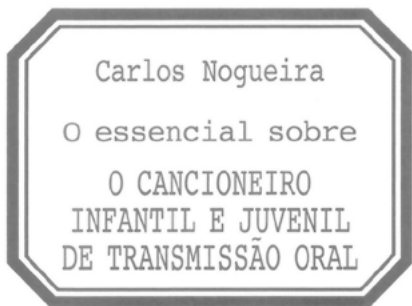


Carlos Nogueira  
O essencial sobre  
O CANCIONEIRO  
INFANTIL E JUVENIL  
DE TRANSMISSÃO ORAL

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

© **N** IMPRESA  
NACIONAL  
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO.



IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA



Ninguém sabe andar na rua como as crianças. Para elas é sempre uma novidade, é uma constante festa transpor umbrais. Sair à rua é para elas muito mais do que sair à rua. Vão com o vento. Não vão a nenhum sítio determinado, não se defendem dos olhares das outras pessoas e nem sequer, em dias escuros, a tempestade se reduz, como para a gente crescida, a um obstáculo que se opõe ao guarda-chuva. Abrem-se à aragem. Não projectam sobre as pedras, sobre as árvores, sobre as outras pessoas que passam, cuidados que não têm. Vão com a mãe à loja, mas apesar disso vão muito mais longe. E nem sequer sabem que são a alegria de quem as vê passar e desaparecer.

RUY BELO, «A rua é das crianças»,  
in *Homem de Palavra[s]* (1970).



## I — Premissas: conceito e terminologia

Durante muito tempo quase completamente ignorada pela crítica literária e por outras disciplinas, não obstante a importância quantitativa e qualitativa dos acervos reunidos a partir dos anos 80 do século XIX, a poesia oral infantil e juvenil tem sido desde há cerca de vinte anos objecto de investigações específicas e de referências em estudos de âmbito pedagógico e didáctico. A obra mais relevante até ao momento sobre a linguagem infantil rimada portuguesa, *Um Continente Poético Esquecido: as Rimas Infantis*, de Maria José Costa <sup>1</sup>, organiza um *corpus* textual muito vasto e incerto, ao mesmo tempo que propõe caminhos a explorar. Este ensaio académico tem desde logo o mérito de provar que a riqueza e a diversidade dos textos poéticos infantis e juvenis (entendidos aqui como aqueles que são produzidos, transmitidos e actualizados por crianças e jovens) exigem abordagens rigorosas e atentas (de natureza antropológica,

psicossociológica, psicanalítica, literária, linguística, musical, etc.), com vista ao conhecimento das suas múltiplas zonas obscuras e à sua dignificação socio-cultural e estética. Todavia, e mesmo se constitui excepção assinalável o labor desenvolvido por Clara Sarmiento na recolha, classificação e estudo de rimas modernas, a verdade é que não dispomos ainda em Portugal de qualquer estudo de grande fôlego sobre a poética oral infantil e juvenil como os que existem já em Espanha <sup>2</sup> (o pequeno livro desta autora portuguesa, *Rimas Infantis: A Poesia do Recreio* <sup>3</sup>, apresenta quase sempre um encorpamento mais etnográfico e descritivo do que exegetico, o que não significa que este modelo de trabalho não deva ser seguido por outros investigadores: recolhas de campo sistemáticas, contínuas e de fácil acesso a todos os investigadores seriam por certo estímulos acrescidos ao estudo da literatura oral infantil e juvenil). Por isso, depois de reunirmos, a partir de entrevistas efectuadas em escolas, aldeias e cidades portuguesas, sobretudo da área metropolitana do Porto, entre 1993 e 2007, um *corpus* de poemas orais que crianças e adolescentes adoptam, produzem e actualizam em ambiente escolar e extra-escolar, procuramos aqui definir — e nisto consiste a segunda parte

do nosso contributo para o conhecimento desta área poético-cultural inesgotável — as grandes linhas da morfologia textual e a sua ligação a outros códigos artísticos, através de um processo analítico de manifestação gradual da tessitura formal do discurso e dos segmentos ou resíduos de sentido — estéticos, culturais, antropológicos, pragmáticos, psicolinguísticos, subversivos, etc. Signo da vitalidade das linguagens verbomusical e corporal, cada uma destas obras<sup>4</sup> é em si mesma o sinal de uma capacidade mental muito própria do ser humano, que desde cedo reage à urgência inata de inter-relacionar simbólica e metaforicamente os elementos do meio em que vive.

Aceite e utilizada pelos estudiosos da nossa literatura oral, a designação «rimas infantis» («retahílas», em Espanha, «comptines», «formulettes» ou «jeux de mots», em França, «filastroche», em Itália, e «nursery rhymes», «school rhymes» ou, até, «mother goose rhymes», em Inglaterra, para enumerarmos apenas algumas designações correntes na tradição europeia) não é absolutamente operatória, porquanto há textos poéticos não rimados que devem ser considerados. O que quer dizer que um conceito de «rimas infantis» demasiado rigoroso pode revelar-se redutor para o acervo a estudar. A denominação de



Cardoso Martha e Augusto Pinto — «folclore infantil»<sup>5</sup> —, comportando embora as referidas expressões convencionais não rimadas que Maria José Costa excluiu da sua investigação por razões metodológicas, também não é satisfatória, se atribuirmos ao termo *folclore* a sua autêntica acepção: «a literatura folclórica é totalmente popular mas nem toda a produção popular é folclórica. Afasta-a do folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo.»<sup>6</sup> Nesta designação não cabem, portanto, os numerosos textos produzidos modernamente pelas crianças, em geral muito distintos das rimas infantis tradicionais, muitas delas conhecidas hoje apenas pela faixa populacional mais velha. Para além disso, é demasiado abrangente para o nosso campo de trabalho, porque envolve práticas lúdicas diversas, verbais e não-verbais (jogos como o piolho e a macaca). Inclui mas não especifica o domínio que nos interessa: a linguagem infantil rimada ou não rimada. Chamamos por isso a atenção para a expressão de Vera Vouga — «arte verbal infantil»<sup>7</sup> —, pela sua pertinente magnitude. Por outro lado, considerando a função desempenhada nestes textos pelo ritmo (Aristóteles afirmava que a linguagem da poesia é uma linguagem de ritmo), muitas vezes o principal elemento estruturador, justifica-

-se plenamente a substituição de «rimas» por «rítmicas», proposta por Arnaldo Saraiva<sup>8</sup>. Por tudo isto, e sem esquecer também a incongruência do adjectivo no sintagma «rimas infantis», tendo em conta a idade dos utilizadores-autores (até aos 14-15 anos, chegando mesmo aos 17-18, nas dedicatórias), se bem que a expressão «rimas infantis» continue a impor-se pela sua comodidade e utilidade, sobretudo para a nomeação de textos específicos, não pode competir com a única designação que não é equívoca: poesia oral infantil ou infanto-juvenil. O essencial desta textualidade aparece ali à superfície: a sua dimensão quer de fabricação ou acção, no que remontamos ao vocábulo grego *poiesis*, quer de objecto em si mesmo, o *poiema*; a modalidade material da sua existência, a oralidade; e o nível etário, com tudo o que isso implica nas várias áreas de desenvolvimento, dos produtores-emissores. E, curiosamente, talvez por influência da expressão «nursery rhymes», usada desde meados do século XIX em Inglaterra e logo a seguir em inúmeros países, ninguém até hoje (que saibamos) a defendeu ou usou com irrestrita convicção.

A desvantagem da outra nomenclatura que se nos afigura exacta para a indicação do poemário oral in-

fantil e juvenil no seu conjunto — cancionero (compreendendo aqui, note-se, tanto a produção cancioneril como a romanceiril) infantil ou infanto-juvenil, conforme o alcance etário dos *corpus* — reside apenas na confusão que se pode estabelecer com a acepção de cancionero enquanto colectânea de poemas de autor, líricos ou narrativos, criados por jovens, crianças e mesmo adultos (desde que, nesta última instância autoral, os temas, os motivos e os estilemas da actividade criativa radiquem no mundo da infância ou da juventude), como sucede no projecto *Cancioneiro Infanto-Juvenil para a Língua Portuguesa*, da responsabilidade do Instituto Piaget <sup>9</sup>); confusão, ainda, com o conjunto de composições, geralmente musicadas, divulgadas em formato de literatura infantil com um título — cancionero infantil <sup>10</sup> — cuja ambiguidade começa no cruzamento impróprio entre os planos da emissão e da recepção, e que, portanto, em bom rigor, não pode substituir a única denominação correcta: a de cancionero para a infância. A adequação do termo *cancioneiro* ao repertório literário oral infantil e juvenil, num artigo, numa conferência, numa aula, faz-se sem dificuldade com a completação do seu sentido através de constituintes adjectivais como «de transmissão oral», «oral infanto-juve-

nil» ou, se o acervo for inequivocamente folclórico, «tradicional» ou de «tradição oral». A operacionalidade desta terminologia vem, acima de tudo, da sua possibilidade intrínseca de sugerir o que neste lugar de sonho real é tecnicamente vital: a proferição do texto estético-literário concilia-se, em maior ou menor grau, com a formação de sons musicais que se distribuem convictamente pelos sistemas métrico e prosódico (enquanto, de acordo com os sentidos grego e latino do conceito, tudo o que se relaciona com a prolação do enunciado e a sua edificação como objectualidade sonora e musical).

## II — Textos, co-textos, contextos

Analizamos neste ensaio um *corpus* de poemas orais infantis e juvenis reunido a partir da recolha de campo que há cerca de catorze anos desenvolvemos em Portugal, considerando o texto linguístico e outros níveis de significação que contribuem para a efectivação do acto comunicativo. O enquadramento contextual tem adquirido uma proeminência cada vez maior na abordagem das manifestações folclóricas, porque texto e contexto formam uma unidade indi-

visível e irrepetível. Os textos que nos propomos estudar não são entidades de significado autónomo; inscrevem-se num universo mais totalizador, formado por elementos comunicativos paralinguísticos, cinésicos, proxémicos, sentimentos e atitudes culturais. O literário não é apenas uma categoria com aplicação poética ou estética e lúdica; a sua vigência provém de uma codificação congénita que lhe permite instituir-se como veículo de interpretação e organização do meio circundante (social ou natural), particularmente naquilo que nele é desconhecido, inquietante ou contencioso. Contrariamente ao que sucede na literatura canonizada, fruída na intimidade da apropriação e recepção individuais, estes textos orais só se realizam inscritos em práticas quotidianas que consubstanciam momentos de lazer. A necessidade de expressão e as especificidades semânticas e técnico-estilísticas não desencadeiam por si só a existência desta literatura, integrada num extratexto social e cultural concreto. O texto verbal registado por escrito é a recordação, o reflexo gráfico dum organismo vivo transmitido por via oral, efémero, anónimo, colectivo e, por consequência, sujeito a alterações constantes.

O jogo é o momento privilegiado de concretização do cancionero infantil, instância que reflecte e subverte o real, manifestando, através do processo de execução, a sua relação com níveis contextuais de natureza social, geográfica, situacional, etária, etc., responsáveis por múltiplas percepções da realidade. Decisiva para a realização do jogo, a voz poético-musical dimana de um corpo cujos movimentos a continuam, prolongam e reforçam. O som e a consistência da voz uniformizam a comunicação e o gesto consome o seu significado, imprimindo-lhe signos de diverso tipo. A gestualidade evidencia o poder do corpo, concomitantemente mediador natural da comunicação oral e sistema significante. Como qualquer poema oral, a rima infantil não é afectada pela saturação, «parce que, dans la chaleur de la présence, jamais la parole, même chantée, ne peu s'identifier à la plénitude de la voix»<sup>11</sup>. Enquanto etnotexto cantado, é uma forma de expressão poética oral enriquecida pela música vocal, que sustenta muita da energia evocativa, encantatória e emocional desta manifestação cultural estético-pragmática.

Como macrotexto, o cancionero infanto-juvenil de transmissão oral é um imenso palimpsesto produtor de identidade e alteridade, com cada texto, na

sua autonomia, a integrar-se em veios característicos dos seres em fases que são a criança e o jovem, seres em movimento, em constante transformação, seres inalienáveis e simultaneamente divididos entre o dizível e o indizível, entre o que se sabe dizer e o que é misterioso, inapreensível.

A execução da rima exige que o discurso seja apoiado pela memória, tantas vezes precária e ilusória, envolvendo tensões contínuas produzidas pela relação entre o individual e o colectivo; daí as variações, os segmentos improvisados, a refundição do já dito. O eco provocado pelas múltiplas modulações dos poemas equilibra e torna perceptível este tipo de comunicação verbal-gestual-sonora. As recepções defectivas e as falhas de memória durante a *performance* não se convertem em momentos redutores. Em vez disso, fecundam muitas vezes o processo de criação poética, ao viabilizarem a incrustação de elementos novos em substituição dos vazios abertos. Cada nova *performance*, falada ou cantada, dependendo das componentes extratextuais, pode potencialmente criar um novo mundo poético, a partir da reformulação das estruturas semântico-pragmáticas constantemente questionadas.

Os versos formulísticos beneficiam de uma contínua contextualização, ao antecederem práticas culturais cuja funcionalidade os mantém válidos. As «fórmulas de selecção» (ou de «eliminação», se privilegiarmos mais o processo e menos o resultado) ou os jogos de dedos (em que interagem criança e adulto) são por isso mesmo um dos sectores das rimas menos afectados pela erosão provocada pelos novos hábitos. Adquirem assim pleno significado poemas-miscelânea como os seguintes, que, embora formados por fragmentos dotados de autonomia semântica, não deixam de nutrir composições-mosaico novas:

— Pico, pico, saranico,<sup>12</sup>  
Pico, pico, saranico,  
Quem te deu tamanho bico?  
— Foi a filha da rainha  
Que está presa na cozinha.  
Salta a pulga na balança,  
Dá um berro, vai a França;  
Os cavalos a correr,  
As meninas a aprender,  
Qual será a mais bonita  
Que se há-de esconder?



— Pico, pico, sar(r)abico,  
Quem te deu tamanho bico?  
— Foi a velha chocalheira,  
Que come ovos com manteiga.  
Os cavalos a correr,  
As meninas a aprender,  
Qual será a mais bonita,  
Que se vai esconder,  
Debaixo da cama da D. Inês,  
Lá chegará a tua vez.

Pico, pico, sarabico,  
Salta a pulga ao penico,  
Do penico à balança,  
Disse o rei pra ir à França,  
Buscar o D. Luís,  
Que está preso pelo nariz.  
Os cavalos a correr,  
As meninas a aprender,  
Qual será a mais bonita  
Que se há-de esconder? <sup>13</sup>

Sola, sapato, rei, rainha,  
Fui ao mar pescar sardinha,  
Para a filha do juiz

Que está presa pelo nariz.  
Salta a pulga na balança,  
E vai ter até à França. <sup>14</sup>  
Os cavalos a correr,  
As meninas a aprender,  
Qual será a mais bonita  
Que se vai esconder?

[Jogo de dedos, dizendo-se, no caso, «jogar ao bonito», ou jogo de roda.]

Não conhece limites o rendimento funcional de cada um destes segmentos, os quais, no mesmo poema, podem interagir com segmentos igualmente conhecidos no sistema ilimitado que é o cancionero infantil e juvenil. Todos constituem um centro, um paradigma por relação a outros paradigmas, nenhum é uma periferia, uma ocorrência anómala. O que os aproxima e sintoniza, se se encontram num mesmo texto, é a sua irreduzível diferença semântica. Se um paradigma se une a outro numa unidade-ocorrência similar e reconhecível que se autonomiza, isso significa que constitui com ele um paradigma mais extenso. O que portanto se totaliza é o texto virtual, não os paradigmas sucessivamente erguidos do nú-

cleo invariante, que persiste, pelo menos numa escala mínima, tanto na estrutura de superfície como na estrutura profunda, apesar das diferenças próprias de cada *performance* e de cada sincronia (como se percebe se compararmos aqueles poemas com este, sem dúvida inscrito na mesma energia-motriz, coligido, em 1881, no *Almanaque de Cruz Coutinho*: «Sorrobico, / Massarico, / Quem te deu tamanho bico? / Foi Nosso Senhor / Jesus Cristo. / Bicho vai, / Bicho vem, / A ganhar o seu vintém. / Piolho na lama, / Pulga na cama, / Dá um pincho, / Põe-se na França...»<sup>15</sup>). Releve-se que falamos em invariância, mesmo se, no cancionero de que aqui tratamos, ao contrário do que se verifica no conto e no romance tradicional, praticamente todas as variantes lexicais e parafrásticas são activas<sup>16</sup>, isto é, originam uma rede interminável de significações (obviamente: com as variantes passivas permanece o sentido, ou o tema, o «programa», na terminologia de Teun A. van Dijk, elemento semioliterário que, em relação a estes textos orais, tem ainda menos validade crítica do que se o aplicamos a textos literários escritos sem os cuidados críticos relevados por Vítor Manuel Aguiar e Silva: «a «lexematização textual» não é uma «mera extrinsecação ou realização fenoménica de um signi-

ficado pré-formado, perfeito e conclusivo»; o «‘esquema projectual’» altera-se — em muitos casos acentuadamente —, ao longo do processo da produção textual; e «as estruturas de superfície não podem ser consideradas como ‘variações’ sobre um ‘tema’ (identificado com a estrutura profunda)»<sup>17</sup>. O que portanto quer dizer que tal conceito implica, neste macroconjunto textual, um compromisso particularmente delicado entre os níveis sintagmático e paradigmático. Podemos até reconhecer *um* texto, ou ramificações de textos, mas não fixamos um sentido, ainda que haja uma construção inequivocamente narrativa (em vez de uma mera comutação lexical, mudam os actantes, os motivos, os espaços, as interacções: «rei», «D. Luís», «Jesus Cristo», «bicho», «pulga», «piolho», «balança», «penico»...).

