

# Para uma poética da poesia oral infantil e juvenil

Carlos Nogueira<sup>1</sup>

## Resumo:

Em entrevistas efectuadas em escolas e aldeias sobretudo do concelho de Baião (distrito do Porto) entre 1993 e 1998, reunimos um *corpus* de rimas infantis que crianças e adolescentes adoptam, produzem e actualizam em ambiente escolar e extra-escolar. 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. –, procuramos definir as grandes linhas da morfologia textual e a sua ligação a outros códigos artísticos.

**Palavras-chave:** Poesia, oralidade, infantil e juvenil

## Abstract:

Following several interviews and a long research in schools and villages mainly of Baião (district of Oporto), conducted between 1993 and 1998, we were able to gather a *corpus* of nursery / school rhymes adopted, produced and performed by children and adolescents in their own school and extra-school environment. By studying the development of the speech's formal structure and patterns of meaning – aesthetical, cultural, anthropological, pragmatical, psico-linguistic, subversive, etc. – we have tried to trace the main guidelines of the text's morphology as well as its connection to other artistical codes.

**Key words:** Poetry, orality, nursery / school rhymes

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 Costa<sup>2</sup> – organiza um *corpus* textual muito vasto e incerto, ao mesmo tempo que propõe caminhos a explorar. A riqueza e a diversidade dos textos poéticos infantis (entendidos aqui como aqueles que são produzidos, transmitidos e actualizados pelas crianças<sup>3</sup>) exigem abordagens rigorosas e atentas (de

---

<sup>1</sup> Centro de Tradições Populares Portuguesas “Prof. Manuel Viegas Guerreiro” – Universidade de Lisboa. E-mail: [carlos.nogueira@aeiou.pt](mailto:carlos.nogueira@aeiou.pt)

<sup>2</sup> Porto, Porto Editora, 1992.

<sup>3</sup> Consideramos que a transmissão de criança a criança (de jovem a jovem) é um traço essencial do cancionero infanto-juvenil, ainda que, muitas vezes, sobretudo nos primeiros anos, o emissor (e, com

natureza antropológica, psicossociológica, psicanalítica, literária, linguística, musical, etc.), com vista ao conhecimento das suas múltiplas zonas obscuras. Grande parte dos estudos existentes trata exclusivamente rimas 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 Sarmiento na recolha, classificação e estudo de rimas modernas<sup>4</sup>, a verdade é que não dispomos ainda em Portugal de qualquer estudo de grande fôlego sobre a poética oral infantil e juvenil como os que existem já em Espanha<sup>5</sup>.

Aceite e utilizada pelos estudiosos da literatura oral, a designação “rimas infantis” não é absolutamente operatória, porquanto há textos poéticos não rimados que devem ser considerados. O que quer dizer que um conceito de “rimas infantis” demasiado rigoroso pode revelar-se redutor para o acervo a estudar. A denominação de Cardoso Martha e Augusto Pinto – “folclore infantil”<sup>6</sup> –, comportando embora as referidas expressões convencionais não rimadas que Maria José Costa excluiu da sua investigação por razões metodológicas, também não é satisfatória, se atribuirmos ao termo folclore a sua autêntica acepção: “a literatura folclórica é totalmente popular mas nem toda a produção popular é folclórica. Afasta-a do Folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo”<sup>7</sup>. Nesta designação não cabem, portanto, os numerosos textos produzidos modernamente pelas crianças, em geral muito distintos das rimas infantis tradicionais, muitas delas conhecidas hoje apenas

---

frequência, o produtor) de certos textos seja um adulto. A criança recebe o que lhe dirigem, podendo mais tarde assumir-se ou não como instância emissora, como acontece, por exemplo, com “Dedo mendinho,/ 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” ou “Sardão pinto,/ Bolo quente,/ Salta cá prà frente/ A ver qual é o mais valente”. Já no *corpus* das fases mais avançadas, as crianças invertem constantemente os papéis de emissor e de receptor, adoptam, actualizam e concebem novas composições. Nesta linha, como já dissemos noutro lugar, contrariando a estratégia de edição da maioria dos recolectores de literatura oral portuguesa e estrangeira, defendemos que as cantigas de embalar não devem ser integradas na literatura oral infantil, como sub-rubrica das rimas infantis. Avaliando a sua produção e execução (por adultos, geralmente mulheres), o seu conteúdo (ligado ao universo familiar) e as suas funções (acalmar e/ou adormecer crianças), preferimos enquadrá-las na rubrica *Família* (cf. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, in *Bayam*, nº 7-8, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 2000, cap. XV).

