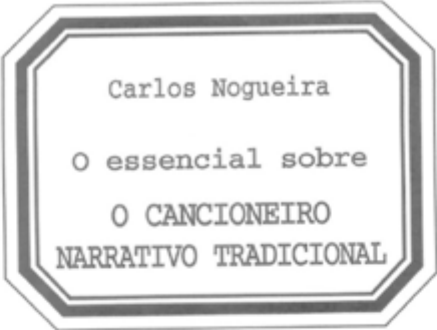


Carlos Nogueira
O essencial sobre
O CANCIONEIRO
NARRATIVO TRADICIONAL

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA



Carlos Nogueira
O essencial sobre
O CANCIONEIRO
NARRATIVO TRADICIONAL

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

I

A CANTIGA NARRATIVA: DEFINIÇÃO, ESTRUTURA, DISCURSO, CLASSIFICAÇÃO

Por força dos vectores que caracterizavam a sociedade portuguesa até às décadas de 60/70 do século xx — domínio de comunidades rurais auto-suficientes; difusão muito limitada do livro, porque dispendioso, por deficiente distribuição ou pelos elevados índices de analfabetismo; introdução lenta dos *mass media* —, a comunicação oral, nas praças, nas feiras e nos lares, era um instrumento natural e quotidiano de transmissão literária.

No extenso domínio das ditas literaturas orais e marginais, as cantigas narrativas configuram um espaço textual relativamente recente de vasta circulação, rico em quantidade e em propostas de análise. O investigador tem ao seu dispor um grande número de versões desta poesia narrativo-dramática de curso comunal, coligidas da oralidade, destacando-se o *corpus* editado por Manuel da Costa Fontes, Maria Aliete Dores Galhoz e Maria da Ascensão Gonçalves Carvalho Rodrigues (cf. «Bibliografia»). Provetosa tem sido também a nossa recolha de campo em Baião (o concelho mais recuado e mais carente do distri-

to do Porto), como mostraremos no *Romanceiro e Cancioneiro Narrativo de Baião*, obra em preparação. Os textos mais antigos remontarão aos finais do século XVIII, incios do século XIX, decorrentes de composições poéticas fundadas nos esquemas semântico-pragmáticos do Romantismo. De origem romântica ou pós-romântica culta comprovada, em que comparecem nomes como Soares de Passos, Alexandre Herculano, Luís Augusto Palmeirim, Antero de Quental, Júlio Dinis e João de Deus, são as cantigas narrativas *A Órfã*, *Num Povo d'além da Serra*, *A Cabreira*, *A Noiva do Rei de Inglaterra*, *A Orfãzinha*, «Jesus» *Pobrezinho*¹ e *Afonso e Angelina*². Segundo a *Volkstheorie* dos românticos, de que a tese pidalina da tradicionalidade constitui um prolongamento, uma comunidade é a emissora e, concomitantemente, a receptora da comunicação poética. Forma-se assim um circuito no qual o povo cria e recebe o seu próprio património literário oral, recebendo-o no mesmo acto em que o cria, pelo que,

¹ Sobre a fonte destas seis composições produzidas ao sabor do romanceiro e das baladas, cf. Maria Aliete Galhoz, *Romanceiro Popular Português II — Romances Religiosos e Orações Narrativas. Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, INIC, 1988, pp. XXXIV-LX.

² Cantiga divulgada a partir de uma tradução de Alexandre Herculano da balada inserta no romance *The Monk* de Mathew Lewis, publicado em Inglaterra em 1796 (cf. José Joaquim Dias Marques, «Une ballade gothique anglaise dans la tradition orale du Trás-os-Montes», in AA. VV., *Littérature Orale Traditionnelle Populaire*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987, pp. 257-299).

mercê deste fenómeno integrado de criação-recepção, o objecto adquire mobilidade e aptidão para transformar-se em inúmeras variantes. Esclareça-se antes de mais que, ao introduzirem variações no texto recebido, os sucessivos enunciadores tornam-se também produtores do poema, «produtransmissores», termo proposto e frequentemente utilizado por João David Pinto Correia³. Em 1984, o mesmo investigador introduzia assim esta terminologia: «É também quanto se produ-transmitirá (perdoar-se-nos-á o neologismo) no futuro»⁴. Se intervém no circuito um produto procedente da criação culta, este já entra no território da criação popular / tradicional com tendência para recriar-se, ao integrar-se no complexo edifício de produção-transformação colectiva. Opinião bem distante desta dinâmica culto-popular era a de Jakob Grimm, que afirmava a existência de uma diferença intransponível entre «poesia natural e poesia de arte»: «nunca pude acreditar que as invenções dos doutos possam transitar para o povo e perdurar, nem que as sagas e os livros deste tenham tido aquela fonte». Obra de todo o povo construtor de versos, espontânea e comum, a poesia natural irrompe do cerne do colectivo, ao passo que a poesia culta nasce da alma de cada artista. O mesmo Grimm não considera provável uma revivescência da poesia popular no mundo moderno, devido ao seu

³ Cf., por exemplo, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, 1, Lisboa, INIC, 1993, p. 21.

⁴ *Romances Tradicionais Portugueses*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 20.

enraizamento no mundo mítico das origens, na história dos povos antigos. Nesta perspectiva, o passado, do qual chegam os testemunhos da poesia popular, esfuma-se numa obscura idade de ouro, mesmo que se trate de produtos de um período identificável e não muito longínquo, como no caso do *epos* nibelúngico⁵.

Oriundos em grande parte de Espanha, com a mesma estruturação profunda do Romanceiro tradicional, os romances vulgares (cuja origem remonta ao século xvii e mesmo ao século xvi⁶) não beneficiaram de intensa expansão e profusão em Portugal, mau grado a sua divulgação em registo oral, nas cantigas de cegos, e escrito, em folhas volantes de consumo veloz. Pelo contrário, são relativamente numerosos os romances vulgares que em Espanha se tradicionalizaram: ainda que mantenham certas reminiscências da sua origem escrita, aceitaram as mesmas leis poéticas que o estilo tradicional impõe ao Romanceiro, moldando-se a uma sintaxe e a uma forma métrica específicas, não obstante um considerável hibridismo, se considerarmos esses textos no seu conjunto. Se é, pois, relati-

⁵ A. von Arnim, *Von Volksliedern*, in *Werke*, Berlin, Bong, 1980, p. 65; J. Grimm, *Gedanken, wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in J. e W. Grimm, *Schriften und Reden*, Stuttgart, Reclam, 1985.

⁶ Em Portugal, como nota Manuel da Costa Fontes, «o cego Baltasar Dias já tinha publicado vários poemas que talvez pudessem classificar-se como 'vulgares' em 1537» (*O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, 1, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997, p. 17).

vamente escassa a sobrevivência destes textos na tradição oral portuguesa, o mesmo não se pode dizer das cantigas narrativas, difundidas por cantores populares e cegos pedintes, geradas umas em centros urbanos, outras em zonas rurais. Fixada em manuscritos, em manuais escolares ou impressos de uso popular compostos para acomodar e divulgar este subgénero literário, por vezes descendente de obras literárias consagradas⁷, a cantiga narrativa transmite-se prioritariamente através da memória colectiva (memória formada pelo conjunto das inúmeras memórias individuais dos intérpretes), nas comunidades ibéricas, no Brasil, na América Latina e em comunidades dos Estados Unidos e do Canadá resultantes da emigração peninsular.

Exemplos inequívocos de poemas narrativos difundidos a partir de livros de leitura, já no segundo quartel do século xx, são estes dois casos, provenientes da recolha de campo que iniciámos no concelho de Baião, distrito do Porto, em 1994. Recitados pela mesma informan-

⁷ Cf., por exemplo, *Teresa*, cantiga que descende do celebradíssimo *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco (Maria Aliete Galhoz, *op. cit.*, II, p. 975). Cf. também o informado estudo de J. J. Dias Marques «Duas notas à margem do *Amor de Perdição*» (in separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 41, Coimbra, 1992, pp. 209-226), que, a partir de três adaptações da referida obra (duas cantigas narrativas e um folheto brasileiro, para além de um segundo folheto de cordel português que não entrou no mercado, porque destruído pelo autor depois de impresso e do qual restam escassas notícias: cf. nota 11, p. 215), evidencia «a entrada deste romance camiliano no arsenal colectivo de temas e motivos, tornado já fonte de produções que mal se distinguem das mais antigas e tradicionais» (pp. 214-215).

te, que nos confirmou tê-los fixado no manual da 3.^a classe, recordando-se, aliás, do nome da autora de um deles, ostentam estruturas estróficas típicas da cantiga narrativa, tal como a vamos caracterizar mais à frente. O segundo, contudo, por via da sua origem popularizante, difere do perfil mais convencional, não pelas estrofes envolvidas mas pela sua organização, com alternância da sextilha com a quintilha:

Uma vez uma velhinha,
Quase cega, coitadinha,
Já mal podendo andar,
Encostada ao seu bordão,
Sempre olhando para o chão,
Ia na estrada a passar.

Ouviu um cão que ladrou,
A pobrezinha parou,
Quis fugir, não conseguiu,
Tentou correr, mas caiu,
A pobrezinha, coitada.

Nisto surge uma menina,
Viva, formosa, ladina,
Que, ao vê-la cair no chão,
Correu logo procerosa,
Condoída, carinhosa,
À velhinha deu a mão.

— Eu alevanto a avozinha,
A levo à sua casinha.
Onde lhe dói, o que tem?
Diga qu'eu vou buscar
Qualquer coisa prà curar.

— Não foi nada, meu amor,
És um anjo, uma flor,
Ajuda-me só a andar,
Com muita felicidade,
Disse a velhinha a chorar.⁸

O complexo processo de classificação e arrumação destes textos tem sido orientado por perspectivas diversas, conducentes a variações conceptuais e terminológicas que acabam por prejudicar a análise do *corpus*. O investigador luso-americano Manuel da Costa Fontes, incansável colector de literatura oral entre os emigrantes portugueses nos EUA e no Canadá e também em Portugal continental e insular, chama a estas composições «romances de cordel»⁹ e admite-os nos vários romanceiros que tem editado, procedimento que leva José Joaquim Dias Marques a fazer este comentário: «A decisão de incluir estes últimos textos, se, por um lado, é perfeitamente aceitável, e mais não faz do que acompanhar a tradição editorial portuguesa, que os tem acolhido na esmagadora maioria dos romanceiros, por outro lado, poderia ser repensada. Pela nossa parte, teríamos preferido excluir os 'romances de cordel', porque, segundo julgamos, são canções narrati-

⁸ Recitado por Alzira Alves, de 66 anos de idade. Alto de Quintela, freg. de Gestaço, Outubro de 1995. Poema da autoria de Aurora Costa e Silva, conforme advertência da informante. Todos os textos provenientes desta área geográfica incluídos neste estudo pertencem à nossa prospecção.

⁹ Cf., por exemplo, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, 1, p. 17.

vas e não romances, uma vez que lhes falta a versificação específica do romanceiro. Além disso, nem sequer possuem um estilo formulaico que possa justificar que se abram exceções»¹⁰. Numa atitude reveladora de probidade científica, depois de insistir na urgência de uma delimitação séria do «campo das canções narrativas, de modo a distingui-lo do campo dos romances vulgares», o mesmo Dias Marques, em 1996, reconhecia merecer ser criticado, visto que, durante anos, influenciado pela tradição editorial portuguesa, publicara como romances vulgares poemas que são cantigas narrativas¹¹. Numa obra recente, Pere Ferré mostra-se também interessado em diferenciar estas duas formas poéticas, para desfazer os equívocos de numerosos investigadores e editores de literatura oral: «É necessário desde já esclarecer que não se trata de romances, ainda que tenham herdado a sua funcionalidade, muito especialmente a dos romances vulgares, com os quais são normalmente confundidos pela crítica»¹².

O congénere espanhol e pan-ibérico desta espécie textual é preferencialmente nomeado por dois sintagmas sinonímicos: «romances de cordel», expressão que remete

¹⁰ «Um catálogo-índice do Romanceiro luso-brasileiro», in *Estudos de Literatura Oral*, 4, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira — Universidade do Algarve, 1998, p. 226.

¹¹ «Algo de novo na frente oriental», in *Estudos de Literatura Oral*, 2, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira — Universidade do Algarve, 1996, p. 258.

¹² *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões Publicadas entre 1828 e 1960*, 1, estudo introdutório, organização e fixação de Pere Ferré, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p. 39.

para a economia do mercado editorial ou distribuidor, por se tratar de composições vendidas em folhas volantes ou folhetos de baixo preço pendurados em cordéis; e «romances de cego», porquanto a publicidade e distribuição desta literatura dependia muitas vezes de cegos, que, para facilitarem a venda do suporte escrito, a integravam numa prática cultural mais ampla, enriquecida por códigos paraverbais e extraverbais, como o código paralinguístico, o código musical (vocal e/ou instrumental) e o código cinésico. Diversos investigadores, como Julio Caro Baroja, María Jesús Ruiz, Virtudes Atero Burgos, Beatriz Mariscal e Doralice Fernandes Xavier Alcoforado¹³, utilizam também a designação «romances vulgares», que engloba o sentido das denominações anteriores¹⁴. A evolução ininterrupta dos estudos romancísticos em Espanha tem conduzido a crítica especializada a uma cada vez maior diferenciação tipológica, como podemos deduzir de recentes palavras de Ana Valenciano, que considera ser um imperativo recorrer a critérios distintivos rigorosos na distinção entre romances e outros poemas orais: «utilizamos lo que Costa Fontes considera 'criterios más restringidos', obviamente discutibles, cuando se trata de deslindar con precisión las fronteras entre el Romancero tradicional y otros géneros orales cuyos textos, aunque presenten cier-

¹³ Cf. «Bibliografía».

¹⁴ Cf., por exemplo, Julio Caro Baroja, *Romances de Ciego (Antología)*, 3.ª ed., Madrid, Taurus, 1996 (1.ª ed., 1966; 2.ª ed., 1980); e *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid, Istmo, 1990 (1.ª ed., Madrid, *Revista de Occidente*, 1969).

tas afinidades con nuestros romances, no pueden ni deben ser confundidos con ellos»¹⁵.

Refira-se ainda este caso muito significativo de confusão entre os dois subgéneros: no artigo «Classificação temática dos textos do *Romanceiro Português* de José Leite de Vasconcelos», José P. da Cruz inclui a rubrica «canções narrativas» na lista «Temas do *Romanceiro Vulgar*»¹⁶.

Sem desconsiderar os problemas metodológicos que este corte acarreta, é incontornável a necessidade de distinção entre romance vulgar e cantiga narrativa. Simultaneamente, tendo bem presente a condição de textos orais, anónimos, abertos e sujeitos a variações, cumpre definir as cantigas narrativas como produtos literários autênticos e analisá-las com os mesmos ou idênticos meios e métodos empregues na chamada literatura culta (escrita). As diferenças ideotemáticas são quase sempre muito nítidas. Num cotejo genérico com o *Romanceiro* velho, o *Romanceiro* vulgar (de origem tardia, como dissemos) apresenta temas mais populares, vinculados ao quotidiano do povo das cidades e dos campos, como insucessos amorosos, crimes diversos, suicídios, desastres, acções de bandidos. Traço típico de toda a estética de massas, o trágico, revelado em pormenores realística ou hiperbolicamente macabros, sinistros, percorre com insistência muitas destas composições poéti-

¹⁵ «El trasvase de romances en la frontera hispano-portuguesa», in *Romanceiro Ibérico*, 1, Lisboa, Instituto de Estudos sobre o *Romanceiro Velho e Tradicional*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Edições Colibri, 1999, p. 44.

¹⁶ In *Brigantia*, xiv, 1-2, Bragança, Assembleia Distrital de Bragança, 1994, pp. 51-69.

cas. A cantiga narrativa, que comparticipa destas características, é percorrida não poucas vezes por uma tragicidade crua, acentuada ainda mais disfemisticamente:

Era uma moça nova dezoito anos de idade,
Foi ter com o irmão ao quarto, pra com ele se amantejar.
— Aqui estou, querido irmão, tenho-te um amor profundo,
Se não logro os teus carinhos, cedo vou deixar o mundo.
— Se tu é la minha irmã, não te posso pretender,
Dar esse desgosto à mãe, mais me valia morrer.
A mãe, mandado do filho, chamou a filha à atenção.
— Tu não terias desgosto, de ser amante dum irmão?
E a malvada da filha logo a ameaçou
Com a faca da cozinha e no peito lha cravou.
Foi buscar uma tijela, o sangue le aproveitou,
Pa dar à noite ao irmão e num pote o cozinhou.
Chega o irmão do trabalho com vontade de comer,¹⁷
A malvada põe-lhe o sangue e elê come sem saber.
— De quem será este sangue? Tem um gosto especial.
Será ele da nossa mãe, estarei mesmo a adivinhar?
— Come, come, meu irmão, tu não deixes ficar nada,
Este sangue é duma porca qu'inda há pouco foi sangrada.
Sai o irmão para a rua, autoridade procurou.
Foi mesmo nesses instantes que a malvada se matou.
Querem ouvir, meus senhores, esta cena tão cruel:
A filha matou a mãe e depois matou-se a ela.
Querem ouvir, meus senhores, esta cena de amargura,
Foram ambas no mesmo dia, mãe, filha prà sepultura.¹⁸

¹⁷ Var.: Com apetite a comer.

¹⁸ Recitada por Serafim Ribeiro, de 58 anos de idade. Alto de Quintela, freg. de Gestaçõ, conc. de Baião, dist. do Porto, Novembro de 1995. O informante disse-nos que aprendeu esta cantiga com um amigo que a lera numa folha volante.

