

# Notas sobre a Cantiga de Embalar

Carlos Nogueira

## RESUMO

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

A cadeia de transmissão criança-criança ou adolescente-adolescente é, como se sabe, essencial no cancionero infanto-juvenil, ainda que, muitas vezes, sobretudo na primeira infância, o emissor (e, com frequência, o produtor) possa ser um adulto. A criança recebe o que lhe dirigem, assumindo-se mais tarde como instância emissora, como acontece com textos como estes, que integram o nosso património tradicional interiorizado: “Mindinho,/ Vizinho,/ O maior de todos,/ Fura-bolos,/ Mata-piolhos”; “Queijo, queijete,/ Boca comedeira/ Nariz, narigão,/ Focinho de cão,/ Olhos pisqueiros,/ Testa de gesta,/ Foge, cabelo louro,/ Que te esfouro”; e “Sardão pinto,/ Bolo quente,/ Salta cá prà frente/ A ver qual é o mais valente”. No *corpus* das fases mais avançadas, as crianças já invertem constantemente os papéis de emissor e de receptor, adoptam, actualizam e concebem novas composições. Nesta linha, como já dissemos noutro lugar, contrariando a estratégia de edição da maioria dos colectores de literatura oral portuguesa e estrangeira,

defendemos que as cantigas de embalar<sup>1</sup> não devem ser necessariamente integradas na literatura oral infantil (como subespécie das chamadas rimas infantis). Avaliando a sua produção e execução (por adultos, principalmente mulheres), o seu conteúdo (ligado ao universo familiar) e as suas funções (acalmar e/ou adormecer crianças), preferimos enquadrá-las na rubrica *Família*<sup>2</sup>. Referimo-nos apenas, nesta primeira abordagem, àquelas que obedecem inequivocamente a todas as regras da tradicionalidade textual.

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

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

Trata-se de textos presentes, nos nossos dias, parece-nos, mais nos infantários do que na casa de cada utente-fruidor; textos, enfim, muito menos domésticos do que até há relativamente pouco tempo (tomemos como referência temporal, *grosso modo*, a década de 80 do século passado, com a saída da mulher para o mercado de trabalho). Esta mudança, em parte, de contexto e de funcionalidade implica uma expansão da rede de intersubjectividades desencadeada por cada texto. A pluralidade de recepções mantém-se mas cada versão-ocorrência vem a ser mais *comunal* (num sentido estrito do termo, entendendo-se cada pequeno grupo como uma comunidade), mesmo, portanto, dentro de um contexto socialmente programado que é um modo legítimo, no caso, de transmissão de heranças literárias, culturais, sociais, etc. A cantiga de sala, como a do “Pintinho, pintinho”<sup>3</sup>, pode adaptar-se ao contexto da sesta no dormitório infantil e, interpretada num ritmo mais lento, ciciado, cumprir todas as funções da cantiga de embalar tradicional, cujo poema mais conhecido é porventura o que evoca um célebre

<sup>1</sup> Para além desta designação, que é, cremos, a mais usada em Portugal por especialistas como estudiosos da literatura, antropólogos ou folcloristas, temos ainda memória de denominações como “canção de berço”, de “mimar” ou de “acalantar”, a que correspondem, na prática mais corrente dos utilizadores, as de “canção de fazer ó-ó” ou de “fazer soninho”. Já no Brasil se opta sobretudo por “cantiga de ninar”, e em espanhol diz-se predominantemente “canción de cuna” ou “nana”, em francês “chanson de berceuse”, em inglês “lullaby” e em alemão “wiegenlied”.

<sup>2</sup> Cf. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, in *Bayam*, n.ºs 7-10, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 2002, pp. 165-166.

<sup>3</sup> Texto muito apreciado pelas crianças, refere o acto que se pretende alcançar com o canto, fazendo de cada pequeno ouvinte o actor biografado de uma biografia ficcional com valor de verdade (retroactiva ou potencial, projectiva): “Pintinho, pintinho,/ Pintinho, piu,/ Saiu de sua casa/ E depois caiu./ A mamã galinha/ Ficou zangada/ E deu ao pintinho/ Uma sapatada./ Pintinho, pintinho,/ Pintinho, piu,/ Comeu a sopa toda/ E depois dormiu./ A mamã galinha/ Ficou contente/ E deu ao pintinho/ Um lindo presente”.

