

# POESIA ORAL TRADICIONAL E FUNCIONALIDADE

por

Carlos Nogueira<sup>1</sup>  
Véronique Le Dü da Silva-Semik<sup>2</sup>

**Resumo:** A poesia oral não pode ser compreendida fora da estrutura social em que vive, nem o funcionamento da comunidade pode ser integralmente apreendido sem um conhecimento da sua poesia de transmissão oral. Por isso, neste estudo, influenciado pelo pensamento de José de Almeida Pavão Júnior e Paul Zumthor, procuramos demonstrar que uma abordagem séria da poesia oral não pode fixar-se unicamente no âmbito do literário, nem apenas nos seus aspectos culturais, antropológicos e sociológicos. A poesia oral, como as tradições em geral, só existe porque cumpre funções. Refletir sobre este aspecto é também pensar sobre o contexto social e cultural da performance literária, a idiosincrasia dos poetas-intérpretes e do grupo social, as diferentes espécies, a linguagem e o estilo, as circunstâncias da composição, da transmissão e da recepção dos textos.

**Palavras-chave:** Poesia. Tradição oral. Funções.

**Abstract:** Oral poetry cannot be understood outside of the social structure in which they live, nor the functioning of the community can be fully understood without a knowledge of its oral poetry. Therefore, in this study, influenced by Paul Zumthor's thought, we try to demonstrate that a serious approach to oral poetry cannot fix solely in the literary, nor only in its cultural, anthropological and sociological context. The oral poetry, as the traditions in general, only exists because it fulfills functions. Reflecting on this aspect is also thinking about the social and cultural context of literary performance, the idiosyncrasy of the poet-performers and the social group, the species, the language and style, the circumstances of the composition, transmission and reception of texts.

**Keywords:** Poetry. Oral tradition. Functions.

Através da poesia oral (e da literatura oral e popular em geral), intimamente ligada à vida social, podemos apreender os sentimentos, os desejos e o pensamento de uma comunidade, entendida como um conjunto humano que partilha um espaço territorial definido, um fundo cultural comum e estabelece relações de estreita convivialidade e intimidade. Ao contrário do que acontece na literatura institucionalizada, os textos poéticos orais só se realizam desde que enquadrados nas práticas

---

<sup>1</sup> Universidade de Vigo - I Cátedra Internacional José Saramago. carlosnogueira@uvigo.es

<sup>2</sup> IELT, FCSH, Universidade Nova de Lisboa. veroniquesemik@gmail.com

quotidianas dos seus intérpretes, seja nas ocupações laborais ou religiosas (como romarias e festas de índole religiosa), seja nos momentos de lazer ou nas ocupações edificantes. A necessidade de expressão não determina por si só a existência desta poesia, integrada numa rede de atividades pertencentes ao grupo. O conteúdo e a especificidade técnico-estilística não são suficientes para determinar a ocorrência do poema. Ao expressar as “vozes do passado” reatualizadas no presente, a poesia oral procura responder a uma série de necessidades individuais e comunitárias.

Para melhor percebermos a poesia oral, devemos, por isso, na medida do possível, identificar as funções que ela cumpre no âmbito das experiências coletivas. De acordo com José de Almeida Pavão Júnior, “a função não deve confundir-se com uma simples motivação. Participando dos atributos desta, incentiva o ato criador, mas, mais do que ela, numa vinculação constante, acumula o papel de motor e finalidade do mesmo ato, constituindo-se em parte dum processo, segundo o qual a criação popular, nomeadamente a poesia, acusa as características duma arte compósita” (JÚNIOR, 1981, p. 26). A comunicação literária oral constitui um importante universo de socialização, ao facilitar, através da fruição estética do texto, o processo educativo que garante o equilíbrio social, a organização ético-política e a permanência de uma determinada visão do mundo. O texto oral incorpora o mundo no qual é (re)criado, e, quando vocalizado num espaço / tempo, manifesta a sua estabilidade e flexibilidade apoiada na tradição.

