a oralidade vai percorrer dentro do território Brasileiro, a partir da fuga para o interior do Brasil em que certas tribos ciganas vão preservar na oralidade nesses determinados seguimentos de poesia e canto.

Stuart Hall (2008, p.26) *apud* Chamberlain, faz um breve relato em sua obra *Da Diáspora*, acerca dos acampamentos negros da Grã Bretanha citando a obra *Narratives of Exile and Return* de Mary Chamberlain. O autor relata o que ocorreu nas comunidades transnacionais como “família ampliada” que funcionava como rede e local da memória, entre dois lugares. Os povos Barbadianos mantinha viva no exílio, o forte senso do que seria sua terra de origem, mantendo vivas suas tradições e memórias, preservando sua identidade cultural barbadiana. O que essa experiência pode demonstrar para a trajetória dos ciganos é que mesmo com o nomadismo enraizado pelo seu passado cultural, ainda mantem viva as tradições e memórias transculturais, não importando nem o tempo e nem o espaço percorrido.

O autor ainda aborda sobre qual “experiência” que a diáspora revela sobre a os modelos de identidade cultural. Como pode se perceber a mudança ou a adaptação após essa dita diáspora? Já que a identidade cultural carrega dentro de si a unidade de costumes, como podemos interpretar dentro de uma conjuntura de diferenças? Stuart Hall (2008, p.28) vai revelar que a identidade cultural é fixada desde o nascimento seja por parentesco, ou seja, fazendo parte de um “eu interior”. Essa sensação de pertencimento é “impermeável” ao mundo ou a mudança de localidade. De fato, independente se um grupo nômade como os ciganos mudem de localidade tanto para o norte do Brasil ou qualquer outro território, o sentimento de pertencer a um agrupamento e o peso da tradição que carrega dentro de si é inquebrável, pois na modernidade líquida esses efeitos não se derretem nunca.

O fato relevante nesse capítulo é o fato da cultura cigana fazer parte da diversidade de territórios em solo brasileiro, sendo representados em diferentes espaços, oferecendo lugar de protagonismo artístico cultural e voz para as minorias. Tanto no Rio de Janeiro, local onde os ciganos foram deportados para o “O campo dos Ciganos” ao longo do tempo, quanto ao seu reduto atual em Belém do Pará- no que se refere na preservação das manifestações culturais-

a memória se manifesta através das canções e na oralidade, no espaço habitado pelos ciganos nesse território. Todas essas teorias vão servir para estudar as modinhas e os lundus que o poeta Laurindo Rabello escrevia muitas das vezes em periódicos fluminenses e em saraus para familiares e amigos.

As considerações sobre a relevância do momento na natureza oral em que a poesia de Laurindo Rabello está mergulhada possui importância histórica e cultural para sua etnia que até hoje mantém distanciamento da letra e conserva a oralidade como símbolo de resistência de sua cultura. Acredita-se que o traço da oralidade nas obras ciganas está presente no mundo inteiro, em diferentes manifestações. A trajetória dos Rom vai revelar que tipo de arte irá ser revelada em diferentes caminhos, resultando assim em manifestações culturais como o fado, flamenco, lundu e carimbó, revelando sua presença através da poesia e dança que mais tarde nesse capítulo serão tratadas como performances.

### III- POÉTICAS ORAIS E MUSICAIS

No VI Simpósio Mundial de Língua Portuguesa em 2017 na cidade de Santarém em Portugal, foi realizada uma conferência pelo professor Doutor Lourenço do Rosário<sup>6</sup> sobre oralidade (informação verbal). O professor afirma que em uma civilização, a oralidade faz o seu papel de transmissão de informação para os outros, que só seria interrompido em caso de genocídio. Não existindo metodologia específica para a oralidade, sendo esses efetuados em comparação com as genealogias dos “gestas”. Quando a oralidade passa para a literatura se torna um pouco complexa: Um texto oral se fixando na escrita sendo traduzida para o ocidente deve ser analisado com atenção.

O professor continua conceituando grupos de oralidade dividindo-os em três subgrupos. No primeiro, a gramática dessas línguas orais não conhecidas com a linguagem presente no dia de hoje, podendo ocorrer traços literários em texto religioso, possuindo muitas vezes criatividade limitada ao gesto e tons na construção de um poema. No segundo subgrupo permite maior liberdade possuindo memória coletiva, contendo cantigas de desafio, já existindo nesse caso, aproximação do autor e narrador, marcando a presença do autor na literatura oral. Já no terceiro subgrupo os textos são mais longos e incorporam a fórmula maior de liberdade como epopeias de grandes famílias. Possui evocação heroica, narrativas que duram a noite inteira. Não seria o tempo que poderia matar essas lembranças evocadas nesse tipo de narrativa.

A narrativa é o patrimônio que identifica grupos de tradição oral. Portanto, na oralidade segundo o pesquisador africano fica a marca que garante valores, existindo subgêneros como contos, fábulas, e sátiras. Sob a luz das teorias propagadas pelo professor e pesquisador Africano Lourenço Joaquim Rosário no congresso, as cantigas realizadas pelo poeta Laurindo Rabello se enquadram no segundo subgrupo, pois está entrelaçada com a memória coletiva. A partir da fala do Professor (informação verbal), percebe-se que quando textos orais tocam na letra deve-se examinar com muito cuidado, pois estes podem ser interpretados de maneira equivocada pelo mundo ocidental, ou seja, pela hegemonia.

Quando não são devidamente examinados e não compreendidos podem prejudicar e apagar a memória do povo cigano. Na realidade as “cantigas de desafios” são reveladas a partir da poética de Laurindo por Glosas e Motes que se insere dentro do contexto da memória

---

<sup>6</sup>Lourenço Joaquim da Costa é reitor da Universidade Politécnica em Moçambique, Presidente do Conselho de Administração do IPS LTA.

e ancestralidade, sobrepondo o autor de tal forma, que este não possui consciência da propagação de sua memória ancestral.

Segundo a tese sobre os ciganos da Ana Paula Castello Branco (2011), a alteridade exercida pelas sociedades majoritárias sobre o povo Rom, foi revelada na presença de registros, documentos penais que os condenavam. Na verdade a reconstituição da memória cigana muitas das vezes é afetada por meio da invisibilidade. A autora da tese revela seu ponto de vista sobre a existência da dificuldade vinculada à literatura Romani: Uma cultura que tem aversão à escrita por pertencer historicamente à oralidade. Para a autora essa dificuldade se deve a um comportamento de rejeição que os ciganos possuem em relação à escrita, mesmo em níveis variados. Na verdade a hegemonia não ofereceu esse recurso para etnia e também se liga ao fato que não se interessam por medo de sua cultura acabar sendo destruída pela modernidade.

Para Branco (2011), pensar a reconstrução da identidade por meio da literatura escrita, pelos poucos que podem escrever, pode parecer injusto. Por outro lado, tentam manter uma visão positiva dos ciganos a partir dos festivais musicais ou tudo que esteja relacionada a este tema artístico. A única imagem positiva que perpassa no imaginário coletivo seria o fato dos ciganos serem vistos com alguma piedade no estereótipo de artistas. A dança e a música foram a melhor forma de serem aceitos socialmente pelos não ciganos. O termo “Roma” provém da palavra “Rom” que tem no seu significado: “O homem que faz música”. A autora revela na citação abaixo como um cigano utiliza de sua arte para ser aceito na sociedade:

Em memórias de um cigano (1999) o rom Victor Vishneoshy conta que enquanto sua família se trasladava de um lugar para o outro, uma das alternativas de diálogo no povoado era a música (...) “Alguém pegou o violão e começamos a cantar. Isso fez com que os nativos chegassem mais perto... Quando terminamos a cantoria, começamos a cantar suas próprias canções”. (BRANCO,2011, p.126)

Na verdade, a oralidade através da música e das performances artísticas são como estratégias de sobrevivência étnica e por temerem a aculturação, mantem dessa forma. Segundo a tese de Branco (2011, p.126), a imagem dos ciganos não deveriam estar associados como músicos ou artistas, como uma questão de “instinto” natural e sim uma habilidade desenvolvida. O destino dos Roma seria o de sempre desenvolver esse papel. A autora questiona justamente a estratégia que eles utilizaram, sendo muito “determinista” achar que os

ciganos sempre teria essa habilidade natural para atividades artísticas. Na verdade pode significar defesa cultural, mas segundo a pesquisadora:

O Roma outorga uma dimensão poética a existência, que tornam inclinados a ler a vida de forma simbólica, gerando uma disposição cultural e não natural para arte. O pensamento nômade dos Roma tende a associar a arte e a expressão dos sentimentos, vinculadas a utilidade prática e viável. (BRANCO, 2011.p.126)

A aproximação que os ciganos têm para a arte estaria vinculada a própria ancestralidade e resistência por meio da memória, pois cada geração de ciganos possui essa “inclinação” para tais atividades. Para a autora em questão, os ciganos associaram a arte e a expressão desses sentimentos, relacionadas a alguma atividade que fosse viável economicamente. A música é a ancestralidade e a voz da oralidade que serve como um baú das memórias do povo nômade que na maioria das vezes é ágrafa. Partindo dessa perspectiva, o folclorista Mello Moraes Filho (1904, p.154), descreveu tais características artísticas sobre a identidade do cigano poeta Laurindo Rabello em sua obra “Artistas do meu Tempo”:

Desfigurado pelo tempo, desbotado pela idade, é incalculável o que conserva a tradição oral relativamente ao trovador cigano, como homem e como individualidade poética(...) Sendo-lhe o mundo exterior um reflexo do mundo interior, em o fogoso repentista de perenes aclamações, uma dualidade apercebia-se nas peripécias da carreira nômade e em sua poesia, que se separava a modo de duas paralelas, se perdiam no além, sem se encontrarem jamais. **Influencias de ambiente e influencias da raça** em duplas iminências deparamos o extraordinário talento de Laurindo que, por tendências inatas, deixando dobra-se sobre si mesma a alma nostálgica, mirava em largos de cisma e sonhos e por efeitos do meio, reagia contra elementos que lhe pareciam refratários e hostis e daí o humor acre **do seu trovar agressivo e a fidelidade de caráter ao culto de sua primitiva miséria e antigo sofrer.** (FILHO,1904 p. 154, grifo meu)

Nessa realidade em que a própria vida de Laurindo Rabello se constrói, o biógrafo Mello Moraes Filho atesta a partir de suas origens étnicas a vocação artística que o poeta fluminense possui. No que se refere ao trecho “*Influencias do ambiente e Influencias da raça*” pode ser um pouco polemico o termo “raça”, mas como já foi discutida em um dos capítulos dessa dissertação, essa palavra era utilizado nos finais do século XIX nas teorias relacionadas ao multiculturalismo. Mello Moraes quis afirmar seria a importância da “tradição oral” na vida de Laurindo Rabello que transcende em sua ancestralidade e origem



multicultural, existindo dois lados ou caminhos diferentes que pode ser compreendidos na carreira de médico, militar e poeta. O ambiente que ele morou e sua etnicidade foram influencias suficientes para que o seu talento musical florescesse, reagindo de forma peculiar contra elementos que pareciam contrários ao modo de viver: “*e daí o humor acre do seu trovar agressivo e a fidelidade de caráter ao culto de sua primitiva miséria e antigo sofrer*”.

Podem-se perceber tais características nesse trecho, em seu poema “*O que são meus versos*”:

Eu triste, cujo fraco pensamento  
Do desgosto gelou fatal quebranto;  
Que, de tanto gemer desfalecido,  
**Nem sequer movo os ecos com meu canto;**

**Eu triste, que, dos homens desprezado,  
Só entregue a meu mal, quase em delírio,**  
Ator no palco estreito da desgraça,  
Só espero a coroa do martírio;  
Vate não sou, mortais; bem o conheço;  
**Meus versos, pela dor só inspirados, —**  
Nem são versos — menti — são ais sentidos,  
Às vezes, sem querer, d’alma exalados;

Nos versos em destaque, observa-se que o autor expressava suas emoções através de um lamento. Na verdade tudo que lhe ia mal na vida exterior, era demonstrado neles. A voz do eu lírico é confundido com a voz do autor, de tal forma que este confessa no pequeno trecho que estaria entregue a um grande mal. Tão mergulhado nesse sentimento, por isso, não sentia vontade de entoar seu canto. Laurindo Rabello utiliza a palavra como modo de expressão dos sentimentos e denúncia de sua condição social e seu próprio sofrer.

No trecho: “*Nem são versos /menti/ são ais sentidos/Às vezes sem querer, d’alma exalados*”, o autor revela em sua lírica no termo “*ais sentidos*” a demonstração de um sentimento profundo, um lamento de sua persona que transcende a letra de seus versos.

Para BOSI (1995, p.35) em sua obra “*Memória e Sociedade: lembranças de Velhos*” a arte de narrar não está presa a livros, sendo sua veia de transmissão oral. Narram de sua própria experiência e transformam “Em experiência dos que o escutam”. Para o autor, a burguesia “desinfetam” os mortos, ou seja, a memória dos antigos:

Todas as histórias contadas pelo narrador inscrevam-se dentro da sua história, a de seu nascimento, vida e morte. E a morte sela suas histórias com o selo de perdurável. As histórias dos lábios que já não podem reconta-las tornam-se exemplares. E como reza a fábula, se não estão ainda mortos é porque vivem ainda hoje. (BOSI,1995, p.36)

Na verdade essa experiência demonstrada nos versos de seu lirismo Romântico é a marca do seu viver na poesia. Essa palavra *experiência* é muito importante que produz efeito e causa nos modelos de identidade cultural. Para a teórica Branco (2011, p.126) a relação dos ciganos com a música é uma situação paradoxal dando significado um elemento de valorização da cultura ante ao olhar do outro que seria uma maneira de perpetuação do estigma dessa identidade. Denominada como “música estigmatizada” e ainda sugerindo uma “reconstrução de identidade” na verdade, seria a marca da memória que passa sempre de geração em geração em distintas tribos.

Por mais que os rom possam ser taxados por diversos estereótipos por conta de sua cultura- a sociedade aceitando ou não- por onde passam, sua identidade e tradição são imutáveis. O que tem que ser reconstruído ou mudado na verdade é a opinião hegemônica que não veem as marcas positivas que o Roma traz para a sociedade. Não é pela questão de aceitação, que as danças e as músicas ciganas devem ser condenadas. Simplesmente esses elementos como performances foram e são utilizados como resistência cultural e visibilidade, além de ser a marca da memória e ancestralidade que perpassa em todas as tribos do mundo, o Flamenco na Espanha, o fado em Portugal, o Tango na Argentina e o Lundu no Brasil:

Mas não foram apenas nos ambientes construídos pelo povo que os ciganos deixaram as suas marcas e se tornaram visíveis. Deram festas, receberam títulos de ordenanças, bailaram diante de príncipes, estranhos que sempre estiveram as perspectivas comportamentais da sociedade global, mas não adversários do poder. (SENNA, 2005, p.77)

Na verdade os Rom, tendem sempre a demonstrar as mesmas tendências profissionais tais como: soldadores, trocadores de animais, caldeireiros, mulheres como leitoras da sorte prevendo o futuro. No entanto o processo de sedentarização na contemporaneidade vem diminuindo tais comportamentos conhecido como ancestrais, mudando a configuração social, ou seja, homens da comunidade se tornando comerciantes fazendeiros ou agiotas, exercendo múltiplas profissões.

Todavia segue ainda no imaginário popular, tanto na literatura infanto-juvenil, quanto na literatura de diversos países, uma quadro ameaçador de preconceitos: Fama de gatunos, raptadores de crianças e desconfiados. Na questão sobre o roubo de crianças a pesquisadora afirma:

De onde surge a ideia que o cigano rouba criança utilizada insistentemente pela literatura? A origem histórica desse mito literário provavelmente remete-se a um antigo costume Roma, já em desuso de acolher crianças abandonadas por sua mãe solteiras que temendo desonra e a rejeição perante a sociedade da época, ou por falta de condição de cria-las sozinha ofereciam seus filhos aos Roma. (BRANCO, 2011,p.110)

A história do poeta perpassa dentro desse fenômeno, pois na versão de Eduardo Sá, como já foi escrito aqui nessa dissertação, na rua dos ciganos foi entregue ao cuidado de três velhas ciganas uma menina que mais tarde foi pedida em casamento pelo “Miliciano e procurador de causas” - como afirma Mello Moraes Filho-. Essa moça seria D. Luiza Maria da Conceição Rabello, mãe de Laurindo.

Segundo a pesquisador Ana Paula Castello Branco (2010), “*ser cigano não está relacionada a prática de costumes específicos*” nem a nenhuma vínculo biológico, indo além do estilo de vida. Ainda que alcance a forma de ser, comportamento e expressão é uma maneira de ver.

Para Stuart Hall (2008), possuir uma identidade cultural é estar primordialmente em contato com o núcleo imutável e atemporal, que liga o passado ao futuro e no presente em uma linha ininterrupta. O autor a define como “cordão umbilical” como tradição. Esta é testada pela chamada “fidelidade” a sua ancestralidade, estando consciente diante de sua própria autenticidade.

Na verdade o quem tem a ligação das modinhas e lundus além dos poemas em que Laurindo Rabello revela no Romantismo? O caminho obvio que este trata é o da memória. Mesmo inconsciente do que queria passar ou do que sua ancestralidade possa antever, o poeta passou através de sua obra, canções que são nada mais nada menos que frutos da sua tradição oral.

Ao estudar a origem das modinhas e dos lundus bem como o seu trajeto no nível de territorialidade, percebe-se como seu talento foi visionário para contribuir para a história social da música brasileira. Pontos chaves de suas composições como glosas e motes são de fundamental importância para conhecer como sua obra pode ser encontrada em similaridade na Espanha e em Portugal. Cantar o amor em saraus e reuniões com amigos e família trazia alegria para todos a sua volta.

Qual o sentido da oralidade em sua obra? Laurindo Rabello cantava o amor e a sexualidade dentro de suas cantigas, a música e dança como performances e memórias que

vão ser deixadas para futuras gerações, justamente para que os próprios ciganos terem voz e poder de fala interpretada na linguagem das artes.

A linguagem em Laurindo Rabello segundo Moniz (2012, p.14), é diversa e está vinculado a diferentes “dicções” em sua poética. Para Eduardo de Sá Pereira de Castro, era de admirar ver Laurindo Rabello: “Despejar torrentes de pensamentos tórridos e floridos”, pois escrevia periódicos, sustentava teses sobre filosofias e fazia poesia para todos os momentos. Tais características segundo o autor eram compreendidas pelo “sério, burlesco, o erótico, o épico”, ou seja, tudo que poderia ter na poesia era exercitado. Muitas de suas obras como o drama *Mendigo da Serra* e os *Anéis de uma Cadeia*, entre outras composições de gêneros diversos, produzidas aos jorros como afirmou Eduardo de Sá, Laurindo não dava a mínima importância devida e por isso se perderam.

Levando adiante esse raciocínio, Mello Moraes filho em sua obra “O cancionero dos Ciganos” disserta sobre a oralidade por meio da canção poética em que os ciganos se debruçavam. A canção representa os sentimentos tanto de alegria como de tristeza, exprimindo características peculiares a este grupo. O poeta cigano segundo o autor aparece em meio à multidão, sendo seu verso espontâneo e musical, improvisando para espantar as tristezas ou espalhar suas alegrias, descrever o espetáculo da natureza. Na tradição oral, transmite com mais fidelidade os versos na poesia. No que versa o sentido e a multiplicidade de significado ao poeta Laurindo, somente sua obra poderá ser seu testemunho, prova de seu pensamento rápido e faceiro.

