

Originalmente para: *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. 45 (3-4), Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, 2005, pp. 115-135 [fez-se separata].

Para uma poética da poesia oral infantil e juvenil

Carlos Nogueira*

RESUMO

Neste ensaio sobre a poesia oral infantil e juvenil, Carlos Nogueira sistematiza e enquadra, do ponto de vista teórico, para o caso português, um conjunto abrangente de práticas contemporâneas que não conheceram ainda tratamento por parte dos estudiosos na literatura oral. A partir de um corpus recolhido entre 1993 e 2006, o autor procura caracterizá-lo, apontando as linhas principais do seu desenvolvimento temático e formal.

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

Ruy Belo, "A rua é das crianças", in *Homem de Palavra[s]* (1970).

Durante muito tempo ignorada pela crítica literária e por outras disciplinas, não obstante a importância quantitativa e qualitativa dos acervos reunidos, a poesia oral infantil e juvenil começa hoje a despertar o interesse que lhe é devido. A obra mais completa até ao momento sobre a linguagem infantil rimada portuguesa – *Um Continente Poético Esquecido: As Rimas Infantis* de Maria José Costa¹ – organiza um corpus textual muito vasto e incerto, ao mesmo tempo que propõe caminhos a explorar. A riqueza

* Centro de Tradições Populares Portuguesas "Prof. Manuel Viegas Guerreiro" – Universidade de Lisboa.

<carlos_nogueira@aeiou.pt>

¹ Porto, Porto Editora, 1992.

e a diversidade dos textos poéticos infantis (entendidos aqui como aqueles que são produzidos, transmitidos e actualizados pelas crianças) exigem abordagens rigorosas e atentas (de natureza antropológica, psicossociológica, psicanalítica, literária, linguística, musical, etc.), com vista ao conhecimento das suas múltiplas zonas obscuras. Grande parte dos estudos existentes ocupa-se exclusivamente de composições que, cristalizadas em colectâneas, na sua maioria já desapareceram da prática quotidiana das crianças. Ora, mesmo se constitui excepção assinalável o trabalho desenvolvido por Clara Sarmento na recolha, classificação e estudo de rimas modernas², a verdade é que não dispomos ainda em Portugal de qualquer estudo de grande fôlego sobre a poética oral infantil e juvenil como os que existem já em Espanha³. Por isso, depois de reunirmos, a partir de entrevistas efectuadas em escolas, aldeias e cidades portuguesas entre 1993 e 2006, um *corpus* de poemas orais que crianças e adolescentes adoptam, produzem e actualizam em ambiente escolar e extra-escolar, procuramos aqui definir – e nisto consiste a segunda parte do nosso contributo para o conhecimento desta área poético-cultural inesgotável – as grandes linhas da morfologia textual e a sua ligação a outros códigos artísticos, através de um processo analítico de manifestação gradual da tessitura formal do discurso e dos segmentos ou resíduos de sentido – estéticos, culturais, antropológicos, pragmáticos, psicolinguísticos, subversivos, etc. Signo da vitalidade das linguagens verbo-musical e corporal, cada uma destas peças é em si mesma o sinal de uma capacidade mental muito própria do ser humano, que desde cedo reage à urgência inata de inter-relacionar simbólica e metaforicamente o máximo possível de elementos do meio em que vive.

Aceite e utilizada pelos estudiosos da nossa literatura oral, a designação “rimas infantis” (“retahílas, em Espanha, “comptines”, “formulettes” ou “jeux de mots”, em França, “filastroche”, em Itália, e “nursery rhymes”, “school rhymes” ou, até, “mother goose rhymes”, em Inglaterra, para enumerarmos apenas algumas designações correntes na tradição europeia) não é absolutamente operatória, porquanto há textos poéticos não rimados que devem ser considerados. O que quer dizer que um conceito de “rimas infantis” demasiado rigoroso pode revelar-se redutor para o acervo a estudar. A denominação de Cardoso Martha e Augusto Pinto – “folclore infantil”⁴ –, comportando embora as referidas expressões convencionais não rimadas que Maria José Costa excluiu da sua investigação por razões metodológicas, também não é satisfatória, se atribuirmos ao termo folclore a sua autêntica acepção: “a literatura folclórica é totalmente popular mas

² *Rimas Infantis: A Poesia do Recreio*, Porto, Afrontamento, 2000.

³ Cf. Ana Pelegrín, *La Flor de la Maravilha. Juegos, Recreos, Retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruiz Pérez, 1996, trabalho que inclui, para além de outros ensaios, quatro capítulos da tese de doutoramento da autora, *Juegos y Poesía Popular*, apresentada à Universidade Complutense de Madrid, em 1992.

Entre nós, João David Pinto Correia publicou há pouco um artigo de qualidade inquestionável, marcado, a cada passo, por sínteses oportunas e perspectivas renovadas sobre “O Cancioneiro Tradicional Infantil”, que, como diz arrojadamente (justamente) a abrir, “constitui, sem dúvida, um dos conjuntos de composições mais representativas da Literatura Oral e Tradicional do Ocidente e, portanto, também do património cultural português”: “Jogos e jogo no Cancioneiro Tradicional Infantil: uma possível retórica”, in João Carlos Carvalho e Ana Alexandra Carvalho (org.), *Retóricas*, Lisboa / Faro, Edições Colibri / Centro de Tradições Populares Portuguesas / Centro de Estudos Linguísticos e Literários, 2005, pp. 63-84. Cf., do mesmo autor, “A Literatura Oral e Tradicional e o seu público infantil”, in *Anais da Utad – Revista de Letras 3: II Encontro de Literatura Infantil*, vol. 9, n.º 1, Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Setembro de 1999, pp. 57-72.

⁴ *Folclore da Figueira da Foz*, Esposende, Tipografia de José da Silva Vieira, 1911 (“Folclore infantil”, pp. 220-306).