Nalgumas fórmulas, a voz transpõe os limites da linguagem articulada, organizando-se em cadeias de significantes que valem pelo sentido do *nonsense*, pela musicalidade, por uma sugestão ou ressonância de linguagem críptica e mágica. Estruturas de pura vocalização como «Pim-po-ne-ta, / Ápta-pta-ptucha-plim», que conformam um poema acabado, convivem com segmentos aliterantes e assonantes, activados, antes de mais, pelo imperativo de rima final («Áta ita à, /

Quem está livre, livre está; / Eu fugi por ali, / Tu fugiste por acolá»; «*Ita à, / Ita, ita, ita à, / Quem está livre, / Livre está*»), de construção do verso heptassilábico (ou isossilábico: «*À-ti-ti, gosto mais de ti*<sup>18</sup>, / O João esteve aqui, / Escolheu-te a ti»), de preenchimento de espaços vazios («*Ala-cá-ia-ia, / Vinte e quatro-tro, / Avenida-da, sassinato-to, / Pobre velha-lha-lha, / Pobre ponta-ta / Do sapato-to*»), ou por influência de todos (ou quase todos) estes factores («*Ana-ina-não, / Fica tu porque eu não*»). Constituintes vitais do material poético, a sonoridade dos vocábulos e o sistema rítmico-métrico produzem uma linguagem singular e lúdica que tende para a subalternização dos sentidos referenciais e lógicos. Já na primeira infância, como se sabe, o *nonsense*, característica fundadora da linguagem infantil, é acima de tudo fonologicamente motivado, instituindo-se como jogo sobre a matéria sonora: matéria pura, nos começos dessa idade, em que o sem-sentido é um mundo plástico, moldável, um magma que se abre a processos imaginativos e a imagens visuais indizíveis, a inesperadas expressões vocais e corporais que são uma fisiologia e uma fisionomia da palavra-corpo. Em fases mais avançadas, os anfiguris dizem que o único sentido possível é o da contingência (que pode

ser absurda, inaceitável) de tudo. Marcados por paradoxos que se nos impõem a cada novo elemento do enunciado, estes textos representam, através da técnica do «mundo às avessas», a multiplicidade e o absurdo cómico-trágico dos fenómenos da vida: «Era-não-era / Andava lavrando, / Recebeu carta / De seu tio Fernando. / Seu pai era morto, / Sua mãe por nascer, / Que havia o moço de fazer? / Deitou os bois às costas, / Pôs o arado a correr. / Quis saltar o arado, / Saltou um valado. / Se não era cão, / Mordia-lhe o cajado. / Entrou numa horta, / Viu um pessegueiro / Carregado de maçãs. / Tirou avelãs. / Veio o dono dos pepinos: / — Ó ladrão de meus marmelos! / Atirou-lhe uma pedra, / Acertou-lhe num artelho, / Escorreu-lhe o sangue até ao joelho»<sup>19</sup>.

As cantigas que reunimos sob o título de «lengalengas com palmas» formam um grupo numeroso, em que texto linguístico, música vocal, gestos, movimentos corporais e dança geram um sistema artístico coeso:

Sabonete de sinasol  
Tem o direito de se mostrar,  
Charara, charara.  
Vi um filme de terror,

Uuuu (*encolhe-se os ombros e agita-se*  
[*os braços*]).

Vi um filme de cabóis,  
Chicabóis, chicabóis (*simula-se o cavalgar*  
[*com os pés e com as mãos*]),

Vi um filme de amor,  
Chuac, chuac (*imita-se o som dos beijos*).

Estados Unidos,  
Palhaços bem vestidos,  
Pà frente, pa trás.

Estados Unidos,  
Palhaços bem vestidos,  
Pà frente, pa trás,

Um, dois, três (*«bate-se com o cu»*).<sup>20</sup>

O texto é cantado como confirmação e apoio rítmico de um jogo realizado entre duas raparigas. Enquanto cantam o poema, colocadas uma à frente da outra, executam movimentos de palmas direitas e cruzadas; ao mesmo tempo, reforçam o significado de certos vocábulos ou sintagmas através de uma mímica variada e expressiva. O estudo da retórica dos gestos que acompanham este tipo de texto permitir-nos-ia compreender melhor o quadro de valo-

res socioculturais das crianças envolvidas: não é por acaso que a simulação do beijo é uma das situações mais observáveis.

Fixemo-nos agora num exemplo limite: no texto-jogo seguinte, com um código gestual semelhante ao do anterior, a sonoridade pura, fonética, assume-se como construtura semiótica que ultrapassa o código estritamente linguístico, participando na constituição de uma manifestação cultural lúdico-estética <sup>21</sup>. A unidade da dicção define-se novamente pela divisão silábica, que regula por sua vez o batimento das mãos. O plano rítmico-musical apoia-se na multiplicação de aliteraões, ecos sonoros e correspondências de timbres, combinando reiteração e variantes que fazem avançar o jogo com uma fluidez especial. A sequência de sons, que não se inscreve num contexto puramente verbal, integra um processo artístico que encontra na atitude corporal o seu princípio organizador fundamental:

Abom-bi, coroni, coroná, <sup>22</sup>  
Será bom-bi, coroni,  
Corona, aca-de-mi-sol,  
Ja-mi, aca-de-mi, buf-buf. <sup>23</sup>



Este poema, este jogo de encantação com e sobre a matéria sonora, é uma experiência de plenitude que se inscreve num desejo de totalidade: o de uma língua de descoberta e criação capaz de sublimar cada episódio de comunicação verbal e, conseqüentemente, cada momento da vida. Portanto: texto-corpo em exaltação, centrado no seu próprio prazer, corpo de prazer em campo aberto, corpo-movimento, corpo-voz, corpo para si e corpo para o outro, a lembrar os poemas fonéticos dos dadaístas, como neste exercício de pura linguagem (sonoridade) de prazer: «jolifanto hambla ô falli hambla / grossiga m'pfa habla horem / egiga goramen / higo bloiko russula huju / hollaka hollala / anlogo bung / blango bung / bosso fataka / u uu u / scahmpa wulla wussa ólobo / hej tatta gôrem / eschige zunbada / wulubu ssubudu uluw ssubudu / tumba ba umf / kusagauma / ba umf»<sup>24</sup>. Os poemas surrealistas que cultivam uma morfologia, uma sintaxe, uma semântica e uma fonética da *desproporção* são também dialectos herdeiros dessa língua virtual sem limites que esta tipologia da poesia oral infantil e juvenil actualiza: «Sagani bô / tangara pura / kormos ama orgiski oibonkungata / amagat / pûra toli / nigarasun kulin panaptu pana / karain

bô / oigos timir vershok toli / amagat pûra tabitala  
ak kam / aiami kara kam oigos timir»<sup>25</sup>.

Diz Eugénio de Andrade, no breve mas substancial texto «À maneira de explicação, se tal for necessário», com que encerra o seu livro de poemas *Aquela Nuvem e Outras* (1986), consagrado à infância (mesmo se é, como todas as boas obras destinadas a uma recepção por parte da infância e da juventude, de leitura cativante e proveitosa para todas as idades): «a simples matéria sonora — rimas, aliteraões, reiteraões, estribilhos, consonâncias — é fonte de sedução e razão de encantamento desde que o homem se demorou, pela primeira vez, a escutar o vento entre os ramos» (servimo-nos da 11.<sup>a</sup> ed., Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2005, sem numeração de páginas; com cores e ilustraões que de imediato arrebatam os sentidos do leitor ou do simples utente do livro, materializando em corpos icónico-empíricos a construção poética que, com a imagem, *trans-figura* a legibilidade do mundo conhecido e desconhecido). De certo modo, cumpre-se a cada leitura, silenciosa ou em voz alta, o desejo formulado pelo poeta exactamente no fim do posfácio: «Quis misturar a minha voz às vozes anónimas da

infância — oxalá ela venha a tornar-se anónima também.» E, para isso, nem é necessário que estes poemas se ajustem às leis da tradicionalidade: disseminação, persistência na memória colectiva oral, contaminação com outros textos e desdobramento em variantes; não só porque, ainda nas palavras do poeta, a «uma retórica de fogo de artifício» se opõe aqui «uma poética da luz, articulando a nudez e a transparência com a simplicidade de quem fala para que outros o escutem — daí o uso frequente das sete sílabas contadas que é o ritmo natural e português da nossa fala, se não for também o dos nossos passos», mas igualmente porque em cada um destes textos se cumpre a utopia de uma voz literária primordial; uma voz de vozes, forte e total, que, no caso, pelo recurso ágil à arte poética própria das obras literárias orais e pela convocação de uma memória literária (oral e escrita) que modela um tecido intertextual muito rico e diverso, faz de cada um destes textos um monumento já tradicional (com o que, diríamos, quase deixa de ser funcional o conceito de popularizante ou de popularismo estético, tal é a verdade destes textos, em si mesmos alheios às categorias com que muitas vezes partimos para a

análise de certas obras: oral/escrito, popular/culto, tradicional/não tradicional, etc.):

## NÃO QUERO, NÃO

Não quero, não quero, não,  
ser soldado nem capitão.

Quero um cavalo que é só meu,  
seja baio ou alazão,  
sentir o vento na cara,  
sentir a rédea na mão.

Não quero, não quero, não,  
ser soldado nem capitão.

Não quero muito do mundo:  
quero saber-lhe a razão,  
sentir-me dono de mim,  
ao resto dizer que não.

Não quero, não quero, não,  
ser soldado nem capitão.

Os versos usados quando se procede à selecção dos participantes no jogo — as fórmulas de selec-

ção <sup>26</sup> — compõem um grupo muito numeroso. Repetidos tantas vezes quantas os intervenientes, estes textos caracterizam-se por um ritmo rápido, apoiado pelo dedo indicador da criança que efectua a triagem. O jogo começa logo que se determine o último elemento. Estas fórmulas, que precedem jogos como o «mata», as «escondidinhas» e as «caçadinhas», configurando elas próprias jogos verbais, apresentam uma diversidade temática apreciável. Nos versos criados pelas crianças observa-se uma coexistência pacífica entre formantes e fórmulas tradicionais, como «Aniqui, bobó» e «Pico, pico, sarrabico» <sup>27</sup>, e aspectos oriundos da realidade circundante, como «Coca cola bebo eu» ou «Tens lápis e lapiseira?». O conjunto destas composições constitui uma espécie de mosaico que incorpora recursos muito heterogéneos: sociais («rei», «rainha», «juiz», «cozinheira», «velha», «aviãozinho militar»), naturais («raposa», «galinha», «gato», «laranja», «cavalos»), religiosos («Nosso Senhor passou por aqui») ou pessoais («Que eu fumei um cigarro; / Minha mãe me bateu»).

É sem dúvida acentuada a decadência destas práticas — mas não é minimamente de prever o seu apagamento (nenhuma sociedade tecnológica implicará o desaparecimento das rimas infantis) <sup>28</sup> — sobretudo

nas grandes cidades, substituídas pela telenovela para a infância e a juventude, pelo desporto e pelos jogos ligados às novas tecnologias. Ninguém pode negar que continuam a desenvolver-se eficazmente, devido a um sistema de funcionalidades que favorece uma adaptação dinâmica às condições de vida dos nossos dias: o jogo-rima é uma função biológica pela qual uma individuação desorganizada ou obscura progride para uma individuação que se processa num real-de-ficção em que cada um se diz em sublimação, razão e emoção. E nem se pode afirmar, monoliticamente, que o poema oral infantil e juvenil ocorre hoje apenas no espaço dos recreios dos infantários e das escolas do 1.º e do 2.º ciclos do ensino básico. Se estivermos minimamente atentos, veremos por certo como, onde quer que exista uma situação de alguma rigidez formal, há crianças e jovens em interacção através destes jogos de gestos, de movimentos, de sons e de palavras (se, por exemplo, uma igreja enche, a ponto de muitos fiéis serem obrigados a permanecer no exterior, não é raro encontrarmos a sublimação do real, ou a instituição de um outro real sublimado, que é sempre a actualização-criação de um texto poético oral por parte dos seus intérpretes-autores). Cada um desses poema orais é uma *poiesis*,

uma fabricação-recriação do poético (e, por conseguinte, de sabedoria e de humanidade) que, em parte, acontece à nossa frente como ritual, invenção, arte, competição, persuasão.

A comunidade infantil é portadora de um património comum que a defende das agressões do mundo adulto autoritário e coercitivo. Na rua, no pátio ou no recreio, esta *langue* extra-individual e de existência potencial, actualizada em cada *parole*, fornece à criança a possibilidade de aceder a outro mundo no qual pode existir *distintamente*: mundo privilegiado, constituído por uma representação (mais ou menos paródica ou séria) da realidade, espelhada em jogos que integram o lúdico, o conhecimento, a fruição estética, a sensibilidade lírica, narrativa e/ou dramática. Esta rima infantil, por exemplo, a que poderíamos juntar outras com destacados heróis como o Popeye ou aquelas que retomam canções de genéricos de telenovelas, descende directamente da série televisiva em desenhos animados, evidenciando que a televisão e o jogo-rima<sup>29</sup> não são para as crianças domínios antagónicos mas sim estreitamente dialogantes:

Willy Fó foi dar a volta,  
A volta ó mundo,  
Oitenta dias,

Oitenta noites.

Conheceu princesa Arrós,

Visitou Norte, Sul, Este, Oeste

*(dá-se uma volta e repete-se a lengalenga).* <sup>30</sup>

Da narrativa de Júlio Verne *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, das aventuras do íntegro, cortês e enérgico Phileas Fogg, o poema transcrito é a mais expressiva síntese que conhecemos, a essencialização máxima de um texto fílmico (é essa a matriz, não o original divulgado primeiramente em livro, desde 1873) convertido em texto-jogo poético-musical e coreográfico. A mentira (a ficção), enquanto corpo de perguntas e respostas num corpo humano orgânico e questionador, é a verdade de uma carnação que vem do poema e ao poema volta como o seu lugar soberano. Nesta viagem, o sujeito liberta-se da organização artificial da vida comum, descobre e sublima a sua natureza interior, que é uma construção-derivação incontrolável de sentidos, como incontrolável é a fragmentação do mundo que estes textos repercutem, na sua arrogante (in)completude.

Os temas e os motivos destes textos renovam-se constantemente mas os procedimentos retórico-estruturais basilares persistem. Segundo Sánchez



Romeralo <sup>31</sup>, assim como o romance se torna tradicional através da transmissão oral, na lírica popular um poema pode surgir já tradicional, se integrar os processos estilísticos autorizados pela tradição. A rigidez da linguagem tradicional como facto construtor, por um lado, e a flexibilidade de uma estrutura aberta que responde operativamente aos estímulos da dicotomia herança/inação, por outro, proporcionam a recriação interminável destes textos em variantes <sup>32</sup>. A linguagem poética tradicional sofre transformações de vulto, ostentando imagens, motivos e léxico consentâneos com os novos tempos. Permanecem, contudo, o diálogo, o solilóquio, a onomatopeia, a enumeração, o encadeamento, a reiteração, a rima e o ritmo geralmente binário.