José de Almeida Pavão Júnior distingue dois tipos de funções. As de natureza “vivencial ou anestésica, manifestas nas atividades vitais, fonte perene de inspiração coletiva” (JÚNIOR, 1981, p. 26), que percorrem os domínios económico-social, religioso, laboral, familiar e materno e ecológico. Por exemplo: alguns temas versados na poesia oral brasileira do Nordeste apresentam claramente as dificuldades das comunidades nordestinas quando enfrentam a carestia, as secas e as injustiças sociais. Os provérbios, os contos, as adivinhações, os cantos, as estórias, as quadras libertam as comunidades. Ao “pronunciarem”, “dizerem”, “cantarem” as suas emoções e as suas frustrações, as comunidades também preservam na memória a sua identidade, seus costumes, sua cultura.

Reconhecendo embora a pertinência da formulação de Pavão Júnior, acrescentaríamos o aspecto amoroso (cantigas amorosas e Abcs do amor), pela sua grande diversidade e representatividade.

O outro tipo de funções apresenta um carácter predominantemente estético, em que a arte parece assumir a exclusividade, num processo em que poesia, música e dança se interligam. O texto oral é vocalizado, o corpo expressa a memória e a tradição, e a performance oral efetiva a teatralidade. Como afirma Paul Zumthor, “Ora, não somente o conhecimento se faz pelo corpo, mas ele é, em seu princípio,

conhecimento do corpo” (Zumthor, 2000, p. 91). A dança e a música (vocal e/ou instrumental) são fundamentais neste processo performativo de modelação, manutenção e realização da poesia oral: a dança, favorável à manifestação exemplar da natureza energética do gesto, e a música, ao convocar também os sentidos para a captação do poema, enriquecem a relação da poesia oral com o corpo. Por outro lado, uma abordagem atenta e profunda da poesia oral não pode ignorar a combinação operada entre os sistemas musical e linguístico (discursivo), que se articulam de modo diferente de acordo com o tipo de texto poético e a função exercida. Nas cantigas amorosas e nas cantigas ao desafio, para referirmos apenas dois exemplos, a música, acompanhada ou não por instrumentos que apoiam o canto, submetem-se até certo ponto ao texto verbal, servindo-lhe de suporte valorativo, o que não anula a importância da sedução estética que dela emana. As posições destes dois sistemas invertem-se nas cantigas de roda e em grande parte das modas, marcadas pela submissão da palavra ao canto e à dança (função musical e coreográfica), manifestações que verbalizam o corpo.

Independentemente das circunstâncias, o elemento lúdico nunca está ausente, visto que não se circunscreve às atividades de entretenimento, comparecendo, em maior ou menor grau, em todas as situações, aligeirando as práticas ocupacionais através da relação entre os universos do jogo, enquanto fenómeno fisiológico, psicológico e significativo, e da experiência estética. É o caso de um dos géneros mais vivos da poesia oral, a adivinha, que coloca o ouvinte num engenhoso processo imaginativo e simbólico. Daí Fausto Teixeira notar que “as adivinhas desempenham importante função social nas comunidades, especialmente nas menos populosas, nos meios rurais” (Fausto, 1964, p. 20). A adivinha faz parte do mundo do literário, enquanto mundo de autonomia do estético e do belo, e permite já a leitura e a redefinição dos condicionalismos do real; é um lugar de criação, descoberta e exploração de identidades e intersubjetividades; é “Recreação mental, por excelência, tem numerosos apreciadores nos meios desprovidos de outros tipos sadios de passar o tempo. Adultos e crianças de ambos os sexos apreciam as adivinhas e encontram sempre tempo para a elas se dedicar” (Fausto, 1964, p. 20).

Em determinados contextos, o lúdico é claramente o elemento predominante. O texto literário está, antes, ao serviço do divertimento. As cantigas jocosas são aquelas que mais pronta e naturalmente se prestam a essa função. Nas cantigas que abordam o tema do casamento ou do relacionamento entre os esposos, o jocoso permite, dentro da dimensão do riso, dizer o que não se diz, regulando assim comportamentos e atitudes, e atenuando as tensões sociais:

(...)