Entender e pesquisar a literatura Brasileira, no estudo de produções artísticas realizada pelos ciganos é compreender que “Somente a história de subalternizações e perseguições, infelizmente ainda não concluída, pode justificar a necessidade de reconstrução identitária” (BRANCO, 2010, p.23). Mas para a autora, existem obstáculos na perpetuação da literatura Romani que se materializam na resistência à escrita e a aculturação. Na verdade existe o temor do grupo étnico da literatura destruir a suas tradições por meio de assimilação de povos hegemônicos. Justamente por isso consideram a escrita como uma má influência.

Na verdade apesar da cultura ser ágrafa, tem uma ideia clara do poder que possuem a língua escrita, pois esta distorceu, generalizou e divulgou a imagem negativa através de leis e tratados que fizeram a expulsão destes para terras longínquas. A presença do poeta Laurindo Rabello como trovador cigano é de uma importância ímpar para o seu povo, pois demonstra vitória contra a hegemonia através das palavras.

Qual a importância em que a ancestralidade e a memória carrega dentro da literatura? De fato qual a função da memória? Segundo Eclea Bosi (2008, p.37), a memória não reconstrói o tempo, nem mesmo o anula. Hoje a função da memória é o conhecimento do passado que “Se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente”, o passado revelado dessa maneira para o autor, não é o antecedente do presente, é a sua fonte. De fato, entre o narrador e quem ouve, nasce uma relação baseada no interesse comum em conservar o narrado que deve poder ser reproduzido.

A memória é a faculdade épica por excelência. Não se pode perder, no deserto dos tempos, uma só gota da água irisada, que nômades passamos do côncavo de uma para outra mão. A história deve reproduzir-se de geração em geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prologando o original puxados para outros dedos. (BOSI, 2003, p.37)

Para o autor, o narrador é um mestre do ofício que a tudo conhece. Seu talento para a narração vem da experiência: Sua lição de vida este extraiu da própria dor. Sua dignidade é a de conta-la até o final, existindo uma atmosfera sagrada que o circunda. É da experiência da oralidade que Laurindo Rabello revela o conhecimento que lhe é necessário.

Segundo Nina Friedmann, em um artigo publicado na revista América Negra (1997):

La tradición es la memoria de la memoria y la tradición es presuponem un remodelaje de la memoria así como una dinámica de reorganización más o menos frecuente”. (FRIEDMANN,1997 p.3 *apud* VANSINA, 1985 p.165).

A autora confirma a ideia que a tradição se sobrepõe a memória, não como um nível superior, mas, sobretudo uma imensa intensidade. A autora cita um estudioso africano denominado por Hampaté Ba (1982, p.186) que questiona a finalidade da tradição oral, as realidades e conhecimentos e quem são seus transmissores. Segundo o pesquisador africano, a tradição oral não fica limitada em lendas e contos e nem a relatos místicos e históricos. Para o autor a tradição oral é a grande escola da vida, sendo uma parte da religião, história, recreação e diversidade.

A pesquisadora Nina (1997, p.3), relata que em regiões onde os povos durante muito tempo não tiveram contato com a língua escrita, vivenciaram a tradição permaneceram na memória que foram expressas em mitos e cantos ou em narrações épicas. Tiveram a presença revelada em festivais sagrados e rituais festivos.

Eis o ponto chave do capítulo: A memória foi revelada através das danças e canções e em rituais que nas comunidades a escritura não teve primazia. Justamente as músicas e as danças foram reveladas através da oralidade na obra do poeta cigano Laurindo Rabello graças as composições das modinhas e lundus de influência principal cigana. Existem também traços da cultura flamenca e Portuguesa como veremos mais adiante nesse capítulo.

Tinhorão (2004) na obra *História Social da Música Popular Brasileira* revela o que chama de “Revolução do Processo Sócio- Cultural Brasileiro” a mudança que o próprio Romantismo proporcionou no setor cultural e artístico e na vida doméstica das famílias brasileiras. Depois do fim da era colonial, a independência do Brasil proporcionou uma erupção do sentimento nacionalista que foi refletida na escola Romântica se estendendo até o final do século XIX, tudo por uma busca da identidade nacional.

A partir desse momento nasceu a música popular urbana, que teve seu alcance nas classes sociais mais distintas. Na verdade o movimento romântico proporcionou o interesse dos eruditos pelas manifestações artísticas populares, esse fator resultou no surgimento da “modinha seresteira”. A modinha seria o resultado da linguagem rebuscada dos poetas nas letras com a sonoridade mestiça dos choros que “Traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa na música” (TINHORÃO 2005, p.129).

Na verdade existiu o contato dos poetas eruditos com os chamados “músicos populares”, letristas de canções de rua, ou cantões de salão e do teatro musicado que tinham uma atração pelo estilo popular. Tudo estaria destinado a marcar na área dessa primeira canção “de massa”, que tinha caráter urbano, dando início a vinda de novo estilo de criação musical, um novo sistema: A parceria.

A escola Romântica segundo o autor tinha como característica principal “O apelo as emoções individuais” (TINHORÃO, 2004, p.129). Na verdade esse movimento literário trouxe o encontro das modinhas e os lundus cheio de “Emoções e Suspiros”, com o cenário propício para o lirismo apaixonado que caracterizava escola no Brasil.

Para o autor, esses versos destinados ao canto popular é o que vai explicar o pertencimento das modinhas e canções sentimentalistas aos compositores de camadas mais simples da população brasileira. Na verdade, para ser um bom poeta na época, o pensamento teria que ser conjugado as palavras preciosas e terem a capacidade de conseguir certa pompa na versificação. Com a colaboração desses poetas juntamente com a música popular, o modelo do poema passou a ter um apelo maior com a população mais simples, o que outrora

tinha de rebuscado na versificação transformara em palavras mais simplificadas, porém não deixando de possuir sua beleza e nem perdendo importância linguística:

Mesmo com o requintamento vocabular do Romantismo vinha de encontro as expectativas de ascensão de fazedores de versos saídos da área popular, onde o bem falar, tal qual como bem escrever, é sempre sinal de distinção e elevada categoria social – os futuros modinheiros do segundo reinado iriam adotar também o dicionário de rimas – passando a caprichar nos adjetivos altissonantes. (TINHORÃO, 2004, p.129)

Fica observado para o autor que no poema romântico, a letra poderia servir para escrever uma modinha que dependia apenas da capacidade do músico de compor os versos com a melodia que os convinha. Porém o mesmo não acontecia quando era o Lundu. Para o autor o lundu:

Foi transformado pelos brancos em canção irônica a partir da adaptação em peculiaridades rítmicas da dança, o lundu exigia inevitavelmente uma letra ajustável a música. (TINHORÃO, 2004).

O poeta Laurindo Rabello se revela como uma das figuras mais importantes como compositor e intérprete de modinhas e Lundus no Romantismo Brasileiro. Frequentava a livraria de Paulo Brito e interpretava canções de sua autoria sempre que lhe pediam para cantar:

Em geral, depois de adiantada hora da noite quando a música ia estridente e as danças ferviam no rodopio, certos números de apreciadores apinhavam-se ao redor de Laurindo que, menestrel e bardo, a um dos ângulos da sala de jantar, cantavam ao violão sentimentais modinhas e buliçosos lundus, que traziam aberta hilaridade os mais sisudos. (FILHO, 1886 *apud* TINHORÃO, 2004, p.127).

Esse termo “Hilaridade”, pela interpretação de Mello Moraes vem da questão de alguns lundus produzidos Laurindo Rabello ter algum grau obsceno, mas que alcançou certa popularidade. Segundo Tinhorão tais lundus foram gravados por recitadores duas vezes em Portugal sob a alcunha de poesias carnavalescas. Para exemplificar, tem-se um trecho de sátira “Ao Rego” que Laurindo Rabello escrevera, como forma de protestar sobre os governantes da época:

Ilustríssimos Senhores  
Da nossa praça Municipal  
Deixai que um fraco mortal  
Inferior dos Inferiores  
Implore os vossos favores  
E Bondade conhecida  
Para que seja atendida  
E posta em atividade  
Com a maior brevidade  
Uma importante medida

Já não servem as calçadas  
De guarda ao limpo vestido  
Que o REGO a elas unido,  
Cheiro d'aguas encharcadas,  
Põe as vestes salpicadas  
D'agua suja a cada instante  
Enquanto o gás implicante  
Das fezes com que se enfeita  
Com seu aroma deleita  
As ventas do caminhante (etc)

A linguagem de Laurindo tem temáticas variadas, que passeia pela Independência da Bahia, homenagem à cidade natal do Rio de Janeiro, à sua irmã, poesias de lamento e sátira, dentre outros. Como um caleidoscópio de linguagens, a lírica sofre influências diversas, de situações em que o poeta vivenciou em sua trajetória de vida.

Para Cirino (2009, p.77), a canção é uma das influências que surgem na música popular instrumental Brasileira. Ou seja:

Com a tradição herdada das serenatas, modinhas, lundus e sambas e outros gêneros como o tango, a guarânia, o bolero e o próprio jazz, a canção popular acabou sendo uma das principais fontes de material musical para os instrumentistas. De um lado fornecem em alguns casos, um material que mesmo sem palavras é reconhecido pelo público, de outro lado por se tratar de uma forma com uma tradição com um repertório bastante amplo que evoca o final do século XIX.

Para Cirino no subtópico de sua obra “Narrativas Musicais”, a visão culturalista proposta por Alan Merriam no estudo do som enquanto fenômeno acústico e o comportamento em relação a música no conceito dentro da cultura, vai além da tecnicidade contribuindo para a cultura em geral.

Qual seria a influência das modinhas e Lundus dentro do cenário artístico Brasileiro em meados do século XIX? Principalmente no que retoma a participação dos ciganos dentro



desse cenário, se nota a força e a voz dos ciganos na conjuntura cultural e musical na cidade do Rio de Janeiro. A música é compreendida como uma forma de expressão única, tornando possível a experiência da linguagem: “O fazer musical é entendido como ato simbólico e como construção imaginada, não deixa de ser uma construção social em sua essência”. (ERMANN,1999, *apud* CIRINNO,2009, p 192).

Para o autor, a atividade musical ou o fazer musical seria entendido como simbolismo de uma construção imaginada com perfil sociológico. O que se pretende realizar através dessa dissertação é a análise das poesias no modelo antropológico ao relacionar a identidade étnica do poeta somado a sua musicalidade através das performances, revelando dessa maneira a origem cigana.

### **3.1- Lundu e Modinha a Cigana: Narração de Experiências**

Nesse presente tópico serão apresentados como embasamento teórico, metodologias e estratégias utilizadas para a compreensão de como as modinhas e os lundus emergiram como instrumento de resgate da memória ancestral, porta voz do povo cigano. Metodologia referida foi construída em duas bases relacionadas: A teoria do surgimento dos lundus e modinhas no Brasil, como experiência de uma identidade cultural marcada pelo povo cigano em finais do século XIX. Como segundo tema, mais incisivo por assim dizer, se baseia nas relações e semelhanças que a escrita de modinhas e lundus presentes na lírica de Laurindo Rabello, coexistem na poesia cigana detalhada na obra de Mello Moraes Filho em “Cancioneiro de Ciganos”, seguida pelo Fado Português e Flamenco Espanhol.

Esses eixos, que se intercomunicam, servem como norte para o entendimento da música e poesia como componente principal do saber literário. A compreensão da forma e formulas poéticas praticadas pelo poeta Lagartixa, nos comunica acerca de sua obra literária, trazendo para o leitor uma identificação da lírica artística, que se estabelece como diverso, múltiplo e híbrido em meio às letras.

Nesse primeiro momento, procura-se discutir a relação que a etnomusicologia evoca dentro do saber literário. Segundo Giovanni Cirino *apud* (Geertz,1978), a música é compreendida como forma de expressão específica, se tornando em uma possível compreensão da experiência em comum. Suas apresentações são possíveis de serem contempladas como “fluxo de comportamento”, como sequência de convenções gráficas e sonoras que se destinam a orientar a produção artística. Para o autor:

O “fazer musical”, entendido como ato simbólico e como construção imaginada, não deixa de ser uma construção social em sua essência. E envolve conceituação e prática. Tanto a criação do conceito quanto sua utilização fazem da música uma experiência que, de forma não verbal, constrói significados e experiências. Nesse sentido, a etnografia da MPIB (Música popular instrumental Brasileira), procura oferecer um vocabulário capaz de se expressar o que o ato simbólico tem a dizer sobre a si mesmo e sobre a sociedade que o produz. (CIRINNO, 2009, p.192 *apud* ERLMANN, 1999).

Segundo tais discursões, a música é estabelecida como uma experiência de construção social, que se firma em conceitos e em práticas. Esse ato simbólico que a etnomusicografia propõe, se manifesta culturalmente através das performances literárias e musicais. Para o autor é necessário compreender na contemporaneidade de que maneira seria possível construir uma etnografia musical no contexto urbano. Nesse caso existe sob a justificativa de ser um método que analisa e descreve a experiência adquirida por indivíduos distintos, no tempo e espaço peculiar.

A antropologia abrange as atividades culturais urbanas, contudo foi justamente a etnomusicologia que não trabalhava em espaços citadinos que iniciou a atenção na música popular dita “folclórica” realizada em centros urbanos. Segundo Cirino (2009) a presença de grupos imigrantes, afrodescendentes, latinos, chineses, culturas transnacionais levaram pesquisadores a estudar manifestações sonoras nas zonas urbanas, levando-os a discutir diferentes métodos e técnicas nas novas pesquisas.

Para Cirino (2009 *apud* Schram, 1979) a música popular ocidental não só passou a ser admitida no domínio da etnomusicologia como foi interpretada e identificada como “gênero urbano”. Nesse contexto segundo os autores, a presença de grupos imigrantes trouxe a discussão que versa sobre a música étnica no contexto citadino, passando a cidade a ser considerada um local de pesquisa musical.

Compreendida a análise dos contextos performáticos como unidade de comportamento étnico, ficou estabelecida a base metodológica que abrange a teoria literária e etnomusical. Nesse caso, a literatura forneceu uma análise precisa das formas de classificação dos versos, que vão ser identificados em vários contextos distintos, mas que se comunicam. Essa cumplicidade se estabelece no sentimento de pertença que somente a memória ancestral é capaz de ligar. Esse fator é o que importa no caso da análise lírica, o que a torna necessária para a comprovação da memória imbricada em cada palavra, letra verso, que se une em distintos territórios étnicos e culturais.

De acordo com Fonseca (1996, p.21), as primeiras notas musicais no Brasil Colônia começaram a partir do processo de formação das manifestações culturais no Brasil. Musicólogos e historiadores consideraram a música brasileira como resultado da união de características rítmicas e melódicas que tiveram origem de povos europeus africanos e indígenas.

No Brasil desse período, existiam a princípio expressões musicais de culturas em contato, “porém em profunda desigualdade de condições” (FONSECA,1996, p.21). Segundo o autor, o colonizador tinha a expressão cultural que se impunha as expressões dos indígenas e dos africanos, que eram colocados em posição de inferioridade e estavam vulneráveis a terem suas performances artísticas a descaracterização e perda de sua identidade cultural, sob ameaça constante de “aculturação” e esquecimento.

Fonseca (1996) cita como exemplo os povos indígenas, que possuíam suas próprias manifestações culturais, seus cantos e danças que existiam como elementos que se integravam em seus ritos:

Essas cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem a música. Se como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e, sobretudo a cadencia e o estribilho tido a cada copla Hê, heyre, heirayre, heyra, heyre, uêh. E ainda hoje quando recorro a essa cena sinto palpitar o coração e parece-se estar ouvindo. (FONSECA apud LÉRY, 2009, p.21).

O autor afirma que desses ritmos indígenas, pouco sobreviveu e ficou como registro como contribuição histórica da música popular brasileira. Os jesuítas fizeram a apropriação das manifestações culturais indígenas no início do Brasil Colônia em adaptações utilizadas nos cultos religiosos. Seus cantos e performances sofreram adaptação e seus instrumentos habituais substituídos por instrumentos europeus, como a corneta a flauta e o fagote. Para Fonseca ficou claro que a intervenção dos colonizadores na musicalidade indígena- que embora fora bastante ampla- não chegou a atingir todas as aldeias existentes, não chegando a modificar por completo toda a música indígena.

No Brasil desse período, existia a princípio uma expressão musical particular desse trio de culturas em contato, “porém em profunda desigualdade de condições” (FONSECA, 1996, p.21). Segundo o autor, o colonizador tinha a expressão cultural que se impunha as expressões dos indígenas e dos africanos, que eram colocados em posição de inferioridade,

estavam vulneráveis a terem suas performances artísticas a descaracterização e perda de sua identidade cultural, sob ameaça constante de “aculturação” e esquecimento.

A música Africana para Aleilton Fonseca teve outra trajetória no Brasil: O africano teve uma participação fundamental na vida econômica e social brasileira e não poderia jamais ser esquecido a sua menção no processo de formação musical do Brasil. Como fruto dessa contribuição musical, que representavam a ancestralidade e os valores de memória africanos eram de início os rituais de calundus o que tornaria mais tarde as músicas do lundu e os batuques:

Estes gêneros apresentavam ritmos vigorosos acompanhados de coreografias expressivas que se caracterizavam aos olhos dos senhores como dança de negros. Entretanto postos em condição inferior na sociedade, os africanos muitas vezes tiveram suas manifestações culturais proibidas pelos senhores e pelas autoridades que as consideravam indecentes e atentatórias ao pudor e à ordem. (FONSECA, 1996, p. 23)

O autor cita Gregório de Matos, no século XVIII como um dos poetas que fez referência aos calundus à dança e música rituais dos escravos, de forma negativa, associando essa manifestação a práticas demoníacas. Fonseca (1996) também faz referência a Nuno Marques Pereira em sua obra, **Narrativa do Peregrino da América**, que editado em 1718 também fizera alusão aos calundus. Na obra, o peregrino faz uma queixa ao anfitrião por ter insônia à noite devido aos “Estrondos dos tabaques, pandeiros, canzás, botijas e castanhetas, com tão horrendos alaridos, que se representou a confusão do inferno”. (FONSECA apud PEREIRA, 1996, p.23)

A origem dos lundus e a sua evolução segundo o autor, se constitui com uma dificuldade para historiadores da música por causa de documentos que não são tão claros. Trata-se na verdade de um gênero que fora introduzido a partir do século XVII, compreendendo como canto e dança que derivou diretamente dos batuques Africanos.

Ressalto aqui nesse capítulo uma nova contribuição para a história da música Brasileira: a do povo cigano, dentro da origem do lundu, no que relaciona a exclusividade em que foi referenciada aos negros sobre a essência da dança. Os ciganos também tiveram sua participação fundamental em relação a origem sob todos os formatos estéticos da dança e música. O Sociólogo José Ramos Tinhorão (2004) evoca dentro dessa perspectiva, o lundu através dos ciganos que adentraram na literatura Brasileira pelo poeta Laurindo Rabello, como

interprete que espalhou as manifestações culturais do povo cigano sob diferentes olhares e perspectivas.