À semelhança do que sucede com as suas congéneres mais antigas, as rimas modernas constituem um domínio particularmente propenso a uma considerável diversidade ao nível dos mecanismos versificatórios; diversidade na estrutura da estrofe e nos esquemas rimáticos, métricos (não obstante o predomínio do verso isossilábico ou apenas com ligeiras alterações) e rítmicos <sup>33</sup>. Na origem desta multiplicidade encontra-se, antes de tudo, o desenvolvimento da organização sintagmática e paradigmática da

criança, a qual, progressivamente, descobre que as unidades linguísticas possibilitam um elevado número de combinações, embora sujeitas a determinadas normas. É evidente, porém, que o processo de aquisição da linguagem não explica todas as diferenças. As funções dos textos, os contextos de utilização e o nível etário dos intérpretes-autores são também responsáveis pela grande variedade de características formais, como acontece, por exemplo, nas «rimas de jogos»<sup>34</sup>. Além disso, a variedade formal percorre não raro a rima infantil enquanto entidade textual autónoma. Ligada ao jogo de palmas, a versão da rima infantil transcrita a seguir, pronunciada por crianças do último ano do 1.º ciclo do ensino básico, caracteriza-se pela irregularidade métrica, rimática e rítmica, o que não acarreta ausência de repetição como princípio estruturador do texto. À redundância do signo, concretizada em duas anáforas, associa-se a redundância do significante, apesar da referida diversidade: embora predominem os versos brancos, estão presentes as rimas emparelhada e cruzada, bem como a rima retrógrada («Willy Fó foi dar a volta, / A volta ó mundo»); o bater das mãos marca a contagem das sílabas, que deste modo ganham força enquanto grupos rítmico-melódicos; a acentuação binária (ou

ternária, nos versos mais longos) relaciona-se com a sincronização sensório-motora dos movimentos, resultando num «ritmo que se faz com palavras e com traços translinguísticos que simultaneamente elas suportam»<sup>35</sup>. Os versos estruturam-se numa sintaxe de encadeamento assindético, em curvas ascendentes e descendentes, desenvolvendo, a partir do primeiro segmento textual narrativo (relativo às aventuras do herói), sucessivos andamentos *sem-sentido*, motivados pelo surgimento da rima fácil, oportuna («é» / «pé»; «quiqui» / «chichi»):

Willy Fó foi dar a volta,  
A volta ó mundo,  
Oitenta dias,  
Oitenta noites.  
Conheceu princesa Arrós,  
Visitou Norte, Sul, Este, Oeste.  
A Holanda, Holanda ó é,  
Meu amor partiu um pé,  
Ó lá quiqui,  
Ó lá quiqui.  
Quem ficar com as pernas abertas  
Vai fazer chichi.<sup>36</sup>

O poema oral infantil e juvenil é, na sua completude e fragmentação, totalidade e procura de totalidade no fragmentário integral. A rima cumulativa (ou acumulativa), à qual se tem aplicado a designação mais genérica e equívoca de lengalenga, porque não raro utilizada para nomear qualquer espécie de poema oral infantil<sup>37</sup> (ou, como José Leite de Vasconcelos, os mais extensos) e, por analogia de recursos de linguagem, qualquer discurso reiterativo e mais ou menos premeditado, ilustra por si só o jogo de epifania da palavra-jogo e, ao mesmo tempo ou quase em simultâneo, de pulverização de sentidos próprio dos textos deste cancionero. Sublinhemos: é preciso que se reconheça que não há uma relação de englobante e englobado entre a lengalenga, designação e conceito que só aceitamos se circunscrita ao uso comum ou se aplicada aos textos que acompanham jogos de palmas<sup>38</sup>, e a rima cumulativa, denominação que traz vantagens para os especialistas. A especificidade desta decorre de, antes de mais, três procedimentos estilísticos, mais ou menos articulados entre si no mesmo texto (a que, numa síntese menos restritiva, poderíamos acrescentar o diálogo de pergunta/resposta imediatas, modo de apresentação do discurso que muitas vezes inclui a interroga-

ção: «— Cá, crá, cá, / Põe-te na pá, / Faz um bolinho / Para o João Pinho / Que anda no monte / Co a perna quebrada. / — Quem na quebrou? / — Foi a galinha. / — Que é da galinha? / — Foi pôr o ovo. / — Que é do ovo? / — Levou-o o padre. / — Que é do padre? / — Foi dizê'la missa. / — Que é da missa? / — Que é da missa? / Já está dita»<sup>39</sup>): a enumeração, a repetição e o encadeamento, com a recuperação mais ou menos intensiva de elementos anteriores. A acumulação implica por vezes uma multiplicidade tal que nos evoca a poética da liberdade surrealista, a errância típica do ser humano que técnicas afins das cabalas fonéticas, dos cadáveres esquisitos, dos inventários e dos automatismos surrealistas colocam num plano de evidência que resulta da própria pluralidade do mundo: «O preto da Guiné / Lava a cara com café, / Tem vergonha de ir à missa / Cuns sapatos de cortiça. / Os sapatos são de sola / Em cima de uma bola, / A bola é redonda / Em cima de uma pomba, / A pomba é branca / Em cima de uma tranca, / A tranca é comprida / Em cima de uma espiga, / A espiga é amarela / Em cima da janela, / A janela não tem cu / Em cima do peru, / O peru não tem bico / Em cima do penico, / O penico não tem asa / Em cima de uma casa, / A casa

não tem porta / Em cima de uma mota, / A mota  
não tem eixo / Em cima do teu queixo, / O queixo  
não tem barba / Em cima da ramada, / A ramada não  
tem uvas / Em cima das viúvas, / As viúvas não têm  
homem / Em cima do lobisomem»<sup>40</sup>. Mas, obviamente,  
essa diversidade das coisas e essa oscilação da perspectiva  
humana exigem um encontro com uma base que garanta um  
equilíbrio sustentado entre o múltiplo e o (temporariamente) uno.  
Por isso, a dispersão é sucessivamente reduzida pelo encadeamento  
e pela recuperação de tópicos já enumerados, antes de se avançar  
para a nomeação de outro tópico, em enumeração ascendente,  
dispositivo muitíssimo comum, mas também, como na segunda parte  
do poema «As chaves da cidade de Roma», em enumeração regressiva  
(num caso como no outro, a articulação faz-se entre o fim de um verso  
e o começo do seguinte): «Na cidade de Roma há uma rua, / Na rua há  
uma casa, / Na casa há uma porta, / Na porta há uma escada, / Na  
escada há uma sala, / Na sala há um quarto, / No quarto há uma cama,  
/ Na cama há uma mesa, / Na mesa há um tapete, / No tapete há uma  
gaiola, / Na gaiola há um ninho, / No ninho há um ovo, / No ovo há  
um pássaro, / No pássaro há um coração: / Aqui está o meu amor. //

O meu amor está no coração, / O coração está no pássaro, / O pássaro está no ovo, / O ovo está no ninho, / O ninho está na gaiola, / A gaiola está no tapete, / O tapete está na mesa, / A mesa está na cama, / A cama está no quarto, / O quarto está na sala, / A sala está na escada, / A escada está na porta, / A porta está na casa, / A casa está na rua, / A rua está na cidade de Roma, / Aqui estão as chaves da cidade de Roma»<sup>41</sup>. A horizontalidade de cada coisa evolui assim para uma verticalidade em rede que nunca se consuma.

Num texto como «Era uma velha relha, bufelha, saracotelha e cotrimbelha / Casada cum velho relho, bufelho, saracotelho, cotrimbelho. / Diz a velha relha, bufelha, saracotelha, cotrimbelha / Ó velho relho, bufelho, saracotelho, cotrimbelho: / — Vamos à caça raça, bufaça, cotrimbaça / Dum coelho relho, bufelho, saracotelho, cotrimbelho?»<sup>42</sup>, sem dúvida um trava-língua, ou destrava-língua, para referirmos a segunda designação mais usada para este grupo<sup>43</sup>, a enumeração e a repetição de lexemas (variando apenas o género) e de versos criam uma afinidade imediata com a rima cumulativa. Gera-se pois uma função mista mas a especificidade do conjunto — as dificuldades impostas a uma proferição sem erros e

articulada a um ritmo acelerado — não se perde, assentando, no caso, em significantes adjectivais, insólitos pela organização vocálica e sobretudo consonântica, que só existem dentro da unidade textual. Nos textos em que a cadeia sintagmática não coloca propriamente problemas semânticos, como em «Debaixo da pipa / Está uma pita; / A pipa pinga, / A pita pia; / A pipa pinga, / A pita pia...»<sup>44</sup>, as resistências colocadas à pronúncia advêm do jogo de parónimos («pipa» / «pita»), aliterações e assonâncias. A *performance* pode ser ainda mais melindrosa, como na muito divulgada composição «Fui ao mar colher cordões, / Vim do mar cordões colhi», se dos desacertos de dicção resultarem vocábulos, os chamados «palavrões», que suscitem constrangimento, riso ou sorriso.

A fixação textual, como se sabe, não acarreta ou anuncia necessariamente a morte da composição oral, podendo, aliás, ser a caução de que procedem novas existências e novas heranças; e há mesmo casos em que o novo texto nos é dado como uma forma já burilada pela mestria do poeta consagrado, que, no seu tempo de criação, condensa virtualmente o tempo da criação colectiva do poema matricial. O muito célebre trava-língua «O rato roeu a rolha



da garrafa do rei da Rússia», na versão reescrita por Luísa Costa Gomes, escritora a quem devemos trabalhos notáveis na área do cancionero infantil (Luísa Ducla Soares é outro nome que de pronto nos ocorre <sup>45</sup>), surpreende pelo ineditismo de uma engenharia retórico-estilística pela qual os novos elementos léxico-gramaticais aparecem em posições sintáticas sempre inesperadas ou pelo menos não de todo previsíveis. O que daí se obtém é o enriquecimento do poema enquanto corpo sensorial que interage com os utentes de modo particular, desenvolvendo-lhes os níveis cognitivo, psicomotor e estético, ao mesmo tempo que apela para a sua retenção-transformação: «O rato roeu a rolha da garrafa do rei da Rússia. / O raio do rato roeu a rolha da garrafa do rei da Rússia. / O raio do rato roeu a rolha da garrafa de rum do rei da Rússia. / O raio do rato roeu a rolha redonda da garrafa de rum do rei da Rússia. / O raio do rato roeu a rolha redonda da garrafa de rum de Roberto, o rei da Rússia. / O raio do rato roeu raivoso a rolha redonda da garrafa de rum de Roberto, o rei da Rússia. / O raio do rato roeu raivoso e rápido a rolha redonda da garrafa de rum de Roberto, o rei da Rússia. / O raio do rato roeu raivoso e rápido a rolha redonda da garrafa de rum de Roberto,

o ruidoso rei da Rússia. / — Raio! — ralhou o rei. — Rato rapace! / — Raça! — rugiu o rato. — É rija a rolha!»<sup>46</sup>

A adivinha é um dos géneros em que mais imediatamente observamos tanto o empreendimento lúdico e estético como o exercício de aprofundamento da curiosidade intelectual que atravessam o universo infindável da poesia oral infantil e juvenil de transmissão oral. Atraída, na sua constituição tanto biológica como cultural, pelo transvase bilateral naturalidade/complexidade que marca a adivinha, a criança e o jovem fazem deste género um dos mais permanentes do seu cancionero, vinculando-se e moldando-se, através dela, verbal e poeticamente, ao meio ambiente linguístico, estético e ético-moral em que vivem.

Como dissemos noutro lugar, remetendo para um artigo em que Arnaldo Saraiva defende e justifica a qualidade literária da «comum adivinha» (com o exemplo «Uma viúva presumida, / Toda de luto vestida / E de flores coroada / E do velho perseguida; / Quando o velho a persegue, / Ela faz a retirada»<sup>47</sup>), «a maioria destes textos aparece em forma versificada e com todos os mecanismos de semiotização ligados ao verso, a começar pela métrica, pelo ritmo

e pela rima, para além de diversos procedimentos estilísticos de natureza semântica (imagens, metáforas, comparações, antíteses, paradoxos, sinonímia, etc.), fónico-rítmica (como a rima final ou interna, as aliterações e as assonâncias) e morfossintáctica (repetições, parataxe, vocabulário concreto, arcaísmos, populismos, oralismos, etc.)»<sup>48</sup>. Na sua impressionante condensação formal e simbólica tão supostamente simples quanto autenticamente elaborada, a adivinha é pluridimensional, desencadeando no sujeito contínuos intercâmbios entre a indagação subjectiva e a sistematização objectiva, entre a desordem dos dados da experiência e o seu reagrupamento em conceitos organizados. Ao articular narração com descrição, a adivinha, sobretudo nas composições mais engenhosas e evoluídas, interage com a tendência da criança para dar mundos ao real empírico, substituindo o existente, mesmo se difuso, inapreensível, pelo real sublime da fantasia e do maravilhoso, que, para nós, é o invisível que o literário torna sensível a uma escala marcada sempre pela imprevisibilidade da descoberta da outra plenitude das coisas; o literário, precisamente, que, no caso, é o que em larga medida cauciona a ebulição do processo característico de um pensamento de estrutura, de um modo

ou de outro, silogística, até ao ápice de admiração e arrebatamento que coincide com a rememoração analítica do texto, após a descoberta ou revelação do referente ocultado (por exemplo, para a formiga, diz-se: «Branco foi meu nascimento, / Mas sou preta de geração, / Delicada que sou de cinta / E vivo na escuridão»; para a romã: «Sou verde de nação, / Coroaram-me em pequenina; / Do coração me tiraram / Quantas pedras finas eu tinha»; para os olhos: «Altos palácios, / Lindas janelas, / Abre-se e fecha-se, / Ninguém mora nelas»; e para a azeitona: «Verde foi meu nascimento / E de luto me vesti; / Para dar a luz ao mundo / Mil tormentos padeci»).

A cadeia de transmissão criança-criança ou adolescente-adolescente é obviamente essencial no cancionero infanto-juvenil, ainda que, muitas vezes, sobretudo na primeira infância, o emissor (e, com frequência, o produtor) possa ser um adulto. A criança recebe o que lhe dirigem, assumindo-se mais tarde como instância emissora, como acontece com textos como estes, que integram o nosso património tradicional interiorizado: «Mindinho, / Vizinho, / O maior de todos, / Fura-bolos, / Mata-piolhos»; «Queijo, queijete, / Boca comedeira / Nariz, narição, / Focinho de cão, / Olhos pisqueiros, / Testa

de gesta, / Foge, cabelo louro, / Que te esfouro»; e «Sardão pinto, / Bolo quente, / Salta cá prà frente / A ver qual é o mais valente». No *corpus* das fases mais avançadas, as crianças já invertem constantemente os papéis de emissor e de receptor, adoptam, actualizam e concebem novas composições. Nesta linha, como já dissemos noutro lugar, contrariando a estratégia de edição da maioria dos recolectores de literatura oral portuguesa e estrangeira, defendemos que as cantigas de embalar<sup>49</sup> não devem ser integradas na literatura oral infantil (como subespécie das rimas infantis). Avaliando a sua produção e execução (por adultos, principalmente mulheres), o seu conteúdo (ligado ao universo familiar) e as suas funções (acalmar e/ou adormecer crianças), preferimos enquadrá-las na rubrica *Família*<sup>50</sup>. Referimo-nos apenas, nesta primeira abordagem, àquelas que obedecem inequivocamente a todas as regras da tradicionalidade textual.

Isto não invalida a possibilidade, repetidamente concretizada, como se pode confirmar através um inquérito não sistemático, de a cantiga de embalar, se o intérprete-autor é uma criança ou um adolescente, constituir uma especificidade textual-musical que de pleno direito integra o cancionero infantil e

juvenil. É nesta perspectiva — o emissor vê-se na figura do adulto que lhe transmite tanto os textos como a responsabilidade da sua *performance* — que importa entender o breve articulado que se segue dentro deste *O Essencial sobre o Cancioneiro Infantil e Juvenil de Transmissão Oral*.

Isto é: género oral cancioneril da literatura e da literatura para a infância, primeiro, e, cumulativamente, da literatura oral infantil e juvenil, a cantiga de embalar tradicional é, em bom rigor, o primeiro contacto da criança com o mundo da arte verbomusical; um mundo que lhe chega pela via auditivo-literária e a coloca, já na vida fetal, bem no centro de um processo de construção de afectividades, identidades e estesias. Notemos, desde já, o óbvio: se hoje ninguém deveria ignorar que há literatura oral que é literatura infantil genuína, também não deveria ser do desconhecimento geral e, muito menos, de especialistas que não há, em definitivo, fronteiras entre muita literatura oral infantil e a literatura oral de adultos (aquela estabelece com esta uma relação que é não de dependência mas de inclusão interactiva).

Trata-se de textos presentes, nos nossos dias, parece-nos, mais nos infantários do que na casa de cada utente-fruidor; textos, enfim, muito menos do-

mésticos do que até há relativamente pouco tempo (tomemos como referência temporal, *grosso modo*, a década de 80 do século passado, com a entrada da mulher no mercado de trabalho). Esta mudança, em parte, de contexto e de funcionalidade implica uma expansão da rede de intersubjectividades desencadeada por cada texto. A pluralidade de recepções mantém-se mas cada versão-ocorrência vem a ser mais *comunal* (num sentido estrito do termo, entendendo-se cada pequeno grupo como uma comunidade), mesmo, portanto, dentro de um contexto socialmente programado que é um modo legítimo, no caso, de transmissão de heranças literárias, culturais, sociais, etc. A cantiga de sala, como a do *Pintinho, pintinho*<sup>51</sup>, pode adaptar-se ao contexto da sesta no dormitório infantil e, interpretada num ritmo mais lento, ciciado, cumprir todas as funções da cantiga de embalar tradicional, cujo poema mais conhecido é porventura o que evoca um célebre episódio bíblico: «Nana, nana, *mou* menino, / Qu'a mãezinha logo vem; / Foi lavá'los teus paninhos / Ao reguinho de Belém»<sup>52</sup>. Não é por acaso que Montserrat Figueras interpreta o poema «José embala o menino», coligido em Monsanto, atribuindo-lhe, com a competência que se lhe reconhece, uma erudição e uma

sublimidade que dir-se-ia capitalizarem a densidade vocal e musical de todas as execuções concretizadas e a concretizar: «José embala o menino, / que a Senhora logo vem, / ó, ó, ó, ó; / foi lavar os cueirinhos à fontinha de Belém. / ó, ó, ó, ó. // Quem tem o nome de mãe / nunca passa sem cantar, / ó, ó, ó, ó; / quantas vezes ela canta / com vontade de chorar. / ó, ó, ó, ó; // Vai-te embora, passarinho, / deixa a baga do loureiro, / ó, ó, ó, ó; / deixa dormir o menino / que está no sono primeiro»<sup>53</sup>. O título do disco, *Ninna Nanna*, em que este tema aparece entre mais dezassete congéneres de Espanha, França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Estónia, Israel, etc., tem como equivalente a fórmula ilocutória portuguesa «nana, nana», que é a convocação, distendida numa sequência silábica onomatopeica, não só para a entrada no mundo do sono e do sonho mas também para uma vida sem contrariedades irresolúveis. Entre nós, a Brigada Victor Jara, na voz de Cristina Branco, também se apropriou recentemente destas e de outras quadras, contribuindo para a vitalidade da cantiga de embalar tradicional<sup>54</sup>, que já beneficia do trabalho de recriação e divulgação realizado pelas muitas associações culturais e recreativas existentes em Portugal. Esta versão vem confirmar a actuali-



dade destes textos e destas cantigas, tão intemporais, singelos e ao mesmo tempo insondavelmente profundos quanto os sentimentos que lhes dão corpo.