A versificação constitui outro critério distintivo de apreensão quase sempre imediata. Estruturalmente, o romance vulgar é composto por versos longos constituídos por dois hemistíquios de sete sílabas cada um, com uma única sequência rimática, em geral assonantada, ou com várias cadeias rimáticas e por isso com assonâncias distintas. No estudo introdutório do já citado *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões publicadas entre 1828 e 1960*, 1, Pere Ferré enumera as «formas» mais comuns assinaladas em textos romancísticos (pp. 41-48), definindo seis categorias, redutíveis a dois grupos principais: «aquele em que a estrutura assenta na *laisse* monorríma, independentemente do grau de intervenção dos elementos estróficos, e aquele em que, formalmente, o romance se organiza a partir de um sistema estrófico» (p. 47). Quanto à cantiga narrativa, a quadra constitui a estrutura sintático-estrófica mais comum (embora não seja rara a ocorrência de outras estrofes, em particular quintilhas e sextilhas), o fundo arquitectural apropriado, com os seus versos relativamente curtos, com especial incidência no metro heptassilábico (estrutura que se presta a uma articulação harmoniosa entre as construções sintáticas e os períodos rítmicos), segundo o esquema rimático ABCB. Na perspectiva de vários editores, o que preside a essa apresentação é a necessidade imperiosa de tornar as obras menos extensas. A propósito dos poemas que agrupa na rubrica «Romances de cego popularizados», Manuel da Costa Fontes afirma: «Apesar de serem geralmente estróficos, vão

impressos em versos de dois hemistíquios para poupar espaço»¹⁹. Para além dessa razão meramente tipográfica, não desapreciamos, nos textos dispostos em quadras, a organização de base em pares de hemistíquios típica da poesia romanceiril²⁰, visto que podem ser considerados, numa percentagem muito elevada, como uma unidade sintáctico-semântica, como um feixe mínimo de informação. É esta autonomia relativa que torna possível a existência de hemistíquios-tipo invariantes no que concerne à estrutura profunda. Já no que diz respeito à estrutura de superfície, é possível observar múltiplas verbalizações diferentes de um mesmo verso ou hemistíquio, como ocorre nestes exemplos de *A Órfã*: «— Que fazes aí, criancinha, dubaixo deste arvoredor?» e «— Que fazes aí, menina, em cima desse rochedo?» («em cima desse penedo?» ou «sentada nesse penedo?»).

Como, popularmente, a rima toante não está muito implantada em Portugal, estes poemas estróficos estão, na sua maioria, organizados em quadras, com rima consoante nos versos pares, variando de estrofe para estrofe. Não obstante as diferenças observadas na forma e no conteúdo, as cantigas narrativas «não degeneram do Romanceliro

¹⁹ *Romanceiro Português do Canadá*, coligido e editado por..., prefácio de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, Coimbra, por ordem da Universidade, 1979, p. 1).

²⁰ Sobre este assunto, que levanta muitas dúvidas de difícil solução, cf. o informado artigo de Vera Lúcia Vouga, «Metamorfoses do verso», in *Cruzeiro Semiótico*, 3, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, 1985, pp. 82-92.

antigo, são-lhe, um pouco, uma vertente, são-lhe, em certa medida, um paralelismo»²¹. Daí que a maleabilidade da tradição determine, por vezes, a contaminação da cantiga com o romance, princípio que ilustraremos mais à frente com um caso concreto. Em sentido inverso, certos romances fabulisticamente semelhantes a algumas cantigas narrativas incluem quadras pertencentes a essas cantigas, «muito mais vivas na actual memória colectiva do que os velhos romances»²², como acontece com o muito divulgado *Veneno de Moriana*, que comporta, reiteradamente, estes versos iniciais (transcritos em itálico) da *Laurisberta*²³, cantiga narrativa muito arreigada na tradição:

À sombra de uma roseira está uma rosa aberta
Onde o Jorge da Teixeira enganou a Laurisberta.
Enganou a Laurisberta à sombra duma roseira,
Qu'ela era seriazinha mas caiu na brincadeira.
— Ó minha mãe, olh'o Jorge no sê cavalo amontado.
— Boa tarde, Laurisberta, com'ê que tens passado?²⁴

Algumas cantigas narrativas revelam graus de circulação e de perduração temporal e espacial suficientemente seguros para as podermos considerar tradicionalizadas. Em jeito

²¹ Maria Aliete Galhoz, «Literatura popular — cantigas narrativas», in *Revista Lusitana — Nova Série*, 9, Lisboa, INIC, 1988, p. 153.

²² Pere Ferré, *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões Publicadas entre 1828 e 1960*, 1, p. 46.

²³ Cf. Maria Aliete Galhoz, *Romanceiro Popular Português*, II, pp. 1007-1019.

²⁴ Pere Ferré, *op. cit.*, p. 46.

de parêntesis, importa assinalar que as categorias «tradição» e «tradicionalidade», constituindo mais um processo do que um estado, devem ser vistas como conceitos dinâmicos e não estáticos. Se, como afirma Menéndez Pidal, a marca essencial da poesia oral é viver em variantes, dir-se-á com mais propriedade que um texto oral está a tradicionalizar-se, em vez de definitivamente tradicionalizado. Enquanto vive na tradição, sofre constantes metamorfoses, pelo que nunca se tradicionaliza completamente. Vive transformando-se na tradição e, quando desaparece, deixa de ser tradicional. Luis Dfáz Viana defende esse princípio, ao afirmar que «no debería afirmarse que una producción es, estrictamente, 'tradicional', sino que se crea o recrea dentro de una tradición, siguiendo las normas, los cauces, el código y, si se prefiere, la gramática colectivamente asumida que esa tradición nos sirve»²⁵. Ao longo da cadeia de transmissão oral, de comunidade em comunidade e de geração em geração, os poemas vão incorporando na sua intriga e na sua arte poética as modificações introduzidas pelos vários transmissores, co-autores de um património poético que lhes pertence. O tema permanece, mas admite uma pluralidade de variantes, que caracterizam a mobilidade do estilo

²⁵ *Apud* Maximiano Trapero, «La décima popular entre España e HispanoAmérica», in Virtudes Atero Burgos (ed.), *El Romancero y la Copla: Formas de Oralidad entre dos Mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Cádiz, Universidad de Sevilla, Coléccion Nueva América, 1996, p. 117.

tradicional da cantiga, a qual ostenta uma poética em constante processo de fabricação. Para além da cantiga referida acima, *Febre Amarela*, *A Órfã* e *Antoninho e o Pavão*, esta última muito corrente também no Brasil, são composições paradigmáticas de larga difusão por todo o país, documentadas em várias obras²⁶. Exemplificamos com outra cantiga fortemente enraizada na tradição, admirável pela segurança técnico-poética produzida pelo longo processo de transmissão. É resumida em prosa pelo informante, para evitar derivações e equívocos interpretativos, numa composição semanticamente perturbada pela economia expressiva inicial. Não é por acaso que várias das versões publicadas incluem uma explicação preambular com um sentido bem distinto das demais, o que prova a diversidade valorativa das pressuposições por parte dos emissores e receptores — utilizadores heterogéneos enquanto instâncias do processo de semiose estética e comunicacional, porquanto heterogéneos como entidades históricas, sociais e culturais. Confrontem-se estes dois exemplos: «O irmão tinha apostado enganar a irmã. Ela havia ido servir. É o irmão e a irmã, que o não conhecia», versão n.º 891, recolhida em Resende, em 1908; e «havia dois irmãos que ficaram entregues a uma tia, como órfãos. O rapaz foi para os estudos e pediu à tia que olhasse pela irmã, o que ela prometeu fazer. Vindo a férias e encontrando a irmã como pastora, procurou

²⁶ Cf., por exemplo, Maria Aliete Galhoz, *op. cit.*, II, pp. 1197-1210, 1336-1337 e 1366-1372.

experimentá-la, fingindo que era príncipe; e como a irmã se convencesse disso, apresentou-se com ela à tia, mostrando-lhe quanto as mulheres eram fracas», versão n.º 897, recolhida em Tolosa, em 1935²⁷. A concretização do poema como objecto estético-vivencial realiza-se na intersecção parcial de vários horizontes de expectativa, sem que a sua estrutura semântico-pragmática nuclear seja abalada:

A PASTORA

Um pai tinha uma filha que andava c'o gado no monte; ela já era grandinha, o pai queria trazê-la para casa, e ela não queria. Depois, o irmão, que chegara do Brasil, perguntou-le pela irmã, e o pai disse-le que ela não queria vir, e o irmão disse que a traria. E então se passou o seguinte:

- Deus te salve, Rosa, clara tão formosa!
Linda pastorinha, que fazes aqui?
— Por esta montanha a guardar meu gado;
Já nasci, senhor, para este fado.
— Por estas montanhas também corre perigo;
Queira a pastorinha, quer ir comigo?
— Palavras mal dadas dum homem honrado;
Como hei-d'ir consigo e deixá-lo meu gado?
— Você é ingrata, tão impertinente;
Não falo consigo como a outra gente.
— S'eu sou ingrata, passe muito bem;

²⁷ José Leite de Vasconcelos, *Romanceiro Português*, II, Coimbra, por ordem da Universidade, 1960, pp. 389 e 395.

Qu'eu sou ingrata... assim me convém.
— S'assim *le* convém, com bem se vá embora,
Vá guardar o gado pela serra fora.
— *Pola* serra fora isso vou fazendo;
Qu'o amor é tanto, já me vou rendendo.
— Vamos *pera* a sombra qu'aqui faz calor,
E lá experimentaremos o nosso amor.
— Pastorinhos do monte, guardai o meu gado!
Foge a pastorinha co seu namorado!
— É tão namorado, não me digo nada!
Qu'a aposta que eu fiz levo-a ganhada.

E levou-a para casa.

(S. Tomé de Covelas, conc. de Baião, 1902.)²⁸

Memória e invenção combinam-se numa poesia de criação colectiva, obra artesanal de gerações de cantores não profissionais que meditam sobre o quotidiano, enquanto se comprazem com as narrações cantadas. A tradicionalização, porém, não está imune a uma força inversamente proporcional. Como na literatura escrita, o grau zero da recepção de um determinado poema oral equivale à ausência de concretizações desse mesmo poema. Um poema gradualmente desatendido e obliterado pela colectividade perde a energia pulsional de interacção semiótica consigo mesmo (nas suas plurímodas e sucessivas versões), com outros textos e com os seus potenciais utilizadores, fragmenta-se e desaparece progressiva e inexoravelmente da corrente oral.

²⁸ *Idem*, pp. 385-386.

A força social desta literatura vive muito do poder encantatório ou simbolicamente transformador da palavra poética declamada ou cantada. Recitar ou cantar, para um público ou para si mesmo, implica completar o texto, em colaboração com as reacções veladas ou explícitas dos receptores, em cada sessão de «espectáculo teatral» ou *performance* (segundo a terminologia da crítica anglo-saxónica). A organização do canto, geralmente reiterativo dois a dois versos, apoia-se no dístico, produzindo unidades de rimas emparelhadas, à semelhança do que sucede com frequência nos romances tradicionais, cuja repetição cantada estriba em conjuntos de dois hemistíquios. Enquanto canto, a voz prolonga o sistema significante, ao mesmo tempo que apoia e pluraliza o corpo, estrutura mediadora da comunicação oral que tende a acompanhar e suportar a voz, através do processo gestual. Cantar uma cantiga narrativa é um acto comunicativo de carácter estético que traduz «um momento de excepcional coesão antropológica e ideológica»²⁹, a coesão de um património cultural partilhado entre o intérprete, cantor profissional ou ocasional, e o seu auditório³⁰. Concordeância, portanto, não apenas entre os membros da audiên-

²⁹ C. Bologna, «Littérature Orale et Théâtralité», in *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1991, p. 84.

³⁰ Convém lembrar que este tipo de *performance* — de um cantor para um público — não é o único das cantigas narrativas, uma vez que estas se cantam ou cantavam muito quando a pessoa estava sozinha ou então em grupo, durante determinados trabalhos, e nesse caso não será correcto falar de uma audiência e de tudo o que ela implica.

cia sobre os tipos de comentários a tecer à *performance*, mas também entre a audiência e o cantor. Os comentários que ele faz durante a interpretação, a entoação com que canta, as suas expressões e gestos devem coincidir com os usados por aqueles que estão a assistir. Não é por isso suficiente ser alfabetizado para estar apto a actualizar um folheto ou uma folha volante através do canto. Para haver sincronização, é essencial que o emissor e a audiência tenham o mesmo posicionamento social, o mesmo sentido de humor e partilhem de idênticas visões do mundo. A coerência deve actuar ainda entre os elementos diferenciados que são o canto, as estruturas métricas, rimáticas e as estrofes envolvidas e o sentido profundo da composição. Como nota Maurice Houis, «les textes authentiquement oraux sont marqués par une ponctuation rythmée qui en facilite pour le diseur la mémorisation et pour le public la compréhension»³¹. Mesmo quando o fazer poético, momento da criação poética, antecede o dizer, apenas a execução cantada e ritmada desencadeia a existência plena do texto, que emerge da harmonia da voz e depende de um indivíduo ou de um público que, profereindo-o e/ou escutando-o como forma artística reavivada, nova, pode reconhecer-lhe uma beleza própria e captar o seu significado referencial e emocional:

- Tu que tens, ó criancinha, em cima desse penedro?
— Tu que tens, ó criancinha, em cima desse penedro?

³¹ *Antropologie Linguistique de l'Afrique Noire*, Paris, 1971, p. 46.

— Quero ir ao cemitério, mas sozinha tenho medo.
 — Quero ir ao cemitério, mas sozinha tenho medo.
 — Ó que vais ó cemitério, se tu lá não tens ninguém?
 — Ó que vais ó cemitério, se tu lá não tens ninguém?
 — Quero ir beijar a campa da minha adorada mãe.
 — Quero ir beijar a campa da minha adorada mãe.
 — Então tu já não tens mãe, criança tão pequenina?
 — Então tu já não tens mãe, criança tão pequenina?
 — Foi tão triste a minha sorte, fiquei no mundo sozinha.
 — Foi tão triste a minha sorte, fiquei no mundo sozinha.
 Até um irmão qu'eu tinha, que me servia de pai,
 Até um irmão qu'eu tinha, que me servia de pai,
 Foi tão triste a minha sorte qu'até esse já lá vai.
 Foi tão triste a minha sorte qu'até esse já lá vai.³²

A dimensão artística é, inquestionavelmente, uma parte significativa da cultura humana, constituindo a literatura oral uma vertente muito importante. Este subgénero integra os executantes e ouvintes numa tradição cultural específica, apoiada em códigos verbais e não-verbais indissolúvelmente interdependentes, assim como em específicas formas do conteúdo. Numa literatura em que não se pratica qualquer distanciamento entre a obra e o sujeito da enunciação, testemunho, experiência e didactismo transparecem de uma linguagem controlada pelo emissor e pelo receptor. Garantia do sucesso efectivo destes textos, o encontro, através da *performance*, de uma voz e de uma escuta, exige uma coincidência quase perfeita entre o que

³² Cantado por Serafim Ribeiro, de 59 anos de idade. Alto de Quintela, freg. de Gestaçõ, conc. de Baião, dist. do Porto, Novembro de 1996.

se diz e o que se recebe. Promotora das ideologias, das normas de comportamento e dos valores religiosos basilares para a vida individual e social, a cantiga narrativa, tal como toda a literatura oral, é uma entidade orgânica que assume o papel que Montaigne atribuía à filosofia: «aprender a viver».

A naturalidade, que se destaca como característica dominante das cantigas narrativas, não significa ausência de linguagem figurativa. Ao negar-se artifício a esta poesia tradicional ou popular, o que se assinala é a recusa dos ornatos característicos da arte dominante (do Romantismo até à literatura mais próxima de nós) e a utilização de uma poética distinta e pouco estudada. Se é certo que qualquer poema fornece a chave do seu modo de produção, codjuvado muitas vezes por uma metapoesia clarificadora, também é verdade que a cantiga narrativa não fala da sua arte poética, da linguagem, da prática poética. Os artesãos da cantiga narrativa constroem e reconstróem as suas obras recorrendo a uma linguagem poética adquirida por tradição oral (configurando-se deste modo, por assim dizer, uma escola de poetas populares), à qual acedem com a naturalidade de quem controla a prática falada de uma língua, disponível para a construção discursiva de uma intriga, de um conteúdo esteticamente organizado. Contudo, a utilização do material verbal na cantiga narrativa não é feita sem articulações inesperadas, sentidos ocultos em expressões ambíguas, mas enraizadas na linguagem corrente. Há um longo trabalho a desenvolver em termos linguísticos, semióticos, de teoria

e de fenomenologia do discurso poético oral, no sentido de descodificar palavras, expressões, frases, temas e motivos que estão amiudadamente distanciados dos significados imediatos. A abordagem das metáforas e das suas funções (estéticas, performativas, irónicas, entre outras), que não podemos empreender no espaço deste livro, poderá ser esclarecedora. Uma dimensão eminente da metáfora popular e folclórica é o seu enquadramento no código cultural colectivo, na medida em que se recorre a domínios de captação imediata no âmbito da linguagem figurativa comum. As metáforas (e as figuras de estilo em geral), fornecidas pela experiência de comunicação adquirida dentro do grupo, podem ser usadas sem uma apropriação ou compreensão mental efectiva da sua formação por parte do emissor. Trata-se de um mecanismo tropológico culturalmente significativo de lidar com os significados que todos identificam. As metáforas veiculam uma percepção intensificada das ideias que se sabe estarem presentes, embora não sejam declaradas denotativamente. Operam uma particular elaboração estética do real, desvendando nele facetas ocultas ou proeminentes, como ocorre com «serva de Deus», metáfora aplicada à personagem-mártir de «Febre amarela»³³, ou com esta sucessão metafórica de cariz erótico-sexual: «Dê-me licença, senhora, / dê-me licença inteira, / de me deixar fazer um barco, / na sua fresca ribeira. // — A minha fresca ribeira, / tem um

³³ Maria Aliete Galhoz, *op. cit.*, II, p. 1197.

grande arvoredado / bem podias tu, menino, fazer o barco mais cedo»³⁴. O significado torna-se mais expressivo e mais profundamente experimentado e pressentido. O maior número de referências metafóricas encontradas nesta poesia manobra nos campos semânticos do amor e da morte (destino, vida). Esta tendência reflecte a atenção dada a estas áreas da acção humana no âmbito da literatura oral, aspecto que também pode ser em parte explicado pela sociologia da literatura.