<sup>4</sup> *Rimas Infantis: A Poesia do Recreio*, Porto, Afrontamento, 2000.

<sup>5</sup> Cf. Ana Pelegrín, *La Flor de la Maravilla. Juegos, Recreos, Retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 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.

<sup>6</sup> *Folclore da Figueira da Foz*, Esposende, Tipografia de José da Silva Vieira, 1911 (“Folclore infantil”, pp. 220-306).

<sup>7</sup> Luís da Câmara Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Livrar. José Olympio/MEC, 1978, p. 22.

pela faixa populacional mais velha. Para além disso, é demasiado abrangente para o nosso campo de trabalho, porque envolve práticas lúdicas diversas, verbais e não-verbais (jogos como o piolho e a macaca). Inclui mas não especifica o domínio que nos interessa: a linguagem infantil rimada ou não rimada. Chamamos por isso a atenção para a expressão de Vera Vouga – “arte verbal infantil”<sup>8</sup> –, pela sua pertinente magnitude. Por outro lado, considerando a função desempenhada nestes textos pelo ritmo (Aristóteles afirmava que a linguagem da poesia é uma linguagem de ritmo), muitas vezes o principal elemento estruturador, justifica-se plenamente a substituição de “rimas” por “rítmicas”, proposta por Arnaldo Saraiva<sup>9</sup>. Por tudo isto, e sem esquecer também a incongruência do adjectivo no sintagma “rimas infantis”, tendo em conta a idade dos utilizadores/autores (até aos 14-15 anos, chegando mesmo aos 17-18, nas dedicatórias), se bem que a expressão “rimas infantis” continue a impor-se pela sua comodidade e utilidade, sobretudo para a nomeação de textos específicos, não pode competir com a única designação que não é equívoca: poesia oral infantil ou infanto-juvenil. O essencial desta textualidade aparece ali à superfície: a sua dimensão quer de fabricação ou acção, no que remontamos ao vocábulo grego *poiesis*, quer de objecto em si mesmo, o *poiema*; a modalidade material da sua existência, a oralidade; e o nível etário, com tudo o que isso implica nas várias áreas de desenvolvimento, dos produtores-emissores. E, curiosamente, talvez por influência da expressão “nursery rhymes”, usada desde meados do século XIX em Inglaterra e logo a seguir em inúmeros países, ninguém até hoje (que saibamos) a defendeu ou usou com irrestrita convicção.

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

---

<sup>8</sup> “Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. IV, Porto, Faculdade de Letras, 1987, pp. 75-92.

<sup>9</sup> “Rimas infantis”, in *Jornal de Notícias*, 26/11/89, p. 72.

*Portuguesa*, da responsabilidade do Instituto Piaget<sup>10</sup>); confusão, ainda, com o conjunto de composições, geralmente musicadas, divulgadas em formato de literatura infantil com um título – cancionero infantil<sup>11</sup> – cuja ambiguidade começa no cruzamento impróprio entre os planos da emissão e da recepção, e que, portanto, em bom rigor, não pode substituir a única denominação correcta: a de cancionero para a infância. A adequação do termo *cancioneiro* ao repertório literário oral infantil e juvenil, num artigo, numa conferência, numa aula, faz-se sem dificuldade com a completação do seu sentido através de constituintes adjectivais como “de transmissão oral”, “oral infanto-juvenil” ou, se o acervo for inequivocamente folclórico, 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 prolação do texto estético-literário concilia-se, em maior ou menor grau, com a formação de sons musicais.