episódio bíblico: “Nana, nana, *mou* menino,/ Qu’a mãezinha logo vem;/ Foi lavá’los teus paninhos/ Ao reguinho de Belém”<sup>4</sup>. Não é por acaso que Montserrat Figueras interpreta o poema “José embala o menino”, coligido em Monsanto, atribuindo-lhe, com a competência que se lhe reconhece, uma erudição e uma sublimidade que dir-se-ia capitalizarem a densidade vocal e musical de todas as execuções concretizadas e a concretizar: “José embala o menino,/ que a Senhora logo vem,/ ó, ó, ó, ó;/ foi lavar os cueirinhos à fontinha de Belém./ ó, ó, ó, ó.// Quem tem o nome de mãe/ nunca passa sem cantar,/ ó, ó, ó, ó;/ quantas vezes ela canta/ com vontade de chorar./ ó, ó, ó, ó.// Vai-te embora, passarinho,/ deixa a baga do loureiro,/ ó, ó, ó, ó;/ deixa dormir o menino/ que está no sono primeiro”<sup>5</sup>. O título do disco, *Ninna Nanna*, em que este tema aparece entre mais dezassete congéneres de Espanha, França, Itália, Inglaterra, Alemanha, Estónia, Israel, etc., tem como equivalente a fórmula ilocutória portuguesa “nana, nana”, que é a convocação, distendida numa sequência silábica onomatopeica, não só para a entrada no mundo do sono e do sonho mas também para uma vida sem contrariedades irresolúveis. Entre nós, a Brigada Victor Jara, na voz de Cristina Branco, também se apropriou recentemente destas e de outras quadras, contribuindo para a vitalidade da cantiga de embalar tradicional<sup>6</sup>, que já beneficia do trabalho de recriação e divulgação realizado pelas muitas associações culturais e recreativas existentes em Portugal. Esta versão vem confirmar a actualidade destes textos e destas cantigas, tão intemporais, singelos e ao mesmo tempo insondavelmente profundos quanto os sentimentos que lhes dão corpo.

Isto significa que a performance *in praesentia* já não é o único modo de produção e transmissão, estabelecendo-se, a partir do CD com canções infantis, uma tradição oral / popular com a mesma validade da que se firmava apenas na oralidade primária. Entre o “João Pestana” de José Barata Moura, autor da letra e da música, e os congéneres mais autenticamente anónimos e populares (“Cai a noite, de mansinho,/ João Pestana vem a caminho,/ Pra embalar o menino/ E dar-lhe um bom soninho”; ou “João Pestana vem a caminho/ E traz o sono prò meu menino”<sup>7</sup>) gera-se uma identidade que prescinde da noção de autoria do texto e da melodia: “Já lá vem/ O João Pestana/ Pé ante pé/ Voz que não engana// Vem de longe/ Já muito cansado/ Pobre João, coitado// Faz ó, ó,/ Menino também/ Faz ó, ó,/ Que o soninho já vem// Cai a noite/ E o vento lá fora/ Assobia forte/ Não se vai embora/ Conta histórias/ Um nunca acabar/ Coisas de encantar// E o vento/ Não

<sup>4</sup> Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, cit., p. 165.

Vars.:

a) Dorme, dorme, meu menino,

.....

Foi lavar os teus paninhos

À fontinha de Belém.

b) Nana, nana, meu menino,

Que a tua mãe logo vem;

Foi lavar os teus paninhos

À pocinha de Belém.

<sup>5</sup> *Ninna Nanna (ca. 1500-2002)*, Áustria, Aliavox, 2002.

<sup>6</sup> *Ceia Louca*, Portugal, Universal, 2006.

<sup>7</sup> Informaram-nos destas versões, respectivamente, a Dr.<sup>a</sup> Adélia Carvalho e a Dr.<sup>a</sup> Gabriela Salgueiro, que as conhecem desde crianças (nasceram em 1969 e em 1968) e as usam na sua prática lectiva. Outros textos transcritos nesta subsecção do nosso estudo sem indicação de proveniência pertencem ao acervo destas educadoras, actualmente a exercerem funções em escolas do Porto.

sopra só/ Também traz/ Ao menino ó, ó// Devagar/ Muito de mansinho/ Levando o bebé/ Ao pegar o soninho// Já lá vem/ O João Pestana/ Voz que não engana// E o João/ Sabendo o que faz/ Vê o menino/ Adormecer em Paz”<sup>8</sup>. Vocalizado, cantado, o poema de embalar existe em variantes, reflectindo, desde logo, do ritmo biológico e vivencial-mental de cada executante, que dá a ver a sua interioridade em movimento na construção de um objecto cultural, reconhecível pela sua matriz invariante, mas único na sua vontade, concretizada e mensurável numa prática, de ser a versão-obra-prima dessa textualidade virtual. Para (se) dar o (in)comunicável de uma relação de amor, ou, pelo menos, na relação *profissional* educador / criança, de afecto, o emissor entrega-se a um jogo de cálculo da pureza da criança, por aí se inscrevendo, porventura, naquela recuperação de ingenuidade a que se refere Almada Negreiros. O destinatário é concebido como um corpo orgânico insaciavelmente inquiridor, a que o rito que (se) incorpora (n)a cantiga traz a incomodidade e o apaziguamento apenas possíveis aos actos em que o sujeito se salva, e salva o outro, pela descoberta da secreta naturalidade da palavra literária.