nem toda a produção popular é folclórica. Afasta-a do Folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo”⁵. Nesta designação não cabem, portanto, os numerosos textos produzidos modernamente pelas crianças, em geral muito distintos das rimas infantis tradicionais, muitas delas conhecidas hoje apenas pela faixa populacional mais velha. Para além disso, é demasiado abrangente para o nosso campo de trabalho, porque envolve práticas lúdicas diversas, verbais e não-verbais (jogos como o piolho e a macaca). Inclui mas não especifica o domínio que nos interessa: a linguagem infantil rimada ou não rimada. Chamamos por isso a atenção para a expressão de Vera Vouga – “arte verbal infantil”⁶ –, pela sua pertinente magnitude. Por outro lado, considerando a função desempenhada nestes textos pelo ritmo (Aristóteles afirmava que a linguagem da poesia é uma linguagem de ritmo), muitas vezes o principal elemento estruturador, justifica-se plenamente a substituição de “rimas” por “rítmicas”, proposta por Arnaldo Saraiva⁷. Por tudo isto, e sem esquecer também a incongruência do adjectivo no sintagma “rimas infantis”, tendo em conta a idade dos utilizadores-autores (até aos 14-15 anos, chegando mesmo aos 17-18, nas dedicatórias), se bem que a expressão “rimas infantis” continue a impor-se pela sua comodidade e utilidade, sobretudo para a nomeação de textos específicos, não pode competir com a única designação que não é equívoca: poesia oral infantil ou infanto-juvenil. O essencial desta textualidade aparece ali à superfície: a sua dimensão quer de fabricação ou acção, no que remontamos ao vocábulo grego *poiesis*, quer de objecto em si mesmo, o *poiema*; a modalidade material da sua existência, a oralidade; e o nível etário, com tudo o que isso implica nas várias áreas de desenvolvimento, dos produtores-emissores. E, curiosamente, talvez por influência da expressão “nursery rhymes”, usada desde meados do século XIX em Inglaterra e logo a seguir em inúmeros países, ninguém até hoje (que saibamos) a defendeu ou usou com irrestrita convicção.

A desvantagem da outra nomenclatura que se nos afigura exacta para a indicação do poemário oral infantil e juvenil no seu conjunto – cancioneiro (compreendendo aqui, note-se, tanto a produção cancioneiril como a romanceiril) infantil ou infanto-juvenil, conforme o alcance etário dos *corpus* – reside apenas na confusão que se pode estabelecer com a acepção de cancioneiro enquanto colectânea de poemas de autor, líricos ou narrativos, criados por jovens, crianças e mesmo adultos (desde que, nesta última instância autoral, os temas, os motivos e os estilemas da actividade criativa radiquem no mundo da infância ou da juventude, como sucede no projecto *Cancioneiro Infanto-Juvenil para a Língua Portuguesa*, da responsabilidade do Instituto Piaget⁸); confusão, ainda, com o conjunto de composições, geralmente musicadas, divulgadas em formato de literatura infantil com um título – cancioneiro infantil⁹ – cuja

⁵ Luís da Câmara Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Livrar. José Olympio/MEC, 1978, p. 22.

⁶ “Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. IV, Porto, Faculdade de Letras, 1987, pp. 75-92.

⁷ “Rimas infantis”, in *Jornal de Notícias*, 26/11/89, p. 72.

⁸ Cf. Alexandre Castanheira, *Três Ensaios sobre o Cancioneiro Infanto-Juvenil*, Lisboa, Instituto Piaget, 2002.

⁹ Cf. *Cancioneiro Infantil*, J. M. Boavida-Portugal, músicas de António Viana *et alii*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1952, e *Cancioneiro Infantil*, música de Estefânia Cabreira, letra de Oliveira Cabral, ilustrações de Guida Ottolini, Porto, Porto Editora, [1962], obras em que o literário, em vez de se dobrar e desdobrar sobre si mesmo em movimentos de fluxo e refluxo de sentido estético, social e humano, praticamente se reduz à propaganda dos valores veiculados pelo regime salazarista. No segundo daqueles livros, por exemplo, pode ler-se, no “Hino das escolas infantis”: “Viva a alegria! Na nossa escola/ ninguém é triste! Passa-se o dia/ sem dar por isso! Faz bem, consola/ ver esta escola. Viva a alegria! (...) // Ai! quando às vezes, nas nossas casas/ falta o pãozinho vimos comê-lo/ na nossa escola, pois sob as asas/ desta mãezinha viver é belo” (p. 8).

ambiguidade começa no cruzamento impróprio entre os planos da emissão e da recepção, e que, portanto, em bom rigor, não pode substituir a única denominação correcta: a de cancionero para a infância. A adequação do termo *cancioneiro* ao repertório literário oral infantil e juvenil, num artigo, numa conferência, numa aula, faz-se sem dificuldade com a completação do seu sentido através de constituintes adjectivais como “de transmissão oral”, “oral infanto-juvenil” ou, se o acervo for inequivocamente folclórico, “tradicional” ou de “tradição oral”. A operacionalidade desta terminologia vem, acima de tudo, da sua possibilidade intrínseca de sugerir o que neste lugar de sonho real é tecnicamente vital: a proferição do texto estético-literário concilia-se, em maior ou menor grau, com a formação de sons musicais que se distribuem convictamente pelos sistemas métrico e prosódico (enquanto, de acordo com os sentidos grego e latino do conceito, tudo o que se relaciona com a prolação do enunciado e a sua edificação como objectualidade sonora e musical).

Analizamos nesta comunicação um *corpus* de poemas orais infantis e juvenis reunido a partir da recolha de campo que há cerca de doze anos desenvolvemos em Portugal, considerando o texto linguístico e outros níveis de significação que contribuem para a efectivação do acto comunicativo. O enquadramento contextual tem adquirido uma proeminência cada vez maior na abordagem das manifestações folclóricas, porque texto e contexto formam uma unidade indivisível e irrepitível. Os textos que nos propomos estudar não são entidades de significado autónomo; inscrevem-se num universo mais totalizador, formado por elementos comunicativos paralinguísticos, cinésicos, proxémicos, sentimentos e atitudes culturais. O literário não é apenas uma categoria com aplicação poética ou estética e lúdica; a sua vigência provém de uma codificação congénita que lhe permite instituir-se como veículo de interpretação e organização do meio circundante (social ou natural), particularmente naquilo que nele é desconhecido, inquietante ou contencioso. Contrariamente ao que sucede na literatura canonizada, fruída na intimidade da apropriação e recepção individuais, estes textos orais só se realizam inscritos em práticas quotidianas que consubstanciam momentos de lazer. A necessidade de expressão e as especificidades semânticas e técnico-estilísticas não desencadeiam por si só a existência desta literatura, integrada num extracontexto social e cultural concreto. O texto verbal registado por escrito é a recordação, o reflexo gráfico dum organismo vivo transmitido por via oral, efémero, anónimo, colectivo e, por consequência, sujeito a alterações constantes.

O jogo é o momento privilegiado de concretização do cancionero infantil, instância que reflecte e subverte o real, manifestando, através do processo de execução, a sua relação com níveis contextuais de natureza social, geográfica, situacional, etária, etc., responsáveis por múltiplas percepções da realidade. Decisiva para a realização do jogo, a voz poético-musical dimana de um corpo cujos movimentos a continuam, prolongam e reforçam. O som e a consistência da voz uniformizam a comunicação e o gesto consoma o seu significado, imprimindo-lhe signos de diverso tipo. A gestualidade evidencia o poder do corpo, concomitantemente mediador natural da comunicação oral e sistema significante. Como qualquer poema oral, a rima infantil não é afectada pela saturação, “parce que, dans la chaleur de la présence, jamais la parole, même chantée, ne peu s’identifier à la

plénitude de la voix”¹⁰. Enquanto etnotexto cantado, é uma forma de expressão poética oral enriquecida pela música vocal, que sustenta muita da energia evocativa, encantatória e emocional desta manifestação cultural estético-pragmática.