Conjugando as componentes narrativa, dramática e versificatória, estes textos assentam numa poética da voz cujos procedimentos devemos procurar sistematizar através do registo impresso, letra morta, devido à raridade das versões recolhidas *in situ*, em condições naturais. Como acontece na generalidade dos textos da Literatura Oral Tradicional ou Oratura, também neste subgénero actua a economia de meios expressivos: os momentos descritivos são evitados em benefício da acção e do diálogo, constituindo o verbo e o substantivo as categorias morfológicas privilegiadas. Muito frequentes, as formas verbais no presente ou no imperfeito do indicativo desencadeiam a actualização contínua da intriga, marcando a sua autenticidade. A narração indirecta (e o narrador), muito menos frequente do que a voz dos protagonistas, funciona como introdução ou conexão entre as réplicas. O diálogo, com efeito, é muitas vezes predominante ou mes-

³⁴ *Idem*, p. 1300.

mo exclusivo, tornando-se a cantiga semelhante a uma cena ou sucessão de cenas de tipo dramático. Esta moderação exige que o receptor intervenha com mecanismos de compensação cognitiva, subjectiva e vivencial, para preenchimento dos espaços vazios deixados na mensagem pelas elipses, pelos pressupostos e encadeamentos. Sequências narrativas e diálogos dispensam os meios expressivos que noutros textos são fundamentais para a sua articulação. Daí a ausência de didascálias para indicação das falas das personagens³⁵ e as sequências abruptas iniciais e finais (estas menos frequentes, devido às propostas moralistas de desfecho unidireccional, momento de reflexão e de um certo comedimento retrospectivo da precipitação dos acontecimentos, como veremos mais à frente): a acção começa sem qualquer preparação prévia e o desenlace, que por vezes abre várias possibilidades, fica a cargo da imaginação do ouvinte ou leitor (no caso das folhas volantes ou dos folhetos de cordel, suportes, geralmente, da verbalização oral do texto). Ilustremos com um exemplo sugestivo esta tendência para a leitura/construção plural do desfecho da cantiga narrativa. Em sete versões de *Que Fazes, Formosa e Bela*, recolhidas por Manuel da Costa Fontes no distrito de Bragança, seis apresentam um final eufórico, com o reconhecimento da

³⁵ Prova disso é o facto de os verbos *dicendi* (que identificam quem fala) estarem quase sempre ausentes, circunstância que incrementa a actividade de interpretação do ouvinte para conhecer e construir a identidade dos interlocutores dramáticos.

identidade do marido ou do namorado, que partira há sete anos. A conclusão é nestas versões muito semelhante, embora admita alguns contornos diferenciados, como a aceitação (sugerida) da identidade, mesmo sem o anel, perdido numa batalha, ou a partida do casal para Madrid, a fim de contrair matrimónio:

— Adeus, adeus, minha amada, set'anos vou viajar.
— E ao cabo dos sete i-anos fiel me virás achar.
Ao cabo dos sete i-anos pôs flores no seu penteado
e foi para o bosque deserto esperar seu bem-amado.
Ao alcançar longa vista pelo alto, pelo outeiro,
vira vir correndo, correndo, um airoso cavaleiro.
— Que fazes aqui, menina, que fazes neste deserto?
Ou estás de mal com teus pais ou tens marido encoberto.
— Nem estou de mal com os meus pais nem tenho oculto marido;
estou esperando o meu bem amado, há set'anos que é partido.
— O teu amado foi-te falso, faltou-te ao juramento;
casou-se ontem na cidade, na igreja do convento.
— Volta pra trás e diz-lhe que eu chorei mas perdoei-lhe,
e o perdão que lhe eu dei foi as lágrimas que por ele chorei.
— Toma lá, ó minha amada, o anel da nossa aliança,
que mo metiste no dedo com tuas mãos de criança.³⁶

Na sétima versão, todavia, o desenlace é disfórico, com o abandono da rapariga pelo noivo, inverso, portanto, ao de todas as outras versões, sem contudo pôr em causa a

³⁶ *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, tomo II, Coimbra, por ordem da Universidade, 1987, pp. 937-938.

honra da personagem feminina, absolutamente fiel ao seu juramento de amor:

— O teu amado, senhora, foi-te falso ao juramento;
ainda ontem se casou na capela do convento.
O teu amado, senhora, foi-te falso, foi vendido;
Dá-me cá a tua mão, que eu serei o teu marido.
— Ó saudoso cavalheiro, a minha mão não lha dou,
que quero poder chorar pelo amor que foi, não voltou.³⁷

Cantiga narrativa que apresenta, em muitas das versões recolhidas, uma contaminação evidente com o romance tradicional da *Bela Infanta (Regresso do Marido)*, devido às semelhanças diegéticas (regresso do homem que, sob disfarce, experimenta a fidelidade da rapariga, confirmada com o anel), tem como geratriz um poema culto português, ainda que traduzido de uma versão alemã da balada tradicional *Liebesprobe*. Esta ligação foi determinada e justificada por José Joaquim Dias Marques no estimulante artigo «A canção narrativa portuguesa *Regresso do Noivo* e a sua fonte alemã»³⁸.

Como observa U. Eco, «o texto é uma máquina preguiçosa que requer do leitor um árduo trabalho cooperativo para preencher espaços do não-dito e do já-dito, por assim dizer, deixados em branco»³⁹. Porque a cantiga

³⁷ *Idem*, p. 941.

³⁸ In *Brigantia*, xxi, 1-2, Bragança, Assembleia Distrital de Bragança, 2001, pp. 53-67. Sobre a contribuição da poesia culta romântica (ou tardo-romântica) para a tradição oral moderna, cf. ainda supra, p. 4.

³⁹ *Leitura do Texto Literário — Lector in Fabula*, Lisboa, Presença, 1983, p. 27.

narrativa é, também ela, literatura, partilhando das características da literatura em geral, compete ao leitor ou ouvinte activar as funções vitais do texto, estimulando conexões entre o campo textual e o espaço de leitura ou audição em que se integra, de forma a possibilitar o funcionamento dos circuitos de sentido. A polifonia do sistema literário-cultural promove uma multiplicidade infinita de leituras que não põem em causa a sobrevivência do texto, alicerçado, antes de mais, no horizonte expectacional do público. Fundada no verso, na métrica, na rima, bem como noutros processos característicos da materialidade do signo linguístico (a aliteração e a assonância são propriedades prosódicas essenciais, portadoras de enérgica expressividade e funcionalidade mnemotécnica), a forma poética protege a mensagem da diluição, erguendo-se simultaneamente como utensílio e como encontro de prazer, como sugestão estética captada pelos sentidos do receptor, possibilitada pela função estética. Mediatizada por signos diversos mas interactivos (verbais, sonoros, gestuais, etc.), provida de efeitos sugestivos, poéticos, práticos, a cantiga narrativa é linguagem estética, torna-se de certo modo auto-reflexiva (R. Jakobson), intransitiva (R. Barthes) e adquire opacidade.

A cantiga narrativa conta uma história mesmo nos textos em que a narratividade não é fundamental, como em *Maria Augusta*, cantiga com estrutura de leixa-prem, acompanhada de uma melodia arrastada e melancólica, cujos últimos versos transportam grande força lírica. Neste texto tradicional, a existência exclusiva de diálogo, instau-

rado por uma voz anónima, potencia a dramaticidade e o protagonismo da voz, o que faz que o ouvinte presencie directamente a vivência da personagem (como no teatro). A história constrói-se perante o auditório com palavras na sua instantaneidade sugestiva:

— Onde vais, Maria Augusta, onde vais, triste, a chorar?
— Vou chamar o meu marido, está na taberna a jogar,
Está na taberna a jogar, está na bela brincadeira,
Se não queria estar comigo, deixara-me estar solteira,
Deixara-me estar solteira solteirinha estava bem,
Estava a bafo de meu pai e de minha mãe também.⁴⁰

O Jogador Borrachão, recolhido em Castelo Branco, em 1916, constituirá hipoteticamente uma versão próxima do «apotexto»⁴¹ da cantiga narrativa que acabámos de transcrever, muito corrente na tradição oral moderna:

— Que tens tu, ó minha filha, que estás a descorar?
— O que tenho, ó minha mãe, já lho vou a contar.
Já lho vou a contar já lho vou a dizer,
Foi-se embora o meu marido, há três dias sem o ver.
Palavras não eram ditas, recado à porta a chegar:
— Vai chamar o teu marido que está na venda a jogar.

⁴⁰ Cantado por Cândida Nogueira, de 42 anos de idade. Alto de Quintela, freg. de Gestaçô, conc. de Baião, dist. do Porto, Outubro de 1996.

⁴¹ A propósito das realizações performativas de um texto (versões ou ocorrências), João David Pinto Correia fala de «fanerotextos» ou «textos evidentes», que procedem e se integram num «apotexto», texto englobante, virtual, o qual «ganhará em condensação e poderá mesmo crescer mercê dos contributos dos vários 'fanerotextos'» («Para uma teo-

— Anda cá, marido meu, quero-te dar o jantar,
Há três dias sem comer, não sei como podes estar.
— Ó mulher, ó mulher minha, muito dinheiro gastei,
Dezoito libras levava quando para a venda entrei.
— Ó amor! Dezoito libras não é para brincadeira,
Se me querias assim fazer, deixasses-me ficar solteira.
Deixaras-me ficar solteira, solteira estava eu bem,
Em casa de meu pai, ao pé de minha mãe.⁴²

Do cotejo dos dois textos ressalta que a cantiga que julgamos ser a mais recente⁴³ foi reduzida ao essencial, suprimindo-se os segmentos não fundamentais à história. O resultado é uma estrutura poemática breve, com um espaço textual que passa para menos de metade da versão de 1916, surpreendente pela condensação de síntese de uma matriz que não trava a literariedade e a força semântico-emotiva do poema. Em todas as versões subsequentes que encontramos⁴⁴, desaparecem os sintagmas

ria do texto da literatura popular tradicional», in AA. VV., *Literatura Popular Portuguesa — Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular*, Lisboa, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 119-120.) A variação pode incidir no plano da manifestação textual dos elementos discursivos (como actores, tempo, espaços) ou no plano da «coerência», quer dizer, «da dimensão semântica e, mais particularmente, na articulação isotópica do fanerotexto» (pp. 120-121).

⁴² José Leite de Vasconcelos, *Romanceiro Português*, II, p. 441.

⁴³ É claro que não descuramos a possibilidade de se tratar de duas cantigas independentes, sendo os versos do texto de Leite de Vasconcelos simples contaminação proveniente de uma versão da *Maria Augusta*.

⁴⁴ Cf., por exemplo, as versões editadas por Maria Aliete Galhoz com os títulos *Cantiga da Menina Isaura* e *Maria Alice* (*op. cit.*, II, pp. 981-982).

que identificam a personagem que interpela a jovem («ó minha filha» e «ó minha mãe»), a resposta redundante da filha («— O que eu tenho, ó minha mãe, / já lho vou a contar, / já lho vou a contar, / já lho vou a dizer»), a referência ao desconhecimento do paradeiro do marido, a chegada da notícia que resolve esse impasse e a ida da mulher à «venda», em atitude submissa, para chamar o marido, que lhe confessa ter gasto «dezoito libras». Acresce dizer que o começo *ex abrupto* fica mais evidente e misterioso e o diálogo irreduzível, com a eliminação dos versos narrativos (o primeiro é uma fórmula tradicional) «palavras não eram ditas, / recado à porta a chegar». A confirmar-se a relação entre os dois textos, estaríamos perante um exemplo perfeito do encurtamento de versões, processo que, a partir das regras da tradicionalização⁴⁵ dos poemas narrativos da Literatura Oral Tradicional, torna o texto mais resistente à natural erosão do tempo.

Muito comuns nas cantigas narrativas, as passagens líricas, concretizadas em versos mais ou menos soltos ou em estrofes inteiras, aumentam a tensão dramática, ao interromperem a acção, deixando-a em suspenso, ou ao concluir o poema num comovente clímax teatral. Em numerosas versões da *Febre Amarela* (ou *Romance dos dois Namorados*, no título de José Leite de Vasconcelos⁴⁶), figura esta sugestiva quadra, que também circula

⁴⁵ Cf. R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, II, pp. 59-80.

⁴⁶ *Romanceiro Português*, II, Coimbra, por ordem da Universidade, 1960, pp. 454-459.

solta, por se tratar de uma unidade com um significado suficientemente expressivo e profundo para poder mover-se com autonomia: Ó morte, tirana morte, / contra ti tenho mil queixas; / quem há-de levar não levas, / quem há-de deixar não deixas⁴⁷.

Esta estrutura posiciona-se estrategicamente a fechar a composição ou antecede outra quadra em que também a morte é invocada. Apresentamos duas variantes do mesmo texto com existência independente:

Ó morte, tirana morte! / Ó morte, tu que fizeste? /
Levaste a minha amada / para a sombra do *arcipreste*!⁴⁸

Ó morte cruel, ó morte, / olha o roubo que fizeste: /
Levaste a minha amada / para a sombra do *cipreste*.⁴⁹

Deparámos apenas com três versões em que este modelo é substancialmente alterado. Duas incluem uma quadra que oscila entre o lírico e o narrativo, a seguir à sequência mais usada:

Ó *acipreste* dos vales, / retiro dos passarinhos,
A quem deste os abraços / dá-lhe também os *beijinhos*.⁵⁰

⁴⁷ Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, 1, in *Bayam*, 4-5, Baião, Cooperativa Cultural de Baião — Fonte do Mel, 1996, p. 49.

⁴⁸ Fernando de Castro Pires de Lima, «Cancioneiro de S. Simão de Novais», in *Cantares do Minho*, 1, 2.^a ed., Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 93.

⁴⁹ José Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 456.

⁵⁰ *Idem*, p. 458.

Dá-me de lá um cabinho / dessa terra mais calcada,
Quero castigar o meu corpo / defronte da minha amada.⁵¹

A ocorrência-objecto mais original contém um longo epiflogo de carácter autobiográfico, incrustação lírico-narrativa que continua as duas mencionadas quadras, provavelmente obra ocasional de um intérprete-poeta, sem efeitos duradouros em sequentes *performances*, porque não documentados nas versões que conhecemos, não tanto, pensamos, pela sua estrutura profunda, já que o poema ganha em força emotiva, mas pela estrutura de superfície, menos apta a sobreviver na oralidade se demasiado extensa:

A morte tem um anel que a todo mundo prendou:
Para em tudo ser cruel até Jesus Cristo matou.
Infeliz foi minha sorte, da hora em que nasci,
Do berço até à morte sempre em aflições me vi.
Escreveu a negra morte com seus dedos esmirrados:
Na carta dos infelizes eu fui o mais desgraçado.
Oh quanto melhor me fora o morrer ao nascimento!
Escusava de ter passado no mundo tanto tormento.
Se ao nascimento morresse quanto melhor me seria!
Escusava de ter passado no mundo tanta agonia.⁵²

⁵¹ *Idem*, p. 459.

⁵² *Idem*, p. 455. Versão de Gimonde, conc. de Bragança, sem qualquer indicação sobre o informante, que, a existir, poderia ajudar a esclarecer a origem destes vinte versos. Tratar-se-á de um enxerto nascido de uma inspiração mais ou menos momentânea e verbalizada oralmente ou até por escrito (quando sabemos que José Leite de Vasconcelos recebia numerosos textos manuscritos dos seus colaboradores espalhados por todo o país)?

A terminar estas reflexões, vejamos uma solução moderna para o referido poema, com uma imagética mais negativa («sombra do acipreste» por «terra fria»), reforçada pela ressonância sinestésica de praticamente todos os versos:

Ó morte, ó negra morte, / roubadeira da alegria,
Levaste a minha amada / para aquela terra fria.
Ó morte, ó negra morte, / que estás debaixo do chão,
Levaste-me a minha amada, / amada do coração.⁵³

Outro tipo de voz narrativa frequente nestes textos é a narração em terceira pessoa. O narrador não participa na história, apresenta as personagens («Maria José dos Santos, / formosa, cheia de encantos») e relata os acontecimentos, dirigindo-se quase sempre ao auditório com comentários sentenciosos, sobretudo no desfecho. Modalidade muito comum é também a de um narrador em primeira pessoa que conta a sua própria história («— Adeus, ó casa caída, / quarto adonde eu dormia»), procedimento monológico que enfatiza a verosimilhança do relato, porquanto coincidem narrador, personagem e sucessos textualizados, com a vantagem de o anonimato do texto (ninguém é o seu proprietário absoluto) não ser afectado.

Não podendo no espaço deste livro definir em pormenor os elementos versificatórios da cantiga narrativa, interessa enumerar alguns dos seus aspectos essenciais, que, note-

⁵³ Cantado por Dirce Miranda Gomes, de 36 anos de idade. Almofrela, freg. de Campelo, conc. de Baião, dist. do Porto, 3 de Junho de 1996.

-se bem, não lhe são exclusivos, unindo-a, pelo contrário, a outros subgéneros da literatura oral em verso: a já referida condição estrófica (que a distingue do romance); a narratividade dos versos (que as distingue da lírica); a utilização do verso independente (isossilábico) ou do hemistíquio, enquanto unidade rítmico-semântica que se pode memorizar, fixar e alterar, repetidamente, como dissemos, com o apoio da música, importante factor de unificação estética; os paralelismos sintácticos; as repetições semânticas e estruturais que englobam vários versos; as repetições de uma palavra ou expressões (as anáforas, os vocativos e as apóstrofes aos protagonistas, com a reiteração dos seus nomes, num tom de veemência exclamativa e emotiva, são muito comuns); e os múltiplos recursos fónicos, formantes por excelência da linguagem poética, que é, antes de mais, repetição, como assinala Jakobson nos seus estudos sobre poética⁵⁴. A prosódia é uma gramática construtivo-poética que actua psicofisiologicamente nestes textos artísticos cujas repetições fonológicas e lexicais, transmissoras de conteúdo semântico ou fónico-semântico, não revertem em repetições tautológicas. Da tensão entre reiteração e variação procede muita da operatividade e da lisibilidade estético-encantatória destes objectos literários.

⁵⁴ Sobre este assunto, cf. o nosso estudo *Literatura Oral em Verso. A Poesia em Baião*, Vila Nova de Gaia, Estratégias Criativas, 2000, pp. 125-149. Centrâmo-nos principalmente em poemas do Cancioneiro, mas as conclusões são aplicáveis a grande parte da poesia oral.