Segundo Tinhorão (2004, p.67), a revolução do processo sociocultural brasileiro nos âmbitos das camadas urbanas revela com o fim do colonialismo, o surgimento do sentimento nacionalista causada pela independência do Brasil somada a forte presença do Romantismo literário em que surgia nesse cenário a busca pela identidade nacional.

Quando nasceu a música popular urbana, dirigida para as classes mais distintas que estava se formando, é despertado nesse momento o interesse da classe mais erudita pela música e manifestações mais populares. Isso resultaria no aparecimento das modinhas seresteiras que foi desenvolvida no território brasileiro, através da união de linguagem rebuscada dos grandes poetas presentes nas letras com a sonoridade mestiça de choros. Os novos ritmos de dança surgidos no território Brasileiro foi uma tradução realizada pelas classes médias em ritmos importados da Europa.

Às vésperas do segundo reinado, o movimento Romântico surgira com uma proposta de chamada ao sentimentalismo e as emoções, levando os poetas a encontrar a “Pieguice antecipadora das modinhas e lundus cheios de ais e suspiros, clima ideal para o derramamento lírico que caracterizava a escola no Brasil”. (TINHORÃO, 2004, pg.129). Eis o cenário feito para o surgimento “Sob forma eclética das modinhas em parceria” da moderna música popular urbana “Destinada ao consumo de camadas mais amplas e indeterminada que mais tarde se chamaria de massa”.

Na verdade o encontro dos poetas eruditos, com letristas de canções de rua juntamente com os músicos populares (teatro musicado), estava destinado a marcar na área da “canção de massa”, urbana com a vinda de um novo sistema de criação: A parceria.

Entre um e outro polo, porém horizonte todo de azul rasgava-lhe ao nobre sentir, e durante esse intermédio de expansões felizes o poeta comparecia radioso aos festins modestos, figurava na hospedagem assídua e demorada de um grupo de amigos, de dedicações ininterruptas, que se chamavam Dias da Cruz, Paula Brito, Manoel Hilário Pires Ferrão e o velho Almeida Cunha, apelidado o – *Cunha dos passarinhos*- em casa de quem passava semanas a pilheriar, improvisar, cantar modinhas e lundus ao som do violão, com os rapazes da família, com o saudoso Joao Cunha, que lhes fazia as músicas para as composições múltiplas. (MELLO MORAES FLHO, 1904, p.162, grifo do autor).

João Cunha, segundo Ferlim (2015, p.60) era provavelmente João Luiz de Almeida Cunha, “Um baiano, violinista grande parceiro e musico do poeta e também tocador de violão

e piano, conforme Mello Moraes Filho, Laurindo José da Silva Rabello, também conhecido como Lagartixa”. Para a autora, na visão de Mello Moraes Filho, compartilhada por Silvio Romero, Laurindo tocava “Nas boas salas desta capital (...). Cigano de origem, correto em seus modos, regular ou perfeitamente trajado” (FERLIM, 2015 p.60 apud MORAES FILHO, 1904). Para a autora Laurindo Rabello fazia sucesso em um amplo circuito de festas íntimas, das quais se pode inferir que Moraes Filho também participava. Mello Moraes Filho coloca-se na contramão de críticos que desprezavam Laurindo, “Dizendo que ele era mendigo e que tocava apenas por dinheiro”. (FERLIM, 2015, p. 60).

[...] Deixando a margem de outros futuros o poeta andante, cuja biografia corre melhor na tradição oral do povo do que narrada por Joaquim Norberto e outros críticos de profissão que lhe falseavam a índole de poeta e caráter, desfiguravam-no a fazê-lo desconhecer, rebaixando-o a ponto de transformá-lo num ente deplorável, um humilde, que medrava a sombra de proteções, quando soberbamente a todos repelia. (MORAES FILHO, 1904, p.150,151)

Tinhorão (2004) disserta que, os grandes momentos da poesia literária desde 1830 eram versos destinados ao canto popular. Esse fator seria a explicação desde o pertencimento que as modinhas e as canções sentimentais iriam se revestir quando produzidos por compositores das camadas mais baixas na segunda metade do século. Para ser considerado um “bom poeta” significava simplesmente, valorizar o pensamento com palavras preciosas capazes de conseguir certa pureza e pompa na versificação.

Fica claro que ao ser incorporado na música as letras da canção popular, poemas passariam a alcançar pessoas que faziam parte da camada baixa da sociedade. O rebuscamento foi transformado em pernóstico. Com o requintamento das palavras do Romantismo, iam sempre de encontro as expectativas dos chamados “fazedores de versos”, onde eram saídos da área popular, em que a boa escrita e uma boa oratória, servia de sinal de distinção e elevada categoria social. Dessa maneira os compositores de modinhas do segundo reinado iriam adotar neste caso o dicionário de rimas passando a caprichar nos adjetivos.

Essa afirmação serviria como uma observação: Um poema Romântico poderia compor a letra de uma modinha, dependendo da capacidade do músico de montar a estrutura da música com a melodia que lhe cabe. Exceto quando se tratava do Lundu. Na verdade esse ritmo sofrera adaptação “De peculiaridades rítmicas da dança, o lundu exigia inevitavelmente uma letra que fosse ajustada a música”. (TINHORÃO, 2004)

Segundo Tinhorão (2004), entre as “figuras” do Romantismo que frequentara a livraria de Paula Brito as detiveram dedicadas a figura da criação da música popular: o próprio dono da loja, Paula Brito e o “O famoso poeta Laurindo Rabello, o poeta Lagartixa”.

Como já foi revelado nesse trabalho, o poeta romântico foi uma amostra de compositor e cantor que revelava através desse ritmo tão criticado pelos tribunais do Santo Ofício a essência da memória ancestral do seu povo Calón.

A história do lundu no Brasil começa com a ordenação de parecer às reclamações da inquisição contra as danças do Brasil Colônia. Denominada por “danças supersticiosas” e danças que não são consideradas “santas”:

Recebi o aviso de V. Exa. De 9 de Junho em que ordena, dê meu parecer a vista das cortes do santo ofício, vejo tratar de danças supersticiosas e pelo governo, vejo tratar de danças que ainda não sejam as mais santas, não as considero dignas de uma total reprovação; estas considero, pela carta do governo; vejo serem as mesmas aquelas que os pretos divididos em Nagoens (nações) e com instrumentos próprios fazem volta como Harlerquins e outros dançam com diversos movimentos do corpo que ainda não sejam os mais inocentes, são como os fandangos de Castella e fofas de Portugal e os Lundus dos brancos e pardos daquele país. (TINHORÃO, 2004. p105)

Fica claro que os tribunais do Santo Ofício detinham informações sobre as manifestações culturais cultivadas pelo povo. Em toda sociedade Brasileira, segundo Pieroni (1997, p.4), a chamadas autoridades públicas estabelecem suas leis e utilizaram de instrumentos punitivos como confiscos de bens, violência física, prisão, degredo... “A cada crime cometido um castigo e para cada pecado uma penitencia”. Para o autor os crimes de natureza religiosa e morais cometidos pelos degredados e condenados esbarravam sempre na prática oficial da fé e da sexualidade sempre ditadas pela doutrina da igreja católica. A partir da citação acima em que um antigo governador de Pernambuco faz uma denúncia ao governo de Portugal contra as danças que segundo ele feria algum código de ética da igreja católica.

Sabe-se que o degredo eram um dos castigos preferidos da igreja católica que a partir das expansões das navegações os pecadores e criminosos do reino poderiam ser “varridos” para terra de além mar. Existia na época a noção de pecado, reparação de crime e castigo que foi manifestada pelas ordenações.

Em Portugal o Lundu era sempre cultivado como dança, sobrevivendo apenas sob a forma de mera lembrança histórica- por sua variante chamado de fado. Nesse requerimento realizado pelo governador de Pernambuco pode-se perceber que o surgimento dessa dança no Brasil já começara em meio a problematizações e desconfianças.

O Lundu como dança possui como característica o movimento coreográfico como a umbigada: O bailarino tirava o par para o centro da roda, fazendo a marcação por palmas do ritmo sempre com repetições. Existe um ponto fundamental se destaca nesta dissertação: o musicólogo Tinhorão (2004) chega a uma conclusão, em que a dança Lundu reúne dois elementos, como a castanhola em que duas mãos ficavam erguidas, sobre a cabeça imitando um fandango, dando um aspecto de mais originalidade e que aproxima a semelhança do flamenco espanhol.

Sob a presença de tais aspectos, segundo o autor a animação e a singularidade desse ritmo, teve a recepção positiva do público branco do Brasil Colônia, em que passaram a ser exibidas nas salas, transformando em um quadro exótico nos palcos, o que lhe levaria a Europa. Esse fator teve por contribuição com a vivacidade de ritmos de frases curtas e sincopadas para a criação de dois tipos de canções: O lundu de salão e o lundu popular de palhaços de circo e cancioneiros de teatro nos fins do século XIX e começo do século XX.

O Historiador Bruno Kiefer em seu estudo denominado por “*A modinha e o Lundu*” aborda a criação de desses ritmos sob a perspectiva de Caldas Barbosa. Este foi o responsável por recriar as modinhas a partir de um substrato preexistente no Brasil- em que ficara desconhecido- ou na fusão e inclusão elementos de árias da corte Portuguesa, juntamente com elementos brasileiros, que nesse momento eram ainda difusos e não se cristalizava como gênero musical específico.

Ferlim (2015) demonstra as diferenças existentes entre as modinhas e os lundus. A presente autora cita o prefácio do Livro *Cantares Brasileiros* (1900) da autoria de Mello Moraes Filho, onde se detém ao início das modinhas. Este trabalho revela que desde a idade média com os trovadores e os romances de cavalaria eram encantadas as noites ao som da guitarra, seguidilhas e modinhas e eram inspiradas pelas belezas das jovens senhoras castelãs: “Eram um pleno reinado da poesia e beleza, o mundo sobrenatural do lirismo e das canções, aos acentos moribundos dos últimos ecos da cavalaria no século das conquistas e das descobertas” (FERLIM, 2015, p.50 apud MORAES FILHO, 1900 vol. I p. VIII).

Neste caso, a autora enfatiza a história como um veículo que transporta essas características medievais através dos colonos portugueses para as terras brasileiras, que posteriormente haveria uma redescoberta dessa musicalidade e seus motivos melódicos musicais através das modinhas em terras europeias- como eram os casos do teatrólogo Antônio José e Caldas Barbosa.



Para Ferlim (2015) ainda no século XVIII, a designação lundu ainda não tinha surgido para denominar esse tipo de canção. Nesse caso, a partir de 1830, com o início da impressão musical, começou a ser designada a palavra Lundu para definição de um gênero de canção de salão, mas que também poderia apresentar-se na forma de peça instrumental. A autora chama atenção para o seguinte acontecimento: A definição de modinhas e lundus como gêneros musicais como definidores de um caráter nacional, é produto do século XIX, como Mello Moraes Filho já argumentara.

Tinhorão (2004, p.102) revela que não existiam realmente documentos musicais que comprovem os sons de ritmos negros, brancos e mestiços de camadas sociais mais baixas, pois não possuíam o registro de notas musicais que era sempre referida pelos cronistas e viajantes. Para o autor, tais fatores não significava a fragilidade da formação intelectual do século XVII, na verdade esse documento servira como um substrato necessário, no surgimento do primeiro autor de modinhas, na criação de músicas baseadas em um material coletivo. O viajante Francês Louis Claude faz uma descrição do que observou na corte de D João VI em matérias de diversões:

As classes menos cultas preferem quase sempre as lascivas danças nacionais muito parecidas com a dos negros da África. Cinco ou seis delas são bem caracterizadas: O *Lundum* é o mais indecente; em seguida o caranguejo e *los fados* (sic). Sem números de cinco; estas se dançam com a participação de quatro, seis, oito e até dezesseis pessoas. As raparigas solteiras raramente participam delas e quando dançam aos pares é a dama que tira o cavalheiro. (TINHORÃO, p.104,105)

Como ficou observado e referenciado nesse capítulo, existiu a presença de elementos africanos na dança que faziam referência ao desenvolvimento da parte cantada, cuja herança era observada pelos batuques. Segundo Fonseca (1996, p.25), essas manifestações representavam uma das poucas formas que restaram aos africanos para a preservação de sua cultura, devido a dominação existente do sistema escravagista. Assim os rituais e o canto, a dança e o uso de instrumentos para a marcação de ritmos eram uma espécie de recriação dos rituais praticados em seus lugares de origem na nova terra.

Talvez por sua característica sensual e envolvente esses cantos e danças provocassem nos senhores proprietários certas reações que iam do medo a cólera. Medo pelo caráter desconhecido dos cantos, pelas sensações míticas dos sons e batuques que se perdiam na terra semi-selvagem, cólera pela continuidade monótona e envolvente de tal ritmo. Por motivarem

sentimentos contraditórios eram frequentemente proibidas (FONSECA apud RODRIGUES, 1996 p.25,26).

Tinhorão (2004) relata como eram praticadas as danças no Brasil Colônia, dessa vez sobre ponto de vista do reverendo Inglês Walsh em 1828 em Minas Gerais:

É geralmente dançado (o batuque) por dois ou mais pares que se defrontam. Das villas estridulas, de cordas de arame começam o zum zumzum e F.-Homem selvagem parecendo um cigano, belo e gracioso como Adonis, com olhos de gazela, mas com um fogo de um gato selvagem, grande dançarino dois homens e duas mulheres, zum zumzum; três ou quatro vezes e de repente começam o improviso canto, alto bárbaro... Com os cantos rítmicos acompanhados de palmas e sapateado a dança começara a princípio lenta, depois aos poucos se aceleram, os dançarinos avançam e recuam, as mulheres sacudindo o corpo e o braço e os homens batendo o compasso com a música que se retarda e se acelera, cantos e sapateados, tornando-se rápidos e furiosos e há muita ação pantomímica, entre os pares. (TINHORÃO, 2011, p.106)

A partir de relatos dos estrangeiros sobre manifestações de danças e cantos realizadas no Brasil Colônia, percebe-se que existe a semelhança entre o lundu dançado pelos brasileiros no século XIX com a dança flamenca cigana. Eis o ponto de interesse dos objetivos dessa dissertação, que a ancestralidade e a origem cigana do poeta Laurindo Rabello esteja mergulhada em sua origem sendo identificados em quaisquer partes do mapa onde existirem a presença do povo nômade. Neste caso, foi na composição de lundus, em que os ciganos detinham maior influência na performance e no trabalho artístico, tanto na poesia e canto quanto na dança praticados no Rio de Janeiro do século XIX.

Sob tais perspectivas, a presença da memória coletiva tanto na produção e confecção de modinhas e lundus quanto na performance artística, faz uma intersecção e pontos de convergência com o bailado flamenco praticado pelos ciganos na Espanha. Qual memória foi realmente convocada a ser lembrada pelo poeta dentro de suas possibilidades artísticas e culturais? São sempre revelados pelos seus contemporâneos e conhecidos de época e pela oralidade. Em todo caso, sua obra serve como testemunhas de sua origem que é revelado ao mundo sob forma de memória coletiva. O poeta foi o porta voz para com o seu povo, utilizando a oralidade e as performances artísticas e culturais como estandarte para a divulgação de sua arte etnográfica.

Segundo Maurice Halbwachs (1990, p.34), a memória coletiva tira sua força e duração da ajuda do conjunto de indivíduos que lembram a si mesmos enquanto membros do grupo.

Lembranças comuns que se apoiam umas com as outras, porém não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada uma delas. Cada memória individual. segundo a autora é um ponto de vista que celebra a memória coletiva e que este muda conforme o lugar que ocupa e que muda novamente de acordo com as relações que se mantem com outros meios.

Na realidade nem todos aproveitam da mesma maneira da lembrança compartilhada, porém quando se tenta explicar essa diversidade volta-se para combinações de influencias que são todos de natureza social. Dessas combinações realmente algumas são mais complexas que outras, por isso que:

Depende de nós faze-las reaparecer. É preciso confiar no acaso, aguardar que muitos sistemas de ondas nos meios sociais onde nos deslocamos materialmente ou em pensamento se cruzam de novo e façam vibrar da mesma maneira que outrora. (Halbwachs,1990 p.34).

A lírica presente na obra de Laurindo Rabello assim como sua trajetória de vida, vibra com a lembrança e natureza social que estava inserido na época, envolvendo na memória coletiva, as memórias individuais, mas que não se confundem entre elas. A memória evolui seguindo suas leis e se algumas lembranças individuais penetram, mudam de cenário assim que sejam recolocados em um conjunto que não seria mais chamada de consciência pessoal. A memória autobiográfica se apoia na memória histórica segundo Halbwachs (1990), pois toda história pessoal faz parte da história geral. A vida pessoal do poeta funciona como memória autobiográfica que celebra e compartilha em unidade o vigor do seu povo, desenvolvendo dessa forma uma espécie de memória colaborativa e por que não memória coletiva.

A memória histórica é bem mais ampla que a memória do indivíduo- Território e jornada em que as tribos ciganas percorreram o globo- e a memória pessoal em que o próprio poeta utiliza na confecção de suas poesias e lundus como inspiração. Porém a primeira representaria o passado sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a segunda apresenta um quadro bem mais continuo e mais denso.

Halbwachs (1990) denomina por *lembrança*, as representações que repousam pelo menos na parte de depoimentos e racionalizações. Em nosso próprio passado, a parte histórica e social é muito maior do que imaginávamos. Se estabelecendo na infância, no contato com os adultos, adquirindo várias formas de encontrar lembranças, quem sem elas teríamos esquecido em parte ou em sua totalidade rapidamente.

A autora continua dissertando sobre a diferença básica entre a memória coletiva e a história. Fica difundida a ideia que a história seria sem dúvida a compilação dos fatos que ocuparam um maior espaço na memória dos homens. Lido em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, transmitido oralmente todo acontecimento que ocorre no passado, são escolhidos e classificados conforme a necessidades, que não se impõem aos indivíduos que deles guardaram por muito tempo a lembrança viva. Para a autora, a história geralmente começa somente nos momentos onde a tradição acaba ou no momento em que se apaga ou se decompõe a memória social:

Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixa-la por escrito, nem mesma fixa-la pura e simplesmente. Assim a necessidade de escrever história de um período de uma sociedade e de uma pessoa só desperta somente quando já estão distantes do passado, para que tivesse a oportunidade de encontrar por muito tempo ainda em torno de si muito testemunhas que dela conservam alguma lembrança. Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais suporte de um grupo. (HALBWACHS, 1990, p.40)

Justamente o não distanciamento dos ciganos com sua própria história e tradição é que se torna tão complicado o seu comportamento diante da escrita. Segundo Sória (2015, p.125), a literatura Romani enfrenta dificuldades em relação à postura que os Roma tem diante da escritura, direta ou indiretamente. Neste acaso se trata da atividade praticada por poucos indivíduos, devido à escassa oferta escolar, apesar de alguns grupos menores de ciganos terem a tradição de serem juristas e intelectuais. A Autora afirma que “As pedras do caminho da Literatura Romani” podem ser juntadas em um único motivo central: O problema da escrita estaria no centro de uma cultura historicamente oral e avessa a escrita.