Isto significa que a *performance in praesentia* já não é o único modo de produção e transmissão, estabelecendo-se, a partir do CD com canções infantis, uma tradição oral/popular com a mesma validade da que se firmava apenas na oralidade primária. Entre o *João Pestana* de José Barata Moura, autor da letra e da música, e os congéneres mais autenticamente anónimos e populares («Cai a noite, de mansinho, / João Pestana vem a caminho, / Pra embalar o menino / E dar-lhe um bom soninho»; ou «João Pestana vem a caminho / E traz o sono prò meu menino»<sup>55</sup>) gera-se uma identidade que prescindia da noção de autoria do texto e da melodia: «Já lá vem / O João Pestana / Pé ante pé / Voz que não engana // Vem de longe / Já muito cansado / Pobre João, coitado // Faz ó, ó, / Menino também / Faz ó, ó, / Que o soninho já vem // Cai a noite / E o vento lá fora / Assobia forte / Não se vai embora / Conta histórias / Um nunca acabar / Coisas de encantar // E o vento / Não sopra só / Também traz / Ao menino ó, ó // Devagar / Muito de mansinho / Levando o bebé / Ao pegar o soninho // Já lá vem / O João

Pestana / Voz que não engana // E o João / Sabendo  
o que faz / Vê o menino / Adormecer em Paz»<sup>56</sup>.  
Vocalizado, cantado, o poema de embalar existe em  
variantes, reflectindo, desde logo, o ritmo biológico  
e vivencial-mental de cada executante, que dá a ver  
a sua interioridade em movimento na construção de  
um objecto cultural, reconhecível pela sua matriz in-  
variante, mas único na sua vontade, concretizada e  
mensurável numa prática, de ser a versão-obra-prima  
dessa textualidade virtual. Para (se) dar o (in)comu-  
nicável de uma relação de amor, ou, pelo menos, na  
relação *profissional* educador/criança, de afecto, o  
emissor entrega-se a um jogo de cálculo da pureza  
da criança, por aí se inscrevendo, porventura, naquela  
recuperação de ingenuidade a que se refere Almada  
Negreiros. O destinatário é concebido como um cor-  
po orgânico insaciavelmente inquiridor, a que o rito  
que (se) incorpora (n)a cantiga traz a incomodidade  
e o apaziguamento apenas possíveis aos actos em que  
o sujeito se salva, e salva o outro, pela descoberta  
da secreta naturalidade da palavra literária.

É o respeito litúrgico pela palavra-música que a  
mãe e, hoje, cada vez mais, a educadora, emissoras  
de uma voz mágica e primordial (por certo uma das  
primeiras manifestações da lírica, declamada, ciciada,

cantada), transmitem à criança, excitando a sua sensibilidade, a sua vocação para a vida, a sua libertação relativamente ao limitado da existência, envolvendo-a, enfim, nesse fluxo de energia sublime e salvadora que é a *língua materna* (entenda-se: da mãe); língua de linguagens (falas) únicas, intransmissíveis para lá desse núcleo dual (mãe/criança, educador(a)/crianças) de amor infinito que se insere numa memória colectiva inextinguível.

Medida do incalculável (inquantificável) do amor materno, ou feminino, ou, até, para não incorrerem em cisões de sexo do emissor, maternal-paternal, esta especificidade textual, nas partituras dos seus versos, anima-se de uma vibração prosódica pela qual, desde logo, no momento da proferição cantada, a vontade de estilo é actualizada por cada intérprete-autor. A regularidade do ritmo ou isorritmia ajusta-se à doçura e à quietação do tema («Deixa contar, / Era uma vez, / Ó senhor mar, / Com muita onda, / Ondinha vai, / Ondinha vem, / Ondinha vai, / Ondinha vem, / E depois a menina adormeceu, / Nos braços de sua mãe»<sup>57</sup>), mesmo se o que por vezes se expressa é uma incontida angústia («O meu menino tem sono, / Coitadinho, quer mamar. / Venham os anjos do Céu / Ajudá-lo a embalar»<sup>58</sup>). A simetria rítmica e a dis-

tribuição semelhante dos acentos e das intensidades de verso para verso são uma consequência directa dessa aparente serenidade temática, de tal modo que a quadra heptassilábica se apresenta como o molde mais comum neste *corpus* textual. Os protocolos de audição, como é óbvio, são definidos pelo emissor, que, apelando para uma tónica do aqui familiar, doméstico, íntimo, se entrega a um agenciamento esteticamente dirigido de construção da identidade da criança (celebrada num campo deíctico — «meu menino» — que é a marcação de um universo sagrado de exclusividades).

É característico da quadra oral criar uma pragmática de concentração formal e semântica que não provoca, contudo, quaisquer efeitos de suspensão de sentidos (os do plano propriamente semântico, que implicam o emissor, quase sempre um adulto, ele também destinatário desta poesia, e os do plano propriamente fónico, que implicam todos os utentes e, em exclusivo, os receptores da primeira infância; porque, como se sabe, o som de um objecto oral discursificado é sentido); antes uma atomização e entrecruzamentos de memórias e desejos que só a brevidade dos quatro versos permite, no contexto de uma execução poética que se desdobra em, essen-

cialmente, intelectualização de uma ideia-emoção e em audição-visualização desse conteúdo sincrético. Vejamos: numa unidade narrativa mínima, cabe uma alegoria que diz todos os medos e obstáculos de que a criança, no momento da palavra cantada, sussurrada, está já isenta, antes de entrar no mundo do sono, metáfora de uma vida que o emissor quer acreditar que será sempre segura. O instante intenso da enunciação é um reduto alquímico de protecção contra adversidades, o texto um lastro mágico que actua nos recessos da (in)consciência do ouvinte (emissor-receptor e receptor), mesmo para lá do momento da proferição: «Vai-te embora, papãozinho, / De cima deste telhado; / Deixa dormir o menino / Um soninho descansado».

Há textos que não recorrem, ao nível da estrutura de superfície, a uma simbologia do maligno, mas não custa entrever, na máscara que também eles são no mais secreto de si, os intermináveis andamentos psicofisiológicos que impulsos de optimismo e pessimismo desencadeiam no autor-intérprete (pensamos, aqui, sobretudo, na mãe, no pai, nos avós...). Um texto como este, que nos recorda como o aparecimento de um novo ser humano é, por certo, a actualização mais universal do mito arcaico do eterno

retorno, apela para a reconstrução de uma cosmogonia em que o ser nomeado constitua um ser-mundo que nunca perca a unidade original: «Vai-te embora, passarinho, / Deixa a baga do loureiro; / Deixa dormir o menino, / Que está no sono primeiro». Pretende-se abolir a profanação de um tempo que se quer perpetuamente sagrado, intocável na segurança de que se reveste; e pelo menos o tempo da enunciação do texto é o de uma eternidade que se poderá repetir a cada renovada *performance*, antes de se cair de novo no tempo histórico, profanador e impuro.

Uma atitude e uma forma de sensibilidade próprias do ser humano convergem pois numa textualidade da voz que permanece bem audível nos nossos dias; uma voz que nos deixa pelo menos pressentir os pontos mais extremos de uma interioridade em convulsões permanentes de euforia e disforia, de conforto e desconforto, de esperança e descrédito. Exatamente: porque, ressemantizemos a célebre proposição depreciativa de Verlaine, «tudo o resto é literatura» (esse resto, já se sabe, que é não raro o que verdadeiramente nos salva ou recompõe). Ora, através da cantiga de embalar, ícone maior da cultura da oralidade desde que o ser humano (se) canta, e, mesmo se pouco ou nada se tem reparado nisso,

ícone maior da tradição oral moderna, desencadeia-se um efeito de consumação dos sujeitos (locutor-receptor e destinatário) que é, em larga medida, um modo de constituição do *ser* pela vocalidade verbo-musical; um modo de cada um, na e pela linguagem do poema, ser um eu-em-si-para-o-outro, uma bipolaridade em acção sobre a realidade, mental-afectiva e natural, em que coabitam o mais intenso dos sentimentos (numa acepção ampla, o amor maternal e paternal) e o mais horrífico dos medos (as adversidades — morte, doenças, todo o tipo de prejuízos — que se abatem sobre o «meu menino»). Como qualquer texto literário, a cantiga de embalar é criada por uma realidade e cria, ela-própria, uma realidade que interage com aquela, dizendo-a e dizendo-se. Tudo isto assente na complexa simplicidade da geometria de quatro versos cujo andamento lento, concretizado num dúctil ritmo binário que visa o adormecimento, é, cremos, tão-só a engenharia mais visível de técnicas e conteúdos afinal intimamente articulados e veículo da transcendência de afectos no sujeito e na sua linguagem literariamente codificada. Expliquemo-nos: os batimentos cardíacos e a respiração do emissor acompanham o desdobramento das melodias em graus conjuntos, isto é, numa docilidade apenas inter-

rompida por irrupções sonoras (e afectivas) pontuais. O bebé (tanto no universo fetal como no universo natal) e a criança reagem a esse lugar de origem criando um vínculo indissolúvel com a voz-corpo que lhe dá as primeiras emoções, percepções e representações.

Olhar para estes textos com a dignidade que eles merecem não significa apenas, como se vê, perceber que a revivificação é, neles, um processo decorrente da própria natureza humana e de um dos poucos autênticos espaços que, nesta, poderemos nomear como do *sagrado* (o da ligação do feto, do nascituro, ou do ser natal, a uma materialidade vocal que habita as palavras e, através delas, dá a vida); porque, antes de mais, o que importa é admitir a exemplaridade artística e a profundidade da cantiga de embalar enquanto signo icónico de um labirinto vivencial: signo cuja energia mental e estético-literária é, sem dúvida, parte de uma medicina e de uma memória da comunidade cujas propriedades terapêuticas e valências não devem ser menosprezadas. Incluímos neste referencial quer quem se encontra ligado às áreas do conhecimento que dela mais se podem valer, como, se não os afectar aquela ignorância contumaz infelizmente ainda muito generalizada em relação aos géneros e



subgéneros literários orais, profissionais da saúde, antropólogos, sociólogos, linguistas, músicos, historiadores de mentalidades, etc., quer todos os agentes do campo cultural (compreenda-se: os da esfera da disponibilização de recursos financeiros, nomeadamente políticos, entidades privadas e mecenas, e os de praticamente todos os universos artísticos). E já nem se trata propriamente de reclamar a canonização de uma modalidade textual oral conotada apenas com as classes sociais ditas subalternas e marginalizadas (na medida em que, como dissemos, este género do cancionero lírico acomoda-se hoje, de modo particularmente operativo, a um novo concerto de intervocalidades e intersubjectividades em que participam todos os estratos da sociedade); trata-se, sim, mais uma vez, de reivindicar a originalidade e a profundidade da cultura e da literatura de transmissão oral na era da globalização.

Chamamos a atenção, por fim, para um grupo da poesia oral infantil e juvenil que tem sido quase completamente ignorado nas colecções publicadas até hoje: as «dedicatórias», através das quais constatamos que o desaparecimento do cancionero popular tradicional não é tão acentuado nem tão acelerado quanto parece, porque as comunidades vão encon-

trando mecanismos que garantem a sua permanência na memória e na prática colectivas. Conviria, pois, desenvolver-se a recolha sistemática destes textos e submetê-los a estudos de diverso tipo. As únicas obras que entre nós contêm «dedicatórias» são, parece-nos, *Olhares sobre a Literatura Infantil — Aquilino, Agustina, Conto Popular, Adivinhas e Outras Rimas*, de Francisco Topa <sup>59</sup>, *Rimas Infantis: a Poesia do Recreio*, de Clara Sarmiento, e o segundo volume do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*, com 427, 48 e 453 textos, respectivamente. Nos dois primeiros livros, encontramos também um estudo sobre estes poemas, a que Francisco Topa aplica a designação de «autógrafos rimados» <sup>60</sup>. No nosso estudo *Literatura Oral em Verso. A Poesia em Baião*, as «dedicatórias» são igualmente objecto de categorização e análise.

As dedicatórias, termo usado às vezes pelos próprios utilizadores, concorrendo com a designação (sinedóquica) «verso(s)» <sup>61</sup>, são textos que circulam entre crianças e adolescentes (ensino básico, sobretudo no 3.º ciclo, e ensino secundário), sendo o contexto escolar o seu espaço quase exclusivo de criação e de distribuição. A sua sobrevivência firma-se no registo escrito, ora em cartas trocadas entre ami-

gos e namorados, principalmente no dia 14 de Fevereiro, ora em cadernos autobiográficos, que circulam intensivamente em finais de período ou de ano lectivo, na tentativa de conservar os elos de ligação criados durante as aulas, ora nas capas dos cadernos das diversas disciplinas. Mas não é incomum aparecerem em paredes, com a função de declaração materialmente amplificada e orgulhosamente tornada pública como prova de um fascínio irreprimível, ao mesmo tempo concreto e abstracto, pelo outro, que, através do texto em verso, se torna linguagem, verbal e artística, de uma linguagem interior que nenhuma palavra e nenhuns actos podem medi(a)r fielmente (para quem lê, o destinatário é, literalmente, primeiro, a linguagem inscrita na tinta, na madeira ou no cimento, e, depois, um diaporama a que a carga psicológica e cultural de cada um dá formas específicas). Construídas quase sempre em verso e num vocabulário claro, encerram uma mensagem investida de um propósito bem definido. A quadra é a forma estrófica preferida, constituída geralmente por heptassílabos, com o esquema rimático ABCB, no que se nota a preocupação com a fidelidade ao paradigma tradicional. Palavras-chave como amizade, saudade,

estudante, coração e amor encontram-se amiudadamente em posição estratégica, em rima final:

Se um dia desfolhares  
A pétala da saudade,  
Lá encontrarás restos  
Da nossa amizade.<sup>62</sup>

O meu pobre coração  
Precisa do teu amor.  
Quando isso acontecer,  
Acaba-se a minha dor.

Com a dedicatória, situamo-nos numa fase especialmente intensa do devir do sujeito: o da descoberta fulgurante da amizade, do amor e da sexualidade completada no outro e para o outro. Um texto como este constitui uma inscrição incondicional do outro no interior do mesmo-outro: «No dia dos namorados, / No embalo da minha rede, / Quero teus beijos molhados, / Para matar a minha sede».

As raparigas cultivam esta prática com particular cuidado e assiduidade, enquanto os rapazes, que também entram neste processo, raramente possuem cadernos com as colecções de dedicatórias. Para se escrever a dedicatória, é comum recorrer-se directamente ao suporte escrito, ao caderno próprio ou de outrem, ou a uma folha onde estão registadas algumas dedicatórias que serão distribuídas por aque-

les que as requisitarem. É a única modalidade das rimas com existência predominantemente escrita, silenciosa, o que não interrompe a formação de variantes, desde logo porque a memorização é importante para o seu emprego em qualquer momento. Usa-se muitas vezes, de facto, o reportório gravado na memória, exercício de que derivam numerosas variantes involuntárias, advenientes da improvisação motivada pelo esquecimento do modelo e pela urgência do momento. Não podemos também ignorar a formação de variantes voluntárias a partir de um texto padrão, aquelas que surgem por vontade deliberada do intérprete-poeta, como resposta aos seus gostos e necessidades pessoais:

Dizes que não tenho cama,  
Que durmo na terra fria;  
Tenho cama, tenho roupa,  
Quero a tua companhia. <sup>63</sup>

Dizes que não tenho cama,  
Que durmo na terra fria:  
Tenho cama de *felores*,  
Só me falta a companhia. <sup>64</sup>

Quadra popular e dedicatória coincidem com frequência, o que significa que, nesses casos, a fonte é o folclore literário da comunidade. Os poemas orais tradicionais que fecundam as dedicatórias, utilizados integral ou parcialmente, adquirem continuidade e notoriedade através delas, que constituem a sua descendência, deslocada para a folha de papel, numa nova existência sem voz, instituída na presença gráfica, mas nem por isso inferior em vocação emocional e comunicacional. Reconhece-se aqui o multissecular enraizamento de alguns dos traços fisionómicos de uma tradição, a que não é alheia a contínua capacidade (re)criadora popular. Uma composição como a seguinte, com foros inquestionáveis de tradicionalidade, é também uma dedicatória muito conhecida. A função é a mesma nos dois domínios, apenas com a variação do registo (na dedicatória, a vertente escrita é indispensável, embora a circulação também possa processar-se oralmente) e do contexto situacional (o ambiente escolar, especialmente nalguns momentos específicos, como dissemos):

Com A se escreve amor,  
Com R recordação,  
Com C teu lindo nome,  
Que trago no coração.

Um poema oral cancioneril pode, portanto, tornar-se dedicatória pelo uso a que é votado. Não é por isso de estranhar que no primeiro volume do nosso *Cancioneiro Popular de Baião* figuram alguns poemas que encontrámos também com a função de dedicatória, como esta quadra:

A linda palavra de amor  
Dos lábios sempre a sair;  
Todos a sabem dizer,  
Mas poucos a sabem sentir.

