

“CANTIGAS MEDIEVAIS X *FUNK*: UMA COMPARAÇÃO
PEDAGÓGICA”

Larissa de Souza LOPES
Priscila Dudziak GUIMARÃES
Danillo de Aquino GUEDES
Lucas Pedro PEREIRA
Giovanna da Costa ROMARO
(Orientadora): Profa. Dra. Silvana Mabel Serrani

RESUMO: O presente trabalho expõe, de maneira simplificada e esquemática, um projeto pedagógico que propõe uma interface entre temáticas abordadas nas cantigas medievais e em letras de músicas populares contemporâneas (*funks*), sem ignorar as implicações lingüísticas (comparação entre o galego-português e o português contemporâneo) que tal estudo acarreta. Pretende-se levar em conta tais paralelos numa eventual prática pedagógica que fomente o interesse dos alunos na aprendizagem do gênero ou escola literária “trovadorismo”.

Palavras-chave: Prática pedagógica, cantigas medievais, arte de massa (*funk*), análise do discurso.

Neste primeiro momento, gostaríamos de frisar a verdadeira distância entre os contextos que aqui serão abordados. No entanto, no desenrolar deste trabalho, tentar-se-á a aproximação didático-pedagógica entre as conjunturas sócio-históricas presentes no *corpus* do estudo.

As cantigas medievais inserem-se no contexto da literatura trovadoresca desenvolvida durante o período da Idade Média, sobretudo na região europeia. Acredita-se que os primeiros trovadores surgiram na região de Provença – sul da França – e a partir daí espalharam-se para outras regiões europeias. A literatura trovadoresca constituiu-se de registros escritos que eram musicados e, posteriormente, cantados nas cortes e espaços públicos da época; eis que surge a própria denominação de *cantiga*. De forma genérica, as cantigas abordavam duas temáticas: a lírica e a satírica. A primeira retratava as paixões e frustrações sentidas pelos indivíduos da época; a outra fundamentava-se em críticas e zombarias dirigidas a um grupo específico – ou a um representante dele (ex.: um grupo de mulheres com determinadas características, ou uma mulher, especificamente).

A origem do *funk* está ligada à história da música negra norte-americana (Vianna, 1987: 37-52). Originalmente, referia-se a uma gíria, que perdia o

sentido pejorativo para simbolizar um “orgulho” negro, tornando-se, assim, também um novo ritmo musical. Assim como aconteceu com o rock, nasceu como um estilo de e para uma minoria étnica e tornou-se um estilo comercial, que agradava a uma maioria. Enquanto que o *funk* norte-americano possui um ritmo mais associado ao *soul*, o brasileiro, dito *funk* carioca, por originar-se no Rio de Janeiro, possui um ritmo mais marcado pelo uso de sintetizadores e *samplers*, mais próximo da música eletrônica, além de possuir letras com uma temática de cunho mais sexual, ou que, muitas vezes, retratam a realidade da população marginalizada das favelas do Rio.

Não obstante este dois contextos históricos mostrarem-se, numa primeira vista, díspares entre si, este estudo pretende mostrar que possuem, sim, características passíveis de uma comparação – didática, se se preferir assim –, como: i) ambos remetem à produção de textos (com grande carga de oralidade) para uma posterior musicalização; ii) algumas temáticas abordadas, como o imaginário acerca da mulher, são matéria interessante de um cotejo. Não constitui pretensão do estudo uma abordagem sincrônica, que descreva características de épocas tão distintas levando-se em conta um recorte temporal isolado; ao contrário, considera-se importante o conhecimento dos alunos na interpretação de uma temática situada num período distante como o medieval em comparação com os dias de hoje – mais precisamente, com os *funks*, contemporâneos a eles.

§§§

O projeto pedagógico constitui-se por aulas que têm como objetivo o estudo das cantigas trovadorescas de modo mais interativo, explorando a evolução da língua galego-portuguesa até o nosso português contemporâneo e, ao mesmo tempo, aproveitando a cultura e a memória discursiva dos alunos. Parte-se, pois, do pressuposto que “o conhecimento lingüístico não é o único objetivo do ensino de língua (Serrani, 2005:29)”, ao adotarmos essa abordagem.

Visa-se, assim, promover uma análise comparativa entre letras de *funks* atuais e cantigas de amigo, de amor, de escárnio e de maldizer, examinando, sempre que possível, letras e cantigas que tenham uma temática parecida, e também considerando as questões históricas relacionadas ao processo de evolução da língua.

Para tal análise, os *funks* escolhidos seriam tocados para os alunos e as cantigas, declamadas – pelos alunos ou pelo próprio professor.