É o respeito litúrgico pela palavra-música que a mãe e, hoje, cada vez mais, a educadora, emissoras de uma voz mágica e primordial (por certo uma das primeiras manifestações da lírica, declamada, ciciada, cantada), transmitem à criança, excitando a sua sensibilidade, a sua vocação para a vida, a sua libertação relativamente ao limitado da existência, e inscrevendo-a nesse fluxo de energia sublime e salvadora que é a *língua materna* (entenda-se: da mãe); língua de linguagens (falas) únicas, intransmissíveis para lá desse núcleo dual (mãe / criança, educador(a) / crianças) de amor infinito que se insere numa memória colectiva inextinguível.

Medida do incalculável (inquantificável) do amor materno, ou feminino, ou, até, para não incorrerem em cisões de sexo do emissor, maternal-paternal, esta especificidade textual, nas partituras dos seus versos, anima-se de uma vibração prosódica pela qual, desde logo, no momento da proferição cantada, a vontade de estilo é actualizada por cada intérprete-autor. A regularidade do ritmo ou isorritmia ajusta-se à doçura e à quietação do tema (“Deixa contar,/ Era uma vez,/ Ó senhor mar,/ Com muita onda,/ Ondinha vai,/ Ondinha vem,/ Ondinha vai,/ Ondinha vem,/ E depois a menina adormeceu,/ Nos braços de sua mãe”<sup>9</sup>), mesmo se o que por vezes se expressa é uma incontida angústia (“O meu menino tem sono,/ Coitadinho, quer mamar./ Venham os anjos do Céu/ Ajudá-lo a embalar”<sup>10</sup>). A simetria rítmica e a distribuição semelhante dos acentos e das intensidades de verso para verso é uma consequência directa dessa aparente serenidade temática, de tal modo que a quadra heptassilábica se apresenta como o molde mais comum neste *corpus* textual. Os protocolos de audição, como é óbvio, são definidos pelo emissor, que, apelando para uma tópica do aqui familiar, doméstico, íntimo, se entrega a um agenciamento esteticamente dirigido de construção da identidade da criança (celebrada num campo deíctico – “meu menino” – que é a marcação de um universo sagrado de exclusividades).

<sup>8</sup> In *Caixinha de Sonhos*, vol. II, Vidisco, s.d.

<sup>9</sup> *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, in *Bayam*, 7-10, prefácio de Arnaldo Saraiva, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 2002, p. 166.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

É característico da quadra oral criar uma pragmática de concentração formal e semântica que não provoca, contudo, quaisquer efeitos de suspensão de sentidos (os do plano propriamente semântico, que implicam o emissor, quase sempre um adulto, ele também destinatário desta poesia, e os do plano propriamente fónico, que implicam todos os utentes e, em exclusivo, os receptores da primeira infância; porque, como se sabe, o som de um objecto oral discursificado é sentido); antes uma atomização e entrecruzamentos de memórias e desejos que só a brevidade dos quatro versos permite, no contexto de uma execução poética que se desdobra em, essencialmente, intelectualização de uma ideia-emoção e em audição-visualização desse conteúdo sincrético. Vejamos: numa unidade narrativa mínima, cabe uma alegoria que diz todos os medos e obstáculos de que a criança, no momento da palavra cantada, sussurrada, está já isenta, antes de entrar no mundo do sono, metáfora de uma vida que o emissor quer acreditar que será sempre segura. O instante intenso da enunciação é um reduto alquímico de protecção contra adversidades, o texto um lastro mágico que actua nos recessos da (in)consciência do ouvinte (emissor-receptor e receptor), mesmo para lá do momento da proferição: “Vai-te embora, papãozinho,/ De cima deste telhado;/ Deixa dormir o menino/ Um soninho descansado”.

Há textos que não recorrem, ao nível da estrutura de superfície, a uma simbologia do maligno, mas não custa entrever, na máscara que também eles são no mais secreto de si, os intermináveis andamentos psicofisiológicos que impulsos de optimismo e pessimismo desencadeiam no autor-intérprete (pensamos, aqui, sobretudo, na mãe, no pai, nos avós...). Um texto como este, que nos recorda como o aparecimento de um novo ser humano é, por certo, a actualização mais universal do mito arcaico do eterno retorno, apela para a reconstrução de uma cosmogonia em que o ser nomeado constitua um ser-mundo que nunca perca a unidade original: “Vai-te embora, passarinho,/ Deixa a baga do loureiro;/ Deixa dormir o menino,/ Que está no sono primeiro”. Pretende-se abolir a profanação de um tempo que se quer perpetuamente sagrado, intocável na segurança de que se reveste; e pelo menos o tempo da enunciação do texto é o de uma eternidade que se poderá repetir a cada renovada performance, antes de se cair de novo no tempo histórico, profanador e impuro.