– Quando casei com esta moça

Parecia rosa branca,

Agora depois de velha

É muxiba e pelanca.

– Parecendo genipapo

Quando faz uma carranca.

Rapaziada si soubesse

O que é mesmo casamento...

As despesas são dobradas

Diminui o rendimento.

– Tem que vestir a família

Ainda comprar sustento.

Senhora da Conceição

Tirai-me do cativoiro

Mulher como esta minha

Já parece um desespero.

– Um filho inda não tem ano

Já está com outro no cueiro. (Brasil, 1925, p. 32-37)

É muito comum o texto ou jogo de engenho anfigúrico, o qual, produzindo um riso gregário e socializador, manifesta uma postura saudavelmente risonha perante a vida e a linguagem. Mas é preciso não ignorar que «os anfiguris dizem que o único sentido possível é o da contingência (que pode ser absurda, inaceitável) de tudo. Marcados por paradoxos que surpreendem a cada novo elemento do enunciado, estes textos representam, através da técnica do “mundo às avessas”, as multiplicidades e os absurdos simultaneamente cômicos e trágicos dos fenómenos da vida» (Nogueira, 2009, p. 20-21):

Fui ao pinheiral às peras,

Toda me enchi de pinhões,

Veio o dono das castanhas:

– Ó ladrão, deixa os feijões. (Nogueira, 2002, p. 139)

A criação e a execução de um poema oral são, pois, como estamos a ver, atos estéticos, ligados a uma característica fundamental da linguagem literária: a

sua funcionalidade própria, que é imprescindível para a maior ou menor autonomia estético-discursiva do texto literário oral (e escrito). Partindo deste pressuposto, João David Pinto Correia aborda os textos da literatura oral “numa perspectiva funcionalista”, e propõe três classes de textos: “prático-utilitários, lúdicos e compósitos” (Correia, 1993, p 157). O recurso a esta taxionomia, que consideramos muito útil porque arruma um conjunto tão heterogêneo de textos, deve ser complementado com outras perspectivas de análise e classificação, tanto quanto possível informadas por elementos contextuais objetivos (que deveriam ser reunidos em todos os processos de recolha dos textos). Compreende-se: estes textos não se prestam a classificações rígidas.

É, por exemplo, demasiado abrangente inserir as “cantigas” no grupo dos “lúdicos”: por um lado, porque essas composições podem servir intenções muito diversas, percorrendo as três perspectivas mencionadas; por outro lado, porque assim não se considera (pelo menos explicitamente) a relevância do estético. Uma cantiga amorosa, ligada ou não ao canto e à música instrumental, pode ser evocada num momento de lazer, não só para ilustrar uma determinada situação e desencadear um determinado comportamento, mas também para criar um paroxismo de poeticidade e intersubjetividade. O mesmo deve dizer-se da inclusão das “cantigas de ninar” apenas nos textos “prático-utilitários”, na medida em que o aspecto lúdico não desempenha por certo um papel irrelevante, apesar de ligeiramente subordinado, na perspectiva do emissor, à vertente utilitária; obviamente, o envolvimento estético, tanto na enunciação como na recepção, não é aqui menos essencial enquanto contínuo de combinações entre o dito e o não dito, o comunicável e o incomunicável, o partilhável e impartilhável. A performance, neste caso, é fundamental. Através do corpo que transporta o texto, a poesia será reconhecida, vivenciada, e poderá expressar-se através da sua musicalidade. A sua execução num espaço e num tempo únicos fará multiplicar os seus sentidos.