A memória coletiva persiste na poética de Laurindo Rabello em forma da performance musical, artística, boemia e cultural. A tradição na cultura cigana, no que se refere a musicalização perpassa pela oralidade que de fato emerge da própria rememoração. Com a migração dos povos ciganos em diferentes locais do mundo, principalmente no Brasil, sua cultura e tradição mescla com os aspectos culturais de cada território distinto. É uma maneira de apropriação cultural, de coletar inspirações e mesclar a sua energia com o lugar eleito para realizar sua nova morada.

Segundo José Ramos Tinhorão (2004, p.102), o motivo de explicar quais caminhos percorreram no Brasil e no Mundo pela variante do Lundu é a forma mais sensata de ver a obra como produto cultural que transmitiu a tantos territórios, levando a cultura cigana a ser conhecida em todo mundo.

O sucesso que o lundu fez durante a segunda metade do século XVIII, foi visto mais em Portugal que no Brasil. Na verdade foi a partir da apropriação da dança por Portugal tal como aconteceu com a fofa, logo mais tarde com o fado- já no século XIX- que estava destinado a transformar-se em um número quase obrigatório do teatro de entremezes (cantado e dançado) para tornarem-se finalmente cantigas de roda.

Nesse sentido, para Tinhorão (2004, p.102) não existe realmente documentos musicais escritos que comprovem a origem dos sons que vinham dos negros, brancos ou mestiços de camadas mais baixas, pois cronistas e viajantes não tinham a preocupação de anotar algum tipo de informações sobre notas musicais. Apesar dessas dificuldades, no Brasil foi formando um substrato necessário ao aparecimento do primeiro autor em salão bem sucedido na criação de músicas baseadas em material coletivo.

Para Fonseca (1996, p.38), a função da missão europeia no Brasil era provocação das artes em relação a “burguesia tupiniquim” (sic). Tal feito se realizou nas diversas contratações pelo príncipe regente em 1816 na composição do quadro artístico e cultural da corte. Nessa missão chefiada pelo pintor Joachim Lebreton, incluía pintores como Debret, um arquiteto, um escultor e na área musical o compositor organista o regente austríaco Sigismund. Tais realizações para o autor, no tocante ao fervilhamento cultural foi uma reflexão do estabelecimento da sociedade da corte portuguesa no Brasil, com a transferência da sede do reino para o Rio de Janeiro.

É bom salientar que no plano de cultura que Portugal trouxera para o Brasil Colônia, estaria a imposição de modelos lusos portugueses como exemplos de manifestações culturais. É o que Fonseca discute a seguir:

No geral as atividades lúdico musicais que lenta e precariamente vinham-se plasmando a partir das matrizes indígenas e africanas sobreviviam nas camadas populares excluídas do círculo oficial da corte. Não foi a toa que durante o período da estada da família real e seus súditos no Brasil, mais se desenvolveu aquilo que os historiadores costumam denominar de sentimento antilusitano. De qualquer forma, foi a partir das transformações sociais, políticas e econômicas resultantes das instalações da corte portuguesa em solo brasileiro que se criaram as condições necessárias a existência de efetiva vida musical composta, segundo Bruno Kiefer pelo conjunto de realizações musicais de uma coletividade. (FONSECA 1996, p.40)

O que mais se destaca como um fenômeno peculiar é o modelo “hegemônico” que Portugal propunha como exemplo de cultura no tocante a população burguesa Brasileira. O

que realmente chegou dessa herança, foi a própria manifestação cultural praticada pela camada mais pobre da população Portuguesa em que incluíam os imigrantes ciganos.

O lundu e o fado como dança sempre eram descritos por viajantes estrangeiros tanto por relatos como através das pinturas de quadros. Por exemplo, o pintor francês João Baptiste Debret na pintura intitulada por “Interior de uma residência de Ciganos” incluído em seu livro “Viagem Pitoresca e Histórica através do Brasil”, nas imagens abaixo. Dessa forma retratou os momentos da vida privada e o cotidiano, momentos de nostalgia, alegria retratada na imagem das danças, Negro- mestiças Brasileiras, que o artista residente neste momento no Rio de Janeiro em 1811, quando o fado Português era dança inclusive de ciganos.

A hipótese da origem e atribuição da palavra *fado* pra distinguir a modalidade nova que surgira com o lundu, pela ênfase atribuída, serviria como variante da sua parte cantada, encontrando apoio segundo o musicólogo, em impressões semelhantes que cada modalidade que possuía.



(FIG- 5. Jean Baptiste Debret Interior da casa dos Ciganos, 1823).

Existe nas modinhas e na lírica do poeta Laurindo Rabello a presença da palavra *fado*, veja esses exemplos, na última estrofe Lundu escrito pelo poeta Laurindo Rabello, denominado “*De ti Fiquei Tão Escravo*”.

Que era meu **fado** ser teu  
Ao ver-te reconheci,  
Não se muda a lei do **fado**  
Não posso viver sem ti.

Por não ser inda completa  
Minha doce escravidão  
Se me ferem teus olhares  
Choro sobre meu grilhão  
Mas é tão doce – etc (MONIZ, 2012, p.13)

Nesse Lundu em redondilha maior, o sentido a palavra *fado* nessa última estrofe da canção, pode estar relacionada a diversas interpretações, que compreendem desde o significado de sorte, decreto de destino, assim como o se referindo a Música popular Portuguesa, de caráter lamentoso, acompanhada por instrumentos. Nessa linguagem pode-se relacionar o motivo do uso dessa palavra em si. A qualidade ou característica do uso dessa palavra surge com mais relevância “quando o musico fala de um motivo, pretendendo este designar uma sequência característica de sons que aponta imediatamente a conjuntos mais elevados e vastos, como um tema e uma melodia.” (KAYSER, 1985, p.57).

Para o autor, a lírica também estuda os motivos:

Como tais designam-se, por exemplo, a corrente de um rio, o túmulo a noite, o erguer do sol, a despedida, etc. Para que na realidade sejam motivos autênticos, tem que ser entendidos como situações significativas. A sua transcendência não consiste, neste caso no desenvolvimento da situação de acordo com uma ação, mas sim em se tornarem vivencia para uma alma humana, em se prologarem interiormente na sua intima vibração. (KAYSER, 1985, p.59)

Na verdade, o motivo em uma lírica possuem diferentes aspectos. No caso da poética de Laurindo Rabello, a palavra **fado**, aparece como motivo dentro da lírica Romântica em que se baseia na memória ancestral através do retorno de lembranças dentro de sua poesia. O motivo não estaria baseado na clareza de ideias em que o autor estivesse consciente desse fator. Para Kayser (1985, p.68): “O poetar não se passa em um espaço vazio, nem é determinado apenas pela personalidade e pela concepção de mundo do poeta, mas se se realiza pelo contrário em espaço cheio”.

Como este lundu era cantado e interpretado, ocorre neste momento a fusão existente entre o significado e a estrutura da lírica Romântica, indo sobreviver em Portugal como forma de Fado os lamentos do povo pobre. Como ficou percebido o significante *fado* neste lundu tem variações equivalentes a destino, porém na “memória perfeita” poderá ter ressurgido, sem Laurindo Rabello ter consciência necessária de como essa palavra foi utilizada nessa performance. Vários elementos da memória de seu povo começam a aparecer em sua lírica, na

forma de palavras e estruturas como glosas motes dentre outras variações, que veremos mais tarde nessa dissertação.

Ritmos brasileiros como o Carimbó em Belém do Pará, nesse momento se comporta com uma das principais influências da fusão da cultura e estética cigana no norte do Brasil. Sabe-se que na questão dos caminhos percorridos pelos ciganos desde Portugal, perpassando no Rio de Janeiro, Bahia e indo para o Norte do país, que nesse caso o lundu sobreviveu na forma de outros ritmos.

Segundo a autora Cristina Costa Pereira em sua obra denominada por *Os Ciganos ainda estão na Estrada* (2009, p.21), existe uma classificação dos ciganos existentes no Brasil. São apresentados como: Os *Calons* (Calé) que não apresentam subgrupos e podem ser classificados como Nômades e Sedentários, os *Romá* que apresentam subgrupos e também podem ser nômades e sedentários. Estes segundo China apud (CRISTINA, 2009, p.23), denomina os ciganos que chegaram às terras Brasileiras entre os séculos XVI e XIX.

São constituídos por *Calóns* os provenientes de Portugal e Espanha, que gostavam do Alentejo por causa das províncias que eram despovoadas e dos matagais que os protegiam das perseguições.

Depois da emancipação política que ocorreu no Brasil em 1822, é identificada a presença dos ciganos estrangeiros os *Romá*, os Roms. Estes vieram da Europa central e da península Balcânica. Segundo a autora, muito destes chegaram à região do Rio da Prata, logo depois vieram para o Brasil, existindo outros que vieram diretamente.

Para Pereira (2009), o conceito de cigano é muito complexo:

Parece que estamos diante de um mosaico, tanto são os grupos. Não se pode negar que eles vivem idealizando a unidade, o que, no entanto, não é uma aspiração impossível, uma vez que ela já existe do ponto de vista étnico e linguístico. (PEREIRA, 2009, p.30)

A autora revela ainda os dados da UNESCO de 2003, traduzidas das revistas ciganas europeias, que da existência de 1,5 milhão de ciganos existentes na América Latina cerca de 500 mil estão espalhadas por todo o território brasileiro, dentre esses os chamados nômades, seminômades e sedentários. Nesse caso sem fazer nenhuma referência ao que negam sua própria ciganidade, os denominados de *criptociganos*, o que aumentaria ainda mais esse número.



Como já é sabido, a autora informa sobre a existência os Calóns e os Roms presentes no território Brasileiro. Os calóns não apresentam nenhum subgrupo e podem ser classificados como Nômades.

Os nômades se autodenominam nações. Os homens são comerciantes e artesões e as mulheres quiromantes. Entre eles os ciganos tropeiros e as divisões de territórios eram respeitados e o grupo de ciganos não podem invadir outro território. Ao menor desrespeito desse acordo, poderia gerar conflitos entre as nações. Os principais grupos são: Mateiros (zona da Mata e Sul da Bahia) caatigueiros ou baianos (Nordeste); triangueiros (Goiás, Mato Grosso, triângulo Mineiro), Mineiros (Sul e Sudeste de Minas Gerais e Espírito Santo), Cariocas (Estado do Rio de Janeiro) Paulistas (Estado de São Paulo) Gaúchos (SUL do país).

Os denominados por sedentários se localizam no Rio de Janeiro, como uma das comunidades mais importantes do Estado, no bairro de Catumbi e nas cidades de Tatuí no interior de São Paulo. Este Grupo do bairro do Catumbi, no Rio de Janeiro, tem por característica peculiar a quantidade de oficiais de Justiça, escrivães e advogados que existem entre eles. Vieram de Portugal, e da Espanha.

Os Rom apresenta-se em subgrupos que podem ser nômades e sedentários. Nesses subgrupos são divididos em: Kalderash, Xoraxané, Macwaia, Lovara, Rudari. Para a autora os Kalderash, são caldeireiros e circenses e muitos ascenderam economicamente tornando-se industriais. Existe o que ascenderam intelectualmente, atuando nas mais diversas profissões liberais. Entre eles há também o seminômade que em algum momento reside em uma casa fixa ou viaja, acampa.

Dentre tais características o cigano Laurindo Rabello se encaixa no grupo Calón proveniente de Portugal e que se sedentarizaram no Rio de Janeiro, se ascendendo intelectualmente, apesar de não prosperar em sua vida e pode ser considerado fazendo parte de um grupo sedentário, ou seja, que não viaja em caravanas criando acampamentos em diversos lugares.

A autora afirma que na contemporaneidade, os ciganos sedentários (roms e calons) estão espalhados pelo Brasil e no que faz referência a cidade do Rio de Janeiro está nas periferias, nos subúrbios, nos bairros próximos aos centros, nas zonas norte e sul, mas sempre mantem contato com o grupo, mesmo que algum membro desse grupo resida em outros bairros, outras cidades ou outros estados e países diferentes. A escritora conta que no passado os ciganos nômades recorriam a comunicação ao *patrin*, que seria uma espécie de sinal deixada nas árvores, sob a forma de fita pendurada ou algum desenho. Esse era uma espécie

de sinal que estiveram ali, uma maneira de avisar aos outros ciganos. Hoje os ciganos sedentários têm telefones computadores, não utilizam mais cavalos e sim usam o automóvel, viajam de avião ônibus e trens. Mas sempre insistindo na união do grupo, existindo ciganos morando no mesmo andar do prédio em casas, numa mesma vila e bairro.

Para Pereira (2009, p.32), estes grupos compõem o povo que tem uma ligação mais direta com os gadjé. A chamada de interação *interétnica*. Sempre a consciência da unidade, do grupo e do núcleo familiar que para os ciganos vai conferindo essa unidade tão importante.

Justamente os ciganos Calón que residiam no Rio de Janeiro, no bairro do Catumbi em 1995, se destacam no artigo de uma *Revista de História* (2007). Nesse artigo, foi registrada uma festa denominada Bródio, na residência de Altamiro Sampaio, oficial de justiça aposentado, foi organizada coletivamente em homenagem a Jaime Duarte, bacharel em direito e autoridade no cartório de notas da cidade:

O bródio se inicia com o discurso do homenageado louvando o dono da casa e o violeiro Oscarino, delegado de polícia aposentado que com a magia de sua voz e de seu toque nos conduz sempre para o presente. A casa está enfeitada com palmas, flores brancas, com pequenos cortinados de renda afixados nos umbrais. Uma grande mesa com doces e refrigerantes se encontra posta na sala principal onde ficam as cantoras e o tocador. Os homens se retiram para uma área separada, onde conversam e tomam cerveja. No início as mulheres se dirigem as orações ao sagrado coração de Jesus contido em oratório e preso a parede, ornamentado e iluminado para a ocasião. Os pedidos de benção para todo o povo encerram a oração. De repente Sampaio exclama “Que a paz de Deus e o amor de Deus estejam nessa casa!”. O tocador Oscarino empunha um violão de doze cordas enfeitadas com fitas de várias cores e o prelúdio, acompanhado pelo pandeiro de Jorge, filho de Sampaio. Pares isolados se sucedem nas danças homem e mulher dispostos frente a frente com sapateados de passo curto semideslizados, braços erguidos acima dos ombros com estalar de dedos marcando o ritmos com volteios e meneios do quadril e de vez em quando de ombro para as mulheres. As danças são acompanhadas de viola e pandeiro e palmas dos participantes. Subitamente o dono da casa determina que a comida salgada seja servida. Nesse momento, entra música de fitas gravadas, para o descanso do tocador e das cantoras. O bródio continua com danças e pares soltos com os mesmos passos já descritos, cada casal dança em média, não mais que trinta segundos a cada repetição de refrão. Embora homem e mulher não se toquem os casados e os parentes próximos se abraçam no fim de cada dança. Após a última rodada de danças, o bródio é encerrado, são servidos os doces e refrigerantes a mesa, primeiramente servem as mulheres e depois os homens. (ARAÚJO, 2007)

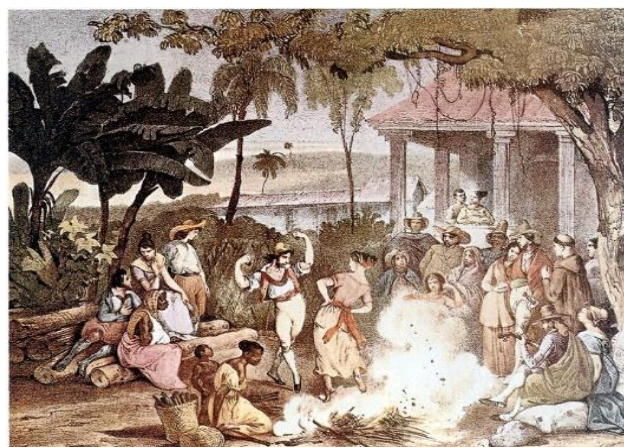
A partir desse relato para a *Revista de História*, Samuel Araújo (2007), conclui que nos finais do século XIX, o musicólogo Mello Moraes Filho, registrara observações bem próximas as que são descritas acima, ao tratar o bródio realizado no “Beco do Bem Bom”,

esquina com a Rua Marques de Pombal. O ambiente tinha como característica uma sala grandiosa, com luzes e aromas de flores. Os trajes das mulheres eram descritas como vestidos brancos, duros de goma, enfeitados de fita escarlates, verdes, azuis e amarelas. Os ombros dobrados em pontas, lenços na cabeça, enflorados com rosas, cravos e jardins.

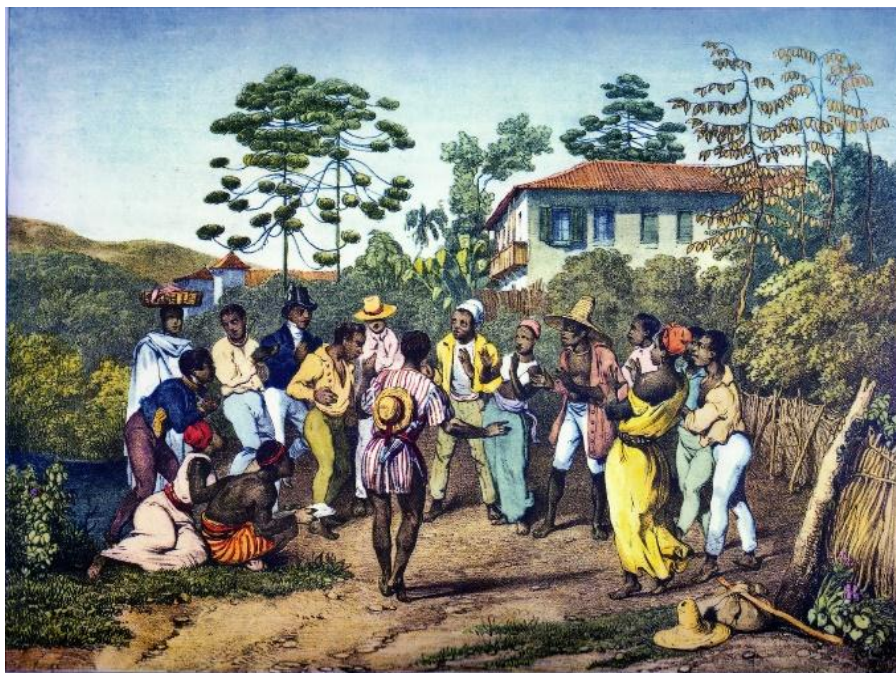
No começo do Bródio, os tocadores dedilhavam as violas enfeitadas de fitas estreitas e variadas. Um ancião ordena ao tocador “bata no pinho”. Nesse momento é iniciada a serra baia, dança que se constituiu em par, um cavalheiro canta ao verso e o outro tira a dama para dançar e rodam duas vezes, parando de frente para o outro, afastando-se recuam sapateando, saltando e dançando. A dama continua a dançar, enquanto o cavalheiro senta por enquanto que a festa continua com pares que se reversam. Segue-se a dança denominada por *Anu*, com dois pares e os figurantes quebram-se duas vezes parando e se contemplam aos sons das castanholas e violas que acompanhadas por modinhas, eram entoadas pelos cantadores, as moças dançam juntas e depois retornam aos seus pares.