O cronograma do curso deverá ser ministrado durante um bimestre, com aulas semanais de aproximadamente duas horas.

O projeto leva em conta como contexto de partida a popularidade do *funk* em diferentes estratos sociais, partindo-se “sempre da cultura de origem dos

estudantes, considerando-se suas heterogeneidades (Serrani, 2005:29)”, seja qual for a natureza do interesse dedicado a ele. Pretende-se, mesmo que haja uma resistência dos alunos, uma persuasão no sentido de apontar o *funk* como um fenômeno social, cujo estudo deve ser feito com (espera-se) um menor grau de valoração – óbvio, se mesmo assim não houvesse consentimento dos alunos, tal projeto estaria malogrado. A escola pode(ria) e deve(ria) ser um espaço para a desconstrução do preconceito, seja de qual ordem for, e esse projeto pretende, mesmo que implicitamente, agir nesse sentido.

Deve-se também discutir com os alunos como se dão as relações sociais entre o gênero masculino e feminino atualmente, para que seja possível traçar um paralelo entre tais relações hodiernamente e na época em que foram produzidas as cantigas medievais.

É interessante observar ainda o uso da oralidade expressa nas letras das músicas, bem como o uso frequente de linguagem vulgar – salvo em algumas exceções. Isso possibilitará a ponte entre as músicas (*funks*) e as cantigas medievais.

O contexto de chegada do projeto é a literatura medieval – cantigas trovadorescas, portuguesas em sua maior parte, do final do século XIV ao século XV. Pretende-se discutir como se davam as relações sociais entre o gênero masculino e feminino nessa época.

As questões lingüísticas, como a ausência de uma gramática sistematizada do galego-português, a inexistência de uma ortografia unificada e a “equivalência”¹ entre oralidade e língua escrita serão estudadas a partir da observação do léxico selecionado, fortemente relacionado com o gênero da cantiga.

Quanto às práticas verbais, seriam abordadas (i) a escuta de trechos selecionados dos *funks*, (ii) a produção oral (leitura de letras de músicas e das cantigas), (iii) a leitura, (iv) a tradução do galego-português para o português contemporâneo na sua diversidade oral (como é percebido nas letras de *funk*), (v) a escrita de um *funk* a partir de uma ou várias cantigas trovadorescas e/ou vice-versa, (vi) assim como debates e discussões a respeito de não somente valores lingüísticos, mas também de valores culturais da época medieval, como também da época que tange a realidade dos alunos. Pode-se, por exemplo, ser discutida a relação homem-mulher nos dois contextos (o de partida e o de chegada).

¹. Utiliza-se “equivalência”, aqui, no sentido de que a ausência de um padrão escrito leva substancialmente a escrita à subordinação do oral, i. e., escreve-se como se fala e utilizando-se dos grafemas cujo autor daquele texto desejasse. A escrita padrão, de certa forma, opera buscando uma “identidade”, que se distancie o mais possível do oral (tanto que somos instados constantemente a atentarmos-nos a tal texto por nós escrito, para que sejam suprimidas as “marcas de oralidade”).

Assim, os alunos serão incentivados a discutir e comparar as diferenças no modo de pensar, na memória discursiva das duas épocas, bem como a evolução da língua, desde as diferenças ortográficas até as gírias e idiomatismos nas cantigas e nos *funks*.

Após as análises e discussões, seria proposta uma atividade de “tradução”, como foi dito anteriormente, na qual os alunos escolheriam uma cantiga trovadoresca e, a partir dos estudos previamente realizados, formulariam um *funk* baseado na cantiga escolhida e/ou vice-versa.

§§§

As diferenças lingüístico-discursivas são notáveis não só nas cantigas como também nos *funks*; logo, poderia ser feito um trabalho em que se pensasse o funcionamento orgânico da língua em termos tanto diacrônicos como sincrônicos; poder-se-ia, então, trabalhar com diversos aspectos, como (i) a língua galego-portuguesa (no contexto das cantigas), (ii) a tradição oral e coletiva (tanto no contexto das cantigas como também dos *funks*), (iii) o discurso oral presente nas cantigas e nos *funks*, (iv) a língua escrita estabelecendo equivalência com a língua oral (nos dois contextos de estudo; tanto nas cantigas quanto nos *funks*), (v) o dinamismo da língua (flexibilidade oral e escrita tanto nas cantigas quanto nos *funks*), (vi) a ausência de um acordo ortográfico (mais relevante para o contexto das cantigas). Um aspecto importante, que entraria no contexto da ortografia, seria a discussão da *hipercorreção*, i.e., a explicitação aos alunos sobre o porquê de uma ortografia unificada e como isso influencia no cotidiano de uma pessoa letrada, que precisa constantemente lidar com os meandros dessa imposição escrita (muitas vezes sendo motivo de valoração a detenção de um padrão escrito: quem escreve “alfaçe” dificilmente teria o mesmo status daquele que escreve “corretamente”). Dessa forma, ao trabalhar com a analogia, algo inerente à língua (vide uma criança em fase de aquisição, ao tentar conjugar o verbo “fazer”), a pessoa “erra”, ao escrever algo que era por ele esperado, mas que acaba mostrando-se a exceção à regra (como exemplos: “previlégio”, “bandeija” etc).