O universo da nossa recolha de dedicatórias tem compreendido os diversos ciclos de ensino, com resultados muito significativos no 3.º ciclo do ensino básico e no secundário. Rapidamente, como seria de esperar, nos apercebemos de que inúmeros textos figuram em diversos cadernos da mesma turma e mesmo de turmas diferentes, o que mostra a sua circulação segura, pelo menos dentro de cada território bem localizado. As permutas entre escolas vão sendo feitas com a movimentação dos próprios alunos dentro da rede escolar (transferências de escola devido a mudanças de ciclo, de curso, entre outras razões mais circunstanciais). A nossa experiência de

recolha de campo em vários concelhos de Portugal continental mostrou-nos que este processo é particularmente visível nos meios mais rurais, devido, como é óbvio, à maior força do património literário tradicional, tanto na célula familiar como nas diversas práticas de convívio social. Não deixa contudo de ser curioso que, mesmo nos ambientes urbanos de Lisboa e do Porto e respectivas periferias, é relativamente fácil encontrar escolas onde a circulação destes textos se processa com intensidade. Parece-nos que o sucesso da «dedicatória» prende-se, antes de mais, com as características do cancionero popular: concisão, clareza discursiva, ritmo, métrica, rima, primazia dos motivos líricos e consequente facilidade de memorização dos seus poemas. Se estes textos sobrevivem com a função de dedicatória, muito adaptados, com pequenas variações ou mesmo reproduzindo totalmente a quadra tradicional, é porque correspondem a uma representação simbólica de sentimentos e situações que fazem parte do tecido sociocultural e idiossincrásico dos seus utilizadores: são, nos labirintos de vida e de morte de cada um, respostas, perguntas, exercícios de psicanálise, sublimações de alegrias, exorcismos de males muito profundos.



O tema predominante das dedicatórias é o amor, universo que, como nas quadras populares tradicionais, é divisível em diversas sub-rubricas: desde a declaração amorosa («Tudo o que tenho na vida / Cabe na minha mão: / O teu retrato cortado, / Em forma de coração»), passando pelo lamento comovente («O meu amor ama outra / E ela não quer saber; / Quem me dera ser essa outra / Que tanto me faz sofrer»), até ao desdém mais incontido («Je t'aime em francês, / I love you em inglês; / Para te dizer a verdade, / Detesto-te em português»<sup>65</sup>). Há textos em que o *ethos* romântico surge dissolvido em apontamentos mais ou menos humorísticos que também expressam a densidade do amor. Uma sala de aula pode ser o espaço em que se desencadeia a delícia e a eternidade que se desprendem deste sentimento (no caso, em parte, por certo energia subversiva com que se contraria a força impositiva da escola): «Eu vou para as aulas, / Sei que vou fazer asneiras; / Em vez de estar atenta; / Escrevo *amo-te* nas carteiras». A amizade («Hoje amiga verdadeira, / Amanhã talvez distante; / Mas nunca te esqueças / Dos tempos de estudante»), tema que não é abundante na poesia oral tradicional, pelo menos enunciado

explicitamente, e o jocoso («Lá vem o meu amor / A chorar cheio de medo, / Só porque viu um rato / No meio do arvoredor») abarcam igualmente um número muito razoável de composições, consequência do tipo de relação existente entre destinatários e destinatários das mensagens versificadas.

Apesar de, genericamente, as dedicatórias evidenciarem uma estreita proximidade em relação ao cânone popular tradicional, apresentam nalguns casos uma imagética e um tipo de discurso particularmente distintos do padrão. Não é difícil detectar curiosas intromissões tropológicas e vocabulares oriundas da cultura institucionalizada, com a qual os jovens estudantes contactam quotidianamente:

Fui ao exame de Química,  
Recebi um desgosto.  
Não sabia se o amor  
Era simples ou composto.

Na produção da dedicatória, as fórmulas ocupam um lugar de destaque pela sua elevada funcionalidade formal e semântica, distribuindo-se por dois tipos

essenciais. Por um lado, aquelas cuja criação e circulação ocorrem no espaço da dedicatória:

*Amo-te tanto, tanto,*  
Como as rosas do jardim.  
Gostaria de saber se tu  
Ainda me amas a mim.

*Amo-te tanto, tanto,*  
Que sem ti não sei viver.  
Se tu me deixasses,  
Eu preferia morrer.

Por outro, as que foram colhidas na tradição literária da comunidade, como a que apresentamos a seguir, entre muitas outras, de uso alargado<sup>66</sup>:

*Esta noite sonhei eu*  
Que estava com o amor nos braços.  
De manhã quando acordei  
Estavam os lençóis em pedaços.

*Esta noite sonhei eu,*  
Um lindo sonho sonhei;  
Quando te ia beijar,  
Ora bolas, acordei.

Como acontece no cancionero popular, são muito vulgares as estruturas preexistentes, poemas abertos em que basta permutar o nome do destinatário ou algum pormenor biográfico, para se operar a sua adequação:

..... é um lindo nome,  
Há muitos, muitos iguais.  
Só tu me amas a mim  
E eu te amo muito mais.

Foi no dia 3 de Setembro <sup>67</sup>  
Que eu te conheci;  
Se queres saber uma coisa,  
Eu estou apaixonada por ti.

### III — Classificação

Tudo o que até agora se discutiu, desde a temática (complexidade dos conteúdos) e a nomenclatura destes textos, sua linguagem e retórica, até à sua relação com o contexto estrutural e vivencial que é o jogo e o jogo da vida de que cada um é *mise-en-abîme* genuína, já nos colocou perante a evidência

dos problemas de definição e classificação do cancionero infantil e juvenil.

Concretizar aqui um empreendimento de taxinomia é, e porque classificar significa organizar, sistematizar e conhecer, contribuir modestamente para a formulação de hipóteses susceptíveis de consolidar uma metodologia de análise das composições deste macroconjunto lírico, em relação ao qual nenhuma sistematização é definitiva; e não o é, desde logo, já que podemos e devemos privilegiar, nesse trabalho de nomeação e categorização, ora mais o jogo com que o texto se articula, com ou sem a intervenção do adulto (como, respectivamente, nas rimas de dedos e nas «fórmulas de selecção»), ora mais o texto na sua autotelia (enquanto jogo em si mesmo, mesmo se visa agir ludicamente sobre o real, como nas «práticas divinatórias»), ora mais o tema e os motivos correspondentes (ou linhas de sentido actuates na textualidade das, por exemplo, «histórias rimadas»), ora mais a pragmática (como nas «rimas de zombaria», em que as sub-rubricas contemplam já desdobramentos temáticos: «zombar de pessoas», «da religião», etc.), ora mais a idade dos usuários (como nas adivinhas, género no qual, num critério que, obviamente, não se revela de todo rigoroso, é

possível mesmo criar pelo menos dois grupos etários: um para os mais jovens e outro para as restantes idades). Mais: se considerarmos que estes critérios não raro se cruzam (como nas «lengalengas com palmas», em que o texto verbomusical e os gestos apresentam praticamente a mesma energia motriz), mais facilmente compreenderemos as dificuldades impostas a todas as classificações desta área da poesia (tantas vezes micropoesia) portuguesa. Disso mesmo é prova a diversidade observada nas taxinomias apresentadas, desde os inícios da década de 80 do século XIX até aos nossos dias, em colecções de poemas orais e infantis e em revistas e monografias etnográficas <sup>68</sup>. O nosso contributo, que obviamente muito deve a todos os que se ocuparam do mesmo problema, é este (e responde, primeiro, ao *corpus* que reunimos ao longo de mais de uma década):

## POESIA ORAL INFANTIL E JUVENIL

### 1. Rimas em jogos <sup>69</sup>:

- a) Fórmulas de selecção;
- b) Rimas de jogos:

Cabra-cega;

Cantigas de roda;

Da natureza (fórmulas encantatórias);  
Jogo do elástico;  
Lengalengas com palmas;  
Números;  
O rosto;  
Os dedos.

2. Rimas de zombaria:

- a) Generalidades;
- b) Zombar da religião;
- c) Zombar de pessoas.

3. Trava-línguas.

4. Rimas cumulativas.

5. Histórias infantis rimadas/Canções na sala de aula.

6. Dedicatórias:

- a) Amorosas;
- b) Amizade;
- c) Jocosas;
- d) Vária.

7. Anfiguris.

8. Cantigas de embalar.

9. Adivinhas.

## IV — Funções

Depois deste conjunto de reflexões sobre o cancionero infantil e juvenil, impõe-se procurar definir, na medida do possível, a funcionalidade desta forma particular de comunicação literária (sem desconsiderar os demais códigos artísticos que lhe estão associados), as razões da sua existência na cultura de crianças e jovens, os efeitos dos textos e microtextos poéticos no sistema de regras ético-sociais e de conhecimentos que define os seus utilizadores e as comunidades a que estes pertencem. As rimas cumprem diversas funções irreduzíveis a um quadro taxinómico rígido, dada a sua heterogeneidade, complexidade e acomodação a situações diversas. Parece-nos que a função recreativa, lúdica, é aquela que se reveste de maior amplitude. Estes poemas geram prazer (físico e psíquico) e actuam como modelos e instrumentos de interacção com o meio envolvente. Funcionando geralmente como jogos verbogestuais, permitem resolver ou mitigar uma necessidade de evasão, desconstracção, competição, libertação de energia, ao mesmo tempo que operam já enquanto mundo do literário, não só — releve-se — como «iniciação no mundo da arte»<sup>70</sup>; mundo, aliás, de autonomia do



estético e do belo, de leitura e redefinição dos condicionalismos do real-real, de criação de outras formas, pelas quais, num espaço e num tempo renovados, se é plenamente humano.

Esse travejamento, através do que muito fragilmente divisamos ser a psicogénese da rima, comunica directamente com o binómio identidade estética do sujeito/alteridade da matéria poética. Apesar do muito que há ainda a reflectir e a descobrir, não restam hoje dúvidas sobre a capacidade eminentemente construtiva da dimensão psicológica da palavra em acção no universo infanto-juvenil. Neste âmbito, como dissemos, a exigência de evasão é um dos factores que mais contribuem para o êxito da maioria destes textos, formas de expressão que combinam o «emocional, sonhado e ideal com o vivido ou pressentido». Actuando como estruturas de sublimação, «denitivos ou soluções catárticas para os desencantos e dramas gerados pelo quotidiano»<sup>71</sup>, acompanham e reforçam o desenvolvimento e a aquisição de mecanismos de simbolização e de abstracção. Por exemplo, o texto «Em casa do Gonçalo / Canta a galinha, / Não canta o galo»<sup>72</sup>, assente na dialéctica globalização/fragmentação, tem subjacente a ideologia de supremacia masculina, que não passa despercebida aos seus uti-

lizadores. Trata-se de um longo processo de construção de conceitos e noções, de compreensão de um aspecto fundamental da linguagem verbal: cada vocábulo não representa um objecto, uma pessoa ou um acto únicos, mas antes um conjunto marcado por um certo número de características comuns, embora não constitua um todo indecomponível. Não é por acaso que investigadores consagrados têm sublinhado a relevância das rimas infantis para o estudo da psicanálise colectiva, dos factos da consciência infantil, suas ideias, seus sentimentos e suas leis <sup>73</sup>. Sob formas metafóricas, alegóricas ou directas, a rima é um intermediário que pode revelar muito sobre as adversidades ou prazeres ocultos experimentados pela criança. A sua linguagem poética escapa aos constrangimentos de natureza social e moral, opera transgressões de qualquer tipo, configuradas numa expressiva poética do obscuro, preservada da autoridade e da censura dos adultos. Aspecto essencial da arte poética infanto-juvenil, produzido a partir de recursos tão diversos como ilogismos, dissonâncias semânticas, jogos de palavras, personagens ou situações anómalas, o cómico verbal (a que se associa o humor mímico, com significados sociais, psicológicos e fisiológicos muito variados) depende

com frequência da obscenidade instaurada pelo palavrão, quase sempre escatológico:

Serafi-fĩ-fim,	Arco da velha,
Calça rota de cotim,	Não bebas aí;
O chapéu à lavrador,	Velhas e novas
O teu cu cheira a fedor. <sup>74</sup>	Cagaram aí. <sup>75</sup>

Através dos efeitos emotivos, cognitivos e volitivos desencadeados pelos textos nos seus emissores e receptores, este tipo de comunicação é também um importante vector de socialização. A criança encontra neste fenómeno artístico uma estrutura que, integrando-a no tecido social dos seus pares, a orienta, impondo-lhe ou sugerindo-lhe a interiorização de modelos comportamentais e de uma mentalidade codificada (mas não rígida). Rimas de jogos como a cabra-cega, as cantigas de roda ou as lengalengas e as rimas de zombaria favorecem a integração da criança no meio em que está inserida, fazendo-a respeitar os outros e ser respeitada, munindo-a de mecanismos de defesa e de ataque (as respostas prontas são um bom instrumento de resguardo e de provocação<sup>76</sup>. Por exemplo: «— Então? / — Diz o meu cão, / Vai à missa e tu não»<sup>77</sup>).

A execução de uma rima infantil ou juvenil é, por outro lado, um acto estético, vinculado a uma característica essencial da linguagem poética — a sua funcionalidade própria e o seu fechamento, condições determinantes para a sua autonomia estético-discursiva. A função estética prende-se com a utilização da palavra como objecto, com a capacidade do significante suplantar o significado e produzir literariedade, através da sua materialidade, densidade e estranhamento. O crescimento dos autores-utentes destes textos é acompanhado de uma intuição cada vez mais aguda para os elementos e valores que atribuem feições peculiares a essa linguagem poética, distinta da linguagem corrente. Nesta inscrição no literário adquirem relevo particular o aprazimento articulatório da linguagem (muito mais do que a sua decifração referencial), mais ou menos intensificado pela especificidade da arte poética convocada, e a percepção da vertente marcadamente ficcional de tais textos, ligada ao conceito de fingimento artístico enquanto modelação estético-verbal que constrói um mundo imaginário, detentor de uma verdade imanente e intrínseca.

A aprendizagem da língua é também muito facilitada por esta poesia comunal e memorial, que, num

processo integrado e gradativo de aperfeiçoamento da chamada gramática intuitiva (apoiada no verso, estrutura rítmica muito perceptível na poesia oral, que produz ou reforça complexos processos de semiotização como o ritmo, a rima, a aliteração e a assonância), desenvolve a exploração dos níveis fonológico, morfológico, sintagmático e semântico. Os trava-línguas, por exemplo, não são importantes apenas do ponto de vista lúdico. A função psicolinguística desempenha igualmente um papel primacial, porquanto esses jogos verbais funcionam como apoio do ensino e desenvolvimento da língua materna aos mais jovens <sup>78</sup>. A estrutura fonológica é aquela à qual a criança acede mais cedo, atraída pela componente lúdica do som <sup>79</sup>. De textos curtos, com cerca de cinco ou seis versos, em métrica de quatro a seis sílabas, a criança passa depois a textos formais e semanticamente mais complexos, que se valem da ambiguidade, da comutação lexical, de representações sociais, da sátira ao mundo dos adultos («Manel carrapachel, / Faz as papas à mulher. / Se ela não quiser, / Dá-lhe com o rabo da colher» <sup>80</sup>). Da construção de uma identidade linguística e afectiva passa-se para um processo de dialogismo cultural e ideológico progressivamente mais intrincado.

A errância da poesia oral infantil e juvenil, fenómeno poliédrico de múltiplos temas e motivos, variadas e maleáveis formas, infinitas variantes, múltiplas vozes, ecos persistentes, é a própria errância da criança que a actualiza no contacto consigo mesma e com o outro, com o mundo. Através do poema oral, a criança vê-se eu e não-eu, desloca-se à procura de si no outro, mas também à procura do outro em si: esta poesia oral é, por conseguinte, essa busca interminável do eu-outro no interior do sujeito (que, com certeza, se quer absoluto, forte, reconhecendo-se, contudo, na deriva que é a sua construção, fragmentado e em fragmentação contínua. O modo como, por parte do sujeito, se processa a percepção desse processo é um abismo impenetrável aos nossos olhos). O herói do desenho animado (Willy Fog ou o Popeye, por exemplo), o protagonista de telenovela (nem que seja intuído apenas a partir da melodia do genérico do produto televisivo) ou o futebolista transformam-se em alter-egos do intérprete-autor da rima e de todos que com ele interagem, valem como duplos através dos quais o sujeito da enunciação se anima na diferença para prolongar a sua identidade.

Neste momento, por razões de ordem desportiva sobejamente conhecidas, faz todo o sentido acolher

aqui três quadras recentes, colectivas e anónimas, em que se desfibra o infinito de uma paixão — a um tempo imanente, social, e transcendente, com a opacidade das pulsões originais e crípticas — que nenhum discurso não literário alguma vez poderá fixar de modo mais intenso. E se, como diz Barthes, «o mito é uma fala», se qualquer objecto do real pode transferir-se de uma existência sem palavras, calada e reclusa, a uma vida oral, permeável à descoberta e à invenção pela sociedade, há que prestar atenção a estes poemas orais, não só pelo que neles é representação colectiva, mito, ou fala mítica, mas também pelo que neles é anterior — a linguagem poética, a arquitectura preestabelecida, já trabalhada em função de uma comunicação adequada — ao estatuto mítico aí inscrito:

É o número dez,  
Finta com os dois pés;  
É melhor que o Pelé,  
É o Deco, olé olé.

É o número dez,  
Não finta cos dois pés;  
Não é melhor que o Pelé,  
É o Deco, cheira a chulé.

É o número vinte,  
Não há ninguém que o finte;  
É melhor que o Simão,  
É o Deco da Selecção.<sup>81</sup>

Poemas, sem dúvida, bem eloquentes da atracção exercida pelo outro de si mesmo, os quais reescrevem e inscrevem na cultura moderna o mito enquanto liturgia que exprime a unidade primordial incessantemente buscada em qualquer sociedade. A quadra é mais do que uma forma em que se perpetua um conteúdo: é, na sonante regularidade que a caracteriza, metonímia da vontade de expressão perfeita de uma vida sublime em linguagem poética e, portanto, divina ou supra-humana; e o segundo texto é mais do que uma simples paródia dessa liturgia porque também diz, na relação que estabelece com a versão celebrante de um deus do futebol, a organização conflitual do grupo, dentro de uma mitologia que suprime, por momentos, a monotonia e a corrosão do quotidiano, substituindo-o por um tempo que é de gozo de vivências de superioridade física e psíquica, de espanto perante o mundo; e de espanto perante a irrupção da palavra poética que traz ao intérprete-autor, deslumbrado pelo que nela é ao



mesmo tempo intensidade do imanente e do eterno, a evidência do milagre da vida e das coisas do quotidiano.