A linguagem figurativa de algumas cantigas narrativas parece utilizar como unidade básica a fórmula, que transporta uma significação concreta, lexicalizada, adaptável a fábulas várias, apoiando a construção, memorização e transmissão dos textos. Milman Parry define «fórmula» deste modo: «um conjunto de palavras empregue sob as mesmas condições métricas para exprimir uma certa ideia essencial»⁵⁵. Para o mesmo autor, um «sistema formular» é um «conjunto de frases que têm o mesmo valor métrico e que são suficientemente semelhantes em ideias e palavras para demonstrar que o poeta que as utilizou reconhecia-as não só como fórmulas singulares, mas também como fórmulas pertencentes a um dado género»⁵⁶. O estilo formulaico (ou formular, para evitarmos o anglicismo), mecanismo discursivo e intertextual extremamente operante, exerce a sua acção no discurso à medida que ele se desenvolve e integra, funcionalizando-os, fragmentos rítmicos e linguísticos retirados doutros enunciados preexistentes, pertencentes ou não ao mesmo género e reenviando o auditor para um universo semântico que lhe é familiar. A teoria de Milman Parry e Albert B. Lord, que, no que diz respeito à criação poética, não se aplica na totalidade, como é óbvio, à cantiga narrativa, mostra como a criação oral é possível durante a *performance*, devido em grande parte à confiança do poeta no

⁵⁵ Adam Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 272.

⁵⁶ *Idem*, p. 275.

estilo formular e nos temas recorrentes. Não queremos com isto dizer que, no caso concreto da cantiga narrativa, exista uma criação com base numa história que se vai exprimindo apenas através de fórmulas. Mas pensamos que desempenham um papel de relevo, devido à confiança do poeta-cantor no estilo formular e nos temas recorrentes. A heterogénese da cantiga narrativa assenta no protótipo romancístico no que diz respeito às formas e aos conteúdos (cf. *Minha Amada* e o romance *Bela Infanta*, comentados abaixo) e noutras artes verbais tradicionais, como provérbios e cantigas líricas, conceituosas ou satíricas. Coexistem pacificamente reportórios herdados da tradição antiga e reportórios hodiernos, imperativo pedido pelas circunstâncias temporais que determinam a instauração funcional de novos arquétipos. As fórmulas, que não exigem uma rigidez estreme, consubstanciadas em versos, segmentos de verso ou estrofes inteiras, estruturam um esquema textual indefinidamente reutilizável. Adolfo Coelho chamou «versos-bordões» aos versos iguais espalhados por composições muitas vezes de temáticas distintas, adaptação que prova inequivocamente a firme capacidade de assimilação e de recriação do sistema semiótico literário oral. Os versos «— Que fazes aqui, menina, / sozinha neste deserto», por exemplo, comparam, entre outras, nas várias versões recolhidas de *Minha Amada* e de *A Órfã*⁵⁷, com duas funções diferenciadas: produzir distanciamento entre a composição e o

⁵⁷ Maria Aliete Galhoz, *op. cit.*, II, pp. 964 e 1336-1337.

seu executante, ao mesmo tempo que validam o enunciado como «cantiga»; e apoiar mnemonicamente a re-actualização do discurso poético memorizado.

Firmada na ligação entre o imaginário e o quotidiano, a cantiga narrativa funcionava como uma espécie de jornal, divulgando e comentando os principais acontecimentos sociais ocorridos no grupo, fazendo eco dos medos e aspirações mais prementes dos seus membros, assumindo-se assim como factor de coesão comunitária. Componentes íntimas da vida de determinadas comunidades, as cantigas narrativas que persistem continuam a responder, com preceitos válidos, aos conflitos e desejos dos seus transmissores (cada vez mais em menor número) e portadores. Geralmente com relatos centrados numa única cena⁵⁸, situada *in media res*, por força da economia característica de toda a literatura oral, como dissemos já, as cantigas narrativas exibem uma preocupação muito forte com a sua própria utilidade moral, o que explica a ocorrência frequente de desfechos contundentes e explícitos, formalizados em advertências ou conselhos inequivocamente dirigidos aos destinatários, para resolver qualquer ambiguidade interpretativa da mensagem. Estas duas versões de *Angelina*⁵⁹, jovem paradigma das mulheres vítimas da crueldade familiar,

⁵⁸ Algumas, contudo, apresentam um universo diegético ligado a todo o percurso biográfico do eu narrador, nos seus aspectos essenciais, insistindo os informantes na ideia de que os episódios narrados são verídicos.

⁵⁹ Cf., por exemplo, com as versões coligidas por José Leite de Vasconcelos, reunidas no *Romanceiro Português*, II, p. 462.

permitem-nos confirmar essa tendência, desiderato de criar um universo alternativo mas profundamente enraizado no mundo real:

— Angelina, Angelina, tanto te cresce a barriga;
Se me deres algum desgosto, mato-te, tiro-t' a vida.
— Não se aflija, meu pai, desgosto não lhe hei-de dar,
Ao cabo de nove meses, vou-me deitar a afogar.
— Tira os brincos das orelhas, o cordão do teu pescoço,
Ata tudo num lencinho, deixa à beira do poço.
— Ó pais que tendes as filhas, vede e reparai bem,
Quando elas quiserem casar, deixai-as casar também.⁶⁰



— Angelina, Angelina, tanto te cresce a barriga;
Se me deres algum desgosto, mato-te e tiro-te a vida.
— Valha a Deus, ó minha mãe, valha a Deus tanto ralhar;
S'eu le der algum desgosto, estou aqui pra me matar.
— Tira os brincos das orelhas, o cordão do teu pescoço,
Amarra tudo no lenço, deixa-o à beira do poço.
Foi par'à beira do poço, começou-se a pentear,
À espera da dita hora, que Deus tinha pra lhe dar.
— Raparigas do meu tempo, não tindes pena de mim,
Tinde pena duma alma que levo dentro de mim.⁶¹

Se bem que os ensinamentos formulados nestes dois enunciados finais pareçam muito distantes, a verdade é que

⁶⁰ Cantado por Cândida Nogueira, de 42 anos de idade. Alto de Quintela, freg. de Gestação, conc. de Baião, dist. do Porto, 20 de Fevereiro de 1996.

⁶¹ Cantado por Maria do Céu, de 81 anos de idade. Lordelo, freg. de Ancede, conc. de Baião, dist. do Porto, 20 de Novembro de 1995.

têm subjacente a mesma ideia, contrária a uma disposição muito funda na cultura portuguesa até há relativamente pouco tempo — a de que os pais não devem intrometer-se na escolha matrimonial das filhas nem repudiá-las quando engravidam fora dos esquemas institucionais. Este exemplo ilustra como a literatura oral pode propagar mensagens subversoras da moral instituída, funcionando, paulatinamente, como motor de mudança de mentalidades.

Cada uma destas versões constitui a manifestação efémera de um mesmo poema, construído através da colaboração de numerosos intérpretes-autores. O papel destes transmissores não se esgota na repetição mimética das cantigas interiorizadas, porquanto, perante a ausência de consciência da autoria alheia, os alteram continuamente, acomodando-as aos seus próprios gostos e necessidades e preenchendo as quebras deixadas por falhas de memória ou recepções imperfeitas. Como sucede geralmente em todos os planos do folclore verbal, o intérprete actua com sucesso porque é alguém situado dentro do grupo que ouve (ou cria com base em modelos) e usa a referência inscrita em contextos particulares e em determinadas constelações de significados. Por isso, dificilmente haverá uma ruptura intelectual entre o mecanismo estilístico e o campo de referência. O intérprete não é apenas influenciado pelos factores integrados na composição oral, como a multiplicidade de formas, os temas, a ocasião ou a audiência. A sua *performance* é também constituída por aspectos estilísticos e performativos que funcionam como normas a adoptar (modelos prosódicos, estilísticos e estruturais),

sendo ao mesmo tempo recursos suficientemente flexíveis para proporcionarem uma produção única e irrepetível. O estilo do poema não se desliga do processo de execução, porquanto, por vezes, a composição / variação poética ocorre durante a realização oral. Enquanto domínios que se sobrepõem, uma correcta apreciação de um deles não dispensa o conhecimento profundo do outro.

Como qualquer texto da literatura popular / tradicional de transmissão oral, a cantiga narrativa é uma estrutura aberta que reage dinamicamente aos estímulos da dicotomia construtora legado / inovação. A abertura da cantiga favorece a sua adequação, no espaço e no tempo, aos sistemas éticos da comunidade que a utiliza, sem que por isso se trate de um poema diferente. Cada versão prossegue, potencialmente, noutra versão, o que significa que a uma estrutura matricial, teórica (quando se desconhece o texto fundador) ou empírica (quando se conhece o texto inaugural, geralmente em registo escrito), pode corresponder uma cadeia perpétua de metamorfoses cujo movimento estriba numa incessante lógica destrutivo-construtiva.

Afectados ao quotidiano dos transmissores, estes poemas privilegiam protagonistas universais, apesar do uso frequente de nomes próprios, para marcar inequivocamente a veracidade do relato e facilitar a perduração da memória dos heróis, recordados pelos seus actos positivos ou negativos, ou pelas situações em que surgem como vítimas. Alguns nomes tiveram mesmo uma existência histórica inquestionável, como João Brandão ou Zé do Telhado, os quais apresentam, a par de traços indivi-

dualizadores, linhas psicológicas e comportamentos extensíveis a outras personagens (a coragem, a lealdade, a dedicação a certos valores). Aristóteles afirmava que a literatura deveria ocupar-se não das pessoas comuns mas daqueles que pertencem ao terreno do heróico, como Aquiles ou Ulisses. Hoje sabe-se, todavia, que são os homens comuns que formam o elemento essencial dos livros, das leituras e dos textos literários orais, repositórios de memórias que podem influenciar o rumo dos acontecimentos. A leitura ou audição de uma cantiga narrativa não se esgota no simples efeito recreativo nem passa ao lado da existência e das experiências dos seus receptores-autores, para os quais esta literatura se inscreve nos eventos da sua vida, capazes de desencadear construções e mudanças de personalidade. Mau grado a apresentação de datas e de topónimos, igualmente com a função de sublinhar a genuinidade da crónica em verso, as intrigas tornam-se assim atemporais, histórias aplicáveis (pelo menos verosimelmente) a qualquer tempo e a qualquer espaço. O *Regresso do Noivo*⁶² é um exemplo oportuno, paradigma da constância amorosa que resiste a qualquer tentação:

MINHA AMADA

— Minha amada, vou-me embora sete anos vou viajar
Ao fim de sete anos fiel te hei-de encontrar.
Lá ao fim de sete anos põe flores no penteado

⁶² Cf. supra, p. 29.

Vai pra debaixo da tília à espera do seu amado.
— Que fazes aqui menina sozinha neste deserto
Ò fugiste a teus pais ou tens amor encoberto.
— Eu não fugi a meus pais nem tenho falso marido
Estou à 'spera do amor qu'há sete anos foi partido.
— Esse seu amor, menina, foi-lhe falso ao prometido,
Se a menina se quer casar serei seu fiel marido.
— Eu não me quero casar quero ficar como istou
Quero chorar as penas de quem foi e não voltou.
— Alembra-te, ó minha amada, do anel da nossa aliança
Que me metias no dedo quando éramos criança,
O anel que nós partimos no passeio do jardim.
Mostra-me tua amêdade que a minha vêze-a aqui. ⁶³

É heterogêneo e copioso o acervo de cantigas narrativas de que dispomos, devendo destacar-se o já referido volume II do *Romanceiro Popular Português — Romances Religiosos e Orações Narrativas. Romances Vulgares e Cantigas Narrativas* de Maria Aliete Galhoz. Obra pioneira e fundadora, visto que, pela primeira vez no panorama editorial português, se abre um agrupamento específico para as cantigas narrativas, que aparecem, ainda assim, juntamente com os romances vulgares. Nas palavras da autora, «nesta secção, igualmente distribuída por manchas temáticas, não separámos os romances vulgares das cantigas narrativas» ⁶⁴. A divisão conduziria certamente a alguns equívocos e vacilações para já insolúveis, devido ao hibridismo estrutural e conteúdoístico de muitos espécimes. O avanço

⁶³ Maria Aliete Galhoz, *op. cit.*, II, p. 963.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. XXXII.

dos estudos dedicados a esta poesia narrativo-dramática poderá vir a resolver estas e outras dúvidas.

Na antologia presente no final desta obra, organizámos os textos por temas, critério preferível ao da arrumação por distritos, concelhos ou províncias, que pouco ou nada facilita o estudo geográfico deste subgénero, por não haver correspondências seguras entre as fronteiras político-administrativas e as fronteiras da cantiga narrativa. Aliás, mantém-se viável a pesquisa por áreas geográficas, mediante as indicações que acompanham cada versão, atinentes aos informantes, locais e datas da recolha.

A classificação temática adopta, com algumas alterações, a ordenação proposta por Samuel G. Armistead em *El Romancero Judeo-Español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Índice de Romances y Canciones)*⁶⁵, que se inspira na conhecida e funcional organização pidalina. Modelos incontornáveis são também as propostas de Manuel da Costa Fontes⁶⁶ e de Maria Aliete Galhoz⁶⁷, igualmente baseadas no *Catálogo-Índice*. A criação de subgrupos foi a forma encontrada por estes investigadores para disciplinar com rigor a amplitude e dispersão dos veios temáticos. A distribuição de Maria Aliete Galhoz, que fornece subrubricas tanto quanto possível paralelas

⁶⁵ Samuel G. Armistead, 3 vols., Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.

⁶⁶ *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, tomo II, pp. 933-1005.

⁶⁷ *Op. cit.*, pp. 929-1402.

às propostas por Manuel da Costa Fontes, abre caminho para a catalogação das classes das cantigas e de cada uma delas, através da identificação com letras e algarismos. A partir dessas classificações, podemos chegar à seguinte taxinomia: A. Históricos; B. Para-religiosos; C. Amor Feliz; D. Amor Infeliz; E. Adúlteras; F. Raptos; G. Incesto; H. Mulheres Seduzidas; I. Crimes; J. Suicídio; L. Outras Morte; M. Pastorelas; N. Despiques; O. Picarescos; P. Assuntos Vários. Eliminamos a classe «I. Várias Aventuras Amorosas», aberta por Maria Aliete Galhoz, já que as suas subclasses se encaixam (é certo que algumas com uma certa dificuldade) em dois agrupamentos que julgamos conveniente sugerir — Amor Feliz e Amor Infeliz —, em substituição dos tradicionais «Amor Fiel» e «Amor Desgraçado», com vista a uma maior abrangência classificadora. Julgamos também conveniente suprimir a alínea «Prantos», uma vez que não encontramos, nos volumes compulsados e na nossa recolha de campo, textos que justifiquem a inclusão num grupo com esta designação. Nessa alínea, a investigadora inclui três poemas compostos e interpretados pela mesma pessoa⁶⁸, o que significa que não há o menor índice de variação e de fixação na corrente poética oral, critério indispensável para, ao lado das específicas características da superfície poemática já dilucidadas, a que os textos apresentados obedecem, podermos falar em cantiga narrativa tradicional. Quanto aos subgrupos, de abertura imprescindível

⁶⁸ *Idem*, pp. 1229-1234.

dada a heterogeneidade das alíneas, remetemos o leitor para a referida obra de Maria Aliete Galhoz, incontornável para todos aqueles que se ocuparem a construir um quadro de classificação para um cancionero narrativo.

Os núcleos temáticos fundamentais da cantiga narrativa são o amor, a família e a morte, actualizados nas múltiplas e complexas matizes que os caracterizam, pelo que a repetição dos mesmos problemas é quase sempre apenas aparente. O amor é o sentimento mais representado nestes textos, desde a sedução, o desprezo e o engano, até às provas de fidelidade mais absolutas, conducentes a um amor *post mortem*. Legitimadas pelo universo poético, as cantigas narrativas versam contornos do amor (carnal mais do que interiorizado) que, na realidade extraliterária, são comumente censurados e inarráveis, porque abalam a estrutura idiossincrásica da comunidade. Estes relatos pressupõem uma projecção simuladora da realidade social dos seus transmissores; realidade que se procura otimizar, através de um sistema poético que exemplifica, moraliza, ensina, regula os comportamentos. Abordado em poemas de surpreendente realismo e tensão dramática, o incesto é um tema tabu por excelência: entre irmãos, como em *Era Uma Moça Nova*, versão marcada pela ferocidade do desejo sexual da jovem⁶⁹, ou entre pai e filha, como no celebradíssimo *Adeus, ó Casa Caiada*⁷⁰.

⁶⁹ Cf. supra, p. 13.

⁷⁰ Cf. Apêndice (G — Incesto).

Algumas cantigas narrativas conservam os elementos básicos da tragédia clássica greco-romana, como a que transcrevemos a seguir, muito comum na região transmontana e duriense. O desafio das personagens (*hybris*), que insistem numa relação amorosa proibida pelo pai de Rosa, vai desencadear a vingança (*némesis*) deste último, responsável pela morte do «trabalhador» (catástrofe). De grande efeito trágico, este acontecimento vai culminar com a morte de Rosa e, a seguir, por remorsos, do seu pai (clímax). O sofrimento (*pathos*) actua sobre todas as personagens, num poema em que os acontecimentos se sucedem com uma implacável lógica evolutiva. A rapidez com que se passa da felicidade ao infortúnio acentua a piedade (*éleos*) e o terror (*phobos*) provocados nos ouvintes e nos leitores, elementos que os levarão à depuração dos sentimentos (*catharsis*). O tom sentencioso final intensifica a mensagem com a carga emocional e intelectual que a sentença transporta com o seu carácter universal e intemporal («Porque quem vence é o amor»):

A filha do fazendeiro
Foi sempre a cara mais linda.
Namorava um serralheiro,
Tinha-le amor verdadeiro,
Um amor que nunca finda.

E o pai da Rosa não queria
Qu'ela amasse um oporário.
Tinha nele uma mania,
Querendo entrar na burguia,
Casando cum melionário.