Conclui-se que tanto a descrição da dança cigana do século XIX, através das pinturas dos quadros de *Debret* e *Rugendas* e processos inquisitórios condenando as manifestações culturais, como relatos das cerimônias ciganas, no cotidiano dos ciganos no Rio de Janeiro em pleno século XX, serviu como documento das práticas culturais Calón no território fluminense, influencia cigana direta na composição de lundus, provocando questionamentos acerca da formação da cultura popular no Brasil.

Ao examinar dois desenhos bem conhecidos, publicados pelo pintor Alemão Rugendas em meados do século XIX, ambos intitulados “*Danse lundu*”, nota-se que em um desses trabalhos, um casal de aparente ascendência europeia dançando ao som de um instrumento de cordas dedilhadas, e no outro um casal de negros dançando de modo não muito diferente, ao som de tambor e de um instrumento de teclas, provavelmente originário da África meridional:



(Fig-6 A dança do Lundu Rugendas)



( Fig-9 Batuque Rugendas)

Considerando os mesmos desenhos, em 1970 o musicólogo Baptista Siqueira afirmou que: “As lâminas de Rugendas mostram brancos e mulatos que dançam como ciganos ao som de instrumento dedilhado, com ruídos de castanholas, numa verdadeira confusão de traços culturais e etnológicos”. Afirmou ainda que a dança: “Tem todas as características daquelas usadas em nosso país pelos remanescentes ciganos”, e a associa ao fandango espanhol.

Algumas afirmações sobressaem dessas leituras. O *danse lundu* relaciona-se de todo modo a população cigana. Nesse caso a dança é um traço surpreendente de sua estabilidade entre determinado grupo Calón ou Rom. Sendo assim, pode-se supor a formação dos primeiros gêneros de música e dança no Brasil compreendendo movimentos culturais mais abrangentes do que as fórmulas binárias (africanos e europeus) ou ternárias (admitindo-se a contribuição indígena), ainda muito comuns em abordagens históricas da formação cultural brasileira. Nesse capítulo, com dados registrados em séculos e sem a pretensão de ser conclusivo sugere ao menos a existência de enigmas pouco explorados que se impõem à pesquisa histórica contemporânea sobre os caminhos da música e da dança no Brasil.

Considera-se a composição de modinhas e lundu a transmissão de seus sentimentos alegres, faceiros e satíricos, contrastando com a áurea triste e melancólica de suas poesias. O Lundu abordado nessa dissertação foi a chave para correlacionar a sua identidade nacional se tornando popular no século XIX, definindo dessa forma a característica nacional, pois

representava o povo, os gostos musicais mais populares do que a erudição. Segundo Houser (1998):

A evasão para a utopia e os contos de fadas, para o inconsciente e o fantástico, o sobrenatural e o místico, a infância e a natureza, os sonhos e a loucura, tudo isso eram formas disfarçadas e mais ou menos sublimadas do mesmo sentimento, do mesmo anseio, de irresponsabilidade e de uma vida livre de sofrimento e frustração. (HOUSER, 1998, p. 673).

Neste caso, as composições se tornam um tipo de fuga, utopia, em que o poeta Laurindo Rabello, procurava refúgio. Sua vida foi difícil, mas venceu todos os obstáculos presenciados. Sua característica física estranha para a sociedade, (pois era conhecido como poeta *Largatixa*), o seu baixo status na sociedade (quase não tinha sapatos, para frequentar a faculdade de medicina), muitas tragédias em sua família, (o pai morreu assassinado, a irmã morreu louca) e principalmente pela sua origem étnica, fez buscar sua consolidação na sociedade. Dessa maneira presenciavam-se características antagônicas de sua obra: Ora alegre, amorosa, galanteadora e pornográfica composição de modinhas e lundus e outra, triste, melancólica, com traços de sofrimento, característica de sua poesia. Exemplo de uma modinha:

Se eu fora dos mares  
À onda a pular  
Seu lindo corpinho  
Quisera Banhar

Contanto que ela  
Soubesse me amar  
Se eu fora dos astros  
A estrela Polar

Seus passos mimosos  
Quisera Guiar  
Contanto que ela  
Soubesse me amar

Se eu fora um grão rei  
Monarca sem par  
Trocava meu trono  
Por um seu olhar  
Contanto que ela  
Soubesse me amar. (OLYMPIO,1949)

Outro exemplo da modinha de lundu com características maliciosas:

No cume daquela serra  
Eu plantei uma roseira  
Quanto mais às rosas brotam  
Tanto mais o cume cheira

Eu plantei uma roseira  
À tarde, quando ao sol posto  
O vento no cume beija  
Vem travessa borboleta  
E as rosas do cume deixa

No tempo das invernias  
Que as plantas do cume lavam  
Quanto mais molhadas eram  
Tanto mais no cume davam

Quando cai à chuva fina  
Salpicos no cume caiem  
Abelhas no cume entram  
Lagartos do cume saem

Mas, se as águas vêm correndo  
O sujo do cume limpam  
Os botões do cume abrem  
As rosas do cume brincam(Moniz, 2010).

Segundo Houser (1998, p.192) “O romantismo está radicado no tormento do mundo e, assim verifica-se que quanto mais romântico e elegíaco é um povo mais infeliz é a sua condição”. Em sua poesia denominada **O Meu Segredo** Laurindo Rabello revela o período na sua vida em que se encontra em tristeza e o seu segredo é algo obscuro, na qual o seu futuro ainda não foi revelado. Caracterizado nesse trecho:

Letras escritas com pranto  
Sei que apagadas serão!  
Sei que um segredo de mágoas  
Nunca merece atenção!

Mas não importa; hoje quero  
O meu segredo escrever;  
Que guardado por mais tempo  
Talvez me faça morrer (Laurindo Rabello Poesias Completas, pg.2)

Outra poesia com características Românticas denotam uma faceta mais amorosa e galanteador de ser:

Miseráveis insensatos,  
Escravos da formosura,  
Curvados a seu aceno  
Buscáis vida no veneno  
Que vos leva à sepultura!

Nos seus braços reclinados  
Beijando em ternos carinhos  
Divinas faces mimosas,  
Libais o néctar das rosas  
Sem reparar nos espinhos! (Laurindo Rabello, Poesias Completas, pg.12).

Como esse capítulo afirma, as obras de Laurindo Rabelo estão intrínsecas, sua etnicidade e origem cultural, deixando assim mesmo sem perceber o rastro da memória na qual foi concebido e exposto desde tenra idade. Como diz Stewart Hall (2003):

Não podemos jamais ir para casa, voltar à cena primária enquanto o momento esquecido de nossos começos e autenticidade, pois há sempre algo no meio. Não podemos retornar a uma unidade passada, pois só podemos conhecer o passado, a memória, o inconsciente, através de seus efeitos, isto é quando este é trazido para dentro da linguagem e de lá embarcamos numa (interminável) viagem. Diante de uma floresta de signos (Baudelaire), nos encontramos sempre na encruzilhada, com nossas histórias e memórias. (HALL, 2003 p.27).

De acordo com Fonseca (1996, p.21), as primeiras notas musicais no Brasil Colônia começaram a partir do processo de formação das manifestações culturais no Brasil. Musicólogos e historiadores consideraram a música brasileira como resultado da união de características rítmicas e melódicas que tinham origem de povos europeus africanos e indígenas.

No Brasil desse período, existia a princípio uma expressão musical particular desse trio de culturas em contato, “porém em profunda desigualdade de condições” (FONSECA, 1996, p.21). Segundo o autor, o colonizador tinha a expressão cultural que se impunha as expressões dos indígenas e dos africanos, que eram colocados em posição de inferioridade, estavam vulneráveis a terem suas performances artísticas a descaracterização e perda de sua identidade cultural, sob ameaça constante de “aculturação” e esquecimento.

### 3.3- Performances artísticas e literárias

Ao realizar a escrita dessa sessão foi preciso salientar a necessidade de uma teoria que abarcasse o estudo do performático, teatralidade na poética oral. Visto que a poesia de Laurindo Rabello passeia dentro dessas perspectivas e no conjunto da recepção crítica baseado no olhar de multiplicidade constante. Sua Lírica é poética, oral, ancestral ligada a dança, que neste caso vai se multiplicando por ganhar diversas referências de lugares e territórios. Como esse fato é desenvolvido dentro da literatura Brasileira, a teoria vai nos convidar a compreender esse fenômeno presente no Romantismo.

Logo no início do livro “Performance, Recepção, Leitura”, Paul Zumthor (1996), revela uma reflexão importante sobre a interdisciplinaridade e a introdução à poesia oral, como resposta para um questionário realizado para uma revista italiana, denominada por *Línea D’Ombra*. Todos esses assuntos versavam sobre sua pesquisa realizada por anos, pois o autor vinha trabalhando com a acústica e a etnologia, somada a sociologia das chamadas culturas populares e a história das tradições orais.

O autor relaciona o uso da voz como o processo de ultrapassagem de um domínio científico além de que, não se ignora o envolvimento que deu início no começo do século XX, ficando direcionado aos poetas a realizarem vocalmente a sua poesia. Nessa realidade foram: “Diversas formas de poesia sonora que, inicialmente levaram-me ao estudo científico da voz” (ZUMTHOR, 1996.p.10).

Para Zumthor (1996) a voz no prisma científico tem o poder dependendo do lugar global que se coloca de privilégio na base dessas culturas respectivamente mantendo a atenção nas formas, não necessariamente informativas da palavra em si, mas interrogando sobre os usos da palavra e da voz poética.

Para o autor, se realiza uma ação necessária com a pesquisa dos medievalistas em que a poesia medieval teria sido “Objeto das tradições orais”. Realmente foi um ponto de vista importante, mas que não chegou ao alcance da resposta que a oralidade proporciona, nem o “alcance social” desses textos que são transmitidos pelos manuscritos.

Nesse sentido Zumthor (1996) propõe para essa questão:

A concentração na natureza, nos sentido próprio e nos efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais... “Para voltar em seguida a eles e re- historicizar, re- especializar”. (ZUMTHOR, p.12).



Tais fatores embasam a ideia da “desalienação crítica”, que nesse o caso, o primeiro fator a ser eliminado seria o preconceito literário. O pesquisador difere a ideia da Literatura e Poesia, visto que a primeira designação do termo fica presa no tempo e espaço e a poética que é a arte da linguagem humana, que não depende da forma de construção e participa de um estudo antropológico mais profundo.

Tal abordagem fez o autor refletir acerca do que chama de “problema da poesia vocal” afastando assim dos termos que se referem a denominada “Literatura Oral”. Na realidade a dicotomia existente nas bases poesia oral *versus* escrita não poderá ser levado a extremos nem para um, nem para outro. Vale notar que o autor faz a alusão a:

Uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos, no discurso social, das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. Os signos dessa ressurgência, estão em toda parte, dos desdém dos jovens pela leitura até a proliferação da canção. (ZUMTHOR,2009, p.15)

Nessa abordagem para o pesquisador, as formas poéticas transmitidas pela voz, mesmo que tenha sido composto na escrita, existe uma autonomia ligada no texto em relação da obra que se diferencia, havendo dessa forma uma diminuição de importância.

Para tais afirmações, em uma análise hipotética, haveria um desaparecimento do elemento textual e que todo o restante da obra se valeria dos elementos de performances: Sob tais aspectos para o autor, a poética da oralidade não poderá jamais ser econômica, aplicando-se nos estudos da escrita literária ou inversamente.

Soma-se esse fator a ideia da performance ser estendida, ganhando até dimensões e estudos do corpo. Para o autor o termo anglo- saxão “**performance**” estaria a se estender a toda espécie de teatralidade, pois este não seria o sinal que toda literatura não estaria ligado ao teatro?

Para adentrar na temática da *Performance* dentro do contexto da literatura, o autor considera as “Percepções sensoriais de um corpo vivo” existindo dessa maneira a problemática tanto do método quanto da crítica literária. Para exemplificar, o autor utiliza de seu testemunho pessoal a experiência musical que teve na infância: Ouvindo os cantores de Rua em Paris, voltando da escola, uma melodia simples e de fácil memorização em que todos em coro entoava a animada música. Para além dessa experiência havia o “jogo”, em que menino em questão fora atraído pela experiência do espetáculo. A partir desse momento vivido ainda na infância o autor sempre procurava remeter a esse episódio por memória:

A forma de canção do meu camelô de outrora pode se decompor, analisar, segundo as frases ou a versificação, a melodia ou a mímica do interprete. Essa redução constitui um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, de fato (No nível que o discurso é vivido) ele nega a existência da forma. Essa com efeito só existe na “performance”. (ZUMTHOR,1998, p.29)

A presente palavra “performance”, para o autor esteve presente desde os anos 50 no vocabulário de estudiosos norte –americanos ligados a dramaturgia. Fica fortemente marcada pela prática, que para estes pesquisadores estabelece seu significado no recorte de uma manifestação cultural lúdica (conto, canção rito etc). Nessa situação, para etnólogos a performance seria o estudo de comunicação oral:

A performance se situa no contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: Neste contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai do contexto ao mesmo tempo em que nele se encontra lugar. Algo se criou atingiu a plenitude e assim ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. (ZUMTHOR,1998, p 31)

Para dar continuação a esse raciocínio, a pesquisa me leva nesse momento a mostrar na prática o processo da performance presente na obra de Laurindo Rabello. Uma literatura ancestral e que reconhece seu lugar na oralidade e que continua na dança na contemporaneidade, precisamente na região Norte do Brasil, Belém do Pará em que foi preservada essa memória.

A sua lírica ganha independência a partir desse momento e começa a sair do papel, das letras para começar a passear pela dança, arte e território. Como uma obra multifacetada, ganha testemunhas que presenciaram seu modo de vida e sua paixão pela música e poesia.

Segundo Cirino (2009, p.114), nesse universo das “Artes performáticas” a performance musical fica entendida como um tipo específico e particular, que constitui todas as ações que concorrem para fazer soar aquilo que é executado e o que fica de mais interessante para os ouvintes. Nesse ponto de vista, esse material de expressão começa a ultrapassar o puro resultado acústico da performance, dando a sugestão que poderá ter uma intersecção dentre os outros elementos das artes, como o gesto a fala e o som, movimento.

Para o autor os estudos da chamada “*performing practice*” são essenciais nas pesquisas da etnomusicologia que trabalham com as tradições musicais sem a prática da escrita. No Brasil esse termo como disserta o autor, tem sido utilizado por diversas áreas,

podendo ser traduzidos de várias maneiras, que depende do contexto que a palavra é empregada. Na área musical podem-se utilizar sinônimos em execução ou na improvisação.

Tal performance na música pode gerar sentimentos e pensamentos coletivos que vão se tornar base nas transformações musicais. (CIRINO 2009, p.115, *apud* BLACKING1995, p.152). Diante disso o estudo sobre a performance e poesia oral, serve como um fio condutor de energia que analisa as danças, aliada a oralidade manifestada em sua lírica.

O flamenco presente na oralidade e ancestralidade se comporta nas modinhas e lundus como performance. A plataforma que este se estabelece é na escrita e na semelhança existente nas formas poéticas e na dança. Tais fatores conectam a lírica de Laurindo Rabello a um paralelo e união da memória, que junta as características da lírica cigana brasileira com o fado Português, flamenco Espanhol e lundu Brasileiro.

No artigo denominado por “El Fado Vadio” por Luiz Garcia Castañón (2002), o fado e o flamenco são manifestações do patrimônio de Espanha e Portugal, cuja origem se encontra nas camadas mais baixas da sociedade. Este afirma que o flamenco já foi visto como dança dos ciganos:

De gente de mal vivir, de párias de lasociedad, ladrones, perezosos, gentes sin valores y sin normas sociales. Dice Amalia Rodrigues: Carmem Amayafue uno de mi mayores ídolos. Era tangitana que se laechaba de los hoteles porque cocia habas em el cuarto quemabaloscolchones e dejaba um intenso olor a cebola, Yotambien soy um poco como ella. No llegé a esse punto porque nací em Lisboa pero devo tener uma costillagitana o árabe. Si hubiesse vivido em médio de ciganos seria aun peor que ella. Seria Carmen Amália. (CASTAÑÓN, 2002)

Nesse episódio, o autor do artigo relata sobre a fadista portuguesa Amália Rodrigues, que tinha uma admiração por uma artista cigana, chegando a se identificar com a mesma. O autor afirma que o fado surge como a alma de um povo pisoteado, castigado e menosprezado. Os letristas que geralmente eram anônimos marcam o poema com a arte agarrada ao sentimentalismo. Para Castañón (2002) existem fados extraídos de poemas de Cesário Verde, assim como de Fernando Pessoa, cuja poesia tem um tom saudosista. Em outros casos os autores que produziam fados, muitas das vezes eram desconhecidos barbeiros, pintores, carpinteiros e marinheiros.

Falar do flamenco e fado atrelada a origem cigana é vincular com a performance e ancestralidade na literatura oral, o povo emergente das camadas mais baixas, revelando sua

história e seu sentimento através da arte literária. Laurindo Rabello evoca através dessas performances, a memória de seus antepassados dando um novo significado na linguagem Romântica, simbolizando as diversas etnias e formas de criar e mostrar sua poética em múltiplas linguagens.

Nessa linha de raciocínio, o estudo do flamenco mesmo que não esteja vinculada na história e no estereotipo do povo brasileiro diretamente, marca sua presença na forma de manifestações artísticas que se integram nas diferentes culturas e territórios brasileiros distintos.

Como já ficou observado nessa presente dissertação, é sabido que em Belém do Pará, os ciganos que fugiam das perseguições dos tribunais do Santo Ofício promulgado pelo governo Português, se estabeleceram nessa região como um lugar que dentre outros, o que mais preservou a sua identidade cultural. Suas crenças e performances na música e nas danças foram mescladas com os elementos culturais que ali existiam, formadas, por exemplo, pelos indígenas e os mestiços que vieram da colônia portuguesa.

Nesse sentido, o carimbó e o lundu são exemplos de danças e músicas que se formaram na região norte do Brasil, formando uma base, elementos que foram preservados pela localização geográfica. Na execução da dança coreografada do Carimbó e o Lundu na contemporaneidade, assemelha-se ao flamenco e ao fado Português. O Carimbó é um ritmo amazônico, típico do Pará, que segundo Joaquim Amoras Castro, suas origens como Carimbó praiano tem a tradição que remonta ao século XVIII, a sua evolução na região do salgado, em épocas que o negro faziam suas cerimônias com batuques, transformando-se em lazer para afastar seu estado de nostalgia.