Uma atitude e uma forma de sensibilidade próprias do ser humano convergem pois numa textualidade da voz que permanece bem audível nos nossos dias; uma voz que nos deixa pelo menos entrever os pontos mais extremos de uma interioridade em convulsões permanentes de euforia e disforia, de conforto e desconforto, de esperança e descrédito. Exactamente: porque, ressemantizemos a célebre proposição depreciativa de Verlaine, “tudo o resto é literatura” (esse resto, já se sabe, que é não raro o que verdadeiramente nos salva ou recompõe). Ora, através da cantiga de embalar, ícone maior da cultura da oralidade desde que o ser humano (se) canta, e, mesmo se pouco ou nada se tem reparado nisso, ícone maior da tradição oral moderna, desencadeia-se um efeito de consumação dos sujeitos (locutor-receptor e destinatário) que é, em larga medida, um modo de constituição do *ser* pela vocalidade verbomusical; um modo de cada um, na e pela linguagem do poema, ser um eu-em-si-para-o-outro, uma bipolaridade em acção sobre a realidade, mental-afectiva e natural, em que coabitam o mais intenso dos sentimentos (numa acepção ampla, o amor maternal e paternal) e o mais horrífico

dos medos (as adversidades – morte, doenças, todo o tipo de prejuízos – que se abatem sobre o “meu menino”). Como qualquer texto literário, a cantiga de embalar é criada por uma realidade e cria, ela-própria, uma realidade que interage com aquela, dizendo-a e dizendo-se. Tudo isto assente na complexa simplicidade da geometria de quatro versos cujo andamento lento, concretizado num dúctil ritmo binário que visa o adormecimento, é, cremos, tão-só a engenharia mais visível de técnicas e conteúdos afinal intimamente articulados e veículo da transcendência de afectos no sujeito e na sua linguagem literariamente codificada. Expliquemo-nos: os batimentos cardíacos e a respiração do emissor acompanham o desdobramento das melodias em graus conjuntos, isto é, numa docilidade apenas interrompida por irrupções sonoras (e afectivas) pontuais. O bebé (tanto no universo fetal como no universo natal) e a criança reagem a esse lugar de origem criando um vínculo indissolúvel com a voz-corpo que lhe dá as primeiras emoções, percepções e representações.

Olhar para estes textos com a dignidade que eles merecem não significa apenas, como se vê, perceber que a revivificação é, neles, um processo decorrente da própria natureza humana e de um dos poucos autênticos espaços que, nesta, poderemos nomear como do *sagrado* (o da ligação do feto, do nascituro, ou do ser natal, a uma materialidade vocal que habita as palavras e, através delas, dá a vida); porque, antes de mais, o que importa é admitir a exemplaridade artística e a profundidade da cantiga de embalar enquanto signo icónico de um labirinto vivencial: signo cuja energia mental e estético-literária é, sem dúvida, parte de uma medicina e de uma memória da comunidade cujas propriedades terapêuticas e valências não devem ser menosprezadas. Incluímos neste referencial quer quem se encontra ligado às áreas do conhecimento que dela mais se podem valer, como, se não os afectar aquela ignorância contumaz infelizmente ainda muito generalizada em relação aos géneros e subgéneros literários orais, profissionais da saúde, antropólogos, sociólogos, linguistas, músicos, historiadores de mentalidades, etc., quer todos os agentes do campo cultural (compreenda-se: os da esfera da disponibilização de recursos financeiros, nomeadamente políticos, entidades privadas e mecenas, e os de praticamente todos os universos artísticos). E já nem se trata propriamente de reclamar a canonização de uma modalidade textual oral conotada apenas com as classes sociais ditas subalternas e marginalizadas (na medida em que, como dissemos, este género do cancionero lírico acomoda-se hoje, de modo particularmente operativo, a um novo concerto de intervocalidades e intersubjectividades em que participam todos os estratos da sociedade); trata-se, sim, mais uma vez, de reivindicar a originalidade e a profundidade da cultura e da literatura de transmissão oral na era da globalização.

### **Bibliografia (para além da referida no texto)**

- ▶ GUIMARÃES, Ana Paula, “A mulher, o amante, o marido e o infante”, in *Nós de Vozes. Acerca da Tradição Popular Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp. 35-50.
- ▶ VASCONCELOS, José Leite de, “Canções do berço segundo a tradição popular portuguesa”, in *Revista Lusitana*, n.º X, 1907, pp. 1-86; e in *Opúsculos*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1938, pp. 780-927.