Mas o pai que não sabia,
Nem tal cousa suportava,
Acabou com esse amor,
Matou o trabalhador,
Que a Rosa tanto gostava.

E ao ver morto o namorado,
Grande paixão a Rosa tem.
Sobre o caixão do amado,
Com o peito esfacelado,
A Rosa morreu também.

E o pai da Rosa morreu,
Cheio de remorsos e de dores.
Ó filho conselho deu:
— Nunca faças como eu,
Porque quem vence é o amor.⁷¹

Nalguns textos comparece também a *anagnórise*, elemento que vem salientar a expressão do *pathos*. Na cantiga seguinte, Luís, disfarçado de velho, participa num jantar de aniversário oferecido aos pobres pelos pais de Emília, sua prima e noiva, até ao momento em que as duas famílias se desentenderam devido a questões de partilhas, provocadas pela morte do avô de ambos. Contrariada, Emília partiria alguns dias depois para o Brasil com os seus pais, «para longe desta gente vil». A verdadeira identidade do velho revela-se a Emília após a morte por

⁷¹ Cantado por Rosa Miranda, de 84 anos de idade. Chavães, freg. de S. João de Ovil, conc. de Baião, dist. do Porto, Maio de 1996.

amor de Luís, através de uma prenda que ele lhe deu nesse último encontro:

E ela com tanto carinho
A falar para o velhinho
Estas palavras dizia:

— Peço-lhe por tudo que existe
Que coma e não esteja triste
E peça a Nossa Senhora
Por mim e pelo meu Luís,
Que da nossa sorte infeliz
Ela seja protectora.

Luís tanto se comoveu,
Quando Emília o ouviu,
E diz-lhe com comoção:
— Menina, por Deus lhe peço
Que esta prenda que lhe ofereço
Que a guarde de sua mão.

Emília a prenda aceitou
E Luís se retirou,
Sem ninguém o conhecer.
Quando em casa ele entrou,
Com seus pais conversava
E junto deles morreu.

Depois de Luís morrer
É que Emília foi ver
A prenda que recebeu
E diz então a tremer:
— Oh, meu Deus, eu não saber
Que foi Luís que ma deu.

A Emília apaixonada
Chorava quando embarcava,
Já não queria embarcar.
Bem doentinha e infeliz,
Sempre a chorar pelo Luís
Morreu sobre as águas do mar.⁷²

Chega a ser surpreendente a brevidade de muitos destes poemas ou micropoemas, espelhos em que a comunidade se revê e se projecta passionalmente, sem que esse vector estruturante obste à emergência textual de um significado humano profundo; significado que subjaz a toda a realidade ontológica, em sintonia com as vivências individuais e colectivas do grupo, como nesta cantiga que também funde narração e lirismo:

Ero quatro horas da tarde, ai, o Alfredo andava a lavrare,
Chigou a triste notícia, Maria estava a acabare.
Tenho pai, tenho mãe, tenho tudo, ai, só me falta o amor da Maria,
Acabou-se, amor, acabou-se, acabou-se a nossa alegria,
Acabou-se, amor, acabou-se, acabou-se a nossa alegria.⁷³

Íncubo e mito da realidade e do imaginário colectivos, a mulher e o Eros dominam o Cancioneiro narrativo. Aman-tes, esposas, mães, filhas, tias, rainhas, condessas, casadas fiéis e malcasadas, virgens e seduzidas rejubilam, atormentam-se ou perecem perante a força e o sopro do amor; sopro envenenado, viperino e pecaminoso em muitas das

⁷² Recitada por Alzira Alves, de 66 anos. Alto de Quintela, freg. de Gestaçõ, conc. de Baião, dist. do Porto, Outubro de 1995.

⁷³ Cantado por Adelaide Ribeiro, de 57 anos de idade. Alto de Quintela, freg. de Gestaçõ, conc. de Baião, dist. do Porto, Outubro de 1996.

ocorrências. Não surpreende que o acaso infausto de um encontro se materialize no corpo feminino, malicioso ou inocente, mas sempre com o costumado privilégio de deixar-se perceber como causa da aventura que se converte em desventura. Contra as diferenças de classes, a criada exerce o seu poderoso e único encanto, concepção talvez mais de uma orientação perversa da estética do público do que de uma ética feminina generalizada. Este poema é bem representativo das histórias e figuras de mulheres nefastas e censuráveis em oposição às mulheres virtuosas:

A patroa, arrelhada,
À espera da criada,
Já com ira daninha,
Levantou-se a correr,
Saiu da cama e foi ver
Se ela estava na cozinha.

Não a viu, lembrou-se então
De ir ao quarto do patrão,
Espreitou toda brijeira,
Ficou toda arrelhada
Ao ver estar a criada
Com o patrão na brincadeira.

— Eu só te queria ver morta;
Põe-te já fora da porta,
Que me causaste ciúmes.
O meu marido, enfim,
Era tão sério pra mim,
Abezou-se a maus costumes.⁷⁴

⁷⁴ Recitada por Cândida Nogueira, de 42 anos de idade. Alto de Quintela, freg. de Gestaçõ, conc. de Baião, dist. do Porto, 22 de Fevereiro de 1996. Aprendeu este texto numa folha volante.

Contrariando a ideia geralmente aceite de «sexo fraco» no universo empírico, aspirando decerto a uma função compensatória de *exempla*, desenham-se nestes textos silhuetas femininas que vingam e repõem a sua própria honra, ora pela astúcia («Jovem seduzida convence o namorado a casamento»⁷⁵) ora pela coragem e frieza física («Jovem seduzida e roubada vinga sua honra»⁷⁶).

Mas podemos — e devemos, dado o elevado número de poemas adstritos a esta tendência — inverter a perspectiva. Na maioria das vezes uma jovem singela, a mulher é vítima do arbítrio masculino. Não faltam cantigas em que a responsabilidade aparece bem definida: recai sobre o homem que macula a identidade social, os amores enquanto património e a intimidade da mulher⁷⁷. É essencial a questão da sexualidade e, por inerência inevitável, da fruição física, intimamente relacionada com questões de natureza fisiológico-existencial, ontológica e moral. Na maioria dos casos, com efeito, apesar dos exemplos fornecidos acima, o título «Mulheres seduzidas» actualiza a resignação feminina face à supremacia masculina, conducente, até, ao suicídio (cf. «Suicídios», alínea que admite vários poemas relativos a jovens que se auto-anulam por paixão e desprezo do objecto amoroso). Tratando-se de uma sociedade que não admitia a menor leviandade à mulher, sobretudo se implicasse a perda da

⁷⁵ Cf. Maria Aliete Galhoz, *op. cit.*, II, p. 1032.

⁷⁶ *Idem*, p. 1026.

⁷⁷ *Idem*, pp. 1007-1036. Cf. Apêndice (H. — Mulheres seduzidas).

virgindade antes do casamento, compreende-se, em parte, por outro lado, a escassez de poemas referentes à alínea «Adúlteras» e a inexistência de textos que, com propriedade, como no Romanceiro (*Gerinaldo, A filha do Imperador de Roma e A Noiva Impertinente*, este muito raro na tradição oral portuguesa⁷⁸), permitam abrir a rubrica «Mulheres sedutoras». Temos de dizer que a transmissão do Cancioneiro narrativo, assim como grande parte das práticas literárias orais, se faz pela voz feminina. O carácter essencialmente matriarcal deste *corpus*, vector comum a quase todas as manifestações literárias orais, explica-se pelo maior alheamento do homem em relação ao núcleo familiar, ocupado em tarefas que obstam à permanência da literatura oral. Entre prantos e risos, afastadas dos seus homens, as mulheres ultrapassam ou enganam os seus medos entoando estes cantos.

Como nota Maria Aliete Galhoz, «nas cantigas narrativas também surge sátira e brinco, chasqueio e maldizer, requesto e paródia, mas em grande maioria elas tratam do épico e do trágico, quer dizer, da vida e da morte. As vozes, que cantam o particular, tornam-se Voz que assume o colectivo geral»⁷⁹. De entre esses dispositivos retórico-ideológicos, o cómico é o mais comum (por razões que a sociologia e a história das mentalidades poderão explicar) e inspira textos inteiros ou matiza muitos outros. Veja-se

⁷⁸ Cf. Manuel da Costa Fontes, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, 1, pp. 204-207.

⁷⁹ Maria Aliete Galhoz, «Literatura popular — cantigas narrativas», in *Revista Lusitana — Nova Série*, 9, p. 153.

esta cantiga marcada pelo humor, recurso que suscita a cumplidade do espectador-ouvinte, atento ao motejo sexual suavizado metaforicamente, responsável, mesmo assim, pela ridicularização da «padeirinha». Incapaz de se defender verdadeiramente, apesar da força ilocutória da negativa «não quero» e do tom desafiante do verso «qu'ele não presta pra nada», a personagem feminina acaba por dar o *mote* para a sua anulação, ao reiterar a sua defesa («— Eu não quero o seu barriscadoiro, / qu'ele não presta pra nada; / Eu quero barriscar o forno, / até ele ficar em brasa»):

- Onde vais, ó padeirinha, onde vais tão apressada?
— Ainda não tirei a roupa com que amassei a fornada.
Que lhe importa a si que é homem, que lhe importa a minha vida?
Se eu ando emoleirada de servir a minha freguesia?
— Se a menina quisesse, eu podia-lhe arranjar,
Arranjava-lhe um barriscadoiro, prò seu forno barriscar.
— Eu não quero o seu barriscadoiro, qu'ele não presta pra nada;
Eu quero barriscar o forno, até ele ficar em brasa.
— Eu arranjo-lhe um barriscadoiro, feito de pau de cerdeira;
Ele há-de barriscar o forno, ainda vai à borralheira.
— Eu não quero o seu barriscadoiro, qu'ele não presta pra nada;
Eu quero barriscar o forno, até ele ficar em brasa.
— Eu arranjo-lhe um barriscadoiro, feito de pau d'Amarelhe,
Qu'ele há-de barriscar o forno até ele ficar vermelhe.

Os conjuntos «Picarescos» e «Despiques» concentram a sua força nuclear no entretenimento, no tom picante e jocoso, na sátira, em relatos burlesco-eróticos que proporcionam à colectividade o riso cúmplice, pícaro e desenfadado. A expressão grave e a sanção severa cedem lugar ao humor despreocupado e purificador, des-

poletado por acontecimentos desviantes, ora ingénuos ora maliciosos:

ROMANCE DE AMOR DO CHICO DA RIBEIRA

No mercado da Ribeira, há um romance de amor
Entre a Rita, que é peixeira, e o Chico, que é pescador.
Dizem todos que lá vão que a Rita gosta do Chico.
Só a mãe dela é que não, nem consente o namoro.
Quando ele passa por ela, ela sorri-lhe descarada,
Porém o Chico acautela, não dá a trela, nem diz nada.
A mãe dela, quando calha, ao ver que o Chico se abeira,
Por dar cá aquela palha, faz tremer toda a Ribeira.
Namoram de manhãzinha, da maneira mais perversa.
Entre as caixas da sardinha, dão dois dedos de conversa.⁸⁰

NAMORADO E ADELAIDINHA

— Aonde vais, ó Adelaidinha, com a tua canastrinha?
Deixa ver a tua fruta, se ela é bem madurinha.
— A minha fruta é boa, todos a podem comprar.
A laranja é escolhida, serve para particular.
Se o senhor duvida isso, até lha dou a provar.⁸¹

Já aludimos à crueza do trágico patente em muitos destes textos, unificados por um tema comum — a morte —,

⁸⁰ Recitado por Manuel Pinto, de 78 anos de idade. Venda, freg. de Ancede, conc. de Baião, dist. do Porto. Recolha de Abílio Costa (com gravador), em 4 de Agosto de 1986. Transcrição de Carlos Nogueira.

⁸¹ Recitado por Adriana Ribeiro, de 90 anos de idade. Travanca, freg. de Santa Marinha do Zêzere, conc. de Baião, dist. do Porto. Recolha de Vera Cristina Dias Pinto de Carvalho (com gravador), em 12 de Maio de 1997. Transcrição de Carlos Nogueira.

que percorre obsessivamente as rubricas «Crimes», «Suicídios» e «Outras mortes». Histórias em geral escritas e posteriormente oralizadas, porque portadoras desde a concepção de elevados índices de oralidade, acolhem uma ampla diversidade de orientações, protagonizadas por mulheres e homens mártires, criminosos, ingénuos ou astutos. Reflectem os conflitos próprios da condição humana, os mitos colectivos e as coordenadas psíquicas da humanidade. Embora seja possível encontrar personagens com tonalidades sociológicas subtis e complexas, os traços caracterizadores propendem para o retrato realista e maniqueísta, com as vítimas e os culpados em planos bem distintos, aqueles a suscitar compaixão e estes repulsa e ódio. A linguagem revela preocupações de realismo fotográfico, valendo-se de vocabulário disfórico e disfemístico para fixar pormenores violentos e hediondos, como no «Romance de Isaura» cuja acção, para maior autenticidade, é relatada pela personagem-narrador:

— Ó Isaura, ó Isaura, ó Isaura, ó tirana,
Mataste o padeirinho, estava contigo na cama,
— Eu matei o padeirinho, matei-o, tinha razão,
Prometeu-me casamento, depois disse-me que não.
Navalha, minha navalha, navalha de meia lua,
À primeira navalhada, deitei-lhe as tripas à rua.
Deitei-lhe as tripas à rua, deitei-lhe as tripas ao chão.
E à segunda navalhada, cravei-lha no coração.⁸²

⁸² Maria Aliete Galhoz, *op. cit.*, II, p. 1136.

Predominam os crimes passionais traduzidos em filicídios, parricídios e assassinatos conjugais, com formas e motivações muito variadas, como estas: mães e pais matam os filhos recém-nascidos para encobrirem amores ilícitos, filhos assassinam os pais instigados pelos namorados, maridos e mulheres matam os cônjuges e os filhos incitados pelos amantes, pretendentes recusados anulam os objectos da paixão com mortes impiedosas. Perante esta sucessão de perversidades, em que pontificam assassinatos com punhais, com tiros e por afogamento, não admira que encontremos actos de antropofagia, narrados hiper-realisticamente de forma a suscitarem a repugnância da comunidade, que assim os exorciza:

ROMANCE DE MARIA ROSA

— Vem comigo, Maria Rosa, vem comigo ò passeio,
Nós havemos de jantar ambos na sala do meu recreio.
— Eu a tua casa não vou, nem lá tenho que fazer,
Sabes que a tua mulher nem a sombra me quer ver.
— Minha mulher não está lá nem por estes dias vem,
Foi fazer uma visita a seu pai e à sua mãe.
Entrou pela casa adentro, entrou com muito cuidado:
Foi logo tirar os fígados que à mulher tinha tirado.
— Come, come, querida amiga, não te faças amarela,
Estás comendo boa carne duma mimosa vitela.
— Ela vitela não é, que não tem o seu sabor,
Mataste a tua mulher, fostes um grande traidor.
— Se matei minha mulher, para nós não é segredo,
Toma lá este anel d'ouro qu'ela trazia no dedo.
— Eu o anel não o quero nem tão-pouco me servia,
Mataste a tua mulher, melhor mo a mim fazias.⁸³

⁸³ *Idem*, pp. 1109-1110.

A origem do crime, explicado psicanalítica e sociologicamente como desejo de dominar os homens e o seu destino, espécie, na perspectiva dos criminosos, de bem perverso, firma-se ainda em causas tão diversas como o vício do jogo ou a violência gratuita e inexplicável, indutora da consternação geral. Nem sempre, porém, fica expressa a causa do crime, certamente porque são múltiplas as tipologias sociais de que a comunidade-auditório dispõe para preencher esse vazio informativo:

A TIA MARIA

Ó minha tia Maria àmanhã vou à Junqueira
Comprar uma roupa nova pra domingo ir à feira.
— Não vás lá, ó meu sobrinho que andas ameaçado
Tu com essa mesma roupa ficas o mesmo morgado.
Era meia-noite em ponto o morgadinho a marchar
Quando chegou à Junqueira já o estavam a esperar.
Já lha dava o seu cavalo e o dinheiro que trazia
Que o deixassem ir a casa despedir da sua tia.
— Não te queremos teu cavalo nem nada das tuas mãos,
Queremos-te tirar a vida arrancar-t'o coração.
— Ala, ala, meu cavalo, vai-te desaparelhar
E vai levar a nova a casa que me venham cá vuscar.
Co varulho do cavalo sua tia veio à janela,
Retirou para trás aos gritos æ meu sobrinho morto na serra.
Sua tia quando souve mandou-o logo procurar,
Só o saviam as águias que vinham do devorar.
Lá em cima naquela serra onde canta o roizinol
Lá mataram o morgado antes do nacer do sol.
Lá em cima naquela serra onde canta a cõtovia
Lá mataram o morgado antes do nacer do dia.⁸⁴

⁸⁴ *Idem*, pp. 1132-1133.

Estas cantigas narrativas, com raízes muito fundas numa sociedade católica, oferecem-nos uma visão profundamente cristã do sofrimento, do crime e do castigo, evidenciando a luta entre o Bem e o Mal e apelando tanto ao Terror como à Piedade dos ouvintes. Se bem que não apareça declarada em todos os poemas, porque subentendida, a sanção é indeclinável, determinada pela justiça canónica: «Agora vai responder / ò tribunal de Pinhel»; «Ela será e será condenada / e com cem anos, com cem anos de prisão»; «Agora vou degredado / por cem anos mais um dia»; «O rigedor da freguesiê / a guarda mandou chamar. / Cuntando o acontecido / pròs culpados apanhar»; «Para África vais degradado, / para África vais morrer»; «Vem cá ver o assassino / que vai responder agora»; «Quinta-feirê se bai dar / audiência òs tiranos»⁸⁵. Acredita-se que a «Lei do Equilíbrio»⁸⁶ pode ser restabelecida por intervenção transcendente directa — motivo recorrente na alínea «Para-religiosos», bem elucidativa dos principais traços da religiosidade popular portuguesa —, em provas esporádicas da inexorabilidade da justiça divina: «A mãe, por ser tão malvada, / por um raio foi fulminada / em grande castigo de Deus!»⁸⁷

A causa principal do suicídio é a paixão amorosa arrebatedora, cuja ruptura, em muitas ocorrências, apenas pode resolver-se pela morte. Transgressão, com perda da

⁸⁵ *Idem*, pp. 1067, 1073, 1074, 1082, 1101, 1113 e 1122.