Como macrotexto, o cancionero infanto-juvenil de transmissão oral é um imenso palimpsesto produtor de identidade e alteridade, com cada texto, na sua autonomia, a integrar-se em veios característicos dos seres em fases que são a criança e o jovem, seres em movimento, em constante transformação, seres inalienáveis e simultaneamente divididos entre o dizível e o indizível, entre o que se sabe dizer e o que é misterioso, inapreensível.

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

Os versos – formulísticos – beneficiam de uma contínua contextualização, ao antecederem práticas culturais cuja funcionalidade os mantém válidos. As “fórmulas de selecção” ou os jogos de dedos (em que interagem criança e adulto) são por isso mesmo um dos sectores das rimas menos afectados pela erosão provocada pelos novos hábitos. Adquirem assim pleno significado poemas-miscelânea como os seguintes, formados por fragmentos dotados de autonomia semântica, mas capazes de nutrir uma composição-mosaico nova:

– Pico, pico, saranico¹¹,
Pico, pico, saranico,
Quem te deu tamanho bico?
– Foi a filha da rainha
Que está presa na cozinha.
Salta a pulga na balança,
Dá um berro, vai a França;
Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita
Que se há-de esconder?
*
– Pico, pico, sar(r)abico,
Quem te deu tamanho bico?
– Foi a velha chocalheira,

¹⁰ Paul Zumthor, “Pour une poétique de la voix”, in *Poétique*, n° 40, Paris, Éd. du Seuil, Novembre de 1979, p. 524.

¹¹ Var.: Sarabico, bico, bico.

Que come ovos com manteiga.
Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita,
Que se vai esconder,
Debaixo da cama da D. Inês,
Lá chegará a tua vez.

Pico, pico, sarabico,
Salta a pulga ao penico,
Do penico à balança,
Disse o rei pra ir à França,
Buscar o D. Luís,
Que está preso pelo nariz.
Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita
Que se há-de esconder?¹²

Sola, sapato, rei, rainha,
Fui ao mar pescar sardinha,
Para a filha do juiz
Que está presa pelo nariz.
Salta a pulga na balança,
E vai ter até à França¹³.
Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita
Que se vai esconder?
[Jogo de dedos, utilizando-se, no caso, “bonito”, ou jogo de roda]

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

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

¹² Esta versão, recolhida, em Novembro de 2006, junto de uma senhora de 85 anos, residente em Figueira de Castelo Rodrigo, atesta a tradicionalidade do texto virtual de que procedem todas os paradigmas que ainda hoje circulam em Portugal.

¹³ Var.: Dá um berro até à França.

Tu fugiste por acolá”; *“Ita à,/ Ita, ita, ita à,/ Quem está livre,/ Livre está”*), de construção do verso heptassilábico (ou isossilábico: *“À-ti-ti, gosto mais de ti¹⁴,/ O João esteve aqui,/ Escolheu-te a ti”*), de preenchimento de espaços vazios (*“A/a-cá-iá-iá,/ Vinte e quatro-tro,/ Avenida-da, sassinato-to,/ Pobre velha-lha-lha,/ Pobre ponta-ta/ Do sapato-to”*), ou por influência de todos (ou quase todos) estes factores (*“Ana-ina-não,/ Fica tu porque eu não”*). Constituintes vitais do material poético, a sonoridade dos vocábulos e o sistema rítmico-métrico produzem uma linguagem singular, lúdica, dispensando o sentido referencial e lógico. Na primeira infância, pelo contrário, o *nonsense*, característica fundadora da linguagem infantil, é em larga medida fonologicamente motivado.

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

Sabonete de Sinasol
 Tem o direito de se mostrar,
 Charara, charara.
 Vi um filme de terror,
 Uuuu (*encolhe-se os ombros e agita-se os braços*).
 Vi um filme de cabóis,
 Chicabóis, chicabóis (*simula-se o cavalgar com os pés e com as mãos*),
 Vi um filme de amor,
 Chuac, chuac (*imita-se o som dos beijos*).
 Estados Unidos,
 Palhaços bem vestidos,
 Pà frente, pa trás.
 Estados Unidos,
 Palhaços bem vestidos,
 Pà frente, pa trás,
 Um, dois, três.

O texto é cantado como confirmação e apoio rítmico de um jogo realizado entre duas raparigas. Enquanto cantam o poema, colocadas uma à frente da outra, executam movimentos de palmas direitas e cruzadas; ao mesmo tempo, reforçam o significado de certos vocábulos ou sintagmas através de uma mímica variada e expressiva. O estudo da retórica dos gestos que acompanham este tipo de textos permitir-nos-ia compreender melhor o quadro de valores socioculturais das crianças envolvidas: não é por acaso que a simulação do beijo é uma das situações mais observáveis.

Fixemo-nos agora num exemplo limite: no texto-jogo seguinte, com um código gestual semelhante ao do anterior, a sonoridade pura, fonética, assume-se como construtura semiótica que ultrapassa o código estritamente linguístico, participando na constituição de uma manifestação cultural lúdico-estética. A unidade da dicção define-se novamente pela divisão silábica, que regula por sua vez o batimento das mãos. O plano rítmico-musical apoia-se na multiplicação de aliterações, ecos sonoros e correspondências de timbres, combinando reiteração e variantes que fazem avançar o jogo com uma

¹⁴ Var.: Ti-ti-ti, gosto mais de ti.

fluidez especial. A sequência de sons, que não se inscreve num contexto puramente verbal, integra um processo artístico que encontra na atitude corporal o seu princípio organizador fundamental:

Abom-bi, coroni, coroná¹⁵,
Será bom-bi, coroni,
Corona, aca-de-mi-sol,
Ja-mi, aca-de-mi, buf-buf¹⁶.

Corpo em exaltação, centrado no seu próprio prazer, corpo de prazer em campo aberto, corpo-movimento, corpo-voz, corpo para si e corpo para o outro, a lembrar os poemas fonéticos dos dadaístas, como neste exercício de pura linguagem (sonoridade) de prazer: “jolifanto hambla ô falli hambla/ grossiga m’pfa habla horem/ egiga goramen/ higo bloiko russula huju/ hollaka hollala/ anlogo bung/ blango bung/ bosso fataka/ u uu u/ scahmpa wulla wussa ólobo/ hej tatta gôrem/ eschige zunbada/ wulubu ssubudu uluw ssubudu/ tumba ba umf/ kusagauma/ ba umf¹⁷.”