Segundo o site oficial do Governo do Pará, na sessão *Cultura Fauna e Flora* (2006) o carimbó foi criado pelos índios Tupinambá que eram dotados de um senso artístico extraordinário, sendo nas tribos considerado como semideuses:

A mais extraordinária manifestação de criatividade artística do povo paraense foi criada pelos índios Tupinambá que, segundo os historiadores, eram dotados de um senso artístico invulgar, chegando a ser considerados, nas tribos, como verdadeiros semideuses. Inicialmente, segundo tudo indica, a "Dança do Carimbó" era apresentada num andamento monótono, como acontece com a grande maioria das danças indígenas. Quando os escravos africanos tomaram contato com essa manifestação artística dos Tupinambá começaram a aperfeiçoar a dança, iniciando pelo andamento que, de monótono, passou a vibrar como uma espécie de variante do batuque africano. Por isso contagiava até mesmo os colonizadores portugueses que, pelo interesse de conseguir mão-de-obra para os mais diversos trabalhos, não somente estimulavam essas manifestações, como também,

excepcionalmente, faziam questão de participar, acrescentando traços da expressão corporal característica das danças portuguesas. Não é à toa que a "Dança do Carimbó" apresenta, em certas passagens, alguns movimentos das danças folclóricas lusitanas, como os dedos castanholando na marcação certa do ritmo agitado e absorvente. (CULTURA, FAUNA E FLORA,2006)

Nesse sentido como coreografia a dança do carimbó é apresentada em pares, começando com duas fileiras de homens e mulheres com a frente voltada para o centro. Quando a música é iniciada, os homens vão em direção às mulheres, em que batem palmas como uma espécie de convite para a dança. Os pares são formados de imediato, girando continuamente em torno de si mesmo, ao mesmo tempo em que formam um grande círculo que gira em sentido contrário ao ponteiro do relógio:

Observa-se a influência indígena, quando os dançarinos fazem alguns movimentos com o corpo curvado para frente, sempre puxando-o com um pé na frente, marcando acentuadamente o ritmo vibrante. (Revista Cultura Fauna e Flora, 2006)

Nesse caso, no decorrer da dança as mulheres, seguram a barra da saia e espera o momento em que os seus cavalheiros estejam distraídos *“Para atirar-lhes no rosto esta parte da indumentária feminina”*, provocando gargalhadas e gritos de todos.

De alguma maneira a memória da cultura cigana na forma das manifestações de danças e performances como o lundu e o carimbó, vão percorrer uma trajetória ascendente no mapa brasileiro, em que foi o caminho de fuga em que os ciganos escaparam da inquisição no século XIX. E dessa forma permanecem até a contemporaneidade, guardando os traços importantes da dança e até instrumentos musicais.

Atrelam-se muitas vezes a presença de elementos “europeus” nessas performances, como sendo uma herança hegemônica portuguesa, porem tais elementos que se percebem como os de origem europeia, não os são. São do povo cigano os dedos castanholados, mesmo sob a perspectiva de esse trejeito ser referido ao folclore Português, em que na verdade pertence ao fado, como dança dos ciganos, antes da chegada da família Real Portuguesa ao Brasil.

É sabido que de fato existira uma linha tênue entre o flamenco e o fado, porem ambas se comportam como danças em que tiveram influência das manifestações artísticas do povo nômade. Segundo Pereira (2014, p.20), sobre a história do flamenco, a arte que eclodiu no ultimo terço do século XVIII, não foram somente os ciganos da baixa Andaluzia que criou

além deles, os judeus, mouros e a população marginalizada e pobre da Andaluzia na Espanha, foi o cenário ideal para o seu surgimento.

A autora enfatiza o protagonismo dos ciganos espanhóis os -calé- na criação do chamado “cante”, da mesma maneira que os rons- ciganos extra ibéricos- tiveram também sua influência no folclore russo e húngaro e no modo de tocar violino Romeno, que lhe imprimiu um ritmo original, entre outras contribuições da cultura cigana mundo a fora. Par a autora os ciganos receberam diversas influencias mundo a fora, na língua, nas artes, na culinária, na religiosidade e nos costumes:

Os ciganos, afinal, são reconhecidamente os que melhor sintetizam, até pela sua provável origem- a Índia- o orientalismo musical andaluz. Por tudo isso, é necessário conhecimento da história social dos ciganos para se chegar a história do flamenco. Não se pode vasculhar o flamenco sem antes mergulhar na *romanipén*. O flamenco, como costumam dizer os seus interpretes, é um modo de cantar e dançar, de fazer versos e tocar instrumentos que define um modo de ser, uma visão do mundo. Suas palavras chaves são *memória* e *liberdade*. O flamenco como expressão religiosa, sobrevive ainda na cerimônia da semana santa em Servilla e na missa flamenca em algumas cidades espanholas. (PEREIRA, 2014, p.20)

A autora afirma que durante a elaboração dos textos, percebeu que além do flamenco, especificamente a cultura do Calé da Espanha, seus principais criadores e difusores, a própria estaria compreendendo a temática algumas vezes aos Rons. Pereira (2014), também começou a observar os ciganos brasileiros, apresentando sob vários grupos e subgrupos de geografias diferentes.

Segundo Castañón (2002), na revista *Anaquel de Estudios Árabes*, define e relaciona o patrimônio com o fado e o flamenco pertencentes a herança Portuguesa e Espanhola. O autor define Patrimônio como herança paterna e bem de família, que abarca a caracterização de um povo, de um país, de uma raça e etnia, que se classifica em uma escala de valores, de acordo com as circunstancias, ou por ignorância, menosprezo ou desconhecimento.

O flamenco e o fado segundo o autor são duas manifestações do patrimônio da Espanha e Portugal, cuja origem se encontra nas camadas sociais inferiores. Se bem que a burguesia e os intelectuais se apropriaram de alguns aspectos, e refutado outros. Assim foi que nasceu o flamenco profissional dos chamados *Tablaos* Flamencos e fado profissional das casas de fado que surge em toda a geografia, sendo o mais renomado regiões Madri e Lisboa.

Para o autor, existem fados extraídos de poemas de Cesário Verde , assim como de Fernando Pessoa, cuja poesia existe um tema relacionada a saudade. Para Castañón (2002), existe sem dúvidas, um culto a dor do fado, desse sentimento que se denomina fatalista, como também existe a dor do flamenco, porém existindo grande diferença de caráter dos povos. Cada povo é relacionado de acordo com a *idiosincrasia*, e as circunstâncias existentes de região que sofre variação de país para país e suas diferenças que se relacionam diretamente com a música.

Segundo Llobet (2011, p.123), nos estudos da *Revista Aragonesa de Musicologia*, como uma metodologia sociológica e antropológica foi realizado o estudo do flamenco como performance interessada na relação existente da música e sociedade em que a produz, consome e em qual é dirigida.

Para o autor, algumas teorias pós-modernas tem afetado as perspectivas teóricas, os objetivos e as questões da etnomusicologia recente em que nesses textos de etnomusicólogos contemporâneos tem ganhado em sofisticação teórica, poderio crítico e relevância social, na medida em que se tem adiantado os vínculos, que havia mantido tradicionalmente com a etnologia e musicologia. Tais textos buscam uma inspiração melhor das teorias pós-modernas do pós-estruturalismo, do pós-colonialismo, do pós-marxismo e da crítica feminista.

Segundo o flamencólogo Eugenio Cobo (2005, p.85), quanto ao surgimento do flamenco, o mais provável seria o que nasceu no momento propício, determinado, sem fases, como produto de evolução de outras músicas. No que se sabe, nas décadas românticas dos anos 30 e 40 do século XIX, são decisivas na formação do flamenco e na sua apresentação como espetáculo. Segundo o autor, Luis Lavaour em seu livro “Teoria do cante Flamenco” comenta que posta em cena de uma festa flamenca, o drama no sentido das *coplas*, até seu caráter noturno são notavelmente Românticos.

As *Coplas* na verdade, se referem se a composição poética de quatro versos com ritmo assonante nos versos pares e sem rima nos ímpares, servindo como destino ao canto. Outras definições se referem ao conjunto de versos, que geralmente se ajustam a uma medida e ritmo constantes ao longo de um poema ou canção.

De acordo com Kayser (1978), em sua obra “Análise e Interpretação da obra Literária” traz conceitos fundamentais acerca da forma e conteúdo da lírica no período do Romantismo. Este afirma que para uma concepção do Romantismo de poeta e poesia em toda obra literária, vendo o produto espontâneo de vivência sentido pela alma individual, existindo um tesouro de imagens poéticas, fórmulas fixas e maneiras técnicas de exposição que são apreendidos pelo

poeta: “A Glosa constando de um mote, na maioria das vezes de quatro versos, que em quatro estrofes de dez versos é glosado pela forma que sucessivamente, um verso de mote apareça como verso final de uma estrofe” (KAYSER,1978, pág. 97).

Já na Espanha, o país originário da Glosa, existe a variação da distribuição original da rima aba/ ba/ cdc/ cd. Observa-se abaixo a rima na composição de uma determinada Glosa que Laurindo Rabello compôs apenas se diferencia no sistema (cd);

**Glosa:** *Hei de, Mártir de Amor,*

*Morrer te Amando*

O facho do Helesponto apaga o dia (a)  
Sem que aos olhos de Hero o sono traga (b)  
Que dentro de sua alma não se apaga (c)  
O fogo com que o facho se acendia (d)

Aflita o seu Leandro ao mar pedia  
Que, abrandado por ela, a prece afaga  
E traz –lhe o morto amante numa vaga  
(Talvez vaga de amor, inda que fria)

Ao vê-lo pasma e clama num transporte (a)  
“Leandro! és morto?!... Que destino infando (b)  
Te conduz aos meus braços dessa sorte?! (C)

“Morreste!...mas... (e as ondas se arrojando  
Assim termina, já sorvendo a morte)  
*Hei de mártir de amor, morrer te amando*

É observado nesta glosa as palavras que rimam nesse sistema: (Dia/Traga/Pedia; Traga/Pedia; ou seja (aba/ba), (Apaga/ Acendia / vaga;); ou seja (c/d/c). Já não há rima nas palavras (apaga/ acendia) ou seja sistema (c/d).

Tudo indica que Motivos como a dança, músicas e poesias ciganas muitas das vezes provenientes de Portugal foram revelados na lírica do poeta cigano Laurindo Rabello. Chama-se de Motivo uma unidade denominada pelo aspecto formal, como (cantigas, glosas, motes e tercetos) como no aspecto do tema: Ironia, detectadas tanto nas líricas Portuguesas tanto presentes na poesia Brasileira.

Tais temas se repetem em ambas literaturas, como traços de instrumentos semelhantes, presença marcante na influência da cultura cigana como o retrato da memória identitária marcada em sua poética nacional. Não seria interessante afirmar que cada motivo seja



revelado ou tenha a natureza demonstrada, mas tendo uma investigação aprofundada, prometendo um acontecimento. Eis a chave para obter um elo presentes nas cantigas portuguesas e as cantigas brasileiras do século XIX:

Na verdade, na lírica fala-se também de motivos como tais, designam por exemplo a corrente do rio a noite, o erguer do sol, a despedida etc. Para que na realidade sejam motivos autênticos tem que ser entendidos como situações significativas. A sua transcendência não consiste neste caso no desenvolvimento de sua situação de acordo com uma ação, mas sim em se tornarem vivências para uma alma humana em si prologuem interiormente em sua íntima vibração. (KAYSER, 1976, p.58)

Vale notar que a investigação do motivo é um aspecto trabalhado pela teoria da literatura. Pode-se perceber os principais a serem estabelecidos e encontrados em ambas literaturas Portuguesa e Brasileira: A melodia, o ritmo e a sua forma semelhante.

Levando adiante o raciocínio que o teórico da literatura determina no campo da investigação, esta foi desenvolvida o que é denominado por Topos: Estes seriam clichês fixos ou esquemas de pensar a expressão, que provavelmente vieram da literatura antiga e que através da literatura medieval se infiltraram nas literaturas de Língua Portuguesa. A investigação desses motivos tem dois aspectos: É investigada primeiramente a tradição literária de certas imagens fixas e concretas.

Na verdade existem motivos e formulas presentes tanto na literatura Brasileira quanto na Portuguesa. Observa-se que que na Literatura Portuguesa de século XIX com o Romantismo presente em Portugal, surge o culto pelo folclore nacional. Portanto tais conjecturas nas composições poéticas populares da tradição oral seriam elementos suficientes a serem considerados como “motivo” que será revelado no estudo dos aspectos formais das cantigas Portuguesas.

É nesse sentido que Maria Arminda Nunes desenvolve um pensamento que engloba o aspecto formal das cantigas, as formas das composições poéticas das tradições orais que são naturalmente singelas, em que o estudioso encontra nelas vários materiais para os estudos pertencentes as características linguísticas das regiões portuguesas. Quanto a medida utilizada nos versos domina de modo marcante tradicional português, verso de 7 sílabas. Ao referir-se as quadras populares, Afonso Lopes Vieira relatara que um dia conversando com uma pessoa idosa verificara que ela se expressava, em versos de sete sílabas: “Choro, choro, choro, choro/ Depois boto-me a rezar”. Fica claro as conclusões da presença da redondilha maior na expressão popular Portuguesa.

Dentro dessa moldura existem inúmeros exemplos de dísticos, tercetos, quintilhas, sextinas cantigas (oitavadas) e décimas. Estas se usam como glosas e motes na literatura Portuguesa. É crível como podem ser visualizadas as presenças de glosas e motes na Literatura Brasileira, na lírica do poeta Laurindo Rabello. A Glosa como já foi citado por Kayser (1978) nesse capítulo, consta de um mote, na maioria das vezes de quatro versos, que em quatro estrofes de dez versos é glosado:

La Bela mal Maridada  
De más lindas que vi  
Sí Hábeis de tomar amores  
Vida, no dejeis a mi (KAYSER,1978, p.97)

Nesse diálogo, Maria Nunes (1978) afirma que as Glosas e os Motes, pela sua extensão é notado evidentes embaraços de expressões. Nas rimas infantis designadas por “lengas lengas” as estrofes podem atingir dimensões incontroláveis, quando se adotam o processo da adição a cada nova série de versos, todos compostos para serem ouvidos em cantilena ou recitação.

Para Cirino (2009, apud SADIE, 1988), o Moteto deriva do francês mot, “palavra”, sendo uma das formas mais importantes a música polifônica, de 1250 até 1750, teve sua origem no século XVIII da prática de Pérotin e seus contemporâneos em Notre Dame de Paris, que consistia em acrescentar palavras a voz ou vozes superiores com um tenor em cantochão. O termo também é usado para obras como as missas curtas de Bach que reutilizaram um material mais antigo, mas que seriam bem mais descritas como reelaborações ou arranjos, sendo usado ainda para uma composição humorística e satírica, em que seus aspectos às vezes em suas próprias melodias de um ou outro compositor de um período de um estilo que são empregados de forma a parecerem até ridículos.

Pode se dizer que estas características se encontram presentes nas diferentes composições de glosas e motes realizadas por Laurindo, que em saraus de amigos e conhecidos se reuniam:

Reunida a família de Laurindo, uma de suas cunhadas pede para glosar um belo mote; e ele, a cabeceira da mesa, ao clarão imóvel do reverbero de lampião central, toma de um lápis e traça o improviso, tão doloridas décimas, intituladas *A minha Mulher*, que em sobressalto a tristeza e a lágrima a furto, derivado dos sombrios dos pressentimentos, confrangeram

os semblantes dos circundantes, que se olharam em comum, disfarçando após. Ouçamo-los um pouco: Da morte o sopro gelado / vae me apagando a existência/No coração com veemência /Sinto seu passo apressado/ Ai! Quando bem adorado/ Minha alma daqui se for; Por piedade e favor / Disfarça a dor veemente/Mas nunca risques da mente/ Lembranças do nosso amor. (MORAES FILHO, 1904, p.178)

Nesta ocasião Mello Moraes descreve um pouco da rotina em que o poeta estava inserido. Mesmo padecendo de uma doença grave e percebendo que iria morrer, não deixava de improvisar Mote e Glosas, em reunião de amigos em diferentes ocasiões.

Neste contexto, quando foi aspirante a seminarista, frequentava o bairro da Lapa, em uma ocasião cômica: Em frente da casa na Rua da Lapa, duas moças estariam paquerando o poeta, ali reaparecendo dias depois, as pessoas que o rodeavam o aplaudiam, festejando a sua presença. Eis que as moças avistaram-no. Quando Laurindo voltou-se para as meninas, com uma situação de *minorista como* afirma Mello Moraes, as moças apontaram-lhe, batendo a janela, retirando-se em gargalhadas. E Laurindo como um seminarista, formalizando-se, carregando o olhar dizendo para os curiosos: “Graças a Deus, que descobri uma cruz contra aquela espécie de demônios” (MELLO MORAES, 1904, p. 146).

A explicação que é dada para o desprezo das garotas em relação a Laurindo Rabello é revelada pela sua situação de *minorista*, que no dicionário encontra-se dois tipos diferentes de significados: No primeiro dicionário, denominado por Dicionário Português Dicio: “Clérigo com uma das quatro ordens menores” e pelo “dicionário Informal”: “Aquele que é frequentador de níveis mínimos que se localiza em âmbitos menores em termos quantitativos ou qualitativos da coexistência ou da convivência”. Na verdade os dois significados engloba a situação em que o poeta se encontrava no extrato social como um seminarista e uma pessoa que vivia ou frequentava os níveis mínimos, no que faz referência a sua posição social na sociedade carioca fluminense.

No aspecto em que revela a obra de Laurindo Rabello segundo Moniz (2012), a primeira compilação *post mortem*, de poemas data de 1867, três anos após a sua morte. A mais recente foi organizada por Antenor Nascentes, em 1963, com reedições em 1966 e em 1986, essa última póstuma até para o compilador que morreu em 1972. Antenor Nascentes chegou a reunir 95 poemas, do que apenas 22 foram publicados no volume trovas por Laurindo Rabello. Os 73 restantes, vieram de garimpagem de cancioneiros de modinhas e lundus. Essa questão é por demais interessante visto que, as suas publicações circularam de

forma informal, em publicações em edições de jornais, mas que ficaram registrados na oralidade através da música.

Para Moniz, existe uma diversidade, uma universalidade em que o estilo do poeta fica indefinido: “Que ora subscreve às convenções poéticas e linguísticas de uma elite cultural, ora permite sua musa flertar com outra sociabilidade- a do botequim, as das tertúlias masculinas” (MONIZ, 2012, p.16).

Acredito que pelo fato de Laurindo escrever alguns poemas por um modelo cheio de formalismos (foi indicado a cadeira nº 26, da Academia Brasileira de Letras), isso não significa que seu estilo agrade a elite cultural ou fosse pertencente a esse modelo hegemônico. Ele utilizava um tipo de linguagem rebuscada em alguns poemas justamente para confundir a própria elite, por isso era detentor de uma ironia que somente ele sabia usar, ele conhecia o caminho de enfrentamento as elites.

Para Moniz, Laurindo utilizara de uma humildade ao fazer uma declaração no prefácio de seu livro que se trataria de uma coleção de trovas “De grande parte já publicadas” (MONIZ, 2012, p.19), que consistiria no mero artifício de retórica numa primeira leitura. O autor em questão, debate a ideia de um poema de 271 versos, ou mesmo um soneto ser considerada uma trova, na acepção mais restrita a técnica versificatória, enquanto gênero popular baseado em quadras heptassilábicas.

O autor utiliza outra linha de interpretação no que consiste sobre a titulação em que Laurindo dera a sua obra “Trovas” que para Moniz, valeu-se de uma significação menos técnica, geralmente aplicada a designação de poemas de menor valor ou letras de cantigas. Considerando assim o poeta sua própria obra como peças singelas, expressões de sua alma que faria sentido classifica-las como trovas, por tomar como “bagatelas”.