Pode-se, assim, observar tais aspectos nos exemplos abaixo, nos quais teremos uma cantiga, uma discussão de aspectos lingüísticos imbricados e uma paráfrase da respectiva cantiga. É necessário ressaltar que, mesmo citando acima que estes aspectos lingüísticos estão presentes nos *funks*, por opção do grupo serão elucidados, de forma rápida e esquemática, estes exemplos em cantigas; mas seria pertinente a exploração destes aspectos também nos *funks*.

1) Pero Larouco

**De vós, senhor, quer'eu dizer verdade/ e nom ja sobr'[o] amor que vos ei:/
senhor,/ bem [moor] é vossa torpicidade/ de quantas outras eno mundo sei;/
assi de fea come de maldade/ nom vos vence oje senom filha dum rei/ [Eu]
nom vos amo nem me perderei,/ u vos nom vir, por vós de soidade[...]**

Temos:

- “quer'eu, sobr'[o]” – supressão da vogal final da palavra, quando a outra palavra começa por vogal – uma marca de oralidade.
- “nom, soidade, fea, come, assi, moor” – mudança fonológica, em comparação com o português atual, mostrando como a língua vai se modificando com o tempo.
- “oje, já” – questão “ortográfica”, se comparada à ortografia atual.

2) João Garcia de Guilhade

**Ai, dona fea, fostes-vos queixar/ que vos nunca louv[o] em meu cantar;/
mais ora quero fazer um cantar/ em que vos loarei toda via;/ e vedes como
vos quero loar:/ dona fea, velha e sandia!**

**Dona fea, se Deus mi pardom,/ pois avedes [a]tam gram coração/ que vos
eu loe, em esta razom/ vos quero ja loar toda via;/ e vedes qual sera a
loaçom:/ dona fea, velha e sandia!**

**Dona fea, nunca vos eu loei/ em meu trobar, pero muito trobei;/ mais ora ja
um bom cantar farei,/ em que vos loarei toda via;/ e direi-vos como vos
loarei:
dona fea, velha e sandia!**

Temos:

- “louv[o]” – como no exemplo da cantiga anterior.
- “mais, mi” – marca de oralidade, comparando-se com o padrão atual
- “pardom, tam, gram coração, loaçom, razom, trobei, trobar, fea” – mudança fonológica.
- “pero, ora” – uso de expressões que se perderam na língua.

Depois de explorada esta questão de diferenças lingüístico-discursivas, poderemos falar propriamente da interpretação das cantigas e dos *funks* e fazer um trabalho comparativo entre um gênero discursivo e o outro. Apresentaremos de forma simplificada uma cantiga, o gênero em que se encaixa (amigo, amor,

escárnio e maldizer, trabalhando também a relativização desta classificação em sala de aula), e em seguida, um *funk* que ao menos estabelece relações semelhantes com a cantiga previamente exposta.

**3) João Garcia de Guilhade
(cantiga de amigo).**

**Morr'o meu amigo d'amor
e eu non volho creio ben
e el mi dizer logo por en
ca verrá morrer u eu for,
e a min praz de coraçõ
por veer se morre, se non**

**Enviou m'el assi dizer:
que eu, por mesura de min,
o leixasse morrer aqui
e o veja quando morrer;
e a min praz de coraçõ
por veer se morre, se non**

**Mais nunca ja crea molher
que por ela morren assi,
ca nunca eu esse tal vi,
e el moira, se lhi prouguer,
e a min praz de coraçõ
por veer se morre, se non.**

**Comparação com: Tremendo
vacilão, de “Perlla” (excerto do funk)**

(...)

Deu mole pra caramba, é um tremendo
vacilão
Tá todo arrependido, vai comer na minha
mão,
Pensou que era o cara, mas não é bem
assim,
Agora baba, bobo Vai correr atrás de mim

(...)