Diz Eugénio de Andrade, no breve mas substancial texto “À maneira de explicação, se tal for necessário”, com que encerra o seu livro de poemas *Aquela Nuvem e Outras* (1986), consagrado à infância (mesmo se é, como todas as boas obras destinadas a uma recepção por parte da infância e da juventude, de leitura cativante e proveitosa para todas as idades): “a simples matéria sonora – rimas, aliteraões, reiteraões, estribilhos, consonâncias – é fonte de sedução e razão de encantamento desde que o homem se demorou, pela primeira vez, a escutar o vento entre os ramos” (servimo-nos da 11.ª ed., Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2005, sem numeração de páginas; com cores e ilustrações que de imediato arrebatam os sentidos do leitor ou do simples utente do livro, materializando em corpos icónico-empíricos a construção poética que, com a imagem, *trans-figura* a legibilidade do mundo conhecido e desconhecido). De certo modo, cumpre-se a cada leitura (silenciosa ou em voz alta) o desejo formulado pelo poeta exactamente no fim do posfácio: “Quis misturar a minha voz às vozes anónimas da infância – oxalá ela venha a tornar-se anónima também”. E, para isso, nem é necessário que se exija destes poemas a disseminação e a persistência na memória colectiva oral, a contaminação com outros textos e o desdobramento em variantes, a sua adequação, numa palavra, às leis da tradicionalidade: não só porque, ainda nas palavras do poeta, a “uma retórica de fogo de artifício” se opõe aqui “uma poética da luz, articulando a nudez e a transparência com a simplicidade de quem fala para que outros o escutem – daí o uso frequente das sete sílabas contadas que é o ritmo natural e português da nossa fala, se não for também o dos nossos passos”, mas igualmente porque em cada um destes textos se cumpre a utopia de uma voz literária primordial; uma voz de vozes, forte e total, que, no caso, pelo recurso

¹⁵ Var.:

A-bom-bi, coroni,

.....

Nada-mi, buf-buf.

¹⁶ Var.: Fa-mi, aca-de-mi, muf-muf.

¹⁷ Sessão dádá, Zurique, 1917. In Mário Cesariny, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial (1924-1976)*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1977, p. 30.

ágil à arte poética própria das obras literárias orais e pela convocação de uma memória literária (oral e escrita) que modela um tecido intertextual muito rico e diverso, faz de cada um destes textos um monumento já tradicional (com o que, diríamos, quase deixa de ser funcional o conceito de popularizante ou de popularismo estético, tal é a verdade destes textos, em si mesmos alheios às categorias com que muitas vezes partimos para a análise de certas obras: oral/escrito, popular/culto, tradicional/não tradicional, etc.):

“Não quero, não”

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

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

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

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

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

Os versos usados quando se procede à selecção dos participantes no jogo – as fórmulas de selecção¹⁸ – compõem um grupo muito numeroso. Repetidos tantas vezes quantas os intervenientes, estes textos caracterizam-se por um ritmo rápido, apoiado pelo dedo indicador da criança que efectua a triagem. O jogo começa logo que se determine o último elemento. Estas fórmulas, que precedem jogos como o “mata”, as “escondidinhas” e as “caçadinhas”, configurando elas próprias jogos verbais, apresentam uma diversidade temática apreciável. Nos versos criados pelas crianças observa-se uma coexistência pacífica entre formantes e fórmulas tradicionais, como “Aniqui, bobó” e “Pico, pico, sarrabico”¹⁹, e aspectos oriundos da realidade circundante, como “Coca cola bebo eu” ou “Tens lápis e lapiseira?”. O conjunto destas composições constitui uma espécie de mosaico que incorpora recursos muito heterogéneos: sociais (“rei”, “rainha”, “juiz”, “cozinheira”, “velha”, “aviãozinho militar”), naturais (“raposa”, “galinha”, “gato”, “laranja”, “cavalos”), religiosos (“Nosso Senhor passou por aqui”) ou pessoais (“Que eu fumei um cigarro;/ Minha mãe me bateu”).

¹⁸ Sempre que possível, recorro a designações já adoptadas nas recolhas ou estudos sobre rimas infantis.

¹⁹ Cf. Ana Pelegrín, “Retahilas, romances de la tradición oral infantil”, 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, 1996, pp. 77-79.

É relativamente acentuada a decadência destes jogos – mas não o apagamento irreversível²⁰ (nenhuma sociedade tecnológica implicará o desaparecimento das rimas infantis) – sobretudo nas grandes cidades, substituídos por práticas recentes desencadeadas pelas novas relações de convivialidade dos jovens, como os desportos e os jogos de computador. Como quer que seja, continuam a desenvolver-se eficazmente, por força da sua funcionalidade, que favorece uma adaptação dinâmica às condições de vida dos nossos dias. E nem se pode dizer, monoliticamente, que o poema oral infantil e juvenil existe hoje apenas no espaço dos recreios dos infantários e das escolas do primeiro e do segundo ciclos do ensino básico. Se estivermos minimamente atentos, veremos como há crianças e jovens em interacção através destes jogos de gestos, de movimentos, de sons e de palavras onde quer que exista uma situação de alguma rigidez formal (se, por exemplo, uma igreja enche, a ponto de muitos fiéis serem obrigados a permanecer no exterior, não é raro encontrarmos a sublimação do real, ou a instituição de um outro real sublimado, que é sempre a actualização-criação de um texto poético oral por parte dos seus intérpretes-autores). Cada um desses poema orais é uma *poiesis*, uma fabricação-recriação do poético (e, por conseguinte, de sabedoria e de humanidade) que, em parte, acontece à nossa frente como ritual, invenção, arte, competição, persuasão. Esta rima infantil, por exemplo, a que poderíamos juntar outras com destacados heróis como o Popeye ou aquelas que retomam canções de genéricos de telenovelas, descende directamente da série televisiva em desenhos animados, evidenciando que televisão e jogos-rimas²¹ não são para as crianças domínios antagónicos, mas sim estreitamente dialogantes:

Willy Fó foi dar a volta,
A volta ó mundo,
Oitenta dias,
Oitenta noites.
Conheceu princesa Arrós,
Visitou Norte, Sul, Este, Oeste
(dá-se uma volta e repete-se a lengalenga).