⁸⁶ *Idem*, p. XLII.

⁸⁷ *Idem*, p. 1077.

virgindade, e autopunição inevitável é um binómio comum nesta literatura. Composições como esta são estruturas de sentido representativas de um sistema idiossincrásico, de práticas e de representações tradicionais da natureza humana, particularmente a feminina:

No dia trinta d'Agoste, um caso se praticou:
Foi Maria Leonor com a sua vida acabou!
O seu amor, que era tropa, em Leiria é que assistia,
Eganou-a, foi-se embora, deixou-a sem alegria.
Já ia pra quatro meses, sem uma carta lhe mandar,
Quando pensou em escrever, foi logo para a deixar!
Assim que acabou de ler, à sua mãe lhe contou:
Minha mãe, estou desgraçada, Leonardo me deixou!
— Leonardo te deixou, filha que estás a dizer?
Traz isso bem encoberto, prò teu pai o não saber!
Ela assim que isto ouviu, pensou logo em se matar,
Sua mãe não estava em casa: estava no rio a lavar.
Quando a mãe chegou a casa, o corpo se arrepiou,
Brandou pela sua filha e viu que ela se enforcou!
Mas os gritos que eram tantos, pela vila se espalhou:
Perguntavam as companheiras, por que ela se matou?
Ele, assim que acabou de ler, nada disto quis saber:
Teve um coração tão rijo, sua amada não veio ver!
Chorava a mãe, coitadinha, agarradinha ao caixão:
— Perdeste a vida, perdeste, por causa daquele ladrão!
Coradas, lindas coradas, coradas sobre esta pedra:
Tudo isto aconteceu bem perto da nossa terra!⁸⁸

Em «Outras mortes», pontuam os casos que sensibilizam a comunidade pela sua feição inusitada, inesperada

⁸⁸ *Idem*, p. 1155.

e injusta: acidentes de trabalho ou em lazer e doenças como a tuberculose e a febre amarela vitimam jovens casadoiros ou recém-casados, crianças puras e inocentes:

A MORGADINHA

Onde bais, ó Morgadinha que te bais a aventurar?
Ai, bai o rio muito cheio que te podés afogar.
Onde bais, ó Morgadinha onde bais qu'eu também bou?
Ai, bou levar carta ò correio só a minha cá ficou,
Só a minha cá ficou só a minha cá ficara,
Ai, ò cumbôio do correio leva a carta à minha amada,
Leva a carta à minha amada, leva a carta ao meu amor,
Ó cumbôio do correio és um falso enganador.
Chegou à beira do rio tratou de se descalçar,
Mas logo à primeira pôldre se deixou escorregar.
Ia no galão da água inda istendeu a mão.
— Ai, a máior pena que'eu levo é morrer sem confissão.
Os homens que ali andavam todo' sabiam nadar,
Ai, mas nenhum s'aventurou prà Morgadinha salvar.⁸⁹

Nesta rubrica são particularmente comuns as tiradas finais líricas, estáticas, com o narrador a fixar-se numa sensação, numa emoção, o que denuncia claramente a sua atitude subjectiva, misto de captação sensorial e cognitiva do acontecimento narrado. Evocação, afinal, de um estado subjectivo colectivizado:

Lua cheia, quando nasce ao romper da madrugada,
Lua cheia, quando nasce ao romper da madrugada,
Vai-lhe visitar a campa, ai, onde ela está sepultada.
Vai-lhe visitar a campa, ai, onde ela está sepultada.⁹⁰

⁸⁹ *Idem*, p. 1218.

⁹⁰ *Idem*, p. 1222.

O conjunto das «Pastorelas» compreende cantigas que lembram as canções medievais cujas personagens, uma pastora e um cavaleiro, dialogam. Nas versões modernas, a figura feminina mantém o seu estatuto, mas, num natural processo de acomodação, substitui-se o cavaleiro pelo «cavalheiro», «senhor», «fidalguinho», «pastor» ou, simplesmente, «namorado» e «irmão» (disfarçado). Esta é, cremos, a alínea mais homogénea do ponto de vista retórico-semântico, dada a movimentação engenhosa das composições, construídas num estilo natural e aprazível, sem asperezas desagradáveis à locução e à recepção:

PASTORA, LINDA PASTORA

Pastora, linda pastora, pastora, lindo serafim!
La pastora vai filando y el pastor parte lo filo;
— El pastor vai enganado y la pastora vai se rindo.
— Pastora, linda pastora, onde tens los teus carneiros?
— Llà riba naquella sierra, à la solombra de los castanheiros.
— Pastora, linda pastora, onde tienes los tus ovelhas?
— No fundo daquella sierra, la solombra das oliveiras.
— Pastora, linda pastora, onde tienes o teu ganado?
— Llà baixo na ribeirinha, a la solombra do verde cravo.
Pastora, linda pastora, pastora, lindo serafim!
La pastora vai filando y el pastor parte lo filo,
Y el pastor vai enganado la pastora vai se rindo.⁹¹

⁹¹ *Idem*, p. 1259.

O Cancioneiro narrativo é história, e história fidedigna, do passado de Portugal, em especial da «história das mentalidades», hoje coberta pela história das representações e pela antropologia histórica. Neste vasto domínio, onde se entrelaçam história sócio-cultural, história das emoções e do imaginário, a cantiga narrativa histórica (e não só) oferece ao pesquisador um sistema de representações colectivas dentro das quais são apreensíveis os símbolos, os valores ou os *topoi* constitutivos do que podemos designar de psique colectiva. As cantigas narrativas consagradas ao movimento da Maria da Fonte, à morte do rei D. Carlos ou à Primeira Guerra Mundial, por exemplo, negativos onde se expressam aspirações e frustrações, modelos e contramodelos, prestam-se a estudos que podem ser reveladores do tipo de ideologia e de cultura de guerra vigentes numa certa classe popular portuguesa:

A MORTE DE D. CARLOS

Vinha da Vila Viçosa toda a família real
Com destino ao palácio sem pensar no grande mal.
Vinham saudando o povo, do povo eram saudados;
Seis assassinos os esperavam de carabinas armados.
Ao passar o Terreiro do Paço onde os estavam a esperar,
Seis tiros em cada um era mesmo pra matar.
El-rei, senhor D. Carlos, sem ali poder dar córte,
Levou as mãos à cabeça, sofrendo a cruel morte.
A morte é por um instante igual a uma luz;
Não deu nem mais uma fala, só deu um ai a Jesus.
Também foi assassinado o príncipe real D. Luís;
Uma criança tão nova morreu como um infeliz.

Esteve quase a morrer da mesma morte cruel,
Foi ferido com uma bala o infante D. Manuel.
Mas quis Deus que não morresse, que ficasse vivo ao mundo,
Para ser coroado rei o senhor D. Manuel Segundo.⁹²

Com temáticas muito diversas, a unidade desta literatura funda-se no projecto ambíguo de instruir e, ao mesmo tempo, de aligeirar certas ocupações laborais ou de lazer. Deixámos já claro que, enquanto texto da literatura oral, a cantiga narrativa não se assume como uma entidade de significado autónomo. Inscreve-se num universo mais totalizador, formado por elementos comunicativos paralinguísticos, cinésicos, sentimentos e atitudes culturais. O enquadramento contextual tem, de resto, adquirido uma proeminência cada vez maior na abordagem das manifestações folclóricas, porque texto e contexto formam uma unidade irrepetível e indecomponível. Contrariamente ao que sucede na literatura institucionalizada, a necessidade de expressão e as especificidades semânticas e técnico-estilísticas não desencadeiam por si só a existência desta literatura, integrada num extracontexto social e cultural concreto. Implicando um saber-fazer, uma técnica, um estilo, uma práxis, a cantiga narrativa (cuja sobrevivência depende da sua capacidade de comunicação com os consumidores) não se resume a uma actividade isolada sobre si mesma. É um produto artístico que,

⁹² Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro Português dos Estados Unidos. II — Califórnia*, coligido e editado por..., Coimbra, por ordem da Universidade, 1983, pp. 206-207.

mais do que conhecer o mundo, gera complementos do mundo, formas autónomas que se somam às existentes. Independentemente do seu grau de mimese, o referente terminal destes poemas, que conciliam uma funcionalidade e uma esteticidade muito próprias, é sempre o mundo real conhecido e vivido.

Numa proposta definidora a encerrar o capítulo em jeito de síntese, diremos serem as cantigas narrativas poemas memoriais que, mau grado o hibridismo do subgénero, se apresentam como narrativas elaboradas popular e tradicionalmente, com uma linguagem poética que as aproxima de uma espécie de «fala», com uma articulação, que se pretende equilibrada, entre o léxico, as construções sintáctico-métricas isossilábicas (edificadas no heptassílabo) e os segmentos rítmicos. A organização narrativo-dramática e prosódica permite-lhes, como noutros textos literários orais, a reatualização no fluir do tempo, em constelações de sentido impregnadas de densidade conceituosa. A forma-força de alguns temas mais profundamente sujeitos às leis da tradicionalidade (fundamentalmente o anonimato, a difusão extensa, a antiguidade, a variação) determinou, como no Romancero tradicional, um quadro de unidades básicas — as fórmulas (sem a importância das fórmulas romancísticas, mas, mesmo assim, muito significativas) — que, a par da versificação e da narratividade, conferem unidade ao conjunto. Trata-se, em poucas palavras, de um subgénero marcado por uma indefinição que será, afinal, uma das suas características fundamentais.

II

O CANCIONEIRO NARRATIVO HOJE

Vemos, pois, como o acervo de cantigas narrativas ocupa um lugar de destaque entre os grandes *corpora* documentais da literatura oral, tanto pela sua dimensão temporal (cerca de dois séculos) e pela sua dimensão espacial (que envolve as comunidades ibéricas dos vários continentes), como pelas suas propriedades qualitativas (diversidade temática, favorável a múltiplas abordagens interdisciplinares), funcionais (recurso da memória colectiva, com fins distractivos, estéticos, pragmáticos, ideológicos, etc.) e quantitativas (importante número de versões recolhidas).

Alojada num ambiente socioeconómico de fundo predominantemente rural, esta literatura tende a desvanecer-se nos nossos dias. Conservando ainda hoje, porém, considerável vitalidade, atestada pelas recolhas de campo que vão sendo empreendidas, a cantiga narrativa encontra-se sobretudo suspensa na intimidade dos seus portadores. Refugia-se, quase sem função, na memória dos mais velhos, sobretudo mulheres, que, em casa, continuam por vezes a sussurrar alguns destes textos aos ouvidos dos

filhos e netos, ou os entoam quando ocupadas em tarefas domésticas. Como já não evocam e executam espontânea e naturalmente o repertório que conhecem, uma vez que este já não integra a sua prática oral quotidiana, muitos dos informantes por nós consultados operam um esforço de rememoração interna ou externa dos poemas que outrora cantavam acompanhados. Nalguns casos, a reconstituição do repertório só é possível depois de os informantes exercitarem sozinhos a performance dos textos ao longo de vários dias, pelo que chegam a pedir-nos encontros posteriores. Com a industrialização crescente da sociedade portuguesa e o simultâneo progresso tecnológico, cessam os momentos de trabalho comunitário que viabilizavam a prática da literatura oral: segadas e outros trabalhos ligados ao campo, as reuniões de lavadeiras no rio ou em locais públicos, de costureiras, de engomadeiras, de bordadeiras, constituíam ritos da vida quotidiana hoje praticamente extintos. Por outro lado, as vivências quotidianas e as formas tradicionais de convivialidade no espaço social rural, como serões, bailes e reuniões vicinais nocturnas, ocasiões privilegiadas para o cultivo desta literatura, sofreram alterações profundas. A diversificação e intensificação dos *mass media*, as migrações internas para as áreas urbanas e a emigração, que se fez sentir principalmente nas zonas rurais do interior, são coordenadas responsáveis pela aproximação operada no binómio rural/urbano. Os informantes já quase não asseguram a transmissão aos mais novos, visto que essa forma de arte e de conhecimento não corresponde às suas necessida-

des actuais, ao seu horizonte de expectativas. Os valores do grupo alteraram-se, como se alterou a sociedade em geral, e com essa mudança passou a atender-se a géneros literários diferentes e a modos de expressão condizentes com os novos tempos (como os romances populares tipo Harlequim, as fotonovelas, tão procuradas há algumas décadas atrás, ou as telenovelas e respectivos resumos em revistas). É comum encontrarmos, contudo, na cultura e no ensino oficiais, mecanismos que asseguram a permanência e transformação de espécies como as adivinhas, os contos, as cantigas e os romances tradicionais, por força de uma pragmática renovada. Ao valer-se cada vez mais de diversos géneros da literatura oral tradicional como instrumento pedagógico-didáctico, o ensino institucionalizado, com particular incidência na primeira infância, está a (re)produzir uma parte capital do folclore literário português, cujas repercussões no tecido sócio-humano poderão ser avaliadas dentro de alguns anos, depois da necessária maturação, através de inquéritos rigorosos e exaustivos. São relativamente frequentes, por outro lado, os concursos de quadras populares (não tradicionais, mas com um forte investimento em índices portadores de tradicionalidade, como as fórmulas, a começar pela estrutura formulística mais comum — a quadra —, os temas e os motivos) e a manutenção ou inclusão de práticas poéticas antigas em festividades várias, de que os Reis e as Janeiras são talvez as de maior sucesso. Se mudam as formas de circulação destes objectos poéticos e os espaços de acolhimento, a sua pragmática

também sofre alterações significativas. Não se pode, como é evidente, esperar que a sua incidência no social produza os efeitos idiossincráticos comunitários comuns no passado. O lúdico (ou o lúdico-estético), com modulações distintas conforme a natureza do texto e do contexto, é sem dúvida o vector mais activo. Uma memória cede lugar a outra, sedimentada e divulgada em produtos modernos (compêndios escolares acompanhados de cassetes), ultramediatizados numa memória tecnológica, diferida, tecida de luzes e de sons (textos publicitários, canções de grande voga, vídeo-filmes construídos a partir de contos tradicionais), ou transtextualmente evocada pela obra popularizante de poetas como António Nobre, Augusto Gil, Fernando Pessoa e Vitorino Nemésio, mas as cantigas narrativas — pela sua arte poética nem sempre perfeita, pelos seus temas com frequência truculentos, pela sua estilística, retórica e estilo menos complexos e mais comprometidos com a linguagem comum —, consideradas geralmente o parente pobre do Romanceiro, não beneficiam (ou beneficiam muito menos) desses suportes.

III

CONCLUSÃO

Como dissemos noutro lugar a propósito de certas modalidades da literatura oral, não interessa lamentar o desaparecimento deste subgénero memorístico, pois que, por intermédio dos registos textuais, manter-se-á tão presente e perdurável como qualquer texto literário consagrado. Exige-se para isso que aumentem os estudos consagrados a esta área da cultura e literatura portuguesas, tradicionalmente afastada dos grandes centros de investigação por imerecidos (e, muitas vezes, imoderados) juízos de valor estéticos, sociais, culturais, políticos. Enquanto persistir a subalternização social e cultural de extensas camadas da população portuguesa, enquanto não se reunirem condições para a formação sólida e harmoniosa de uma cultura nacional associada ao devir colectivo, o nosso folclore literário (e musical) não poderá alcançar o estatuto merecido. Desrespeitado por muitos investigadores, recolectores ou meros curiosos, que o vêem apenas como um produto pitoresco de reduzido valor, continuará a ser um campo que oculta em si segredos ancestrais, criatividade e potencialidades incompreendidas. A altivez, a igno-

rância e os preconceitos, recalcados ou declarados, que o homem letrado, incluindo o especialista no estudo da literatura, costuma empregar no tratamento da actividade artística dos grupos humanos economicamente desfavorecidos tem dificultado a introdução na teoria da arte da específica poética da literatura que, considerando o seu modo particular de produção e de transmissão, podemos designar de «popular». Estamos longe da identidade nacional conseguida no enraizado orgulho pelas tradições populares, como acontece modelarmente, por exemplo, nas ilhas britânicas. Todavia, mau grado o caminho a percorrer até que os trabalhos consagrados à literatura oral / popular / tradicional possam ser considerados satisfatórios, em particular no âmbito dos Cancioneiros lírico e narrativo, vastíssimos continentes literários dos menos explorados pelos estudos académicos, podemos hoje avaliar a legitimidade da afirmação profética de Arnaldo Saraiva: «Apesar de tudo, é de crer que o século xx acabará por fazer em relação à literatura popular o que o século xix fez em relação à literatura trovadoresca»⁹³. Os textos dos trovadores e jograis, por exemplo, considerados hoje literatura de pleno direito, pertenceram já ao domínio da literatura marginal e marginalizada. Ora, numa altura em que tanto se fala de questões identitárias, de identidade na diversidade, a valorização consciente e ponderada destes textos será, com toda a certeza, uma das formas de

⁹³ «Literatura marginalizada — a propósito da 'literatura de cordel'», in *Literatura Marginalizada*, Porto, s/ed., 1975, p. 114.

Portugal assegurar justa e produtivamente um lugar privilegiado no quadro das culturas europeias. Nesta encruzilhada da civilização tecnológica, convém desenvolver um diálogo internacional e interdisciplinar que permita a redescoberta do Cancioneiro narrativo — voz que relata, debate, alterca, implora, lamenta — como produto cultural apto a estimular o conhecimento de um tipo singular de literatura. Trata-se de textos que, nas suas micro-sequências, reinventam temas e motivos extraídos do múltimodo cosmos literário oral e escrito ou da contingência histórica; que popularizam ou mesmo despoletam um património de parábolas e de mitos mínimos, através dos quais a imaginação individual-colectiva se pode re-crear e exorcismar angústias do presente e inquietudes ancestrais. Por tudo o que já se disse, fica claro o inestimável interesse da cantiga narrativa para o historiador de mentalidades erguidas a partir de binómios como a cultura popular e a cultura escolar, o oral e o escrito, a realidade e a ficção.