Analisamos nesta comunicação um *corpus* de poemas orais infantis e juvenis reunido principalmente no concelho de Baião<sup>12</sup>, 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 irrepetível. Os textos que nos propomos estudar não são entidades de significado autónomo; inscrevem-se num universo mais totalizador, formado por elementos comunicativos paralinguísticos, cinésicos, proxémicos, sentimentos e atitudes culturais. O literário não é apenas uma categoria com aplicação poética ou estética e lúdica; a sua vigência provém de uma codificação congénita que lhe permite instituir-se como veículo de interpretação e organização do meio circundante (social ou natural), particularmente naquilo que nele é desconhecido, inquietante ou contencioso. Contrariamente ao que sucede na literatura

---

<sup>10</sup> Cf. Alexandre Castanheira, *Três Ensaios sobre o Cancioneiro Infanto-Juvenil*, Lisboa, Instituto Piaget, 2002.

<sup>11</sup> Cf. *Cancioneiro Infantil*, J. M. Boavida-Portugal, músicas de António Viana *et al.*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1952, e *Cancioneiro Infantil*, música de Estefânia Cabreira, letra de Oliveira Cabral, ilustrações de Guida Ottolini, Porto, Porto Editora, [1962], obras em que o literário, em vez de se dobrar e desdobrar sobre si mesmo em movimentos de fluxo e refluxo de sentido estético, social e humano, praticamente se reduz à propaganda dos valores veiculados pelo regime salazarista. No segundo daqueles livros, por exemplo, pode ler-se, no “Hino das escolas infantis”: “Viva a alegria! Na nossa escola/ ninguém é triste! Passa-se o dia/ sem dar por isso! Faz bem, consola/ ver esta escola. Viva a alegria! (...) // Ai! quando às vezes, nas nossas casas/ falta o pãozinho vimos comê-lo/ na nossa escola, pois sob as asas/ desta mãezinha viver é belo” (p. 8).

<sup>12</sup> Cf. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II cit. (cap. XXIII – “Rimas Infantis”).

canonizada, fruída na intimidade da apropriação e recepção individuais, estes textos orais só se realizam enquadrados 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”<sup>13</sup>. Enquanto etnotexto cantado, é uma forma de expressão poética oral enriquecida pela música vocal, que sustenta muita da energia evocativa, encantatória e emocional desta manifestação cultural estético-pragmática.

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

A execução da rima exige que o discurso seja apoiado pela memória, tantas vezes precária e ilusória, envolvendo tensões contínuas produzidas pela relação entre o individual e o colectivo; daí as variações, os segmentos improvisados, a refundição do já dito. O eco

---

<sup>13</sup> Paul Zumthor, “Pour une poétique de la voix”, in *Poétique*, n° 40, Paris, Éd. du Seuil, Novembre de 1979, p. 524.

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 universo poético, a partir da reformulação das estruturas semântico-pragmáticas constantemente questionadas.

Os versos usados quando se procede à selecção dos participantes no jogo – as fórmulas de selecção<sup>14</sup> – compõem um grupo muito numeroso. Repetidos tantas vezes quantas os intervenientes, estes textos caracterizam-se por um ritmo rápido, apoiado pelo dedo indicador da criança que efectua a triagem. O jogo começa logo que se determine o último elemento. Estas fórmulas, que precedem jogos como o “mata”, as “escondidinhas” e as “caçadinhas”, configurando elas próprias jogos verbais, apresentam uma diversidade temática apreciável. Nos versos criados pelas crianças observa-se uma coexistência pacífica entre formantes e fórmulas tradicionais, como “Aniqui, bobó” e “Pico, pico, sarrabico”<sup>15</sup>, e aspectos oriundos da realidade circundante, como “Coca cola bebo eu” ou “Tens lápis e lapiseira?”. O conjunto destas composições constitui uma espécie de mosaico que incorpora recursos muito heterogéneos: sociais (“rei”, “rainha”, “juiz”, “cozinheira”, “velha”, “aviãozinho militar”), naturais (“raposa”, “galinha”, “gato”, “laranja”, “cavalos”), religiosos (“Nosso Senhor passou por aqui”) ou pessoais (“Que eu fumei um cigarro;/ Minha mãe me bateu”).