A comunidade infantil é portadora de um património comum que a defende das agressões do mundo adulto autoritário e coercitivo. Na rua, no pátio ou no recreio, esta *langue* extra-individual e de existência potencial, actualizada em cada *parole*, fornece à criança a possibilidade de aceder a outro mundo no qual pode existir *distintamente*: mundo privilegiado, constituído por uma representação (mais ou menos paródica ou séria) da realidade, espelhada em jogos que integram o lúdico, o conhecimento, a fruição estética, a sua sensibilidade lírica, narrativa e/ou dramática. Da narrativa de Júlio Verne *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, das aventuras do íntegro, cortês e enérgico Phileas Fogg, o poema transcrito é a mais expressiva síntese que conhecemos, a essencialização

²⁰ Aliás, já o dissemos em diversos locais, ao socorrer-se cada vez mais da rima infantil tradicional como instrumento pedagógico-didáctico, o ensino institucionalizado, com particular incidência na primeira infância, está a (re)produzir uma parte importante do folclore literário português, cujas repercussões no tecido socio-humano poderão ser avaliadas dentro de alguns anos, depois da necessária maturação, através de inquéritos rigorosos.

²¹ Cf. Ana Pelegrín, "Literatura oral infantil", in *Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura*, "Literatura Popular: Conceptos, Argumentos y Temas", n.ºs 166-167, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, pp. 124-129.

máxima de um texto fílmico (é essa a matriz, não o original divulgado primeiramente em livro, desde 1873) convertido em texto-jogo poético-musical e coreográfico. A mentira (a ficção), enquanto corpo de perguntas e respostas num corpo humano orgânico e questionador, é a verdade de uma carnação que vem do poema e ao poema volta como o seu lugar soberano. Nesta viagem, o sujeito liberta-se da organização artificial da vida comum, descobre e sublima a sua natureza interior, que é uma construção-derivação incontável de sentidos, como incontável é a fragmentação do mundo que estes textos repercutem, na sua arrogante (in)completude.

Ao passo que os temas e os motivos destes textos se renovam constantemente, os procedimentos retórico-estruturais basilares persistem. Segundo Sánchez Romeralo²², assim como o romance se torna tradicional através da transmissão oral, na lírica popular um poema pode surgir já tradicional, se integrar os processos estilísticos autorizados pela tradição. A rigidez da linguagem tradicional como facto construtor, por um lado, e a flexibilidade de uma estrutura aberta que responde operativamente aos estímulos da dicotomia herança / inovação, por outro, proporcionam a recriação interminável destes textos em variantes²³. A linguagem poética tradicional sofre transformações de vulto, ostentando imagens, motivos e léxico consentâneos com os novos tempos. Permanecem, contudo, o diálogo, o solilóquio, a onomatopeia, a enumeração, o encadeamento, a reiteração, a rima e o ritmo geralmente binário.

À semelhança do que sucede com as suas congéneres mais antigas, as rimas modernas constituem um domínio particularmente propenso a uma considerável diversidade ao nível dos mecanismos versificatórios; diversidade na estrutura da estrofe e nos esquemas rimáticos, métricos (não obstante o predomínio do verso isossilábico ou apenas com ligeiras alterações) e rítmicos²⁴. Na origem desta multiplicidade encontra-se, antes de tudo, o desenvolvimento da organização sintagmática e paradigmática da criança, a qual, progressivamente, descobre que as unidades linguísticas possibilitam um elevado número de combinações, embora sujeitas a determinadas normas. É evidente, porém, que o processo de aquisição da linguagem não explica todas as diferenças. As funções dos textos, os contextos de utilização e o nível etário dos intérpretes-autores são também responsáveis pela grande variedade de características formais, como acontece, por exemplo, nas "rimas de jogos"²⁵. Além disso, a variedade formal percorre não raro a rima infantil enquanto entidade textual autónoma. Ligada ao jogo de palmas, a versão

²² Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico (Estudios sobre la Lírica Popular en los Siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 125.

²³ Apenas um exemplo: semanticamente diferentes, embora com uma estrutura fonomelódica muito próxima, estes textos pertencem certamente ao mesmo arquétipo. As modificações verificam-se devido a processos de variação como a analogia, a supressão ou a ampliação, situados no eixo horizontal e no eixo vertical das estruturas formulísticas (sobre a questão da variante na poesia oral, cf. Carlos Nogueira, *Literatura Oral em Verso. A Poesia em Baião*, V. N. Gaia, Estratégias Criativas, 2000, pp. 70-87):

O menino atirou a bola ao ar,
A que terra foi parar?

Um aviãozinho militar
Atirou cuma bomba ao ar;
A que terra foi parar?

²⁴ Para além do ritmo intensivo e do ritmo silábico, o ritmo de tom é indispensável nalgumas rimas infantis, em especial nas lengalengas com palmas ou nas de tipo pergunta-resposta.

²⁵ Cf. Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido: As Rimas Infantis*, pp. 81-96.

da rima infantil transcrita a seguir, pronunciada por crianças do último ano do 1º ciclo do Ensino Básico, caracteriza-se pela irregularidade métrica, rimática e rítmica, o que não acarreta ausência de repetição como princípio estruturador do texto. À redundância do signo, concretizada em duas anáforas, associa-se a redundância do significante, apesar da referida diversidade: embora predominem os versos brancos, estão presentes as rimas emparelhada e cruzada, bem como a rima retrógrada (“Willy Fó foi dar a volta,/ A volta ó mundo”); o bater das mãos marca a contagem das sílabas, que deste modo ganham força enquanto grupos rítmico-melódicos; a acentuação binária (ou ternária, nos versos mais longos) relaciona-se com a sincronização sensório-motora dos movimentos, resultando num “ritmo que se faz com palavras e com traços translinguísticos que simultaneamente elas suportam”²⁶. Os versos estruturam-se numa sintaxe de encadeamento assindético, em curvas ascendentes e descendentes, desenvolvendo, a partir do primeiro segmento textual narrativo (relativo às aventuras do herói), sucessivos andamentos *sem-sentido*, motivados pelo surgimento da rima fácil, oportuna (“é” / “pé”; “quiqui” / “chichi”):

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

Chamamos a atenção, por fim, para um grupo das rimas infantis e juvenis que tem sido quase completamente ignorado nas colecções publicadas até hoje: as “dedicatórias”, através das quais constatamos que o desaparecimento do cancionero popular tradicional não é tão acentuado nem tão acelerado quanto parece, porque as comunidades vão encontrando mecanismos que garantem a sua permanência na memória colectiva. Conviria, pois, desenvolver-se a recolha sistemática destes textos e submetê-los a estudos de diverso tipo. As únicas obras que contêm “dedicatórias” são o segundo volume do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*²⁷ e *Olhares Sobre a Literatura Infantil – Aquilino, Agustina, Conto Popular, Adivinhas e Outras Rimas*, de Francisco Topa²⁸, com 453 e 427 textos, respectivamente. Neste último livro, encontramos também um estudo sobre estes poemas, a que o autor aplica a designação de “autógrafos rimados”²⁹. No nosso estudo *Literatura Oral em Verso. A Poesia em Baião* e em *Rimas Infantis: A Poesia do Recreio* de Clara Sarmiento, as “dedicatórias” são igualmente objecto de categorização e análise.