Nas rimas de zombaria, o confronto com o outro também implica uma comparação, implícita ou explícita, que agora contudo opera por exclusão, enquanto gesto de impossibilidade de conciliação («É canja, é canja de piru, / O Porto ganha a taça / E o Benfica limpa o cu»<sup>82</sup>), ou pelo menos como marcação inequívoca de diferença entre um eu e um ele. O corpo-a-corpo do ser que (se) joga é mediado, em textos particularmente célebres, pela espessura bélica das asserções contidas nos versos pares e pelo ritmo militar por que todos os termos são pronunciados e projectados sobre os destinatários (presentes e / ou ausentes): «1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, / Comigo ninguém se mete, / 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, / Parto a cara a qualquer um»<sup>83</sup>.

A demonização do outro e o triunfo sobre ele através da desfiguração grotesca e burlesca concretizam-se também em quadras que evidenciam a naturalização obscena do corpo (a secundaridade estética que se atribui a estes textos, conhecidos em todo o país, explica o silêncio crítico que sobre eles pesa e a sua quase ausência das colecções de poesia oral): «Minha

sogra morreu ontem, / Enterrei-a num celeiro; / Deixei-lhe o cu de fora / Pra servir de mealheiro»<sup>84</sup>. Este modo de destruir o outro, contrário à necessidade de regulação dos comportamentos socioculturais e por isso sujeito à censura do adulto, deve ser entendido no quadro da atracção que o objecto exerce sobre as mundividades popular e satírica, na sua qualidade de fenómeno limite e ambíguo que perturba a ordem, conforme bem evidenciou Julia Kristeva, no seu livro *Pouvoirs de l'Horreur — Essai sur l'Abjection*: «Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de ce qui le menace — au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger. Mais aussi parce que l'abjection elle-même est un mixte de jugement et d'affect, de condamnation et d'effusion, de signes et de pulsions.»<sup>85</sup> O objecto não resulta apenas da exigência de transgressão da perspectiva normativa a que desde cedo a criança é submetida. O recurso a esta categoria lembra-nos que tudo é matéria para a construção do sujeito infantil; até, provocatória e compensatoriamente, a formalização poética do palavrão, da obscenidade (categoria que recobre, na acepção que o mundo adulto transmite à comunidade infantil, os significados de con-

ceitos já em si mesmos inconstantes como indecência, repugnância, imundície ou vergonha). Uma quadra como esta é um meio de conhecimento e acção, não um mero princípio patogénico (por mais que nele se queira ver apenas um exercício de insurreição absurda e de mau gosto): «Minha sogra morreu ontem, / Amarrei-a a um poste; / Deixei-lhe a boca aberta / Para me fazer um broche». Através destes textos, o enunciador revela com aparato que decifrou o segredo dos adultos: a existência da sexualidade e a sua relação com as aberturas corporais que comunicam directamente com o exterior (o ânus, o sexo masculino, a boca). A hegemonia do satírico e do grotesco nada tem aqui de superficial ou gratuito. A concentração imagética e lexical no sexual e, em especial, no genital, muito comum, repetimos, na sátira e nas formas festivas populares, traduz o acesso a uma fala que diz uma corporalidade agora conhecida; mas há um interior desconhecido e apetecido, uma alteridade a que só se pode aceder, para já, através da palavra.

O poema oral infantil e juvenil é um discurso de (contra)poder (instável, provisório, experimental, não totalitário) do ser individual: poder sobre a sua solidão, revertida em espanto, admiração e euforia pe-

rante um mundo complexo e continuamente desafiador, poder do corpo e da palavra (da palavra-corpo) sobre outros corpos e outras palavras. Mas a rima nunca é um discurso irredutivelmente egocêntrico: ela pode mesmo ser a comunhão desejada com o outro, ainda que o ridículo seja muitas vezes a tática de aproximação. Aproximação pelo humor, com efeito, é o que ocorre, num determinado enquadramento contextual, com os microtextos que zombam de pessoas: «Ó Quim, / Tira a mão do pudim!», «Ó Zé, / Caga de pé» ou «Pinto, / Que nunca mais chega a galo»<sup>86</sup>. O sujeito pronuncia o texto no momento em que admite a ideia de ser ouvido, de chegar a alguém, de impor a sua mesmidade ou a sua alteridade (o seu ser-outro), a sua verdade ou o seu fingimento. A fraqueza física e psicológica, através destes textos, converte-se em força dirigida contra a crueldade do outro, surpreendido por uma tal arte de sobrevivência. O que mais uma vez prova como esta textualidade pode ser um factor importante de aquisição, organização e aperfeiçoamento da competência de comunicação, de desenvolvimento de capacidades na ordem do crer, do dizer e do fazer. O maior sortilégio desta poesia do eu-tu e do aqui-agora, de natureza ritual e relacional, consiste em (re)criar tudo o

que por ela é nomeado, numa dimensão de polifonia em que tudo se propõe a novas significações e à correcção da imperfeição humana (pela celebração da liberdade — de valor erótico — de ler o humano sem convenções rígidas).

A rima é, portanto, um objecto transicional e transaccional: é, respectivamente, um predicado através do qual um agente dotado de interioridade absorve uma exterioridade que pretende conter em si, desconstruir para compreender, e, ao mesmo tempo, uma substância-força contratual, já que abre sucessivos pontos de concessão recíproca entre o eu e o outro (mesmo que o outro seja o eu em *trans-formação*). A rima é, numa palavra, compensação, transgressão da distância que separa o eu do outro (o eu de si e o eu do mundo): percepção do outro como apreensão e conhecimento de si próprio. Ou ainda: a rima é a festa da poesia, da comunicação e da liberdade afectiva, a explosão carnavalesca de energias interiores essenciais à vida. A proposição «jogo, logo existo» (eco que nos chega de Johan Hui-zinga, no seu *Homo Ludens*?) acompanha as representações internas e externas da criança e do jovem, garantindo-lhes, na consciência de si e do outro no jogo, movimentos constantes e biunívocos entre a

identidade e a alteridade. Quer dizer, a rima-jogo como que agudiza no autor-intérprete a percepção de que ele é um corpo sensível interno, um dentro de si, mas também um objecto sensível externo, uma parte do mundo.

## V — Notas finais

A poesia infantil e juvenil de transmissão oral apresenta-se como um universo complexo de formas e de sentidos que podemos analisar e apreender, mas apenas se o abordarmos com as devidas precauções descritivas e hermenêuticas, evitando omissões e erros de metodologia e de utensilagem teórico-analítica como os da perspectiva que submete demasiado os textos aos jogos de gestos e esquece ou ignora que cada sistema semiótico comunica com o outro. Através deste património comum e sempre incomum, centro de identidades e diferenças, a comunidade infantil e juvenil posiciona-se perante um mundo profundamente plurívoco, metaforiza-o, fragmenta-o e pluraliza-o, descobrindo nele facetas insuspeitadas, misteriosas ou proeminentes. Os princípios correlativos identidade/alteridade do sujeito — enquanto con-

tínuo relacional e dinâmico, a um tempo biológico e simbólico, cultural — confluem na matriz deste género especial da poesia oral, de que ele é emissor e receptor, criador e criação, entidade que molda e é moldada. Nos objectos poéticos do cancionero infanto-juvenil cruzam-se formantes de identidade pessoal e social, potenciadores, por sua vez, de manifestações do outro (outro-eu-mesmo ou outro-outro).

Ao adulto (investigador, educador<sup>87</sup>) cabe acercar-se sem preconceitos destes órgãos de expressão do corpo-espírito (para muitos não mais do que um dos limbos em que se desdobra a literatura oral), com a convicção de que, ao captar alguns dos contornos desta *escola poética oral*, particularmente no que diz respeito à imagem do outro na construção do próprio eu, compreenderá melhor a idiossincrasia e a essência da infância e da juventude. É necessário de facto atribuir cada vez mais visibilidade a uma textualidade em movimento já há muito sinalizada nos *curricula* de língua portuguesa do ensino básico mas ainda não devidamente explorada nas suas virtualidades comunicacionais, literárias e culturais. Investir no estudo e na utilização didáctica do poema infantil e juvenil da tradição oral portuguesa é favorecer a li-

berdade de ser e de pensar, aprofundando a educação para a cidadania e a implementação de novas capacidades cognitivas; é promover um conhecimento organizado e esclarecido da língua portuguesa, desde logo no que diz respeito à sempre actual problemática da norma e dos desvios, a que importa sem dúvida garantir uma abordagem séria, sob pena de não investirmos na construção de um ambiente social e cultural mais pluralista, estimulante e democrático; e é ensinar literatura (até a dizer e a escrever poesia, tal é a vocação da rima infantil para suscitar outros textos) enquanto espaço não dogmático.

Reflectir sobre este texto e divulgar as conclusões nos contextos adequados significa motivar o aperfeiçoamento das funções docentes pelas quais se opera a intermediação entre os textos orais e tradicionais e os alunos, eles próprios portadores de um saber textual tradicional que importa descobrir e dignificar. Se combinarmos os caminhos científico, metodológico e pedagógico-didáctico, implicaremos por certo toda a comunidade: a rima infantil é uma área transversal a todas as classes sociais e profissionais, a todo o *ser português*, que, não raro e de diversos modos, se institui enquanto sujeito individual e colectivo através dela.



Com tudo isto, poderemos talvez reaprender a procurar os sentidos da magia da palavra artística, o encontro lúdico-afectivo e cognitivo com a densidade e o peso próprios (sempre diferentes, a cada contacto) de cada coisa, a (re)criação de mundos (ir)reais de todo o tipo. Isto é: poderemos, porventura, adultos habituados a subordinar o binómio linguagem verbal/ linguagem do corpo a um real-real totalitário, recuperar o dom da ingenuidade (consciente, no caso) que vê e diz o que de nenhum outro modo pode ser entrevisto e dito. Porque é ilimitado o poder salvador da palavra oral e tradicional. Se, com esta abordagem introdutória, tivermos provado minimamente esta proposição, teremos também demonstrado que há que estudar com a profundidade devida cada um dos muitos núcleos duros da poesia oral infantil e juvenil.

## VI — Antologia

### 1. Rimas em jogos <sup>88</sup>:

#### a) Fórmulas de selecção:

1

Ana-ina-não,

Fica tu porque eu não.

2

Áta ita à,  
Quem está livre, livre está;  
Eu fugi por ali,  
Tu fugiste por acolá.

3

Áta ita à,  
Quem está livre, livre está,  
Batotice não há cá.

4

— Coca cola bebo eu,  
Coca cola bebes tu,  
Quantos anos tens tu?  
— Dez.  
— Quem está livre,  
Saia pelos seus pés.

5

Pim, pão, pum,  
Cada bola mata um,  
Lá em cima no Huambo  
Está um frasco com remédio,<sup>89</sup>  
Quem bebeu morreu.

6

Pipa nova, pipa velha,  
Foi ao ar, rebentou;  
Com licença, meu senhor,  
Aqui está quem se cagou.

*Cabra-cega*

7

— Ó cabra-cega,  
Donde vens?  
— Detrás da Portela.  
— Que trazes de merenda?  
— Pão e canela.  
— Dás-me dela?  
— Não, é pra mim e pra minha velha.

*Cantigas de roda*

8

Olha a bandeira  
Caiu ao fundo;  
A nossa escola  
É a melhor do mundo.  
Olha a borboleta que vai a voar

E os noivos vão-se casar.  
Quem vai .....  
Eu tenho uma boneca assim, assim,  
Veio de Paris pra mim, pra mim,  
Ela diz papá, mamã também,  
Ela *feicha* os olhos e dorme bem.

*Da Natureza*

9  
Caracol, caracol,  
Põe os pauzinhos ao sol!

10  
Está a chover e a nevar,  
E a raposa no quintal,  
E a Maria tecedeira  
A guardar o pinheiral.

11  
Sardão pim-pam,  
Jogador da bola,  
Se queres pão quente,  
Salta cá pra fora.<sup>90</sup>

*Jogo do elástico*

12

Mete, mete,  
Tira, tira,  
Mete, vai ao meio  
E sai pra fora  
E mete e tira,  
Vai ao meio  
E sai pra fora.  
Em cima de um pianinho  
Estava lá um macaquinho,  
Vestidinho de que cor?

*Lengalengas com palmas*

13

Do-mi-nó,  
Se tu visses o que eu vi, do-mi-nó,  
À porta do tribunal, do-mi-nó,  
As cuecas do juiz, do-mi-nó,  
Embrulhadas num jornal, do-mi-nó.  
Esta rua cheira a sangue, do-mi-nó,  
Foi alguém que se matou, do-mi-nó,  
Foi a mãe do meu amor, do-mi-nó,  
Da janela se atirou, do-mi-nó.

Se esta rua fosse minha, do-mi-nó,  
Mandaria plantar, do-mi-nó,<sup>91</sup>  
Pedrinhas e diamantes, do-mi-nó,  
Para quando o meu amor aqui passar,  
Pum-pum.

### *Números*

14  
Una,  
Duna,  
Tena,  
Catena.

### *O rosto*

15  
Queijo, queijete,  
Boca comedeira,  
Nariz, narigão,  
Focinho de cão,  
Olhos pisqueiros,  
Testa de jesta,  
Foge, cabelo louro,  
Que te esfouro.

*Os dedos* <sup>92</sup>

16

Primeiro, mendinho, <sup>93</sup>  
Segundo, chigantinho,  
Terceiro, maior de todos,  
Quarto, fura-bolos,  
Quinto, matroca-piolhos.

2. Rimas de zombaria <sup>94</sup>:

a) Generalidades:

17

É canja, é canja de *piru*,  
O Porto ganha a taça  
E o Benfica limpa o cu.

18

Quem quer vir,  
Quem quer vir,  
Que está uma velha a parir  
Com uma ninhada de ratos  
Prò primeiro que falar?

b) Zombar da religião:

*Oração parodiada*

19

Pelo sinal da catareta,  
O rapaz tem muita treta  
E dos nossos inimigos,  
Pelo Natal há muitos fígos <sup>95</sup>.

c) Zombar de pessoas:

20

Amador,  
Teu cu cheira a fedor.

21

Ana magana,  
*Paristes* um filho  
Debaixo da cama.  
Nem caga nem *meija*,  
Nem vai à igreja.



### 3. Trava-línguas:

22

Eu tenho quatro tábuas,  
Todas quatro mal atravincontinquelotadas:  
Mandei chamá'lo atravincontinquelador  
Que mas venha atravincontinquelar melhor.

### 4. Rimas cumulativas:

23

*Cá, crã, cá e qui, queri, qui*

— Cá, crá, cá,  
Põe-te na pá,  
Faz'um bolinho  
Para o João Pinho  
Qu'anda no monte  
Co a perna quebrada.  
— Quem na quebrou?  
— Foi a galinha.  
— Que é da galinha?  
— Foi pôr o ovo.  
— Que é do ovo?

— Levou-o o padre.  
— Que é do padre?  
— Foi dizê'la missa.  
— Que é da missa?  
— Que é da missa?  
Já está dita.

## 5. Histórias infantis rimadas/Canções na sala de aula:

24

*A pastora e o gatito*<sup>96</sup>

1

Uma vez uma pastora,  
Larau larau larito,  
Com o leite do seu gado,  
Mandou fazer um queijito.

2

Mas o gato espreitava,  
Larau larau larito,  
Mas o gato espreitava,  
Com sentido no queijito.

3

E aqui metia a pata,  
Larau larau larito,  
E aqui metia a pata,  
E além o focinhito.

4

A pastora, de zangada,  
Larau larau larito,  
A pastora, de zangada,  
Foi fechar o seu gatito.

5

E aqui termina a história,  
Larau larau larito,  
E aqui termina a história,  
Da pastora e do gatito.

25

O porquinho foi à horta  
E comeu uma bolota.  
O cão também lá quis ir  
Mas fecharam-lhe a casota.  
É bem feito porque o cão  
Tem a mania de ser espertalhão.

26

Atirei o pau ó gato-to,  
Mas o gato-to não morreu-eu-eu,  
A velhinha-nha s'assustou-ou-ou  
Co berro, co berro  
Qu'o gato deu-deu-deu.

## 7. Dedicatórias <sup>97</sup>:

### *Amorosas*

27

A flor da amendoeira  
É a primeira do ano;  
Também tu, .....,  
És a primeira que eu amo.

28

A laranja e a tangerina  
Cabem dentro do limão;  
Também tu, meu amor,  
Cabes dentro do meu coração.

29

A nascente cria o rio,  
O rio cria a foz;  
Um dia teremos filhos,  
Nossos pais serão avós.

*Amizade*

30

Abri o dicionário,  
Uma palavra escolhi;  
Foi a palavra amizade,  
É o que sinto por ti.

31

A tua vida é um jardim  
E tu uma linda flor,  
Isto dedica-te a tua amiga  
Com muito carinho e amor.

32

Hoje amiga verdadeira,  
Amanhã talvez distante;  
Mas nunca te esqueças  
Dos tempos de estudante.

*Jocosas*

33

Lá vem a .....

No carrinho de bebé;  
Ainda traz a cara suja  
Da papinha Nestlé.