A sobrevivência e a adaptação destes poemas está assegurada, por agora, na memória letrada daquelas que os recolhem, estudam ou, simplesmente, folheiam os volumes em que estão registados. Alguns merecem mesmo a atenção de um ou outro dos vários grupos musicais de qualidade que produzem hoje no nosso país música mais ou menos inspirada nos modelos genuinamente tradicionais, como a *Ronda dos Quatro Caminhos* e a *Brigada Víctor Jara*; música que, em casa ou em viagem (através da televisão, da rádio ou de discos disponíveis no mer-

cado), sem esforço, consegue quase sempre seduzir-nos poeticamente os sentidos e tornar-nos elos de ligação entre um passado e um presente. Ao contrário de outras práticas fraudulentas de edificação de memórias, de que os festivais de folclore são tantas vezes exemplo, estes produtos garantem a sua legitimidade no contexto social moderno por meio de uma funcionalidade efectiva, quase imperceptível mas poderosa, originando uma diferente experiência poética. «A pastora», por exemplo, tem sido divulgada com sucesso pela RDP — Antena 1, mercê de uma poeticidade orgânica conseguida por uma *semiosis* poética à base de repetições e variações, ritmos fluentes, plasticidade das imagens e sugestões múltiplas estabelecidas entre ouvido e memória, ouvido e visão. A alegada incompatibilidade entre o recitador-locutor da cantiga narrativa, a voz poemática contemporânea e o leitor-ouvinte dos dias de hoje apaga-se perante a singularidade de uma estética poético-musical em busca de contemporaneidade:

Deus te salve, Rosa, clara tão formosa!
Linda pastorinha, que fazes aqui?
æ Por esta montanha a guardar meu gado;
Já nasci, senhor, para este fado.
æ Por estas montanhas também corre perigo;
Queira a pastorinha, quer ir comigo? ⁹⁴

⁹⁴ Cf. *supra*, pp. 19-20.

APÊNDICE

Antologia breve de cantigas narrativas

Tendo em conta o espaço disponível nesta publicação, apresentamos em geral apenas uma versão de cada cantiga narrativa. Nalgumas classes, contudo, para sugerirmos a riqueza da linha temática, incluímos dois poemas.

A — Históricos

Ó D. CARLOS DE BRAGANÇA

Ó D. Carlos de Bragança (estróf.)

Ó D. Carlos de Bragança, filho de D. Luís Primeiro,
Paga a honra que roubastes à filha do jardineiro.
Se ela te não servia no dinheiro ou na igualdade,
P'ra que fostes traiçoeiro contra a sua honestidade?!
Esse teu nominho de rei, em ti é mal empregado,
Por maus exemplos à nação, és o primeiro que os tens dado.
Desprezastes Portugal, coisa de tanta alegria,
P'ra casares com uma francesa, sabe Deus como viria!...
Repara pr'à tua mãe, o que fez com o conselheiro,
De graça, ou por dinheiro, fez o teu pai armadori,
Pegastes na vara do... filho de D. Luís Primeiro.

Versão de Várzea, conc. de Arcos de Valdevez, dist. de Viana do Castelo. Recolhido pelo Plano «Trabalho e Cultura», Equipa T/2, em 1975.

(Galhoz, 1988: v. 753.)

B — Para-religiosos

«JESUS» POBREZINHO

Ó minha mãe, tenho medo (estróf.)

— Ó minha mãe, tenho medo, tenho medo dos trovões.
— Quebra o teu génio, meu filho, reza as tuas orações.
— Eu ontem estava ali dentro queimei-me naquela luz.
Com as dores talvez falasse contra o divino Jesus.
— Isso sim, ó filho, sim, isso sim, ó filho, não.
— Seria de eu não dar ao pobre um bocadinho de pão.
— Vai depressa, ó meu filho, a correr já, já chamá-lo.
Se ele quiser voltar para connosco jantar.
Olha o céu como está limpo pelos campos a brilhar.
O pobrezinho que fique pra connosco jantar.

«(Cantado a Margarida da Soledade da Silva Soromenho, no Fratel, conc. de Vila Velha de Ródão, dist. de Castelo Branco, por Lucinda Caratão Lavrador, de 60 anos, em Setembro de 1961)»;

(Galhoz, 1988, II: v. 764.)

C — Amor Feliz

REGRESSO DO AMADO

Que fazes, formosa e bela? (estróf.)

— Adeus, querida, vou partir, alguns anos vou viajar;
Ao cabo de tantos anos firme te quero encontrar.
Ao cabo de tantos anos pôs flores no penteado;
Dali foi para o deserto à espera do bem amado.
— Que dizes, meiga donzela, sozinha neste deserto?
Estás de mal cos teus pais ò tens marido encoberto?
— Nem estou de mais com os meus pais nem também tenho marido;

Espero pelo bem amado que é há alguns anos perdido.
— Sabia que eras leal, mas não ao ponto que és;
Aqui me tendes de joelhos a teus pés.

Versão de Cabeça Boa, conc. de Bragança. Recitado por António Alberto Santa Rita Xisto Pessanha, de 77 ou 78 anos de idade, em 22 de Julho de 1980.

(Costa Fontes, 1987, II: v. 1318.)

D — Amor Infeliz

«AMOR DE PERDIÇÃO»

Teresa (estróf.)

Tereza, tu vais à Missa está-t'o padre a esperar;
Tereza, ó linda filha, vais-t'unir a Baltazar.
Ai! ai! meu pai, eu tenho d'openião,
Quero morrer a seus pés, mas não desprezo Simão.
Tereza, vais p'rò convento, Tereza, tu vais morrer,
Tereza, ó linda filha, já te num torno a ver.
Ai! ai! meu pai, eu tenho d'openião,
Quero morrer num convento, mas num desprezo Simão.
Tereza, olh'ò barquinho, que vem p'lo mar a navegar,
Vai o Simão degradado por matar o Baltazar.
Ai! ai! meu pai, tenha dó do meu coração;
Não me levem Simão degradado p'ràs grades duma prisão.

Versão de Penedono, conc. de Penedono, Viseu. Coligido por Edite da Silva Neves, em 1959.

(Galhoz, 1988, II: v. 776.)

A BELA ISOLINA E O CAVALEIRO AFONSO

A Bela Isolina

(estróf.)

Um dia, à bela Isolina lhe disse um certo guerreiro:
— Para a Palestina parto, pois que sou um cavaleiro.
Neste momento me choras, sinceros são teus lamentos,
Mas lá virá novo amante que me dê cruéis tormentos!
— De ti apartar-me? Nunca! ao pobre Afonso ela voltou —
Hoje, juro, ou vivo ou morto serás o encanto meu!
Passados alguns anos, depois que Afonso partiu,
Infância amável, rico, à Isolina a mão pediu.
Com seu garbo a linda noiva seu banquete principiava,
Porém um desconhecido junto dela se sentava.
— No meio de tanto gozo, por que me vens alvorotar?
Cavaleiro que assim usa não sabe barbas usar!
Pálido e a tremer, Afonso, lhe disse à perjura Isolina:
— Talvez te lembres d'Afonso que morreu na Palestina!
Tu me convidaste à boda, o teu convite aceitei;
Palavras são que me deste, palavras são que eu darei:
«A meu peito junto de ti no dia do casamento
A tua sombra eu veja se faltar ao juramento!»
Faltaste ao juramento, prova que foste cruel,
Anda cá para o sepulcro visto seres minha mulher!
Mirrado de cruéis penas, infância logo acabou;
Nesse castelo fatal nunca ninguém habitou!
Salvo pelas longas noites uma voz ali se ouvia:
«Quando me jurava amor Isolina me mentia!»

Versão de Sítio de Estevais, freg. de Castelo Branco, conc. de Mogadouro, dist. de Bragança.

(Galhoz, 1988, II: v. 823.)

MULHER INGRATA

(estróf.)

- Diz lá tu, mulher ingrata, confessa, diz ao teu home,
No caminho da desonra sacrificaste o meu nome!
Não te posso enxergar qu'a vergonha me consome!
— Não venhas com disparates lá do rio de Janeiro,
Se não querias que t'eu trocasse, mandaras pra cá dinheiro!
Tivestes de mim à lembrança, mostrastes de ser cavalheiro!
— Eu fui-me para o Brasil, levantei-me no pensamento,
Tu t'esqueceste de mim, mulher, em tão pouco tempo!
Quisestes ter um amante das minhas portas a dentro.
— Perdoa-m'ó rico home, a acção que t'eu cometi,
Quando te troquei por outro mil vezes m'arrependi!
S t'eu mereço a morte, mata-me, qu'eu estou aqui!
— Tu faltaste-m'ao respeito e queres que t'eu perdoe agora?
Se não fosse temer a Deus matava-te nesta hora!
Quem assim tem um amor está livre duma penhora!
— Marido, tem paciência, qu'eu te conto a preceito,
Se me quiseses perdoar eu descubro-t' meu peito!:
Eu tinha dezasseis anos quando por ti fui roubada,
Quando me chamavas anjo, homem, não te conto nada!
Ainda deves ter remorsos da nossa vida passada!
— Com essas falas doces, com esse teu rosto comprido,
Deixa-me cá ir embora, que estou aqui aise convencido!
— Marido, não te vás embora! Deita-t'aqui no meu regaço,
Verás o bem que t'eu quero e os mimos que t'eu faço!
— Marido, não te vás embora, dá-me um beijo e um abraço!
— Farei tudo quanto me pedires só viver contigo não!
A nódoa que me causaste não me sai do coração!
— Ó meu Deus dos altos céus, eu até me custa a crer
Como eu tive habilidade do meu homem convencer?
Com carinhos e afagos que as mulheres sabem fazer!
— Mulher, vamos para a cidade, vais viver com gente nobre!
A falta que tu tiveste teu marido t'a encobre!
— Tocam n'os sinos em Torres, há festa d'alegria!

Sou mulher dum brasileiro, chamo-me Dona Maria!
Já não m'alembra o antigo nem o que passou algum dia!

Versão de Sobral de S. Miguel, conc. da Covilhã, dist. de Castelo Branco. Recitado por Ana Bárbara, de 81 anos de idade. Recolhido pelo Plano «Trabalho e Cultura», Equipa B/5, em 1975.

(Galhoz, 1988, II: v. 785.)

F — Raptos

A NOIVA DO REI DE INGLATERRA

(estróf.)

À borda do mar estava uma donzela
Bordando num lenço. Como ela era bela!
Em meio do bordado, faltou-lhe o retrós.
Mas vinha chegando galera veloz.
— Ó lá, marinheiro: trazeis seda af?
— Qual das cores quereis? Branco ou carmesi?
— Eu quero da vermelha, porque é a mais fina.
Quero da vermelha, se é prà rainha!
— O rei de Inglaterra deu-me a caravela,
Com que há sete anos te busco, donzela.
Entraí, entraí, já, nesta caravela.
Mal pôs o pé dentro, fez-se logo à vela.
Logo o marinheiro numa voz sentida
Faz com que a donzela fique adormecida.
Mas o mar inquieto, numa voz de monge,
Acorda a princesa que vê terra ao longe.
— Olá, marinheiro, para o porto aferra,
Que a vaga surge me espanta e aterra.
— Não faço o que pedes, serás minha amada.
— De três que nós éramos sou a desgraçada.
São ambas casadas com um duque e um conde.
Vou ser marinheira sem saber aonde.
Que uma vista seda e a outra ouro tenha,
E que eu, a mais bela, só vista estamenha.

— Se uma veste seda e a outra ouro tinha,
Tu és marinheira, que vás ser rainha.
O rei de Inglaterra deu-me a caravela,
Com que há já sete anos te busco, donzela.

Versão de Vila Franca do Campo, conc. do distrito de Ponta Delgada, S. Miguel, Açores. Enviada por Urbano de Mendonça Dias ao Doutor Leite de Vasconcellos em 28 de Dezembro de 1907.

(Galhoz, 1988, II: v. 787.)

G — Incesto

ADEUS, Ó CASA CAIADA

(estróf.)

— Adeus, ó casa caiada, quarto adonde eu dormia,
Aonde o meu pai me enganou às onze horas do dia.
Às onze horas do dia suspirei e dei um ai,
Só em me lembrar qu'eu era uma amante de meu pai.
Uma amante de meu pai, oh que dor do coração,
Só em me lembrar qu'eu tinha um filho qu'era meu irmão.
Eu fui daqui para o Porto só para me matricular,
Olhei para trás e vi a minha mãe a chorar.
Minha mãe, você não chore,⁹⁵ não se esteja a afligir,
Qu'os degredos de meu pai os ajudo a cumprir.
— Ajuda, filhinha, ajuda, filhinha do meu coração,
Qu'o teu pai foi um maroto, para mim foi um ladrão.
— Não chame ladrão a meu pai, qu'ele a si não lhe roubou nada,
Só me roubou a minha honra que me deixou desgraçada.
Adeus, ó ponte da Régua, estás virada pra Lamego,

⁹⁵ Variante:

Não chore, minha mãe, não chore, nem se esteja a afligir,
Os degredos de meu pai eu os ajudo a cumprir.

Variante dita pela mesma informante, logo após ter recitado a primeira versão, considerando a segunda como a mais correcta.

Um pai que ingana um filho tem cem anos de degedo.
Adeus, ó ponte da Régua, estás virada prò Pinhão,
Um pai que ingana uma filha tem cem anos de prisão.

Versão de Viariz, conc. de Baião, dist. do Porto. Recitado por Amélia Ribeiro, de 41 anos de idade, em 16 de Maio de 1997. Recolha (inédita) de Carlos Nogueira.

H — Mulheres Seduzidas

JOVEM SEDUZIDA PEDE PERDÃO AOS PAIS

(estróf.)

Era meia-noite em ponto, Isaura à porta batia.
— Aibra-me a porta, ó mãe, qu'aqui está a sua filha.
— Aibro, aibro, minha filha, filha do meu coração.
Entra pelo corredor, ó teu pai pede perdão.
— Perdoe-me, meu pai, perdoe-me, desta filha desgraçada,
Trago dois filhos nos braços, dum amante abandonada.
Dum amante abandonada, de família aborrecida,
Não tive quem me livrasse, livre-me eu da triste vida.

Versão de Alto de Quintela, freg. de Gestaçô, conc. de Baião, dist. do Porto. Cantado por Serafim Ribeiro, de 59 anos de idade, em 16 de Fevereiro de 1996. Recolha (inédita) de Carlos Nogueira.

I — Crimes

FILHOS QUE MATAM OS PAIS

(estróf.)

— Ó António, volta atrás, quero pedir-te um favor;
Matavas-me a tua mãe, se me tivesses amor.
— Confesse-se, ó minha mãe, diga o acto de contrição,
Eu daqui não saio, sem esvazar seu coração.

— Tu que dizes, ó meu filho, a uma mãe que te criou?
Ó cabo dos nove meses tanta dor por ti passou!
— Já lhe disse, ó minha mãe, não lhe torno a dizer,
Daqui para fora não saio, sem este punhal meter.
— Repara para o meu rosto, todo cheio de bagadas,
Oh que morre a criatura, toda cheia de facadas.
Repara para o meu rosto, com bagadas a correr,
Oh que morre a criatura, só Deus é que lhe pode valer.

Versão de Lordelo, freg. de Ancede, conc. de Baião, dist. do Porto. Cantado por Alzira de Jesus, de 71 anos de idade, em 14 de Outubro de 1995. Recolha (iné dita) de Carlos Nogueira.

PAIS QUE MATAM OS FILHOS

Numa aldeia alantijana, oh qu'horror! (estróf.)

Uma mãe matou três filhos duma vez,
Amantelhou-se cum carrasco sem amor,
Inda num estava viúva nem há um mês.
Com a faca do serviço da cozinha
Seu filhinho mais velho agarrou.
Sete facadas deu na criancinha
E por fim à machadada o retalhou.
E de repente o meteu numa barrica
E o calcou com o maço de madeira.
Pegou num jarro de água quente
E le deitou até cair a cabeleira.
Ó mães que tindes os vossos filhos,
Criai-os com amor e coração;
Não fazeis como aquela malvada
Que deu todo o seu corpo à prisão.

Versão de Alto de Quintela, freg. de Gestaçô, conc. de Baião, dist. do Porto. Cantado por Serafim Ribeiro, de 59 anos de idade, em 16 de Janeiro de 1996. Recolha (iné dita) de Carlos Nogueira.

J — Suicídio

Vila Nova, Vila Nova (estróf.)

Vila Nova, Vila Nova, Vila Nova é uma aldeia,
Em que há dias morreu uma menina solteira,
Uma menina solteira, que sabia namorar,
Foi ter com o seu rapaz, que se queria casar.
— Ai, se te queres casar, ainda vens em boa hora;
Já me estás a dar ideias de sair daqui para fora.
— Embarca, amor, embarca, não deixes de embarcar,
No comboio que tu fores à linha me vou deitar.
Estava a lixar o fogão, nem acabei de lixar,
O comboio deu partida, à linha me fui deitar.
Das dez para as onze, das onze para o meio-dia,
Entreguei a alma a Deus, o corpo à terra fria.

Versão de Louredo, conc. de Baião, dist. do Porto. Cantado por Laurinda de Jesus, de 50 anos de idade, em 14 de Junho de 1998. Recolha (iné dita) de Carlos Nogueira.

L — Outras Mortes

FEBRE AMARELA

(estróf.)

Uma mãe tinha uma filha, não queria que amores tivesse.
Namorava às escondidas para que a mãe não soubesse,
Namorava há nove meses, sem nunca haver novidade.
Ao cabo dos nove meses, Deus deu-lhe uma enfermidade.
Uma doença que andava chamada a febre amarela.
Ao cabo dos nove meses, toma a morte posse dela.
Chama a mãe à cabeceira com grande pena e dor.
— Quero morrer e não posso, sem me despedir do amor.
E a mãe lhe perguntou, onde é que ele morava.
A filha tudo lhe disse, até como se chamava.
Logo no mesmo repente a criada lá mandou.