²⁶ Vera Vouga, “Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)”, p. 76.

²⁷ Cf. cap. XXIII – “Rimas Infantis”.

²⁸ Porto, Edição do Autor, 1998.

²⁹ “P’ra que nunca mais te esqueça: os versos dos álbuns infanto-juvenis”, in *Olhares Sobre a Literatura Infantil – Aquilino, Agustina, Conto Popular, Adivinhas e Outras Rimas*, pp. 107-143.

As dedicatórias, termo usado às vezes pelos próprios utilizadores, concorrendo com a designação (sinedóquica) “verso(s)”³⁰, são textos que circulam entre crianças e adolescentes (Ensino Básico, sobretudo nos níveis mais avançados, e Ensino Secundário), sendo o contexto escolar o seu espaço quase exclusivo de criação e de distribuição. A sua sobrevivência firma-se no registo escrito, ora em cartas trocadas entre amigos e namorados, principalmente no dia 14 de Fevereiro, ora em cadernos autobiográficos, que circulam intensivamente em finais de período ou de ano lectivo, na tentativa de conservar os elos de ligação criados durante as aulas, ora nas capas dos cadernos das diversas disciplinas. Construídas quase sempre em verso e num vocabulário claro, encerram uma mensagem objectiva, com um propósito bem definido. A quadra é a forma estrófica preferida, constituída geralmente por heptassílabos, com o esquema rimático ABCB, no que se nota a preocupação com a fidelidade ao paradigma tradicional. Palavras-chave como amizade, saudade, estudante, coração e amor encontram-se amiudadamente em posição estratégica, em rima final:

Se um dia desfolhares
A pétala da saudade
Lá encontrarás restos
Da nossa amizade.

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

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

As raparigas cultivam esta prática com particular cuidado e assiduidade, enquanto os rapazes, que também entram neste processo, raramente possuem cadernos com as colecções de dedicatórias. Para se escrever a dedicatória, é comum recorrer-se directamente ao suporte escrito, ao caderno próprio ou de outrem, ou a uma folha onde estão registadas algumas dedicatórias que serão distribuídas por aqueles que as requisitarem. É a única modalidade das rimas com existência predominantemente escrita, silenciosa, o que não interrompe a formação de variantes, desde logo porque a memorização é importante para o seu emprego em qualquer momento. Usa-se frequentemente, de facto, o reportório gravado na memória, exercício de que derivam numerosas variantes involuntárias, advenientes da improvisação motivada pelo esquecimento do modelo e pela urgência do momento. Não podemos também ignorar a formação de variantes voluntárias a partir de um texto padrão, aquelas que surgem por vontade deliberada do intérprete-poeta, como resposta aos seus gostos e necessidades pessoais:

³⁰ “Faz-me um verso”, “Dedica-me uns versos”, “Vou-te fazer uns versos” são apenas algumas fórmulas de uma actividade ilocutória cuja concretização perlocutória tem uma marcação visual, gráfica e, portanto, permanente, o que quer dizer que implica sempre, para o destinatário, de um ou de outro modo, um valor accional: muda, aprofunda-se a relação do eu com os outros e consigo mesmo.

Dizes que não tenho cama,
Que durmo na terra fria;
Tenho cama, tenho roupa,
Quero a tua companhia³¹.

Dizes que não tenho cama,
Que durmo na terra fria:
Tenho cama de *felores*,
Só me falta a companhia³².

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

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

Um poema oral cancioneril pode, portanto, tornar-se dedicatória pelo uso a que é votado. Não é por isso de estranhar que no primeiro volume do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*³³ figuram alguns poemas que encontrámos também com a função de dedicatória, como esta quadra:

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

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

³¹ Quadra recolhida por nós na Escola C+S de Baião, em 1997.

³² José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, I, coordenação e introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 669.

³³ In *Bayam*, nº 4-5, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 1996.

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

O tema predominante das dedicatórias é o amor, sector que, como nas quadras populares tradicionais, é divisível em diversas sub-rubricas, desde a declaração amorosa (“Tudo o que tenho na vida/ Cabe na minha mão/ O teu retrato cortado/ Em forma de coração”), passando pelo lamento comovente (“O meu amor ama outra/ E ela não quer saber/ Quem me dera ser essa outra/ Que tanto me faz sofrer”), até ao desdém mais incontido (“Je t’aime em francês/ I love you em inglês/ Para te dizer a verdade/ Detesto-te em português”³⁴). A amizade (“Hoje amiga verdadeira/ Amanhã talvez distante/ Mas nunca te esqueças/ Dos tempos de estudante”), tema que não é abundante na poesia oral tradicional, pelo menos enunciado explicitamente, e o jocoso (“Lá vem o meu amor/ A chorar cheio de medo/ Só porque viu um rato/ No meio do arvoredor”) abarcam também um número muito razoável de composições, consequência do tipo de relação existente entre destinadores e destinatários das mensagens versificadas. A componente lectiva está subversivamente representada nalguns textos: “Eu vou para as aulas/ Sei que vou fazer asneiras/ Em vez de estar atenta/ Escrevo amo-te nas carteiras”.

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

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

Na produção da dedicatória, as fórmulas ocupam um lugar de destaque pela sua elevada funcionalidade formal e semântica, distribuindo-se por dois tipos essenciais. Por um lado, aquelas cuja criação e circulação ocorrem no espaço da dedicatória:

³⁴ Adaptação da celebradíssima quadra que termina com o verso “Amo-te em português”.

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

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

Por outro, as que foram colhidas na tradição literária da comunidade, como a que apresentamos a seguir, entre muitas outras, de uso alargado³⁵:

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

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

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

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

*Foi no dia 3 de Setembro³⁶
Que eu te conheci;
Se queres saber uma coisa,
Eu estou apaixonada por ti.*

Depois deste conjunto de reflexões sobre o cancionero infantil e juvenil, impõe-se procurar definir, na medida do possível, a funcionalidade desta forma particular de comunicação literária (sem desconsiderar os demais códigos artísticos que lhe estão associados), as razões da sua existência na cultura de crianças e jovens, os efeitos dos textos e microtextos poéticos no sistema de regras ético-sociais e de conhecimentos que define os seus utilizadores e as comunidades a que estes pertencem. As rimas cumprem diversas funções irredutíveis a um quadro taxinómico rígido, dada a sua heterogeneidade, complexidade e acomodação a situações diversas. Parece-nos que a função recreativa, lúdica, é aquela que se reveste de maior amplitude. Estes poemas geram prazer (físico e psíquico) e actuam como modelos e instrumentos de interacção com o meio envolvente. Funcionando geralmente como jogo verbal-gestual, permitem resolver ou mitigar uma necessidade de evasão, desconstracção, competição, libertação de energia, ao mesmo tempo que operam já enquanto mundo do literário, não só – releve-se – como “iniciação no mundo da arte”³⁷; mundo, aliás, de autonomia do estético e do belo, de leitura e redefinição dos condicionalismos do real-real, de criação de outras formas, pelas quais, num espaço e num tempo renovados, se é plenamente humano.