Os versos – formulísticos – beneficiam de uma contínua contextualização, ao antecederem práticas culturais cuja funcionalidade os mantém válidos. As “fórmulas de selecção” 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 nova:

---

<sup>14</sup> Sempre que possível, recorro a designações já adoptadas nas recolhas ou estudos sobre rimas infantis.

<sup>15</sup> Cf. Ana Pelegrín, “Retahílas, romances de la tradición oral infantil”, in Virtudes Atero Burgos (ed.), *El Romancero y la Copla: Formas de Oralidad entre dos Mundos (España-Argentina)*, Sevilha, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Cádiz, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 77-79.

– Pico, pico, saranico,  
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, sarrabico,  
Quem te deu tamanho bico?  
– Foi a velha chocalheira,  
Que come ovos com manteiga.  
Os cavalos a correr,  
As meninas ‘àprender,  
Qual será a mais bonita,  
Que se vai esconder,  
Debaixo da cama da D.<sup>a</sup> Inês,  
Lá chegará a tua vez.

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,/ Tu fugiste por acolá”; “Ita à,/ Ita, ita, ita à,/ Quem está livre,/ Livre está”), de construção do verso heptassilábico (ou isossilábico: “À-ti-ti, gosto mais de ti<sup>16</sup>,/ O João esteve aqui,/ Escolheu-te a ti”), de preenchimento de espaços vazios (“Ala-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.

---

<sup>16</sup> Var.: Ti-ti-ti, gosto mais de ti.

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

Abom-bi, coroni, coroná<sup>17</sup>,  
Será bom-bi, coroni,

---

<sup>17</sup> Var.:  
A-bom-bi, coroni,  
.....  
Nada-mi, buf-buf.



Corona, aca-de-mi-sol,  
Ja-mi, aca-de-mi, buf-buf<sup>18</sup>.

Corpo em exaltação, centrado no seu próprio prazer, corpo de prazer em campo aberto, corpo-movimento, corpo-voz, corpo para si e corpo para o outro, a lembrar os poemas fonéticos dos dadaístas, como neste exercício de pura linguagem (sonoridade) de prazer: “jolifanto hambla ô falli hambla/ grossiga m’pfa habla horem/ egiga goramen/ higo bloiko russula huju/ hollaka hollala/ anlogo bung/ blango bung/ bosso fataka/ u uu u/ scahmpa wulla wussa ólobo/ hej tatta gôrem/ eschige zunbada/ wulubu ssubudu uluw ssubudu/ tumba ba umf/ kusagauma/ ba umf<sup>19</sup>

É relativamente acentuada a decadência – mas não o apagamento irreversível<sup>20</sup> – destes jogos nas grandes cidades, substituídos por práticas recentes desencadeadas pelas novas relações de convivialidade dos jovens, como os desportos e os jogos de computador. No ambiente rural baionense, continuam a desenvolver-se eficazmente, por força da sua funcionalidade, que favorece uma adaptação dinâmica à modernidade. 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, para as crianças, televisão e jogos-rimas<sup>21</sup> não são domínios antagónicos, mas antes estreitamente dialogantes. 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 diferentemente: 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:

Willy Fó foi dar a volta,

---

<sup>18</sup> Var.: Fa-mi, aca-de-mi, muf-muf.

<sup>19</sup> Sessão *dadá*, Zurique, 1917. In Mário Cesariny, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial (1924-1976)*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1977, p. 30.

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

<sup>21</sup> Cf. Ana Pelegrín, “Literatura oral infantil”, in *Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura*, “Literatura Popular: Conceptos, Argumentos y Temas”, 166-167, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, pp. 124-129.

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).

Ao passo que os temas e os motivos destes textos se renovam constantemente, os procedimentos retórico-estruturais basilares persistem. Segundo Sánchez Romeralo<sup>22</sup>, assim como o romance se torna tradicional através da transmissão oral, na lírica popular um poema pode surgir já tradicional, se integrar os processos estilísticos autorizados pela tradição. A rigidez da linguagem tradicional como facto construtor, por um lado, e a flexibilidade de uma estrutura aberta que responde operativamente aos estímulos da dicotomia herança / inovação, por outro, proporcionam a recriação destes textos em variantes<sup>23</sup>. A linguagem poética tradicional sofre transformações de vulto, ostentando imagens, motivos e léxico consentâneos com os novos tempos. Permanecem, contudo, o diálogo, o solilóquio, a onomatopeia, a enumeração, o encadeamento, a reiteração, a rima e o ritmo geralmente binário.