Pode-se perceber que Laurindo Rabello não utiliza de humildade em classificar seus trabalhos como trovas, nem por conta de seus sonetos que já publicara ou outra classificação que a academia elitista e classista vai definir sua obra. Na visão de Moniz, Laurindo foi humilde porque considerou seu trabalho de maior importância (modinhas e Lundus, que representa seu povo e é a fonte de expressão cultural), porém, para alguns críticos literários seria uma ofensa comparar modinhas e lundus com sonetos ou poemas de 271 versos.

Nesse sentido, será que Laurindo Rabello não conhecia sua própria obra e nem valorizaria tanto as cantigas como os sonetos que publicaria em jornais? Não existe diferença e nem dualismo em sua lírica no tocante a pertencer a dois mundos: Elite e povo. O que existe

é a voz do povo cigano através da oralidade das canções e cantigas e uma linguagem rebuscada cheia de ironias para confundir a própria elite cultural.

De acordo com Nunes (1978, p.26-27) na composição das estrofes notam-se algumas características curiosas: Compõem-se com facilidade uma quadra a partir de dois versos em relação a literatura portuguesa, muitas vezes contidas num provérbio, pois simples modificação na ordem das palavras:

Ó minha caninha verde  
Ó verde minha caninha  
Salpicadinha de amores  
De amores salpicadinhas (NUNES.p. 26-27)

Em várias canções, sobretudo coreográficas, também se observa muito o processo do *leixa – pren*. Eis um exemplo tomado numa das canções colhidas por Fernando Tomás. Surgem também estrofes estereotipadas de cantigas geográficas bastando mudar o nome da terra. Elas funcionam perfeitamente em várias circunstâncias neste caso tratando da literatura Portuguesa:

O Pavão, Lindo Pavão  
Lindas penas o pavão tem  
Não há olhos para amar

Como são os do meu bem  
E como são os da minha amada  
Ó pavão Lindo Pavão  
Pavão de pedra dobrada (NUNES p. 27-28)

Percebe-se esse fenômeno nas canções coreográficas no caso de Laurindo Rabello fazendo referência ao Lundu<sup>7</sup>.

É aqui...bem vejo a **campa**  
Ondem Jazem meus amores  
O perfume de sua alma

Inda sinto nessas **flores**  
Aqui nasceram saudades  
**Plantadas** por minha mão

---

<sup>7</sup>In Eduardo de Sá, 1863 p. 106

Nasceram-devem rega-las  
Pranto do meu coração  
Pranto amargo da minha alma

**Orvalhe** bem essas **flores**  
Verta aqui saudosa mágoa  
Que sinto por meus amores

**Motes**<sup>8</sup> que Laurindo Rabello escreveu:

1-

Sôa o Bronze expira o dia  
Eu triste fico a gemer  
Eis qual vive o infeliz  
Eis aqui o meu viver

Junto de uma sepultura  
A sombra de seu salgueiro  
Lamentando a minha sorte  
Chorei o meu cativoiro

2-

Quebrou o amor por despeito  
As cordas da minha lyra

3-

Ou são quatro as graças belas  
Ou tu és uma das três

4-

Um só momento de amor  
Faz Feliz um desgraçado

5-

Pagode sem bebedeira  
Não é coisas de rapazes

### **Décima**<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>In Eduardo de Sá, 1863 p. 6

<sup>9</sup>Segundo Moniz (2012, p.44) “Na nota de rodapé original, o organizador da compilação explica o contexto desse poema: ‘Esta décima foi feita a uma moça que marcara uma entrevista ao poeta. Tendo-se ete demorado, recebeu ela um outro amante, o poeta chegou mais tarde e pelo buraco da rótula viu uma cena sobre um sofá,

No ABC de Cupido  
Errou você desta vez,  
Porquanto com um C fez  
Perder de sono o sentido  
Sono com C só ouvido  
Entesa a porra a seu dono  
Aprenda com mais trabalho:  
Com C se escreve caralho  
Com o que vi foder seu Cono

Segundo Giovanni Cirino (2009, p.19) ao tratar o movimento histórico do nascimento da música nacional do Brasil é imprescindível mencionar não só os choromeleiros e as bandas de músicas, mas também as serenatas, o maxixe e o Lundu, a música de barbeiros e as orquestras de circo. O choro começa a aparecer com o crescimento da classe média urbana em geral e do funcionalismo público no final do século XIX. Em sua origem o choro era uma maneira de tocar gêneros importados como a polca, mazurca, valsa e o tango.

No geral pode-se dizer que na estética Romântica existente nas manifestações culturais nas ruas do Rio de Janeiro do século XIX, eram ladeados por influencias importantes: De origem oral, provenientes de culturas de povos imigrantes como os ciganos e os negros. De acordo com Ronaldo Senna:

Observando os elementos de cultura que compõe o mosaico do patrimônio simbólico brasileiro, dentre os da herança europeia, destacam-se as origens de diversas famílias e clãs que trouxeram uma gigantesca riqueza cromática e deixaram conseqüências lúdicas, como dentre outras a profusão de cores dos reisados e cavalhadas, além de contribuições cênicas, instrumentais e mágicas para a identidade musical brasileira, como por exemplo o pandeiro e o violão que embora não tenham uma origem eminentemente cigana, contaram muito com esse referencial étnico para as suas proliferações.(SENNA,2005 p. 151)

Para Senna (2005), navegar entre essas heranças históricas, reveladas tanto em separados como em ação conjugada, tanto conservada as suas identidades quanto o estudo do processo aculturativo, deslocaram-se e deslocam os ciganos, expondo as suas características

---

*por demais erótica, pelo que retirou-se sem entrar. No outro dia ela escreveu-lhe, dizendo-lhe que por sua causa perdera-lhe o cono- toda a noite; a resposta foi essa décima'.*

históricas culturais ao sabor das circunstâncias de uma colonização escravista afro-latina que foi o modo possível da Europa no Brasil, manifestar-se.

Em tudo isso e a seus desdobramentos acopla-se uma milenar cultura de itinerância, fazendo os seus mais diversos elementos de linguagem produzidos no velho mundo. Além de outros registros, a popularidade cigana na América Latina manifesta-se na obra de Gil Vicente (*Farsa das Ciganas*), na coreografia que acompanha o bolero de Ravel, em criações de Victor Hugo (a cigana Esmeralda do corcunda de Notre Dame, por exemplo) e mesmo em trabalhos simbolicamente sem biográficos como o *Cancioneiro Gitano* de Frederico Garcia Lorca onde sujeito e objeto se complementam na elaboração da poética, pois Lorca era Cigano.

Senna oferece alguns exemplos de poetas – prosadores como Cervantes que mais tarde serão apresentados nesse capítulo no tocante a símbolos da cultura cigana no comparativo ao poeta Laurindo Rabello.

### **3.3– Lundu e Modinhas Romanescas: Ilustração da Identidade Nacional**

Neste último tópico, tem-se como pretensão a conclusão de uma linha temática que abrange a interpretação da identidade Brasileira e sua linguagem através das modinhas e lundus, que o Poeta Laurindo Rabello se revela.

Fabio Moniz (2012, p.6) em sua obra intitulada “Laurindo Rabello”, se dedica a realização de uma antologia em que reúne lundus e modinhas a fim de realizar um estudo de suas “Principais Peculiaridades da poesia de Laurindo”. Para o autor, não é raro encontramos poemas em antologias, embora seja considerado um poeta “menor” segundo a classificação da segunda geração Romântica, o chamado *mal do século*.

Nesta obra, realizada por Fábio Frohwein de Salles Moniz (2012, p.5), existem vários trechos em prosa e verso de autores nacionais organizados por Alexandre José de Melo Moraes Filho, ou a mais recente *Antologia de Poesia Brasileira: Romantismo* (1985) de Valetim Facioli e Antônio Carlos Olivieri. O autor menciona também a *Antologia Pornográfica* (2004) de Alexei Bueno, em que compilaram poemas obscenos de poetas Portugueses e Brasileiros de diferentes períodos. Moniz (2012) enfatiza que sem prejudicar a intenção positiva dessas organizações, verifica-se por vezes neste trabalho a seleção de poemas que não apresentam motivos poéticos que são extremamente importantes no estudo de sua lírica. Diante disso o leitor não consegue apreciar a “riqueza de dicções” tão



característicos de Laurindo, como vem sendo atestada por diversos historiadores e críticos brasileiros.

Nesse sentido, a tradição impressa da obra poética de Laurindo Rabello é cheia de problemas, sendo a principal motivação pelo qual o único livro organizado em vida do autor *Trovas* (1853) não chegou no contemporâneo da maneira como ficou planejado. Foram realizadas sucessivas compilações no esforço de recolher poemas de periódicos na época em que modinhas e os lundus foram transmitidos pela tradição oral. Diante disso ficou mais complicada a realização da reunião de seus trabalhos originais, somado a problemática dos poemas dispersos aos originais de trovas.

É preciso entender que dessa forma foi deteriorada “sua unidade primeira” (MONIZ, 2017, p.7), havendo uma mistura de textos preparados a outros que talvez nem fossem eternizados em livros ou ainda seriam objetos de alterações, pois Laurindo Rabello modificava os poemas compilados em trovas, anteriormente estampados nas páginas dos periódicos. Somam-se a isso as modificações tipográficas não autorais inseridas nos poemas de compilação em compilação, o que só ocorre no processo de transmissão de qualquer obra literária.

Portanto, para Moniz (2012), os critérios dos textos dos poemas na antologia foram adotados a lição de *Trovas* com variantes autorais da segunda edição (1855) e da publicação na *Marmota Fluminense* (1857), poemas em que foram reunidos por Laurindo Rabello: “*O que são meus versos*”, “*Hei de Mártir de Amor, Morrer te Amando*”.

No mote “*Pagode sem Bebedeira*”, utilizada na antologia de Moniz (2012) e nessa presente dissertação, trata-se de uma recolha de Eduardo de Sá segundo o autor, publicada na edição que organizara em 1867, em que não foram localizados testemunhos mais antigos que este. A modinha “*De ti fiquei tão escravo*”, integram o grupo de poemas de Laurindo Rabello mais problemático em termos de impressão (MONIZ, 2012, p.8). Trata-se na realidade de letras em canções que antes de serem publicadas “Circulavam na tradição oral dos cantadores ao acompanhamento do violão ou do piano apresentando conseqüentemente variações” (MONIZ, 2002, p.8). Neste termo “variação”, o autor utiliza no pensamento de Paul Zumthor na obra “*Letras e Voz*”, a semelhança dos trovadores medievais no que diz respeito ao trabalho performático:

Numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; e fruto de enunciação- e da recepção que ela se assegura. “Veiculadas oralmente, as

tradições possuem por isso mesmo uma energia particular- origem de suas variações” (MONIZ, 2012 p.8 apud ZUMTHOR, 1993, p. 143).

No que diz respeito a publicação, Moniz (2012, p.9) enfatiza que Laurindo Rabello não chegou a publicar nenhum lundu ou modinha em Trovas ou em sua reedição, sendo praticamente impossível discernir qual variação estaria de acordo com a chamada “vontade do autor”. Existem duas variações do lundu *A Romã* que se tem notícia: A primeira encontra-se no volume 6 da *Revista Brasileira* de 1880 publicada por Alfredo do vale Cabral, a segunda no volume 3 de *Serenatas e Saraus* (1902), antologia de modinhas e lundus, hinos e recitativos organizados por Alexandre José de melo Moraes Filho não trazendo a terceira quadra.

Na verdade para o autor o lundu enquanto gênero de canção é caracterizada por letras com texto de caráter satírico irônico e indiscreto, que possui uma natureza cheia de ambiguidades. Razão suficiente para Moniz (2012, p.9) preferir a variação compilada por Mello Moraes “Que se mostra mais licenciosa e assim mais representativa”.

Diante de tais representações Moniz (2012) afirma que, “*De ti Fiquei Tão Escravo*”, entra com um número grande de variações em cancionários de modinhas e lundus. É optado na confecção da Antologia de Laurindo Rabello de “*Trovador: Coleção de Modinhas, Recitativos, Árias e Lundus etc. (1876)*”, por ser mais antiga e a que teve acesso o que não significa ser a mais correta no ponto de vista crítico textual, porém é um das possibilidades ofertadas pela tradição.

Advertindo quanto a orientação ortográfica, o autor elucida a opção por uma revisão, pois a maioria dos poemas de Laurindo Rabello fora publicação póstuma de modo que a ortografia não reflete a verdadeira escolha de Laurindo Rabello, exceção feita apenas aos poemas de *trovas*.

Enquanto a linguagem que Laurindo Rabello se manifestava segundo Eduardo de Sá:

Não lia adivinhava; todas as ciências lhes eram intuitivas e em poesia era um bocage pela força da ideia, pela melodia do verso e pelo repente do improvisado. Quem aqui não conhecesse Laurindo e que não tenha saudades das horas que passou embevecido a contemplar essa catadupa de palavras convertidas em miríades de encantos? (EDUARDO DE SÁ, 1867, p.4,5)

Para Eduardo de Sá (1867, p.5), Laurindo Rabello era talentoso, atleta indispensável e fazia parte “dessa república das letras” onde redigia periódicos, realizava teses sobre filosofia

e outras ciências e “poetizava-se a todos os momentos”. “O sério o burlesco e o erótico o épico, o pindárico todo o gênero de poesia era exercitado”. (EDUARDO DE SÁ, 1867, p.5). Nesta linha de raciocínio, para o autor as poesias de Laurindo Rabello se harmonizavam de tal maneira que parecia ser uma obra só, como se observa nos improvisos de motes e glosas.

Parece claro que na questão da oralidade na poesia de Laurindo Rabello, Paul Zumthor disserta sobre a chamada “oralidade pura”. Como pode ser observada por um etnólogo entre as populações ditas “primitivas”, a operação se estabelece pela voz que carrega a palavra, que nesse caso seria a primeira transmissão, fez parte de uma obra ligada ao gesto. Nesse caso o discurso seria como uma performance que funciona como na situação oral em que a recepção vai ser estabelecida pela visão e audição que neste caso é a própria da situação oral. Na verdade esse ato de transmissão e recepção constituem o ato único. Este ato único de co-presença e participação gera a performance.

Exemplo que Eduardo de Sá reconta através de sua obra:

[...] Em consequência em que Laurindo Rabello recebera permissão para pregar na festa de São Pedro. Cometeu porem a indiscrição do poeta apresentar diversos improvisos arrebatadores sobre o mesmo assunto, a notícia espalhou-se o povo agitou-se para ouvir o novo pregador. (EDUARDO DE SÁ, 1867 p.14).

Em virtude dessas performances, tem-se nesse momento a impressão que Laurindo Rabello causava nas pessoas, a expulsão do seminário de padres, sendo o poeta figura principal chamado de “repentista” por Mello Moraes Filho (1904), que passava dias e noites em discussões literárias, torneios poéticos em narrativas, cantando e tocando violão, compondo glosas em colaboração e recolhendo improviso sempre em meio aos aplausos, onde todos o apreciavam.

Nesse convívio de sonhadores, nesse remanso de natural e espontânea poesia, o poeta das trovas esquecia o elegíaco e incomparável *Adeus ao Mundo*, para desdobra-se, cheio de graça e beleza, no improviso malicioso, no lirismo pornográfico, na pilheria, nos repentis. (MELLO MORAES FILHO, 1904 p.147,148).

A importância dada a esse momento de convivência com colegas e amigos, Laurindo Rabello deixava de lado o escritor trovadoresco, e manifestava seu lado artístico alegre em meio a poesias e lundus maliciosos:

*Lundu: De Ti Fiquei Tão Escravo*<sup>10</sup>

De ti Fiquei Tão escravo  
Depois que teus olhos vi  
Que vivo só pra teus olhos  
Não posso viver sem ti  
Contemplando seu semblante  
Sinto a vida m'escapar  
Num teu olhar perco a vida  
Ressuscito num outro olhar

Mas é tão doce

Viver assim  
Lília não deixes  
De olhar pra mim.

Num raio de teus olhares  
Minha alma inteira perdi  
Se teus minh'alma em teus olhos  
Não posso viver sem ti  
A qualquer parte que os volvas  
Minha'alma sinto voar  
Inda que livre nas asas  
Preso só em teu olhar  
Mas é tão doce- etc

*A Romã*<sup>11</sup>

Entre as frutas que há no mundo  
Não uma fruta irmã  
Na beleza e na doçura  
Da que se chamou Romã

Tem coroa de rainha  
Rósea cor de casca tem  
Quando racha me retrata  
A boquinha de meu bem  
Pela primeira vez  
Num jardim pela manha  
O meu bem, que em vez de flores  
Me trazia uma romã...

---

<sup>10</sup>Moniz (2012, p.49-50) in *Trovador: Coleção de modinhas, Recitativos, Árias, Lundus, etc.* Rio de Janeiro: Livraria popular de A.A. da Cruz Coutinho- Editor, 1876, v.3, pp. 61-62

<sup>11</sup>Moniz (2012, p.47 apud MELLO MORAES FILHO, Alexandre José. *Serenatas e Saraus.* Rio de Janeiro, (1902).

Consentiu, pra que eu sentisse,  
Desse seu fruto a doçura  
Que eu pusesse a mão no pomo  
A boca na rachadura.

Uma vez iniciada a discursão sobre a construção das modinhas e os lundus em que Laurindo Rabello se dedica, tem-se a construção da história e memória do povo cigano, através da música e poesia. Entender a canção envolta dentro dessa perspectiva histórica e ancestral é ter a certeza que a musicalidade se comporta como identidade cultural.

Diante desse cenário, Ferlim (2015) afirma que, Joaquim Norberto em sua introdução ao volume de *A Cantora Brasileira sob o título de Ideias sobre a Música no Brasil* reproduziu as palavras do viajante francês Ferdinand Denis considerado um entusiasta do Brasil: Sua afirmação continha que o Brasil daria em breve grandes talentos musicais, apontando que a música além de simples seria encantadora, fazendo parte da vida do povo. Outro músico importante foi Caldas Barbosa, famoso padre Brasileiro mestiço, que para Ferlim (2015, p 45), foi o responsável pelo sucesso brasileiro das modinhas em Portugal no século XVIII, e foi unanime em se dedicar nas modinhas Brasileiras no século XIX.

Para Ferlim (2015), fica observado que a poesia sofre transformação pela oralidade, se diferenciando da música nesse sentido. Para a autora, a música, ao lado das danças e das representações agregaria possibilidade de diferentes formações híbridas, ou formações mestiças, na citação de Mello Moraes Filho. Para além desse pensamento, Flávio Barbeitas (2007, p.21) em sua tese denominada por “*A Música Habita a Linguagem*”, afirma que pensar o fenômeno musical é uma tarefa árdua do que a reflexão sobre uma pintura, “Embora seja bem mais próximo da música do que das artes plásticas, como podem demonstra os inúmeros frutos que o comercio da música e literatura sempre produziu”.

Realmente, há todo um tipo de poesia que busca conscientemente aproximar-se da música e o verso, o ritmo poético, não passa no fundo de um fenômeno musical. A chamada musica programática, por exemplo, avizinha-se do literário, tendendo ao narrativo e quando a música se serve da palavra, seja individual ou coral, sente-se muitas vezes que a palavra como que brota, como uma espécie de necessidade interna, de dentro da própria música. (BARBEITAS, 2007 p.21 apud BORNHEIM, p. 135).