Tanto a cantiga quanto a letra do *funk* possuem eu-lírico feminino, discutindo o fato de os homens terem ou não a capacidade de amar as mulheres. Em ambas, as mulheres ocupam uma posição de poder diante do amante: na cantiga, o eu-lírico desafia seu pretendente, obrigando-o a demonstrar o seu amor, enquanto que, no *funk*, o eu-lírico mostra-se saturado dos erros cometidos pelo amado e, dessa forma, decide fazê-lo sofrer. As diferenças são encontradas na materialidade desse amor, uma vez que os envolvidos na cantiga provavelmente não tiveram contato físico, embora no

funk, pareça ser explícito² que a relação foi concretizada – não permaneceu apenas platonicamente.

**4) Paio Soares de Taveirós.
(cantiga de amor).**

**Como morreu quen nunca ben
houve da ren que máis amou,
e quen viu quanto receou
dela, e foi morto por én:
ai mia senhor, assí moir'eu!**

**Como morreu quen foi amar
quen lhe nunca quis ben fazer,
e de quen lhe fez Deus veer
de que foi morto con pesar:
ai mia senhor, assí moir'eu!**

**Com'home que ensandeceu,
senhor, con gran pesar que viu,
e non foi ledo nen dormiu
depois, mia senhor, e morreu:
ai mia senhor, assí moir'eu!**

**Como morreu quen amou tal
dona que lhe nunca fez ben,
e quen a viu levar a quen
a non valía, nen a val:
ai mia senhor, assí moir'eu!**

**Comparação com: Glamurosa, de
“Mc Marcinho” (excerto do funk)**

Glamourosa, rainha do funk
Poderosa, olhar de diamante
Nos envolve, nos fascina, agita o salão
Balança gostoso requebrando até o chão
Se quiser falar de amor
Fale com o Marcinho
Vou te lambusar
Te encher de carinho
Em matéria de amor
Todos me conhecem bem
Vou fazer tu vibrar no meu estilo vai e vem
Minha catita doida
Vou te dar beijo na boca
Beijar teu corpo inteiro
Te deixar muito louca
Vem, vem dançar, empine o seu popozão
Remexe gostoso e vai descendo até o chão

A cantiga de amor caracteriza-se pelo eu-lírico masculino; dessa forma, foi selecionado o *funk* acima no qual o mesmo é masculino. Na cantiga, o eu-lírico “morre” de amor; no entanto, esta figura feminina (objeto do amor) está sempre situada em um plano idealizado, sendo o amor, portanto, não concretizado fisicamente. No *funk*, entretanto, o amor é, acima de tudo, carnal, físico.

². Embora não haja evidências concretas na materialidade da letra de *funk* supracitada, utiliza-se o termo “explícito” tendo em vista a conjuntura sócio-histórica em que esse gênero é produzido, bem como sua temática de cunho sexual, já mencionada.

5) D. Afonso X.
(cantiga de maldizer).

Joán Rodríguiz foi osmar a Balteira
sa midida, per que colha sa madeira;
e diss'ele: «Se ben queredes fazer,
de tal midid'a devedes a colher,
assí e non meor, per nulha maneira».

E disse: «Esta é a madeira certa,
, demais, non na dei eu a vós sinlheira;
e, pois que s'en compasso ha de meter,
atán longa deve toda de seer,
que vaa per antr'as pernas da'scaleira.

A *Maior Moniz* dei ja outra tamanha,
e foi-a ela colher logo sen sanha;
e *Mari'Aires* feze-o logo outro tal,
a *Alvela*, que andou en Portugal;
e ja i a colheron ena montanha».

E diss': «Esta é a midida d'Espanha,
a non de Lombardía nen d'Alamanha;
e, porque é grossa, non vos seja mal,
ca delgada pera gata ren non val;
desto mui máis sei eu ca Abondanha».

Comparação com: Dona Gigi,
de “Os Caçadores”
(excerto do funk)

Ih Dasqui Dasqui Dasqui Ih
"Eu sou a Dona Gigi"
Ih Dasqui Dasqui Dasqui Ih
"Esse aqui é meu esposo"
Ih Dasqui Dasqui Dasqui Ih
"Esse aí é seu esposo?!?"
Ih Dasqui Dasqui Dasqui Ih
"É sim..."

Não, não, não, não, não, não...

Se me vê agarrado com ela
Separa que é briga tá ligado!
Ela quer um carinho gostoso,
Um bico, dois soco e três cruzado!
Tá com pena leva ela pra casa
Porque nem de graça eu quero essa
mulher!
Caçadores estão na pista pra dizer
como ela é...