Esse travejamento, através do que muito fragilmente divisamos ser a psicogénese da rima, comunica directamente com o binómio identidade estética do sujeito / alteridade da matéria poética. Apesar do muito que há ainda a reflectir e a descobrir, não restam

³⁵ Cf, por exemplo, José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português – I*, coordenado e com introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 674; e Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, in *Bayam*, 4-5, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 1996, p. 181.

³⁶ Sublinhados nossos.

³⁷ Francisco Adolfo Coelho, *Jogos e Rimas Infantis*, Porto, Magalhães e Moniz Editores, Biblioteca d'Educação Nacional, 1883, p. 86.

hoje dúvidas sobre a capacidade eminentemente construtiva da dimensão psicológica da palavra em acção no universo infanto-juvenil. Neste âmbito, como dissemos, a exigência de evasão é um dos factores que mais contribui para o êxito da maioria destes textos, formas de expressão que combinam o “emocional, sonhado e ideal com o vivido ou pressentido”. Actuando como estruturas de sublimação, “lenitivos ou soluções catárticas para os desencantos e dramas gerados pelo quotidiano”³⁸, acompanham e reforçam o desenvolvimento e a aquisição de mecanismos de simbolização e de abstracção. Por exemplo, o texto “Em casa do Gonçalo/ Canta a galinha,/ Não canta o galo”, assente na dialéctica globalização/fragmentação, tem subjacente a ideologia de supremacia masculina, que não passa despercebida aos seus utilizadores. Trata-se de um longo processo de construção de conceitos e noções, de compreensão de um aspecto fundamental da linguagem verbal: cada vocábulo não representa um objecto, uma pessoa ou um acto únicos, mas antes um conjunto marcado por um certo número de características comuns, embora não constitua um todo indecomponível. Não é por acaso que investigadores consagrados têm sublinhado a relevância das rimas infantis para o estudo da psicanálise colectiva, dos factos da consciência infantil, suas ideias, seus sentimentos e suas leis³⁹. Sob formas metafóricas, alegóricas ou directas, a rima é um intermediário que pode revelar muito sobre as adversidades ou prazeres ocultos experimentados pela criança. A sua linguagem poética escapa aos constrangimentos de natureza social e moral, opera transgressões de qualquer tipo, configuradas numa expressiva poética do obscuro, preservada da autoridade e da censura dos adultos. Aspecto essencial da arte poética infanto-juvenil, produzido a partir de recursos tão diversos como ilogismos, dissonâncias semânticas, jogos de palavras, personagens ou situações anómalas, o cómico verbal (a que se associa o humor mímico, com significados sociais, psicológicos e fisiológicos muito variados) depende com frequência da obscenidade instaurada pelo palavrão, quase sempre escatológico:

Serafi-fi-fim,
Calça rota de cotim,
O chapéu à lavrador,
O teu cu cheira a fedor.

Arco da velha,
Não bebas aí;
Velhas e novas
Cagaram aí.

Através dos efeitos emotivos, cognitivos e volitivos desencadeados pelos textos nos seus emissores e receptores, este tipo de comunicação é também um importante vector de socialização. A criança encontra neste fenómeno artístico uma estrutura que, integrando-a no tecido social dos seus pares, a orienta, impondo-lhe ou sugerindo-lhe a interiorização de modelos comportamentais e de uma mentalidade codificada (mas não rígida). Rimas de jogos como a cabra-cega, as cantigas de roda ou as lengalengas e as rimas de zombaria favorecem a integração da criança no meio em que está inserida,

³⁸ Carlos Nogueira, “Funções da poesia oral”, in *Brigantia*, vol. XIX, n.º 3-4, Bragança, Assembleia Distrital de Bragança, 1999, p. 70.

³⁹ Cf. G. Ferdiere, “Intérêt psychologique et psychopathologique des comptines et formulettes de l'enfance”, in *Évolution Psychiatrique*, fasc. III, Paris, 1947, pp. 44-60; e “Les comptines et formulettes étudiées par un psychologue du Jeu de l'enfant Jean Château”, in *Évolution Psychiatrique*, fasc. IV, Paris, 1947, pp. 100-107.

fazendo-a respeitar os outros e ser respeitada, munindo-a de mecanismos de defesa e de ataque (as respostas prontas são um bom instrumento de resguardo e de provocação⁴⁰. Por exemplo: “– Então?! – Diz o meu cão,/ Vai à missa e tu não”).

A execução de uma rima infantil ou juvenil é, por outro lado, um acto estético, vinculado a uma característica essencial da linguagem poética – a sua funcionalidade própria e o seu fechamento, condições determinantes para a sua autonomia estético-discursiva. A função estética prende-se com a utilização da palavra como objecto, com a capacidade do significante suplantar o significado e produzir literariedade, através da sua materialidade, densidade e estranhamento. O crescimento dos autores-utentes destes textos é acompanhado de uma intuição cada vez mais aguda para os elementos e valores que atribuem feições peculiares a essa linguagem poética, distinta da linguagem corrente. Nesta iniciação ao literário adquire relevo particular o aprazimento articulatório da linguagem (mais do que a sua decifração referencial), beneficiado pela especificidade da arte poética convocada, e a percepção da vertente marcadamente ficcional de tais textos, ligada ao conceito de fingimento artístico enquanto modelação estético-verbal que constrói um mundo imaginário, detentor de uma verdade imanente e intrínseca.

A aprendizagem da língua é também muito facilitada por esta poesia comunal e memorial, que, num processo integrado e gradativo de aperfeiçoamento da chamada gramática intuitiva (apoiada no verso, estrutura rítmica muito perceptível na poesia oral, que produz ou reforça complexos processos de semiotização como o ritmo, a rima, a aliteração e a assonância), desenvolve a exploração dos níveis fonológico, morfológico, sintagmático e semântico. Os trava-línguas, por exemplo, não são importantes apenas do ponto de vista lúdico. A função psicolinguística desempenha igualmente um papel primacial, porquanto esses jogos verbais funcionam como apoio do ensino e desenvolvimento da língua materna aos mais jovens⁴¹. A estrutura fonológica é aquela à qual a criança acede mais cedo, atraída pela componente lúdica do som⁴². De textos curtos, com cerca de cinco ou seis versos, em métrica de quatro a seis sílabas, a criança passa depois a textos formais e semanticamente mais complexos, que se valem da ambiguidade, da comutação lexical, de representações sociais, da sátira ao mundo dos adultos (“Manel, carrapachel,/ Faz as papas à mulher./ Se ela não quiser,/ Dá-lhe com o rabo da colher”). Da construção de uma identidade linguística e afectiva passa-se para um processo de dialogismo cultural e ideológico progressivamente mais intrincado.