34

Piscaram-te o olho na rua,  
Pensaste que era conquista;  
Não te iludas, rapariga,  
Ele era nervoso da vista.

35

Quando era pequeno,  
Só gostava de pipocas;  
Agora que sou grande,  
Só gosto de beijocas.

7. Anfiguris:

*Era não era*

36

Era e não era  
Andava lavrando,

Havia um filho  
Chamado Fernando.  
O filho era velho  
E o pai por nascer,  
Pobre do moço,  
Não sabia o que havia de fazer.  
Pega nos bois às costas  
E deita o arado a comer,  
Sobe pra riba duma p'reira  
E enche a barriga d'abrunhos.  
Chega lá uma velha:  
— Sai-te daí, ladrão,  
Desse meu nabal alheio.  
Dá-lhe cum nabo na testa,  
Parte-lhe um joelho a meio.

## 8. Cantigas de embalar:

37

Dorme, dorme, meu menino,  
Foi-se o sol, nasce a alma;  
Que destino será o teu,  
Que sorte será a tua?

38

O meu menino tem sono,  
Coitadinho, quer mamar.  
Venham os Anjos do Céu  
Ajudá-lo a embalar.

39

Quem tem filhinhos pequenos  
Sempre lhes há-de cantar;  
Quantas vezes a mãe canta  
Com vontade de chorar.

## 9. Adivinhas:

40

Águas claras,  
Fontes amarelas,  
Casas caiadas,  
Ninguém vive nelas,  
O que é?  
(Ovos)

41

Qual é a coisa qual é ela  
Que tem um palmo de pescoço,  
Tem barriga e não tem osso?  
(Garrafa)



Um pai tem doze filhos,  
Cada filho tem trinta netos,  
Meios brancos e meios pretos.  
[Ano, meses, dias (dia e noite).]

*Nota.* — As cantigas de embalar e as adivinhas foram por nós recolhidas em concelhos do distrito do Porto (Amarante, Penafiel, Paredes e Vila Nova de Gaia), entre 1996 e 2007, junto de crianças e jovens entre os 4 e os 16 anos. Os restantes textos integram o vol. II do nosso *Cancioneiro Popular de Baião* (2002). Estas e muitas outras composições fazem parte da «Antologia» incluída no nosso trabalho *Aspectos do Cancioneiro Infantil e Juvenil de Transmissão Oral* (Lisboa, Apenas Livros, 2007).

## NOTAS

<sup>1</sup> Porto, Porto Editora, 1992. Este livro resulta da dissertação de mestrado em Ensino da Língua Portuguesa *As «Rimas Infantis» da Tradição Oral Portuguesa — Um Continente Poético Esquecido*, apresentada, em 1989, à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A divulgação deste trabalho nos inícios da década de 90 renova definitivamente o interesse por esta área do nosso património literário oral, mais de um século após as recolhas e os estudos de Teófilo Braga (1881) e de Adolfo Coelho (1883), indicados mais à frente. A Maria José Costa, que pouco depois dedica ainda à rima infantil alguns artigos, juntam-se entretanto Clara Sarmento, Maria Augusta Gonçalves Seabra Diniz, Francisco Topa, João David Pinto Correia e Carlos Nogueira (cujos contributos, às vezes divulgados primeiro em congressos e seminários sobre literatura infantil, cultura popular em geral ou especificamente sobre literatura tradicional de transmissão oral, são referidos ao longo do texto ou na «Bibliografia»). Na década de 80, portanto imediatamente antes do contributo fundador de Maria José Costa, há apenas a notar os nomes de Maria Laura Bettencourt Pires (s. d.; talvez 1981 ou 1982), Vera Vouga (1987) e Arnaldo Saraiva (1989), que, respectivamente, numa história da literatura infantil, numa revista universitária e num jornal de grande tiragem, abordam alguns aspectos da poesia e da poética do cancio-

neiro infantil da tradição oral portuguesa. As reflexões destes investigadores dão cada vez mais consistência ao estudo da poesia oral infantil no ensino superior, nas disciplinas de Literatura Infantil (ou de Literatura para a Infância), Literaturas Oraís e Marginais e Literatura Oral Tradicional, em grande parte destinado a responder à inclusão deste universo textual lírico e lúdico nas orientações curriculares para a educação pré-escolar e nos programas de língua portuguesa do ensino básico (com o objectivo de apoiar a didáctica do oral, da poesia e da escrita criativa, mas também de *monumentalizar e nacionalizar* uma componente essencial da matriz vocal e humana, do *ser*; da portugalidade).

<sup>2</sup> Cf. Ana Pelegrín, *La Flor de la Maravilla. Juegos, Recreos, Retahilas* (Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996; 2.<sup>a</sup> ed., 2006), trabalho que inclui, para além de outros ensaios, quatro capítulos da tese de doutoramento que a autora apresentou à Universidade Complutense de Madrid, em 1992, com o título *Juegos y Poesía Popular*. Entre nós, João David Pinto Correia publicou há pouco um artigo de qualidade inquestionável, marcado, a cada passo, por sínteses oportunas e perspectivas renovadas sobre «O Cancioneiro Tradicional Infantil», que, como o autor diz arrojadamente (justamente) a abrir, «constitui, sem dúvida, um dos conjuntos de composições mais representativas da Literatura Oral e Tradicional do Ocidente e, portanto, também do património cultural português» («Jogos e jogo no Cancioneiro Tradicional Infantil: uma possível retórica», in João Carlos Carvalho e Ana Alexandra Carvalho (org.), *Retóricas*, Lisboa/Faro, Edições Colibri/Centro de Tradições Populares Portuguesas/Centro de Estudos Linguísticos e Literários, 2005, pp. 63-84). Cf., do mesmo estudioso, «A Literatura Oral e Tradicional e o seu público infantil», in *Anais da UTAD — Revista de Letras 3: II Encontro de Litera-*

*tura Infantil*, vol. 9, n.º 1, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Setembro de 1999, pp. 57-72.

<sup>3</sup> Porto, Afrontamento, 2000.

<sup>4</sup> Termo usado em conformidade com a definição de Paul Zumthor: obra enquanto corpo comunicado poeticamente, aqui e agora, englobando texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais, bem como todos os outros factores ligados à *performance* (*La Lettre et la Voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 246).

<sup>5</sup> *Folclore da Figueira da Foz*, Esposende, Tipografia de José da Silva Vieira, 1911 («Folclore infantil», pp. 220-306).

<sup>6</sup> Luís da Câmara Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/MEC, 1978 (1.ª ed., 1952), p. 22.

<sup>7</sup> «Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)», in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II série, vol. IV, Porto, Faculdade de Letras, 1987, pp. 75-92.

<sup>8</sup> Sobre esse «determinado, indeterminado livro fabuloso, de que não se conhece a bem dizer nenhuma edição impressa», afirma o autor: «É ninguém pense que não se trata de literatura, a menos que se ponha em causa todo o senso comum sobre o literário. Porque o que percorre esses textos, breves, rimados, e sobretudo sonoros e ritmados, é a euforia da linguagem, mais até do que a da língua; é o prazer da palavra, que se compõe ou decompõe, que se opõe ou se associa, que imita ou obstrui, que se encaideia, ou se suspende, ou se desata, ou se prolonga; que descobre ou desafia» («Rimas infantis», in *Jornal de Notícias*, 26 de Novembro de 1989, p. 72). Nesta linguagem, nesta errância incessante de uma isotopia para outra, *joga-se* em deslumbramento o indizível que é a vida. A vida é um imparável espaço-tempo perdido; o poema oral infantil é um espaço-tempo em construção (para o

adulto que observa ou entra no jogo, é um espaço-tempo recuperado, o reencontro com a infância mais ou menos mitificada e uma lição de vida: porque ensina que viver implica uma disponibilidade ilimitada de acção).

<sup>9</sup> Cf. Alexandre Castanheira, *Três Ensaios sobre o Cancioneiro Infanto-Juvenil*, Lisboa, Instituto Piaget, 2002.

<sup>10</sup> Cf. *Cancioneiro Infantil*, J. M. Boavida-Portugal, músicas de António Viana *et alii*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1952, e *Cancioneiro Infantil*, música de Estefânia Cabreira, letra de Oliveira Cabral, ilustrações de Guida Ottolini, Porto, Porto Editora [1962], obras em que o literário, em vez de se dobrar e desdobrar sobre si mesmo em movimentos de fluxo e refluxo de sentido estético, social e humano, praticamente se reduz à propaganda dos valores veiculados pelo regime salazarista. No segundo daqueles livros, por exemplo, pode ler-se, no «Hino das escolas infantis»: «Viva a alegria! Na nossa escola / ninguém é triste! Passa-se o dia / sem dar por isso! Faz bem, consola / ver esta escola. Viva a alegria! [...] // Ai! quando às vezes, nas nossas casas / falta o pãozinho vimos comê-lo / na nossa escola, pois sob as asas / desta mãezinha viver é belo» (p. 8).

<sup>11</sup> Paul Zumthor, «Pour une poétique de la voix», in *Poétique*, n.º 40, Paris, Éditions du Seuil, Novembre de 1979, p. 524.

<sup>12</sup> Var.: Sarabico, bico, bico. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, in *Bayam*, n.ºs 7-10, Baião, Cooperativa Cultural de Baião — Fonte do Mel, 2002, p. 263.

<sup>13</sup> Esta versão, recolhida, em Novembro de 2006, junto de uma senhora de 85 anos, residente em Figueira de Castelo Rodrigo, distrito da Guarda, atesta a tradicionalidade do texto virtual de que procedem todos os paradigmas que ainda hoje circulam em Portugal.

<sup>14</sup> Var.: Dá um berro até à França. Versão recolhida em Valongo, distrito do Porto, no dia 12 de Dezembro de 2006, junto de uma criança de 12 anos.

<sup>15</sup> *Cancioneiro Popular Português*, coordenado e com introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes, vol. 1, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 89.

<sup>16</sup> Aproveitamos a terminologia de B. Tomachevski («Thématique», in *Théorie de la Littérature*, org. de Tzevetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 263-307), a que também recorre Braulio do Nascimento, no informado e imprescindível estudo «Variantes e invariantes na literatura oral» (in *Estudos de Literatura Oral*, n.ºs 11-12, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira — Universidade do Algarve, 2005-2006, pp. 167-180).

<sup>17</sup> *Teoria da Literatura*, vol. 1, 8.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1988 (1.ª ed., 1967), p. 639.

<sup>18</sup> Var.: Ti-ti-ti, gosto mais de ti.

<sup>19</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 137.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 274.

<sup>21</sup> As diversas definições do lúdico, como as de Schiller ou Huizinga, convergem numa tese a que nem sempre se atende quando se trata de obras literárias que, por diferentes motivos, convocam a (in)subordinação do jogo: o lúdico, como objecto acabado ou como série de constituintes de um todo em processo, é elemento vital da criação, vector essencial da natureza humana que, matizado de imprevisto, ousadia, imaginação e engenho crítico, opera sobremaneira em momentos de crise de valores cívicos, culturais, morais, éticos, religiosos, estéticos. A deslocação e a abertura de sentidos, o conhecimento que se abre sob o diverti-

mento transgressor e o saneamento dos hábitos e dos julgamentos estacionários devem muito ao que no lúdico é denegação de ideologias prepotentes e repressivas, de irracionalismos e de misticismos. O lúdico dos mundos infantil e juvenil é a expressão máxima dessa intensificação total e livre da vida.

<sup>22</sup> Var.: A-bom-bi, coroni, / [...] / Nada-mi, buf-buf.

<sup>23</sup> Var.: Fa-mi, aca-de-mi, muf-muf (Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 270).

<sup>24</sup> Sessão dádá, Zuriq, 1917. Mário Cesariny, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial (1924-1976)*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1977, p. 30.

<sup>25</sup> Mário Cesariny, «Carta do xamã», in *Pena Capital*, 3.<sup>a</sup> ed., aumentada, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 191 (1.<sup>a</sup> ed., 1957).

<sup>26</sup> Sempre que possível, recorreremos a designações já adoptadas nas recolhas ou estudos sobre rimas infantis.

<sup>27</sup> Cf. Ana Pelegrín, «Retahílas, romances de la tradición oral infantil», in Virtudes Atero Burgos (ed.), *El Romancero y la Copla: Formas de Oralidad entre Dos Mundos (España-Argentina)*, Sevilha, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Cádiz, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 77-79.

<sup>28</sup> Aliás, já o dissemos em diversos locais, ao socorrer-se cada vez mais da rima infantil tradicional como instrumento pedagógico-didáctico, o ensino institucionalizado, com particular incidência na primeira infância, está a (re)produzir uma parte importante do folclore literário português, cujas repercussões no tecido socio-humano poderão ser avaliadas dentro de alguns anos, depois da necessária maturação, através de inquéritos rigorosos. Do contacto escolar não só com este universo poético-musical mas também com toda a poesia oral e tradicional, a que a abordagem didáctica confere um estatuto de alta qualificação artística e cultural, recebe

a criança a formação de um gosto (oculto, a princípio, em muitos casos) que não é incompatível com as suas experiências posteriores (por mais que se distingam da literatura oral e tradicional). Esse gosto e esse conhecimento concretizar-se-ão por certo na assimilação da canção em que o popular e anónimo se cruza com o culto e autoral ou o fundo mais tradicional convive com os formantes mais modernos.

<sup>29</sup> Cf. Ana Pelegrín, «Literatura oral infantil», in *Anthropos — Revista de Documentación Científica de la Cultura*, «Literatura Popular: Conceptos, Argumentos y Temas», n.ºs 166-167, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, pp. 124-129.

<sup>30</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 275.

<sup>31</sup> Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico (Estudios sobre la Lírica Popular en los Siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 125.

<sup>32</sup> Apenas um exemplo: semanticamente diferentes, embora com uma estrutura fonomelódica muito próxima, estes textos pertencem certamente ao mesmo arquétipo. As modificações verificam-se devido a processos de variação como a analogia, a supressão ou a ampliação, situados no eixo horizontal e no eixo vertical das estruturas formulísticas (sobre a questão da variante na poesia oral, cf. Carlos Nogueira, *Literatura Oral em Verso. A Poesia em Baião*, V. N. Gaia, Estratégias Criativas, 2000, pp. 70-87):

O menino atirou a bola ao ar,

A que terra foi parar? (Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 262.)

Um aviãozinho militar

Atirou cuma bomba ao ar;

A que terra foi parar? (*Idem*, p. 266.)



<sup>33</sup> Para além do ritmo intensivo e do ritmo silábico, o ritmo de tom é indispensável nalgumas rimas infantis, em especial nas lengalengas com palmas ou nas de tipo pergunta-resposta.

<sup>34</sup> Cf. Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido: As Rimas Infantis*, pp. 81-96.

<sup>35</sup> Vera Vouga, «Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)», p. 76.

<sup>36</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 276.

<sup>37</sup> Do Ministério da Educação emanam livros em que o termo «lengalenga» recobre todos os poemas orais da tradição oral infantil, à excepção da adivinha: *Colectânea de Lengalengas e Poesias*, Lisboa, Ministério da Educação, Direcção-Geral do Ensino Básico e Secundário — MEC, Divisão de Educação Pré-Escolar, 1987; ou *Caderno de Histórias, Poesias, Lengalengas, Adivinhas, Canções*, direcção de Vasco Alves, Lisboa, Ministério da Educação, Departamento da Educação Básica, Educação Pré-Escolar, 2002.

<sup>38</sup> Trata-se, na nossa classificação, do subconjunto «lengalengas com palmas», no qual há composições que são rimas cumulativas propriamente ditas; como esta, publicada no vol. II do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*: «O Pedro foi à tropa / Saber o que era tropa, / Mas tudo era tropa, / Pedro, Pedro tropa. // O Pedro foi à China, / Saber o que era China, / Mas tudo era China, / Pedro, Pedro China. // O Pedro foi à dança, / Saber o que era dança, / Mas tudo era dança, / Pedro, Pedro dança. // O Pedro foi à Rússia, / Saber o que era Rússia, / Mas tudo era Rússia, / Pedro, Pedro Rússia» (p. 273). Reunimo-las sob esta titulação porque o único mecanismo que nos permite obter alguma uniformidade taxinómica é privilegiarmos o critério do jogo de gestos.

<sup>39</sup> *Idem*, p. 280.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 281.

<sup>41</sup> José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, vol. 1, pp. 82-83.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>43</sup> Não obtiveram qualquer repercussão denominações como «exercício», «ginástica linguopalatal» ou «ginástica da língua» (cf. Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido*, p. 123), porque demasiado técnicas, e, ao mesmo tempo, certamente ao contrário do que se pretendia, dúbias.

<sup>44</sup> José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, vol. 1, p. 61.