Para o autor, a aproximação da palavra e a música não é nada facilitadora, quando se trata de dizer a música ou explicar o que a música diz. Na verdade para Barbeitas (2007), a

palavra explicitamente sonora da literatura, ainda não se comporta com a palavra conceitual da filosofia:

Ao contrário do conceito, que desencarna completamente do corpóreo- leia do som, da voz, da garganta – em benefício de uma abstração racional, *metafísica*, a palavra sonora depende do vocábico nele somente nele, adquire sentido e sobrevive. Tanto assim que a poesia, que é sua manifestação natural, carece quase invariavelmente de uma leitura em voz alta que manifeste a plenitude do ritmo e revele aquilo que a absorção silenciosa por si só, talvez não consiga perceber. (BARBEITAS,2007 p.22)

Por um lado, a autora afirma que existe uma razão em que a música é organizada, pois sistematiza as escolhas e as relações sonoras, moldando a própria discursividade que caracteriza a musicalidade ocidental. Isto ajuda a constituir como um sistema aquilo mesmo que entendemos comumente por “música”. Na verdade para o autor, o principal papel que se reserva para a música foi ocupar o espaço do sentimento na individualidade, uma região que pretende ser a salvo da cientificidade “E da qual se precipitaria no Romantismo exacerbado, aos confins do sentimentalismo subjetivo de cujas fortes amarras ainda hoje não conseguiu se desvencilhar totalmente” (BARBEITAS, 2007).

Destaca-se nesse último capítulo o caminho que a música deveria utilizar para interpretar a cultura. Segundo Flávio Barbeitas (2007) este se refere a constituição de experiência, que em vez de perseguir a elaboração de mais de um discurso sobre a música, esta experiência deveria abrir os ouvidos, onde o musical emerge no nível das palavras, onde algum modo, existe uma falha na “rigidez imperial da racionalidade, da semanticidade, da visibilidade, e de onde no atrito entre *melos* e *logos* e mesmo que metaforicamente a música se faz linguagem e essa se transmuta em música” (BARBEITAS,2007, p.29, grifo do autor).

Completando essa linha de raciocínio, o ponto crucial da revelação em que o autor se deleita se refere principalmente no encontro entre a música e a linguagem em que o “espaço privilegiado em que ela se dá é a poesia” (BARBEITAS, 2007, p. 31). Nesse sentido é necessário compreender o ponto principal que separa e as une que nessa dissertação se estabelece na lírica. Para o autor como afirmam os manuais poesia e música são artes irmãs que nasceram juntas e no ocidente só foram ter a separação depois de longos anos na invenção da escrita e, sobretudo na imprensa.

Portanto o que ficou evidenciado tanto na literatura como a história social da música popular diante do cenário cultural do Brasil, foi o encontro notório da oralidade evidenciado

através da musicalidade, neste caso com a participação de culturas como a Cigana, Africana, Indígena.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### INTRODUÇÃO

Levando em consideração a grande contribuição em que a obra do Poeta Laurindo Rabello oferta para a Literatura Brasileira, serviu de parâmetro para a valorização da cultura e memória cigana no âmbito crítico literário nacional.

Uma vez que a grande estrela das modinhas e os lundus brasileiros por intermédio da Escola Romântica Brasileira foi interpretada por Laurindo Rabello, validando nesse sentido a participação do povo dentro desse contexto que pode ser descrito como político literário, a memória coletiva alia-se aos estudos para que a lírica poética se desenvolvesse e revelasse na cultura cigana presente na história da música e literatura.

Por exemplo, a biografia do poeta Laurindo Rabello é testemunha de como os ciganos chegaram ao Rio de Janeiro e foram inseridos na sociedade Carioca. Este possuía um talento nato, conquistando tanto afeições quanto brigas no meio Literário. Pode-se observar que Laurindo Rabello viveu em um período angustiante em seu seio familiar, que segundo Mello Moraes Filho (1904), ecoou na sua lírica e na sua oralidade.

Outro dado interessante é a frequência que Laurindo Rabello passou sua juventude na lapa antiga ao lado de amigos conquistando admiradores notáveis como estudioso Mello Moraes Filho. Este nascido na Bahia fora para o Rio de Janeiro menino, em companhia de seu pai que era médico, com toda certeza participava dos Saraus em que Laurindo Rabello se encontrara.

Pode-se observar que as músicas como as modinhas e os lundus estiveram em ampla circulação no século XIX no Brasil foi o veículo de propagação da identidade cultural das camadas mais baixas da população, incluído nesse grupo os que chegavam como os ciganos e os africanos. Nesse sentido as representações culturais dos brasileiros com o advento do Romantismo é uma amostra necessária para uma reanálise do Brasil naquele período que se propaga até o contemporâneo. O povo, sendo ilustrado pelos ciganos finalmente teve seu momento de protagonismo na literatura Brasileira e na estética cultural e social.

O Interessante notar que Laurindo Rabello foi conhecido através dos críticos literários como um escritor participante da elite, membro da academia Brasileira de Letras, famoso pela sua linguagem trovadoresca e o certo rebuscamento. O fato é que é que o poeta “Largatixa” utilizava a poesia pornográfica e satírica como instrumento de transgressão e defesa contra



seus inimigos pessoais. Muitas das vezes, a sua etnicidade era interpretada pela alta cúpula como mendicância e pobreza, sendo acusado de realizar “troca de favores”. Queriam deprecia-lo, pois sabiam que se verdadeiro talento vem de sua ancestralidade, por isso sua poética satírica e pornográfica funcionava como instrumento de transgressão; uma faca de dois gumes que atingia o grupo majoritário da época e porque não a sociedade reacionária do contemporâneo?

Com a vinda da família real no Brasil sabe-se que no Rio de Janeiro foram expulsos os ciganos para dar abrigo a corte imperial. Na biografia de Laurindo Rabello consta sua mudança para o morro do Castelo ainda na infância para viver em condições paupérrimas convivendo com a violência e pobreza. Nascendo na Rua do Espírito Santo, como atesta os críticos, fez parte do perímetro conhecido como “Campo dos Ciganos” testemunhou as grandes realizações culturais realizados pelos ciganos que ali chegaram. Volto a questionar o porquê dessa memória não ser celebrada nos dias de hoje na cidade dita como maravilhosa?

A partir da proposta que se pretende nessa dissertação descobriu-se que os motes e as glosas tão comuns na oralidade do camponês Português, pertencentes aos ciganos em terras estrangeiras veio se fortalecer na fala de Laurindo Rabello se manifestando em saraus, na musicalidade. Seu canto chegou-se a raiz do flamenco sendo proclamado pela *performance*, ligando o canto dos ciganos ao fado português e que chega no Brasil sob forma de modinhas e lundus no Rio de Janeiro e na contemporaneidade no Norte do Brasil.

Sabe-se que a linguagem musical na lírica de Laurindo Rabello se manifestou na interpretação de suas memórias pessoais e ascensão de sua ancestralidade. Como propôs Mello Moraes (1904, p.150): “A voz de uma raça, ou o eco de angustias aturado a desflorar-lhe a lira”. O que a experiência da lírica cigana na lírica de Laurindo Rabello mostrou foi o peso da tradição. Pertencente à cultura cigana, dedicava a sua família as suas poesias envolvia os seus amigos e conhecidos em saraus e festejos.

Laurindo Rabello utiliza o jogo de palavras para atingir o ego dos poderosos, ao mesmo tempo é reconhecido pelo seu talento ancestral e identitário, fazendo parte da memória coletiva de seu povo cigano. Neste momento se faz necessário rememorar a história da música popular brasileira que teve participação assídua dos ciganos e dos negros no Rio de Janeiro, na constituição de uma cidade intelectual mais plural e híbrida. Como celebrantes de diferentes moldes nas manifestações populares, os ciganos carregam dentro de si, a construção das primeiras notas do que poderia ser chamado de música Brasileira na sua primeira formação.

O interessante é notar que as manifestações ciganas conhecidas pelo mundo a fora como o flamenco Espanhol, fado Português e até na formação do tango Argentino, foram estabelecidas através de uma poética definida para cada estilo, que se tramutam como patrimônio cultural de cada povo, sendo constituídas pelos povos ciganos de cada região distinta. E no Brasil? Qual a sua relação? Os ciganos estabeleceram sua identidade na formação da música e literatura brasileira, mesmo na tentativa da hegemonia em querer retirar ou ocultar tão revelação.

Nesta presente dissertação ficou revelado que na construção de uma poética e música “genuinamente” brasileira, o povo cigano construiu através das modinhas e lundus a sua base na manifestação de cultura, que na contemporaneidade, vão ser reveladas pelo “Lundu a cigana”, e pelo Carimbó na região de Belém do Pará.

Laurindo Rabello como porta voz do povo cigano na literatura e na música fica desse modo eternizado sua contribuição e participação na Literatura e arte Brasileira. O Rio de Janeiro como lugar de chegada de distintos povos “estrangeiros” no século XVIII e XIX, também testemunhou a formação híbrida e multicultural das diferentes memórias e histórias da cultura cigana que se manifestaram na música e poesia do poeta cigano “*Largatixa*”.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, V., FERNANDES, TM. and FERREIRA, MM., orgs. **História oral: desafios para o século XXI** [online]. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2000. 204p. ISBN 85-85676-84-1. Disponível pelo SciELO Books <<http://books.scielo.org>>. Acesso em 20 de jun.2017.
- ARFUCH, Leonor. **O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed UERJ.2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **A Cultura no mundo Líquido Moderno**. Rio de Janeiro: Zahar editora.2013.
- BARATA, Cau. **O Rio de Janeiro Desaparecido**.2015. Disponível em: <<http://www.rio-de-janeiro.blogspot.com.br/?m=1>>. Acesso em 13. Set. 2016.
- \_\_\_\_\_. Panorama dos Campos de Santana.il.Disponível em: <<http://www.rio-de-janeiro.blogspot.com.br/?m=1>>. Acesso em 13. Set. 2016.
- \_\_\_\_\_. Rua dos Ciganos.il.Disponível em: <<http://www.rio-de-janeiro.blogspot.com.br/?m=1>>. Acesso em 13. Set. 2016.
- BARBEITAS. Flavio T. **A Música Habita a linguagem teoria da música e noção de musicalidade na poesia**. 2007.tese. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP->>. Acesso em 13 de junho de 2017.
- BARROS. José d' Assunção. História e Memória- Uma relação confluência entre tempo e espaço. **Mouseion Revista**. 2009.
- BORDIEU, Pierre. **A economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva.2007.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 50ª edição.2015.
- BOSI. Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. Cia das Letras. São Paulo.1995.
- \_\_\_\_\_. **Dialética da Colonização**. Cia das Letras. São Paulo. 1996.
- BOTELHO. André. O Brasil que o Romantismo (re)criou. **Revista Brasileira de Ciências Sociais n° 58**. UFRJ.2004.
- BRUSEKE. Franz Josef. **Romantismo, Mística e Escatologia Política**.Lua Nova [online]. 2004, n.62, pp.21-44.
- DAU, Joel. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto.2016
- CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Itatiaia.2000.
- CASTAÑON, Luiz Garcia. El fado Vadio. **Anáquel de EstudiosArabes**. Vol 13.2002.

COSTA, Eliane Sarmento. **Territorialidade Urbanas em Ciberculturas Plurais: O Vital e o Virtual nas periferias do Rio de Janeiro.** UFRJ. Tese. 2017. Disponível em <<http://https://www.slideshare.net/ElianeCosta29/tese-eliane-costa-completa>>. Acesso em 17.Jan.2018>.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas Musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira.** São Paulo: Annablume Editora. 2009.

CULLER, Jonathan. **Sobre la Desconstrucion.** Ediciones Cátedra, 1982. Madrid.

DEBRET, Jean Baptiste. **Interior de Uma casa Cigana.** Revista Nossa História, ano 3, nº26. Dezembro 2005.il.

FERLIM, Uliana D. **Musica Popular no Brasil do século XIX: Sujeitos em debates políticos e musicais na definição de modinhas como Representação da Identidade nacional.** UNICAMP. São Paulo. 2006.artigo.

FILHO, Mello. M. **Artistas do meu Tempo: Seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabello.** Rio de Janeiro: Livreiro Editor. 1904.

\_\_\_\_\_. **Os Ciganos no Brasil: Contribuição Etnográfica.** Rio de Janeiro: Garnier Editora. 1886.

\_\_\_\_\_. **Cancioneiro dos Ciganos: Poesia Popular dos Ciganos na Cidade Nova.** Rio de Janeiro: Garnier Editora. 1885.

\_\_\_\_\_. **Serenatas e Saraus.** Rio de Janeiro. 1904

\_\_\_\_\_. **Factos e Memórias.** Rio de Janeiro 1904

FRIEDMANN, Nina. De La Tradicion Oral a etnoliteratura. **Revista Americana Negra**, nº 13. 1997. Colômbia. Disponível em: <<http://es.scribd.com/.../De-la-tradicion-Oral-a-la-Etnoliteratura-pdf>>. Acesso em 25.Jun. 2017

FONSECA, Aleilton. **Enredo Romântico, Musica ao Fundo: Manifestações Lúdico Musicais no Romance Urbano do Romantismo.** Editora Universitária. Rio de Janeiro. 1996.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Livros Técnicos. 1973. Rio de Janeiro.

GODET, Rita Olivieri. **Le Bresildan's Imaginaire Français Actuel: Images de lá Latinité e dumestissage.** França. Disponível em: <[http://www.revues-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm\\_id=79](http://www.revues-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=79)>. Acesso em: 23. Mai. 2016

\_\_\_\_\_. **Interculturalité place ainsilareflexionsurle dialogue desculture em um lieu.** França. Disponível em : <<http://amerika.revues.org/4683>>. Acesso em: 23.Mai.2016.

GONÇALVES, Gabriela Marques. Las Minorias Gitanas: De la exclusión a la Lucha por sus Derechos. **Amarí Revista Cultural Gitana**, Espanha. 7 de abril de 2017. Disponível em: <<http://www.amarirevista.com/2017/04/07/las-minorias-gitanas-1-de-la-exclusion-a-la-lucha-por-sus-derechos/>>. Acesso em 17 de jun. 2017.

- HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Humanitas.2006.
- HALBWACHS. Maurice. **A Memória Coletiva**. Paris. França. Revista dos Tribunais.1990.
- HAUSER. Arnold. **História Social de Literatura e del Arte**. Editorial Labor. Barcelona. 1993.
- KAYSER, Wolfgang. **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Portugal: Coimbra.1978.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo:UNICAMP.2001.
- MARTINS. Paula M. Entre o visível e o invisível, para além do entendimento: O tema da natureza no íntimo de Larledi – Ponty. UFRJ. **Revista Filos**.2010.
- MONIZ, Fábio. F.S. L. **Laurindo Rabello**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras.2012
- \_\_\_\_\_. Obras Poéticas de Laurindo Rabello. Vol. I. Originalmente apresentada como tese de doutorado em literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio de Janeiro, faculdade de Letras,2010.<[Http://www.lets.ufrj.br/posverna/doutorado/MonizFFS.pdf](http://www.lets.ufrj.br/posverna/doutorado/MonizFFS.pdf)>. Acesso em 13 de Mai.2016
- NUNES, Maria. A. Z.O. **cancioneiro Popular em Portugal**. Instituto de Cultura Portuguesa. Portugal: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand.1ªedição.1978. <[Http://http://nuestramusica.unex.es/nuestra\\_musica/intercul/cancionero.pdf](http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/intercul/cancionero.pdf)>. Acesso em 23 de jun.2017.
- OLIVEIRA. Eduardo. **Epistemologia da Ancestralidade**. FAGED UFBA.
- OLANDA E ALMEIDA. **A geografia e a Literatura: Uma Reflexão**. Geosul. Florianópolis. Julho.2008.
- PAUL e Little. Territórios Sociais e povos Tradicionais no Brasil: Por uma Antropologia da Territorialidade. **Anuário Antropológico. (UNB)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.
- PEREIRA, Cristina C. **História de Flamenco e Outras Cenas Ciganas**. Tinta Negra. Rio de Janeiro. 2014.
- \_\_\_\_\_. **Os Ciganos Ainda Estão na Estrada**. Tinta Negra. Rio de Janeiro. 2014.
- PINHO. Adeitalo M. **Perfeitas Memórias: Literatura Experiência e Invenção**. 7 Letras.2011.
- PIERONI, Geraldo. Os excluídos do Reino: A Inquisição portuguesa e o degredo do Brasil-Colônia.1997.
- PRODEPA. Cultura, Fauna e Flora. **Dança do Carimbó**. Belém do Pará.2006. Disponível em <<http://www.cdpara.pa.gov.br/carimbo.php>>. Acesso em 13.abr.2018.

RABELLO, Laurindo. **Poesias Completas**. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000033.pdf>>. Acesso em 26 de Abr.2017.

RENAULT, Delso. **O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.1967.Coleção Documentos Brasileiros.

REZENDE, DimitriFazito. **Transnacionalismo e Etnicidade**. A construção simbólica do Romanesthan (nação cigana). Dissertação. UFMG. 2000. Disponível em: <http://www.antropologia.com.br/divu/colab/d11-dimitri.pdf>>. Acesso em 10.Jul.2016

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de nação do Brasil (1830- 1870)**. Martins Fontes. São Paulo. 2004.

RUGENDAS, Johan. Ambiente do Brasil Colônia: **A dança do Lundu**.1835. Revista de História da Biblioteca Nacional.2006.il.

\_\_\_\_\_. **Batuque**. (1822). Domínio Público.il.

SÁ, Eduardo. **Poesias do Doutor Jose da Silva Rabello**. Rio de Janeiro: Typ de Pinheiro e Comp.1867. Biblioteca do Senado Federal. <[Http://http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/6](http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/6)>. Acesso em 24.Ago.2017

SAID, Edward. W. **Cultura e Imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras.2011

SANTIAGO, Silviano. **O Cosmopolitismo do Pobre**. Belo Horizonte: UFMG.2008.  
SENNA, Ronaldo. **A Seda Esgarçada: Configuração Sociocultural dos Ciganos em Utinga**. Feira de Santana:UEFS.2005.

SORIA, Ana Paula. **Juncos ao Vento: Literatura e Identidade Romani**. El alma los Parias. UNB. Brasília, DF. Tese. 2015.

IV SIMELP. **Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa**.2017. Santarém. Instituto Politécnico de Educação.

SIMÕES, Silvia. Migrações, Ciganos e Literatura. **Lumen et Virtus**.Nº5, Vol. II, Set 2011. [http://www.jackbran.com.br/lumen\\_et\\_virtus/numero\\_5/PDF/MIGRA%C3%87%C3%95ES,%20CIGANOS%20E%20LITERATURA.pdf](http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_5/PDF/MIGRA%C3%87%C3%95ES,%20CIGANOS%20E%20LITERATURA.pdf)> Acesso em: 20.Abr.2017

TINHORÃO, José. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 32.2004.

TEIXEIRA, Rodrigo. C. **História dos Ciganos no Brasil**. Ensaio. 2008 (FALTA O LOCAL)

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: UFRJ editora.2008.

WALTER, J.ONG. **OralityandLiteracy**. London and New York. 2002.

ZIBERMAN et alii. **As pedras e o Arco**. Belo Horizonte:UFMG.2004.

ZUMTHOR. Paul. **Performance Recepção e Leitura.**