(...)

A cantiga de maldizer geralmente é distinguida das outras por apresentar o nome da pessoa de quem se fala mal. Na cantiga, o eu-lírico difama o nome de várias mulheres e, no *funk*, fala-se mal de uma mulher explicitamente (a Dona Gigi). Em ambas, as mulheres são descritas de modo vulgar.

**6) Pero Garcia Buralês.
(cantiga de escárnio).**

**Pero me vós, donzela, mal queredes,
porque vos amo, conselhar-vos-ei
que, pois vos vós entoucar non sabedes,
que façades quanto vos eu direi:
buscade quen vos entouque melhor
e vos correga, polo meu amor,
as feituradas e o cos que havedes.**

**E, se esto fizerdes, haveredes,
assí mi valha a mí Nostro Senhor,
bon parecer e bon talh', e seredes
fermosa muit'e de bõa coor;
se, cada que essa touca torcer-
-se, log'houverdes quen vos correger
as feituradas, mui ben pareceredes.**

**Ai, mia senhor, por Deus, en que creedes,
pois que por al non vos ousou rogar,
pois sempr'a touca mal posta tragedes,
creede-mi do que vos conselhar:
en vez de vo-la correger alguén,
correga-vo-las feituradas mui ben
e o falar, e senón, non faledes.**

De modo geral, na cantiga de escárnio as sátiras utilizadas para atingir alguém são indiretas e o alvo da sátira não é explícito. Isso pode ser observado também no *funk*, onde a mulher feia é satirizada, embora sua identidade continue indefinida, generalizada.

É necessário, finalmente, levar em consideração a oralidade tanto das cantigas quanto dos *funks*, pois estes estão reproduzidos assim como foram retiradas das fontes, citadas na bibliografia.

§§§

O trabalho com diferentes gêneros textuais tem se mostrado um importante aliado à prática de ensino linguístico, uma vez que leva em conta a heterogeneidade inerente a toda e qualquer língua, bem como aos sujeitos envolvidos nessa prática (Serrani, 2005:29). Desta forma, este trabalho mostra-se como uma alternativa, ao menos promissora, nesse sentido, ao propor uma

**Comparação com: Melô da
mulher feia, de “Dj Marlboro” et
alii. (excerto do funk).**

Essa aí é a melô da mulher feia pra danar
em
Eu estava lá no baile quando eu
encontrei
Uma mulher feia cheira mal como urubu
E o que ela queria logo eu saquei.
Pôr que? Mulher feia cheira mal como
urubu

(...)

Sai pra lá, sai pra lá
E o terror, e o terror
Cururuca, cururuca
Eu não agüento esse fedor

atividade que envolva não apenas diferentes gêneros textuais no sentido estrito do termo, mas gêneros bastante distanciados cultural e temporalmente, que, no entanto, conservam algumas características parelhas como as já discutidas.

§§§

Referências Bibliográficas:

- LETRAS.mus.br. Disponível em: <<http://www.lettras.terra.com.br>>. Acesso em 16 abr. 2008.
- MARLBORO, DJ; ABDULAH; NIRTON. Melô da mulher feia (Do Wah Diddy). Intérprete: Abdulah. In: MARLBORO, DJ. **Funk Brasil**. Rio de Janeiro: Polygram, 1989. 1LP. Faixa 7.
- MC MARCINHO. Glamurosa. In: MARLBORO, DJ. **Bem Funk**. São Paulo: Som Livre, 2006. 1 CD. Faixa 4.
- SERRANI, Silvana Mabel. **Discurso e cultura na aula de língua: currículo, leitura, escrita**. Campinas: Pontes, 2005.
- TELLES; MÃOZINHA, DJ. Tremendo vacilão. Intérprete: Perlla. In: PERLLA. **Eu só quero ser livre**. Rio de Janeiro: Deckdisc, 2006. 1CD. Faixa 2.
- VAGALUME: mais de um milhão de letras. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br>>. Acesso em 16 abr. 2008.
- VIANNA, Hermano Paes. **O Baile Funk Carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Rio de Janeiro: UFRJ, Museu Nacional, 1987. pp. 37-52.
- WAGUINHO. Dona Gigi. Intérprete: Os Caçadores. In: MARLBORO, DJ. **Bem Funk**. São Paulo: Som Livre, 2006. 1 CD. Faixa 5.
- WIKISOURCE: a biblioteca livre. Disponível em: <<http://pt.wikisource.org>>. Acesso em: 16 abr. 2008.