À semelhança do que sucede com as suas congéneres mais antigas, as rimas modernas constituem um domínio particularmente propenso a uma considerável diversidade ao nível dos mecanismos versificatórios; diversidade na estrutura da estrofe e nos esquemas rimáticos, métricos (não obstante o predomínio do verso isossilábico ou apenas com ligeiras alterações) e rítmicos<sup>24</sup>. Na origem desta multiplicidade encontra-se, antes de tudo, o desenvolvimento da organização sintagmática e paradigmática da criança, a qual, progressivamente, descobre que as unidades linguísticas possibilitam um elevado número de combinações, embora sujeitas a determinadas normas. É evidente, porém, que o

---

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

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

O menino atirou a bola ao ar,	Um aviãozinho militar
A que terra foi parar?	Atirou cuma bomba ao ar;
	A que terra foi parar?

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

processo de aquisição da linguagem não explica todas as diferenças. As funções dos textos, os contextos de utilização e o nível etário dos utilizadores são também responsáveis pela grande variedade de características formais, como acontece, por exemplo, nas “rimas de jogos”<sup>25</sup>. Além disso, a variedade formal percorre não raro a rima infantil enquanto entidade textual autónoma. Ligada ao jogo de palmas, a versão da rima infantil transcrita a seguir, pronunciada por crianças do último ano do 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”<sup>26</sup>. Os versos estruturam-se numa sintaxe de encadeamento assindético, em curvas ascendentes e descendentes, desenvolvendo, a partir do primeiro segmento textual narrativo (relativo às aventuras do herói), sucessivos *nonsense*, 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

---

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

<sup>26</sup> Vera Vouga, “Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)” cit., p. 76.

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*<sup>27</sup> e *Olhares Sobre a Literatura Infantil – Aquilino, Agustina, Conto Popular, Adivinhas e Outras Rimas*, de Francisco Topa<sup>28</sup>, 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”<sup>29</sup>. No nosso estudo *Literatura Oral em Verso. A Poesia em Baião e em Rimas Infantis: A Poesia do Recreio* de Clara Sarmento, as “dedicatórias” são igualmente objecto de categorização e análise.

As dedicatórias, termo empregue pelos próprios utilizadores, 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 em cartas trocadas entre amigos e namorados, principalmente no dia 14 de Fevereiro, e 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. 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

---

<sup>27</sup> Cf. cap. XXIII – “Rimas Infantis”.

<sup>28</sup> Porto, Edição do Autor, 1998.

<sup>29</sup> “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* cit., pp. 107-143.

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 com particular empenho esta prática, enquanto os rapazes, que também entram neste processo, raramente possuem cadernos com as colecções de dedicatórias. Para 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:

Dizes que não tenho cama,  
Que durmo na terra fria;  
Tenho cama, tenho roupa,  
Quero a tua companhia<sup>30</sup>.

Dizes que não tenho cama,  
Que durmo na terra fria:  
Tenho cama de *felores*,  
Só me falta a companhia<sup>31</sup>.

Quadra popular e dedicatória coincidem com frequência, o que significa que, nesses casos, a fonte é o folclore literário da comunidade. Os poemas orais tradicionais que fecundam as dedicatórias, utilizados integral ou parcialmente, adquirem continuidade e notoriedade através delas, que constituem a sua descendência, deslocada para a folha de papel, numa nova existência sem voz, instituída na presença gráfica, mas nem por isso inferior em vocação emocional e comunicacional. Reconhece-se aqui o multissecular enraizamento de alguns dos traços fisionómicos de uma tradição, a que não é alheia a contínua capacidade (re)criadora popular. Uma composição como a seguinte, com foros inquestionáveis de tradicionalidade, é também uma dedicatória muito conhecida. A função

---

<sup>30</sup> Quadra recolhida por nós na Escola C+S de Baião, em 1997.