— Venha ver a sua amada, pois ela a acabar ficou.
Ele que nada sabia, sobressaltado ficou.
Logo no mesmo repente a criada acompanhou.
Chega à porta do quarto, escutou, não ouvia nada.
Só ouvia um gemido da sua primeira amada.
Entrou pelo quarto dentro, a seu lado se sentou.
No estado em que a viu, muita bagada chorou.
Ela logo que o viu, sua cabeça ergueu.
Apertou as mãos na dele, fechou os olhos e morreu.
— Ó morte, ó negra morte, roubadeira da alegria,
Levaste a minha amada para aquela terra fria.
Ó morte, ó negra morte, que estás debaixo do chão,
Levaste-me a minha amada, amada do coração.

Versão de Almofrela, conc. de Baião, dist. do Porto. Cantado por Dirce Miranda Gomes, de 36 anos de idade, em 3 de Junho de 1996. Recolha (iné dita) Carlos Nogueira.

M — Pastorelas

DEUS TE SALVE, Ó ROSA

Linda pastorinha

(estróf.)

— Linda pastorinha, lindo serafim,
Linda pastorinha, que fazes aqui?
Que fazes aqui no monte, com o gado?
— Eu naci, senhor, para este enfado.
— No monte, com o gado, correm grandes perigos.
Queres tu, menina, vires ter comigo?
— Não quero, não, não, eu tão altos criados,
Eu naci, senhor, para este enfado.
— Sapatos e meia, tudo t'eu darei.
Por vias da menina a vida darei.

(Galhoz, 1988, II: v. 966.)

N — Despiques

Ó meu copinho vidrado (estróf.)

— Ó meu copinho vidrado, tacadinho ó redor,
Quem não fora tão ditosa, vá dar água àquele senhor.
— Lindo corpinho bem feito as pernas assim serão,
Menina, dê-me licença, quero ver se é assim ou não.
— A licença vós a tendes ó por ora inda não,
Não haveis de ser o gato que me haveis de pôr a mão.
— Eu a mão não vo-la ponho, não que nem bulir convosco,
Só em estar ao pé de ti, nisso faço belo gosto.
— Nisso fazes belo gosto, desgostai por vida vossa,
Esta rosa qu'aqui está, ela é doitro, não é vossa.
— Ela é doitro, não é nossa, inda minha pode ser,
Vai chamar o teu pai, Rosa, pra mos irmos receber.
— Eu mando chamar meu pai por cartinhas escusadas,
Inda sou muito novinha para ir governar casa.
— Outras mais novas qu'a ti governam casa e marido,
Assim serás tu, ó Rosa, qu'ando casares comigo.
— Antes queria ser a rosa disposta naquele iteiro,
De que ser enxovalhada de tão fraco cavalheiro.
— Antes queria ser o cravo enxertado na raiz,
Do que ser enxovalhado de menina que tal diz.

Versão de Alto de Quintela, freg. de Gestaçõ, conc. de Baião, dist. do Porto. Recitado por Dolores Araújo, de 80 anos de idade, em 23 de Novembro de 1995. Recolha (iné dita) de Carlos Nogueira.

O — Picarescos

O patrão e a criada (estróf.)

— Diolinda, mal tu sabes a dor que o meu peito sente;
Quando te não vejo em casa, já não estou nada contente;
Quando te oiço falar,⁹⁶ enlouqueço de repente.
— Com suas graças, patrão, dá-me vontade de rir;

⁹⁶ Variante: Mas ouvindo-te falar.

Eu cumpro com meu dever, assim faz quem quer servir;
 Não me esteja com chalaças, que a senhora pode ouvir.
 — A senhora está na cama, não ouve o que a gente diz;
 Faz-me o serviço bem feito que eu te farei feliz;
 No dia em que eu fizer anos, vais comigo a Paris.
 — Não me faltava mais nada, senão ir ao estrangeiro;
 Para fazer essa viagem, patrão, não tenho dinheiro;
 Tenho três muito certinhos, fechados no mealheiro.
 — Por esses três, minha filha, que tu tens em teu poder,
 Quando há-de ser o dia que mo há-des deixar ver?
 Tenho coragem e dinheiro pra to acabar de encher.
 — A senhora também tem no mealheiro usado;
 Ainda há dias mo mostrou e tinha-o todo escangalhado,
 Com o peso do dinheiro que o senhor lhe tem deitado,
 — Já há alguns dias que não faço grande caso da senhora;
 Só desejava um beijo dessa boca encantadora.
 — A senhora é minha amiga, não lhe faço essa desfeita;
 Beijar um homem casado, o que é que se aproveita?
 — Diolinda, minha filha, o que me estás a dizer?
 Dou-te prendas, dinheiro,⁹⁷ coisas que me parecer.
 — Vou-lhe fazer a vontade, já que tanto me consome;
 Quero casa mobilada, tudo comprado em meu nome,
 Que, apesar de eu ser da aldeia, por tola ninguém me come.
 Olha, logo ao meio dia, já o meu pai assim fazia,
 Começo a brincar contigo, a senhora desconfia.
 Desde então eu já lhe digo, nunca mais me apareça,
 Se não pego num machado, que lhe parto a cabeça.⁹⁸
 — Ó barata dos diabos, o que me estás a dizer?
 Dá-me cá o meu dinheiro, se não mando-te prender.
 — Não me ameace, patrão, porque eu não lhe tenho medo;
 Tudo o que eu comprei é meu e o senhor chucha no dedo.

*Versão de Santa Cruz do Douro, conc. de Baião, dist. do Porto.
 Cantado por Rosalina de Jesus, de 86 anos de idade, em 17 de
 Abril de 1997. Recolha (iné dita) de Carlos Nogueira.*

⁹⁷ Variante:

Dou-te prendas e dinheiro, coisas que podes merecer.

⁹⁸ Variante: E parto-lhe a cabeça.

Corcunda e Maria Coxa (estróf.)

*Ele era Manel, ela era Maria, ele era corcunda, ela era coxinha.
Um dia ela passou por ele e não o salvou. Diz-lhe ele assim:*

— Onde vais, Maria Coxa, toda cheia de razão?
Passas por mim, não me salvas, nem me dás a salvação.
— Uma pobre aleijadinha não deve ter presunção;
E você que se importa quem vai pelo seu caminho?
Eu, coxa, você, corcunda, parece-me um aneiinho.
— Eu de ter chamado coxinha, isso foi uma chalaça,
Mas sete anos de namoro, o amor tudo disfarça.
— E ao depois a entrar pela igreja dentro, todo o povo admirado:
Casou a Maria Coxa com o Manel acorcundado.

*Versão de Ancede, conc. de Baião, dist. do Porto. Recitado por
Maria de Jesus, de 74 anos de idade, em 4 de Agosto de 1986.
Coligido por Abílio Costa (com gravador).*

P — Assuntos Vários

A CABREIRA

(a)

Mas o caso da cabreira eu to vou agora contar.
Que foi roubada num prado, nua noite de luar.
Filha do rei da Espanha, que nasceu para reinar.
Andava a pobre cabreira o seu rebanho a guardar
Desde que rompia o dia até à noite fechar.
Passava dias inteiros na floresta a passear;
De pequenina, nos montes, não tivera outro brincar.
Nas canseiras do trabalho seus dias via passar
E em dias de tempestade sua vida era chorar.
Sentada no alto da serra, pôs-se a cabreira a chorar.
Por que chorava a cabreira? Ides agora escutar:
Por seu pai e sua mãe, que não a vinha buscar.
Era esta a sua vida, era este o seu lidar,
E fugiu-lhe ua cabra ruça pelos matos, sem parar.
Foi a cabreira atrás dela, mas não a pôde alcançar;
Só à porta do real paço, só é que a pôde apanhar.
Chorava o rei e a rainha há dez anos sem cessar,
Que lhe roubaram a filha nua noite de luar.

Na ocasião em que fora com seu amor passear.
 Há dez anos são passados, sem mais dela ouvir falar,
 E é chegada a cabreira à porta e à porta se foi sentar.
 Com assentar-s' à porta fez todos admirar.
 — Oh que bonita cabreira, qu'eu vejo em baixo estar!
 — Meus criados e escudeiros, ide a cabreira buscar.
 Isto dizia a rainha, este foi o seu mandar.
 Diz o rei alegremente quando a viu aproximar:
 — Pela minha coroa d'ouro quero agora apostar
 Qu'isto é a filha roubada nua noite de luar.
 Vieram amas para a vestir e vieram amas para a calçar
 E a mais prenda de todas para o cabelo l'enfeitar.

Versão de Caldeira de Santo Cristo, ilha de S. Jorge. Recitado por Maria Baltasar Azevedo, de 70 anos de idade, em 26 de Julho de 1977.

(Costa Fontes, 1983: v. 192.)

A ÓRFÃ

(estróf.)

— O que fazes aqui criança, em cima deste penedo?
 — Estou a olhar p'r'ò cemitério, quero lá ir tenho medo.
 — Que queres ir lá fazer se lá não tens ninguém?
 — Quero beijar o rosto da campa da minha mãe.
 — Então tu já não tens mãe criança tão pequenina?
 — Também já não tenho pai que morreu numa mina.
 — Então com quem vives tu criança e sem ninguém?
 — Vivo com um irmão que ficou órfão também.
 — O que faz esse teu irmão para te poder sustentar?
 — Pedindo de porta em porta o pão que lhe queiram dar.
 — Vai, criancinha, vai, ajudar o teu irmão
 — Sabendo que vocês são órfãos ninguém lhes negará o pão.
 Se tu fosses minha mãe, não me falavas assim,
 — Beijavas-me e abraçavas-me porque dantes era assim.
 — Os braços com que te abraçava não os tenho agora aqui
 Deixei-os no cemitério para os séculos sem fim.

Versão de Lisboa (raiz: Beira Baixa). Recitado por Luís Piçarra, alfabetizado, de 7 anos de idade. Coligido por Maria Aliete Galhoz, em 1977.

(Galhoz, 1988, II: v. 1037.)

BIBLIOGRAFIA

- ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier, e ALBÁN, Maria del Rosário Suárez, *Romanceiro Ibérico na Bahia*, Salvador-Bahia, Livraria Universitária, 1996.
- ARMISTEAD, Samuel G., com a colaboração de Selma Margaretten, Paloma Montero e Ana Valenciano, *El Romancero Judeo-Español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-Índice de Romances y Canciones)*, 3 vols., Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1978.
- ARNIM, A. von, *Von Volksliedern*, in *Werke*, Berlin, Bong, 1980.
- BOLOGNA, C., «Littérature Orale et Théâtralité», in *Le Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1991, p. 84.
- ATERO BURGOS, Virtudes, *Romancero de la Provincia de Cádiz*, edición, introducción y índices de..., con la colaboración de Antonio José Pérez Castellano, Enrique Baltanás y María Jesús Ruiz Fernández, Cádiz, Fundación Machado/Universidad de Cádiz/Diputación Provincial de Cádiz, 1996.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid, Istmo, 1990 (1.ª ed., Madrid, *Revista do Ocidente*, 1969).
- , *Romances de Ciego (Antología)*, 3.ª ed., Madrid, Taurus, 1996 (1.ª ed., 1966; 2.ª ed., 1980).
- CORREIA, João David Pinto, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, 1, Lisboa, INIC, 1993.
- , *Romances Tradicionais Portugueses*, apresentação crítica, organização, notas e sugestões para análise literária de, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984.
- CRUZ, José P. da, «Classificação temática dos textos do *Romanceiro Português* de José Leite de Vasconcelos», in *Brigantia*, xiv, 1-2, Bragança, Assembleia Distrital de Bragança, 1994, pp. 51-69.

- CUSTÓDIO, Idália Farinho, e GALHOZ, Maria Aliete Farinho, *Memória Tradicional de Vale Judeu*, 2 vols., Loulé, Câmara Municipal de Loulé, 1996-1997.
- DÍAZ VIANA, L., *Palabras para Vender y Cantar*, Valladolid, Ámbito, 1987.
- ECO, Umberto, *Leitura do Texto Literário — Lector in Fabula*, Lisboa, Presença, 1983.
- FERRÉ, Pere, *Romanceiro Português da Tradição Oral Moderna. Versões Publicadas entre 1828 e 1960*, 1, estudo introdutório, organização e fixação de, com a colaboração de Cristina Carinhas, Ramon dos Santos Jesus e Eva Parrano, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry — Its Nature, Significance and Social Context*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992.
- FONTES, Manuel da Costa, *Romanceiro Português do Canadá*, coligido e editado por..., prefácio de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, Coimbra, por ordem da Universidade, 1979.
- , *Romanceiro Português dos Estados Unidos II — Califórnia*, coligido e editado por..., prefácio de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, Coimbra, por ordem da Universidade, 1983.
- , *Romanceiro da Ilha de S. Jorge*, coligido e editado por..., prefácio de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, Coimbra, por ordem da Universidade, 1983.
- , *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, 2 tomos, editado por..., coligido com a colaboração de Maria João Câmara Fontes, prefácio de Samuel G. Armistead e Joseph H. Silverman, transcrições musicais de Israel J. Katz, Coimbra, por ordem da Universidade, 1987.
- , *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, 2 vols., com bibliografia pan-hispânica e resumos de cada romance em inglês, selecção e comentário das transcrições musicais de Israel J. Katz, correlação pan-europeia de Samuel G. Armistead, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- GALHOZ, Maria Aliete Dores, *Romanceiro Popular Português I — Romances Tradicionais*, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, INIC, 1987.

- , *Romanceiro Popular Português II — Romances Religiosos e Orações Narrativas. Romances Vulgares e Cantigas Narrativas*, Lisboa, Centro de Estudos Geográficos, INIC, 1988.
- , «Literatura popular — cantigas narrativas», in *Revista Lusitana — Nova Série*, 9, Lisboa, INIC, 1988, pp. 151-172.
- GRIMM, J., *Gedanken, wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten*, in J. e W. Grimm, *Schriften und Reden*, Stuttgart, Reclam, 1985.
- HOUIS, Maurice, *Antropologie Linguistique de l'Afrique Noire*, Paris, 1971.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de, «Cancioneiro de S. Simão de Novais», in *Cantares do Minho*, 1, 2.^a ed., Porto, Portucalense Editora, 1942.
- LIMA, Jackson da Silva, *O Folclore em Sergipe*, 1, *Romanceiro*, Rio de Janeiro, Livraria Editora Cátedra, 1977.
- LORD, Albert B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 9.^a ed., 1997.
- MARISCAL, Beatriz, *Romancero General de Cuba*, Mexico, El Colegio de Mexico, 1996.
- MARQUES, José Joaquim Dias, «Une ballade gothique anglaise dans la tradition orale du Trás-os-Montes», in AA. VV., *Littérature Orale Traditionnelle Populaire*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987, pp. 257-299.
- , «Duas notas à margem do Amor de Perdição», in separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 41, Coimbra, 1992, pp. 209-226.
- , «Algo de novo na frente oriental», in *Estudos de Literatura Oral*, 2, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira — Universidade do Algarve, 1996, pp. 254-265.
- , «Um catálogo-índice do Romanceiro luso-brasileiro», in *Estudos de Literatura Oral*, 4, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira — Universidade do Algarve, 1998, pp. 225-228.
- , «A canção narrativa portuguesa *Regresso do Noivo* e a sua fonte alemã», in *Brigantia*, XXI, 1-2, Bragança, Assembleia Distrital de Bragança, 2001, pp. 53-67.

- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero Hispánico (Hispano-Português, Americano y Sefardí). Teoría e Historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953 (2.ª ed., 1968).
- NOGUEIRA, Carlos, *Cancioneiro Popular de Baião*, 2 vols., in *Bayam*, 4-5, 7-10, Baião, Cooperativa Cultural de Baião — Fonte do Mel, 1996, 2002.
- , *Literatura Oral em Verso. A Poesia em Baião*, Vila Nova de Gaia, Estratégias Criativas, 2000.
- PARRY, Adam, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- RODRIGUES, Maria da Ascensão Gonçalves Carvalho, *Cancioneiro da Cova da Beira — Canções Narrativas, Outros Géneros Poéticos e Adenda ao Romancero*, III, Covilhã, Edição da Autora, 1999.
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús, *La Tradición Oral del Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1995.
- SARAIVA, Arnaldo, *Literatura Marginalizada*, Porto, s/ed., 1975.
- TORRES, Jorge (org.), *Recolhas Xarabanda*, 1: *Romances Tradicionais e Cantigas Narrativas*, Funchal, Associação Musical e Cultural Xarabanda, 1995.
- TRAPERO, Maximiano, «La décima popular entre España e Hispano-América», in Virtudes Atero Burgos (ed.), *El Romancero y la Copla: Formas de Oralidad entre dos Mundos (España-Argentina)*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Cádiz, Universidad de Sevilla, Coléccion Nueva América, 1996.
- VALENCIANO, Ana, «El trasvase de romances en la frontera hispano-portuguesa», in *Romanceiro Ibérico*, 1, Lisboa, Instituto de Estudos sobre o Romancero Velho e Tradicional, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Edições Colibri, 1999, pp. 29-51.
- VASCONCELOS, José Leite de, *Romanceiro Português*, 2 vols., nota preliminar de R. Menéndez Pidal, ed. por Manuel Viegas Guerreiro, Luís Filipe Lindley Cintra, Maria Aliete Farinho das Dores Galhoz, António Machado Guerreiro, Maria Ilda Andrade e Maria Manuela Sacarrão, Coimbra, por ordem da Universidade, 1958, 1960.
- VOUGA, Vera Lúcia, «Metamorfoses do verso», in *Cruzeiro Semiótico*, 3, Porto, Associação Portuguesa de Semiótica, Julho de 1985, pp. 82-92.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| I. A CANTIGA NARRATIVA: DEFINIÇÃO, ESTRUTURA, DISCURSO, CLASSIFICAÇÃO | 3 |
| II. O CANCIONEIRO NARRATIVO HOJE | 68 |
| III. CONCLUSÃO | 72 |
| Apêndice: | |
| Antologia breve de cantigas narrativas..... | 76 |
| Bibliografia..... | 91 |

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

Acabou de imprimir-se
em Outubro de dois mil e dois.

ED. 1006634

ISBN 972-27-1178-4

DEP. LEGAL N.º 186 685/02

ISBN 972-27-1178-4



9 789722 711784