<sup>45</sup> Cf. *Lenga Lengas*, rec. e selec. de Luísa Ducla Soares, ilustrações de Sofia Castro, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Livros Horizonte, 1997 (1.<sup>a</sup> ed., 1988). Apenas uma advertência, que anotamos porque esta compilação, como outras elaboradas por outros escritores consagrados da literatura para a infância e a juventude, não pode ser usada em pleno por especialistas (com recolha e selecção da mesma autora, assinale-se ainda o livro *Destrava Línguas*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997): nesta obra, em que — deduz-se sem dificuldade — o termo «lengalenga» é praticamente sinónimo de poema oral infantil, deveria a autora ter referenciado as suas fontes, orais ou escritas, com, sempre que possível, indicação da data e do lugar de origem dos textos, para além, no caso de recolha no terreno, do nome e da idade dos informantes, e de todas as informações de tipo contextual (como coreografias, comportamento dos intervenientes e observações directas ou suscitadas pelo recollector). Poder-se-á objectar que com tais compilações não se pretende atingir um público especializado nos estudos etnográficos e literários, mas por certo um discreto índice final com aquelas infor-

mações em nada prejudicaria nem o valor plural das obras (como objectos que, sabemos-lo, não existem sem a ilustração de grande nível) nem os seus destinatários. Estas observações aplicam-se também a obras musicais de grupos como os habilitados e criativos *Gaiteiros de Lisboa*, que, no seu último conjunto de canções, *Sátiro*, de 2006, interpretam um trava-língua que rapidamente nos evocou a versão recolhida por José Leite de Vasconcelos: «Comprei uma capa chilrada, / Bilrada, gualdripatalhada, / Fui a casa do chilrador, / Bilrador, qualdripatalhador, / Que ma chilrasse, bilrasse, / Gualdripatalhasse, / Que eu lhe pagaria chilradura, / Bilradura, gualdripatalhadura» (*Cancioneiro Popular Português*, vol. 1, p. 61.) O livro que acompanha o CD fornece o texto, mais extenso do que o que acabámos de transcrever, mas não acrescenta quaisquer informações que nos permitiriam fixar a genealogia desta composição (inventivamente renovada, desde logo pela textura musical e melódica).

<sup>46</sup> «O rato e o rei», in *Trava-Línguas*, Lisboa, Dom Quixote, 2006, p. 11.

<sup>47</sup> «Poética e enigmática das adivinhas populares portuguesas», in *Actas do 1.º Encontro sobre Cultura Popular (Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro)*, 25 a 27 de Setembro de 1997, org. e coord. de Gabriela Funk, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1999, p. 436.

<sup>48</sup> «Para uma teoria da adivinha tradicional portuguesa», in *Revista de Literaturas Populares*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, año IV, n.º 2, Julio-Diciembre de 2004, p. 335.

<sup>49</sup> Para além desta designação, que é, cremos, a mais usada em Portugal por especialistas como estudiosos da literatura, antropólogos ou folcloristas, temos ainda memória de denominações

como «canção de berço», de «mimar» ou de «acalantar», a que correspondem, na prática mais corrente dos utilizadores, as de «canção de fazer ó-ó» ou de «fazer soninho». Já no Brasil se opta sobretudo por «cantiga de ninar» ou «acalanto», e em espanhol diz-se predominantemente «canción de cuna» ou «nana», em francês «chanson de berceuse», em inglês «lullaby» e em alemão «wiegenlied».

<sup>50</sup> Cf. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, pp. 165-166.

<sup>51</sup> Texto muito apreciado pelas crianças, refere o acto que se pretende alcançar com o canto, fazendo de cada pequeno ouvinte o actor biografado de uma biografia ficcional com valor de verdade (retroactiva ou potencial, projectiva): «Pintinho, pintinho, / Pintinho, piu, / Saiu de sua casa / E depois caiu. // A mamã galinha / Ficou zangada / E deu ao pintinho / Uma sapatada. // Pintinho, pintinho, / Pintinho, piu, / Comeu a sopa toda / E depois dormiu. // A mamã galinha / Ficou contente / E deu ao pintinho / Um lindo presente».

<sup>52</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 165.

Vars.:

a) Dorme, dorme, meu menino,

.....

Foi lavar os teus paninhos

À fontinha de Belém.

b) Nana, nana, meu menino,

Que a tua mãe logo vem;

Foi lavar os teus paninhos

À pocinha de Belém.

<sup>53</sup> *Ninna Nanna (ca. 1500-2002)*, Áustria, Aliavox, 2002.

<sup>54</sup> *Ceia Louca*, Portugal, Universal, 2006.

<sup>55</sup> Informaram-nos destas versões, respectivamente, a Dr.<sup>a</sup> Adélia Carvalho e a Dr.<sup>a</sup> Gabriela Salgueiro, que as conhecem desde crianças (nasceram em 1969 e em 1968) e as usam na sua prática lectiva. Outros textos transcritos nesta subsecção do nosso estudo sem indicação de proveniência pertencem ao acervo destas educadoras, actualmente a exercerem funções em escolas do Porto.

<sup>56</sup> In *Caixinha de Sonhos*, vol. II, Vidisco, s. d.

<sup>57</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 166.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Porto, Edição do Autor, 1998.

<sup>60</sup> «P'ra que nunca mais te esqueça: os versos dos álbuns infanto-juvenis», in *idem*, pp. 107-143.

<sup>61</sup> «Faz-me um verso», «Dedica-me uns versos», «Vou-te fazer uns versos», são apenas algumas fórmulas de uma actividade ilocutória cuja concretização perlocutória tem uma marcação visual, gráfica e, portanto, permanente, o que quer dizer que implica sempre, para o destinatário, de um ou de outro modo, um valor accional: muda, aprofunda-se a relação do eu com os outros e consigo mesmo.

<sup>62</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 330. Todas as outras *dedicatórias* transcritas neste estudo, salvo indicação em contrário, integram o vol. II do *Cancioneiro Popular de Baião* (pp. 288-335).

<sup>63</sup> Quadra recolhida por nós na Escola Secundária de Baião, em 1997.

<sup>64</sup> José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, vol. I, p. 669.

<sup>65</sup> Adaptação da celebradíssima quadra que termina com o verso «Amo-te em português».

<sup>66</sup> Cf, por exemplo, José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, vol. 1, p. 674; e Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. 1, in *Bayam*, n.ºs 4-5, Baião, Cooperativa Cultural de Baião — Fonte do Mel, 1996, p. 181.

<sup>67</sup> Sublinhados nossos.

<sup>68</sup> Para uma enumeração muito completa dos títulos de recolhas e de estudos em que os autores se ocupam da classificação e/ou da descrição contextual do *corpus*, veja-se o artigo «Jogos e jogo no Cancioneiro Tradicional Infantil», já citado, de João David Pinto Correia (pp. 72-76). Por exemplo, entre os mais antigos: Álvaro Rodrigues de Azevedo, *Romanceiro do Arquipélago da Madeira*, Funchal, Tipografia da «Voz do Povo», 1880 (pp. 479-492); Teófilo Braga, *Etnologia Portuguesa. Os Jogos Populares e Infantis*, Lisboa, «Era Nova», 1881; Francisco Adolfo Coelho, *Jogos e Rimas Infantis*, Porto, Magalhães e Moniz, Porto, 1883 (2.ª ed., Lisboa, Relógio d'Água, 1992); J. R. dos Santos Júnior, *Lengalengas e Jogos Infantis*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1938.

<sup>69</sup> Cf. Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido*, pp. 79-82.

<sup>70</sup> Francisco Adolfo Coelho, *Jogos e Rimas Infantis*, Porto, Livraria Universal Magalhães & Moniz Editores, «Biblioteca de Educação Nacional», 1883, p. 86.

<sup>71</sup> Carlos Nogueira, «Funções da poesia oral», in *Brigantia*, vol. XIX, n.ºs 3-4, Bragança, Assembleia Distrital de Bragança, 1999, p. 70.

<sup>72</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 279.

<sup>73</sup> Cf. G. Ferdiere, «Intérêt psychologique et psychopathologique des comptines et formuletes de l'enfance», in *Évolution Psychiatrique*, fasc. III, Paris, 1947, pp. 44-60; e «Les comptines et formuletes étudiées par un psychologue du Jeu de l'enfant Jean Château», in *Évolution Psychiatrique*, fasc. IV, Paris, 1947, pp. 100-107.

<sup>74</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 280.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 267.

<sup>76</sup> Cf. Francisco Topa, «Na ponta da língua — sessenta e cinco novos textos e algumas reflexões sobre as *respostas prontas*», in *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II série, vol. XIV, Porto, Faculdade de Letras, 1997, pp. 511-528.

<sup>77</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 341. Na teoria de Thomas Hobbes, resulta especialmente interessante a referência à «súbita iluminação» que se desencadeia com o humor; expressão que define bem o indefinível do riso e do sorriso infantis como resposta à energia de um texto humorístico (daí a textualização, a vida do texto): «El estallido de la risa no es sino la súbita iluminación que nos produce la sensación de poseer una cualidad superior, que nos diferencia de quienes no ríen» (*Leviathan*, 1651: *apud* René de Costa, *El Humor en Borges*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999, p. 16). A inteligência cultural joga aqui um papel de primeira importância, seja enquanto faculdade de conhecer e compreender, tratando-se o riso de um fenómeno que exige uma desmontagem total e rápida de uma mensagem que veicula dois significados, seja no sentimento de supremacia que o seu reconhecimento implica. Sentimento que implica comunhão, quando há partilha cúmplice do prazer desencadeado pela decifração da mensagem humorística. A essa satisfação ou rasgo súbito, a

que geralmente se associa uma espécie de impaciência provocada pelo desejo de transmissão e partilha dessa descoberta, corresponde, naqueles que sabem não ter descodificado os gracejos ou as zombarias e naqueles que sabem constituir o alvo de tal humor, o peso de uma carência que os envergonha.

<sup>78</sup> Cf. Louis-Jean Calvet, *La Tradition Orale*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 9-10. As terapias da fala valem-se com sucesso destes textos, construídos a partir de um tipo predominante de aliteração e cacofonia, o que permite escolher o texto que melhor se adapta ao tratamento da deficiência em causa: «Eu tenho quatro tábuas, / Todas quatro mal atravincontinquelotadas: / Mandei chamá'lo atravincontinquelador / Que mas venha atravincontinquelar melhor» (Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 280).

<sup>79</sup> Cf. Frédéric François, *Linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 267.

<sup>80</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 279.

<sup>81</sup> Versão ouvida a uma criança de 7 anos, em Maio de 2004, em Vila Nova de Gaia.

<sup>82</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 277.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 278.

<sup>84</sup> Ouvimos este texto (e o outro que citamos um pouco abaixo), em Outubro de 2007, a duas crianças do sexo masculino, ambos com 11 anos, que vivem e nasceram em Vila Nova de Gaia. Usam-no sobretudo na escola; aprenderam-no com um colega que é o líder da turma.

<sup>85</sup> Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 17. Na apresentação da recolha que Adolfo Coelho não destina para um tratamento peda-



gógico, publicada com o título «Os jogos e as rimas infantis de Portugal», adverte-se: «não modifico os textos, nem mesmo quando eles podem ofender os que não entendem que para a ciência não há obscenidade» (*Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, 4.<sup>a</sup> série, n.º 12, 1883, p. 568).

<sup>86</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 279.

<sup>87</sup> Sobre o aproveitamento pedagógico-didático da literatura oral infantil, cf. o sugestivo estudo de Jean-Noël Pelen e Christiane Savary, «Utilisation de la littérature orale enfantine a des fins pedagogiques: une expérience de contage en milieu scolaire», in *Cahiers de Littérature de Orale: Le Temps de l'Enfance*, n.º 33, Paris, INALCO, Publications Langues'O, 1993, pp. 145-166. Cf. também Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido: As Rimas Infantis*, pp. 133-169, e Clara Sarmiento, *Rimas Infantis: A Poesia do Recreio*, pp. 105-110.

<sup>88</sup> Cf. Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido — As Rimas Infantis*, pp. 79-82.

<sup>89</sup> Var.: Está um copo de veneno.

<sup>90</sup> Das três versões que apresento, esta, ouvida a um aluno da Escola C+S de Baião, é certamente a mais recente.

<sup>91</sup> Var.:

Mandaria, do-mi-nó,  
Construir novas estradas, do-mi-nó,  
Para o meu amor lá passar, do-mi-nó.

<sup>92</sup> À medida que se fala, exemplifica-se com os dedos da criança.

<sup>93</sup> Var.:

Mindinho,  
Chigantinho,

Maior deles todos,  
Fura-bolos,  
Matruca-piolhos.

<sup>94</sup> Cf. Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido*, pp. 109-115.

<sup>95</sup> Var.: Prò Natal há muitos figos.

<sup>96</sup> Cf. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Narrativo de Baião*, in *Bayam*, n.ºs 11-12, Baião, Cooperativa Cultural de Baião — Fonte do Mel, 2003.

<sup>97</sup> Sempre que necessário, alterámos a ortografia e a pontuação, para facilitar a leitura dos textos.



## BIBLIOGRAFIA (PARA ALÉM DA CITADA)

- AA. VV., *Cahiers de Littérature de Orale: Le Temps de l'Enfance*, n.º 33, Paris, INALCO, Publications Langues'O, 1993.
- AFONSO, Belarmino, e MUÑOZ, Mari Cármen, «Canções transmontanas de embalar», in *Brigantia*, vol. XIX, 1-2, Bragança, Assembleia Distrital de Bragança, 1999, pp. 151-171.
- AZEVEDO, Fernando J. Fraga de, «Textos, intertextos e memória intertextual: o papel da literatura tradicional oral na constituição e consolidação da literatura infantil», in *Cadernos Interdisciplinares*, Lisboa, Instituto Piaget, Abril de 2004, pp. 19-21.
- CORREIA, João David Pinto, «Os géneros da literatura oral tradicional: contributos para a sua classificação», in *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 9, Lisboa, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, Julho de 1993, pp. 63-69.
- COSTA, Maria José, «A memória e o esquecimento: a persistência das rimas infantis», in *Revista Lusitana — Nova Série*, 13-14, Lisboa, Centro de Tradições Populares Portuguesas, Universidade de Lisboa — Faculdade de Letras, 1995, pp. 207-227.

- COSTA, Maria José, «Das rimas infantis à poesia», in *Poesia*, coord. de Maria José Costa, Porto, Civilização, 1996, pp. 25-41.
- DINIZ, Maria Augusta Gonçalves Seabra, «Poesia: experiência de prazer partilhado», in *Cadernos de Educação de Infância*, n.º 40, Lisboa, Associação dos Profissionais de Educação de Infância, Outubro-Novembro-Dezembro de 1996, pp. 19-26.
- GOMES, José António, «Rima infantil», in *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*, coord. de Estela Pinto Ribeiro Lamas, Porto, Porto Editora, 2000, pp. 419-420.
- GUIMARÃES, Ana Paula, «A mulher, o amante, o marido e o infante», in *Nós de Vozes. Acerca da Tradição Popular Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 35-50.
- JEAN, Georges, *Na Escola da Poesia*, trad. de Maria Carvalho, Lisboa, Instituto Piaget, col. «Horizontes pedagógicos», 1995.
- NOGUEIRA, Carlos, «O cancionero infanto-juvenil de transmissão oral», in *Cadernos Interdisciplinares*, Lisboa, Instituto Piaget, Abril de 2004, pp. 8-18. Republicado, com acrescentos, in *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. 45 (3-4), Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, 2005, pp. 115-135 (fez-se separata), e, mais uma vez aumentado, com o título *Aspectos do Cancioneiro Infantil e Juvenil de Transmissão Oral*, Lisboa, Apenas Livros, 2007 (sob a forma de opúsculo).
- PELEGRÍN, Ana, *Cada Cual Atienda Su Juego. De Tradición Oral y Literatura*, Madrid, Editorial Cincel, 1984.

- PIAGET, Jean, *La Formation du Symbole chez l'Enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1970.
- , *La Construction du Réel chez l'Enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1971.
- , *Le Développement de la Notion de Temps chez l'Enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.
- RODRIGUES, Alexandra Soares, «Obscenidade e linguagem — A propósito das rimas infantis», in *Encontros*, n.º 1, Porto, Sociedade de Estudos e Intervenção Patrimonial, 1995, pp. 59-61.
- SARMENTO, Clara, «Cómico e subversão nas rimas infantis: os 'pilhas' (fórmulas de selecção)», in *Rurália*, n.º 3, Arouca, Conjunto Etnográfico de Moldes, 1994, pp. 175-185.
- , «O fio da poética infantil — Rimas para o elástico e cordas», in *Encontros*, n.º 1, Porto, Sociedade de Estudos e Intervenção Patrimonial, 1995, pp. 53-59.
- , «Rimas infantis: o recreio da linguagem (cómico e *non-sense* nos 'pilhas' — fórmulas de selecção)», in *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, n.º 17, Lisboa, Associação das Universidades de Língua Portuguesa, Julho de 1997, pp. 86-94.
- TOPA, Francisco, in «As crianças e os nomes — 20 novas rimas onomásticas», in *Olhares Sobre a Literatura Infantil — Aquilino, Agustina, Conto Popular, Adivinhas e Outras Rimas*, Porto, Edição do Autor, 1998, pp. 89-90.
- VASCONCELOS, José Leite de, «Canções do berço segundo a tradição popular portuguesa», in *Revista Lusitana*, n.º x, 1907, pp. 1-86; e in *Opúsculos*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1938, pp. 780-927.



## ÍNDICE

I — Premissas: conceito e terminologia .....	5
II — Textos, co-textos, contextos .....	11
III — Classificação .....	67
IV — Funções .....	71
V — Notas finais .....	85
VI — Antologia .....	88

\*

Notas .....	105
<i>Bibliografia (para além da citada)</i> .....	123



Composto e impresso  
na  
*Imprensa Nacional-Casa da Moeda*  
com uma tiragem de 800 exemplares.  
Orientação gráfica do Departamento Editorial da INCM.

Acabou de imprimir-se  
em Janeiro de dois mil e nove.

ED. 1016030  
ISBN 978-972-27-1691-8  

---

DEP. LEGAL N.º 285 470/08

ISBN 978-972-27-1691-8



9 789722 716918

© **N** I M P R E N  
N A C I O N  
DISTRIBUIÇÃO GRATUITA. NÃO É PERMITIDA A COMERCIALIZAÇÃO