<sup>31</sup> José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, I, coordenação e introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 669.

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*<sup>32</sup> 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 compreendeu os alunos (cerca de 900) da Escola C+S de Baião, incidindo nos diversos ciclos de ensino, com resultados muito significativos no 3º ciclo do básico e no secundário. Rapidamente, como seria de esperar, nos apercebemos de que inúmeros textos figuravam em diversos cadernos da mesma turma e mesmo de turmas diferentes, o que mostra a sua circulação segura, pelo menos neste território bem localizado. As permutas entre escolas vão sendo feitas com a movimentação dos próprios alunos dentro da rede escolar (transferências de escola devido a mudanças de ciclo, de curso, entre outras razões mais circunstanciais). A nossa experiência de recolha de campo em vários concelhos de Portugal Continental mostrou-nos que este processo é particularmente visível nos meios rurais, devido, como é óbvio, à maior força do património literário tradicional. Não deixa contudo de ser curioso que, mesmo no ambiente urbano do Porto e periferia, 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 consequente facilidade de memorização dos seus poemas. Se estes textos sobrevivem com a função de

---

<sup>32</sup> In *Bayam*, nº 4-5, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 1996.

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 sócio-cultural 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”<sup>33</sup>). 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 arvoredo”) 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:

*Amo-te tanto, tanto,*

*Amo-te tanto, tanto,*

---

<sup>33</sup> Adaptação da celebradíssima quadra que termina com o verso “Amo-te em português”.

Como as rosas do jardim.  
Gostaria de saber se tu  
Ainda me amas a mim.

Que sem ti não sei viver.  
Se tu me deixasses,  
Eu preferia morrer.

Por outro, as que foram colhidas na tradição literária da comunidade, como a que apresentamos a seguir, entre muitas outras, de uso alargado<sup>34</sup>:

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

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

Como acontece no cancionero popular, são 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 Setembro*<sup>35</sup>  
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

---

<sup>34</sup> 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.

<sup>35</sup> Sublinhados nossos.



que operam já enquanto mundo do literário, não só – releve-se – como “iniciação no mundo da arte”<sup>36</sup>.

Esse travejamento, através do que muito fragilmente divisamos ser a psicogénese da rima, comunica directamente com o binómio identidade estética do sujeito / alteridade da matéria poética. Apesar do muito que há ainda a reflectir e a descobrir, não restam hoje dúvidas sobre a capacidade eminentemente construtiva da dimensão psicológica da palavra em acção no universo infanto-juvenil. Neste âmbito, como dissemos, a exigência de evasão é um dos factores que mais 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”<sup>37</sup>, acompanham e reforçam o desenvolvimento e a aquisição de mecanismos de simbolização e de abstracção. Por exemplo, o texto “Em casa do Gonçalo/ Canta a galinha,/ Não canta o galo”, 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 leis<sup>38</sup>. Sob formas metafóricas, alegóricas ou directas, a rima é um intermediário que pode revelar muito sobre as adversidades ou prazeres ocultos experimentados pela criança. A sua linguagem poética escapa aos constrangimentos de natureza social e moral, opera transgressões de qualquer tipo, configuradas numa expressiva poética do obscuro, preservada da autoridade e da censura dos adultos. Aspecto essencial da arte poética infanto-juvenil, produzido a partir de recursos tão diversos como ilogismos, dissonâncias

---

<sup>36</sup> Francisco Adolfo Coelho, *Jogos e Rimas Infantis*, Porto, Magalhães e Moniz Editores, Biblioteca d’Educação Nacional, 1883, p. 86.

<sup>37</sup> Carlos Nogueira, “Funções da poesia oral”, in *Brigantia*, vol. XIX, n.º 3-4, Bragança, Assembleia Distrital de Bragança, 1999, p. 70.

<sup>38</sup> 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.