A errância da poesia oral infantil e juvenil, fenómeno poliédrico de múltiplos temas e motivos, variadas e maleáveis formas, infinitas variantes, múltiplas vozes, ecos persistentes, é a própria errância da criança que a actualiza no contacto consigo mesma e com o outro, com o mundo. Através do poema oral, a criança vê-se eu e não-eu, desloca-

⁴⁰ Cf. Francisco Topa, “Na ponta da língua – sessenta e cinco novos textos e algumas reflexões sobre as respostas prontas”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XIV, Porto, Faculdade de Letras, 1997, pp. 511-528.

⁴¹ Cf. Louis-Jean Calvet, *La Tradition Orale*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 9-10. As terapias da fala valem-se com sucesso destes textos, construídos a partir de um tipo predominante de aliteração e cacofonia, o que permite escolher o texto que melhor se adapta ao tratamento da deficiência em causa: “Eu tenho quatro tábuas,/ Todas quatro mal Atravincontinquelotadas:/ Mandeí chamá’lo atravincontinquelador/ Que mas venha atravincontinquelar melhor”.

⁴² Cf. Frédéric François, *Linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 267.

se à procura de si no outro, mas também à procura do outro em si: esta poesia oral é, por conseguinte, essa busca interminável do eu-outro no interior do sujeito (que, com certeza, se quer absoluto, forte, reconhecendo-se, contudo, na deriva que é a sua construção, fragmentado e em fragmentação contínua. O modo como, por parte do sujeito, se processa a percepção desse processo é um abismo impenetrável aos nossos olhos). O herói do desenho animado (Willy Fog ou o Popeye, por exemplo), o protagonista de telenovela (nem que seja intuído apenas a partir da melodia do genérico do produto televisivo) ou o futebolista transformam-se em alter-egos do intérprete-autor da rima e de todos que com ele interagem, valem como duplos através dos quais o sujeito da enunciação se anima na diferença para prolongar a sua identidade.

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

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

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

É o número vinte,
Não há ninguém que o finte;
É melhor que o Simão,
É o Deco da Selecção.

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

de espanto perante o mundo; e de espanto perante a irrupção da palavra poética que traz ao intérprete-autor, deslumbrado pelo que nela é ao mesmo tempo intensidade do imanente e do eterno, a evidência do milagre da vida e das coisas do quotidiano.

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

O poema oral infantil e juvenil é um discurso de (contra)poder (instável, provisório, experimental, não totalitário) do ser individual: poder sobre a sua solidão, revertida em espanto, admiração e euforia perante um mundo complexo e continuamente desafiador, poder do corpo e da palavra (da palavra-corpo) sobre outros corpos e outras palavras. Mas a rima nunca é um discurso irredutivelmente egocêntrico: ela pode mesmo ser a comunhão desejada com o outro, ainda que o ridículo seja muitas vezes a tática de aproximação. Aproximação pelo humor, com efeito, é o que ocorre, num determinado enquadramento contextual, com os microtextos que zombam de pessoas: “Ó Quim,/ Tira a mão do pudim!”, “Ó Zé,/ Caga de pé” ou “Pinto,/ Que nunca mais chega a galo”. O sujeito pronuncia o texto no momento em que admite a ideia de ser ouvido, de chegar a alguém, de impor a sua mesmidade ou a sua alteridade (o seu ser-outro), a sua verdade ou o seu fingimento. A fraqueza física e psicológica, através destes textos, converte-se em força dirigida contra a crueldade do outro, surpreendido por uma tal arte de sobrevivência. O que mais uma vez prova como a rima pode ser um factor importante de aquisição, organização e aperfeiçoamento da competência de comunicação, desenvolvendo capacidades na ordem do crer, do dizer e do fazer. O maior sortilégio desta poesia do eu e do aqui-agora, de natureza ritual e relacional, consiste em (re)criar tudo o que por ela é nomeado, numa dimensão de polifonia em que tudo se propõe a novas significações e à correcção da imperfeição humana (pela celebração da liberdade – de valor erótico – de ler o humano sem convenções rígidas).

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

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

Em conclusão: a poesia infanto-juvenil de transmissão oral apresenta-se como um universo complexo de formas e de sentidos que, com as devidas precauções metodológicas, descritivas e hermenêuticas, podemos analisar e apreender. Através deste património comum e sempre incomum, centro de identidades e diferenças, a comunidade infantil e juvenil posiciona-se perante um mundo profundamente plurívoco, metaforiza-o, fragmenta-o e pluraliza-o, descobrindo nele facetas insuspeitadas, misteriosas ou proeminentes. Os princípios correlativos identidade / alteridade do sujeito – enquanto contínuo relacional e dinâmico, a um tempo biológico e simbólico, cultural – confluem na identidade deste género especial da poesia oral, de que ele é emissor e receptor, criador e criação, entidade que molda e é moldada. Nos objectos poéticos do cancionero infanto-juvenil cruzam-se formantes de identidade pessoal e social, potenciadores, por sua vez, de manifestações do outro (outro-eu-mesmo ou outro-outro). Ao adulto (investigador, educador⁴³) cabe acercar-se sem preconceitos destes órgãos de expressão do corpo-espírito (para muitos não mais do que um dos limbos em que se desdobra a literatura oral), com a convicção de que, ao captar alguns dos contornos desta *escola poética oral*, particularmente no que diz respeito à imagem do outro na construção do próprio eu, compreenderá melhor a idiosincrasia e a essência da infância e da juventude. Com isto, poderemos talvez reaprender a procurar os sentidos da magia da palavra artística, o encontro lúdico-afectivo e cognitivo com a densidade e o peso próprios (sempre diferentes, a cada contacto) de cada coisa, a (re)criação de mundos (ir)reais de todo o tipo. Isto é: poderemos, porventura, adultos habituados a subordinar o binómio linguagem verbal / linguagem do corpo a um real-real totalitário, recuperar o dom da ingenuidade (consciente, no caso) que vê e diz o que de nenhum outro modo pode ser entrevisto e dito. Porque é ilimitado o poder salvador da palavra.

⁴³ Sobre o aproveitamento pedagógico-didático da literatura oral infantil, cf. o sugestivo estudo de Jean-Noël Pelen e Christiane Savary, "Utilisation de la littérature orale enfantine a des fins pédagogiques: une expérience de contage et milieu scolaire", in *Cahiers de Littérature de Orale*, n° 33, Paris, INALCO, Publications Langues'O, 1993, pp. 145-166. Cf. também Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido: As Rimas Infantis*, pp. 133-169.