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, fazendo-a respeitar os outros e ser respeitada, munindo-a de mecanismos de defesa e de ataque (as respostas prontas são um bom instrumento de resguardo e de provocação<sup>39</sup>. 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 suplantarem 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

---

<sup>39</sup> Cf. Francisco Topa, “Na ponta da língua – sessenta e cinco novos textos e algumas reflexões sobre as respostas prontas”, in *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XIV, Porto, Faculdade de Letras, 1997, pp. 511-528.

conceito de fingimento artístico enquanto modelação estético-verbal que constrói um mundo imaginário, detentor de uma verdade imanente e intrínseca.

A aprendizagem da língua é também muito facilitada por esta poesia comunal e memorial, que, num processo integrado e gradativo de aperfeiçoamento da chamada gramática intuitiva (apoiada no verso, estrutura rítmica muito perceptível na poesia oral, que produz ou reforça complexos processos de semiotização como o ritmo, a rima, a aliteração e a assonância), desenvolve a exploração dos níveis fonológico, morfológico, sintagmático e semântico. Os trava-línguas, por exemplo, não são importantes apenas do ponto de vista lúdico. A função psicolinguística desempenha igualmente um papel primacial, porquanto esses jogos verbais funcionam como apoio do ensino e desenvolvimento da língua materna aos mais jovens<sup>40</sup>. A estrutura fonológica é aquela à qual a criança acede mais cedo, atraída pela componente lúdica do som<sup>41</sup>. De textos curtos, com cerca de cinco ou seis versos, em métrica de quatro a seis sílabas, a criança passa depois a textos formais e semanticamente mais complexos, que se valem da ambiguidade, da comutação lexical, de representações sociais, da sátira ao mundo dos adultos (“Manel, carrapachel,/ Faz as papas à mulher./ Se ela não quiser,/ Dá-lhe com o rabo da colher”). Da construção de uma identidade linguística e afectiva passa-se para um processo de dialogismo cultural e ideológico progressivamente mais intrincado.

A errância da poesia oral infantil e juvenil, fenómeno poliédrico de múltiplos temas e motivos, variadas e maleáveis formas, infinitas variantes, múltiplas vozes, ecos persistentes, é a própria errância da criança que a actualiza no contacto consigo mesma e com o outro, com o mundo. Através do poema oral, a criança vê-se eu e não-eu, desloca-se à procura de si no outro, mas também à procura do outro em si: esta poesia oral é, por conseguinte, essa busca interminável do eu-outro no interior do sujeito. 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,

---

<sup>40</sup> Cf. Louis-Jean Calvet, *La Tradition Orale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. “Que Sais-Je”, 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:/ Mande chamá’lo Atravincontinquelador/ Que mas venha atravincontinquelar melhor”.

<sup>41</sup> Cf. Frédéric François, *Linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 267.

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, efectivamente, bem eloquentes da atracção exercida pelo outro de si mesmo.

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 é mediado, em textos particularmente célebres, pela espessura bélica das palavras: “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 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 irreduzivelmente 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 ouvida, 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 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” 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 terreno complexo de formas e de sentidos que, com as devidas precauções, podemos descrever 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 da poesia oral, de que ele é emissor e receptor, criador e criação, entidade que molda e é moldada. Nos objectos poéticos do cancionero infanto-juvenil cruzam-se formantes de identidade pessoal e social, potenciadores, por sua vez, de manifestações do outro (outro-eu-mesmo ou outro-outro). Ao adulto (investigador, educador<sup>42</sup>) cabe acercar-se sem preconceitos destes órgãos de expressão do corpo-espírito (para muitos não mais do que um dos limbos em que se desdobra a literatura oral), com a convicção de que, ao captar alguns dos seus contornos, particularmente no que diz respeito à imagem do outro na construção do próprio eu, está a compreender melhor a idiossincrasia e a essência infantis e juvenis.

---

<sup>42</sup> Sobre o aproveitamento pedagógico-didático da literatura oral infantil, cf. o sugestivo estudo de Jean-Noël Pelen e Christiane Savary, “Utilisation de la littérature orale enfantine a des fins pédagogiques: une expérience de contage et milieu scolaire”, in *Cahiers de Littérature de Orale*, nº 33, Paris, INALCO, Publications Langues’O, 1993, pp. 145-166. Cf. também Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido: As Rimas Infantis* cit., pp. 133-169.