Há poemas orais que nos dizem de modo muito expressivo que a poesia oral cantada cria dinamismo e prazer estético numa audiência participativa que esteja a realizar um trabalho monótono e pesado:

Ai, ai, a gente bem canta,  
Para ver se isto vai,  
Ai, ai, a gente bem canta,  
Mas isto não vai. (Nogueira, 2002, p. 222)

Durante as atividades coletivas ainda existentes, as canções criam uma atmosfera de encantamento e de maior predisposição para o trabalho a que dificilmente

alguém permanece alheio. O trabalho é executado com prazer e constitui-se enquanto ritual. Nos aboios brasileiros, o vaqueiro canta com prazer e emoção para o gado e conta a sua “estória”. A repetição da mesma melodia em cada estrofe cria uma cadência regular que ritualiza o canto:

O vaqueiro tem o gosto  
De comer coalhada fria  
Montar no cavalo bom  
E na sua sela macia  
Eh boi a ei  
(...)  
Eu gosto de aboar  
E tenho prazer de ser vaqueiro  
Pra falar em seu Mané  
Eu aboio o ano inteiro  
Aceite os parabéns  
De toda família Cordeiro  
Eh boi a ei (...). (Santos; Batista, 1993, p. 329)

O conhecimento da consciência da comunidade em relação ao seu envolvimento com a literatura oral é fundamental para a clarificação do problema da funcionalidade da poesia. Cantar “cantigas” ou “versos”, que os intérpretes dizem sempre ser muito antigos, torna o trabalho muitíssimo mais agradável e menos demorado. Embora, na grande maioria dos casos, os intérpretes não saibam determinar a proveniência das “cantigas”, algumas encerram uma história que se diz e se crê ser factual. As cantigas de Reis e as cantigas de Carnaval (pulhas e testamentos) são aquelas que oferecem maiores probabilidades de identificação, porque se relacionam de perto com as circunstâncias particulares da sua origem. Por vezes, o próprio informante revela espontaneamente a data exata da composição e da preparação da execução de um dado texto. Algumas composições estão alegadamente associadas a fatos que quem as diz ou comenta garante terem acontecido, assumindo, por isso, em primeiro lugar, para a comunidade, uma função noticiosa. Em muitos casos, ou na maioria deles, estamos perante uma construção, independentemente do fundo factual que possa estar na origem do texto. É provavelmente o caso da quadra seguinte, que sintetiza um episódio muito curioso, supostamente ocorrido no lugar da Teixeira, no concelho de Baião (onde fazemos recolha de literatura oral desde 1993), distrito do Porto, por volta de 1950, de acordo com o que nos disseram. Um homem entrou em casa de uma mulher, de noite, e deitou-se na cama onde ela

dormia, fazendo-se passar pelo seu marido. O autor deste poema tê-lo-á dirigido publicamente à mulher visada, em tom de desafio:

Eu já dormi na tua cama,  
E já conheci o teu brio;  
Lembra-te quando disseste:  
– Ó ladrão que vens tão frio. (Nogueira, 1996, p. 143)

Da mesma forma, no Nordeste brasileiro, os *Abc* poéticos – poemas compostos em ordem alfabética – noticiam os acontecimentos e instruem as comunidades. São poemas enumerativos, descritivos, que oferecem aos ouvintes informações essenciais para a compreensão da sua realidade, da sua cultura e da sua linguagem. Vejamos, respectivamente, excertos do *A.B.C. da moça queimada* e do *A.B.C. da revolta de 1912 na Paraíba*:

A trinta do mês de outubro  
Do ano de trinta e um,  
Ardi em chamas de fogo  
Sem haver remédio algum.  
Ai ! de mim triste coitada,  
Que *truce* tão cruel sina  
De passar pela desgraça  
Neste mundo tão menina! (Romero, 1985, p. 128-129)

\*

Agora se revoltou  
Herme em Rio de Janeiro,  
Com muita força e talento,  
Como chefe verdadeiro;

Valente ou morre ou arriba,  
No Estado da Paraíba  
Que acabar cangaceiro!

Batalhão vive subindo  
A cada hora e a cada instante.  
Já hoje contra o Governo  
Não há mais quem se levante,

Nem os valentes guerreiros,  
Quem foi ou é cangaceiro  
Já hoje está sem garante.

Combinaram dois estados,  
Paraíba e Pernambuco,  
Irem de encontro a esta gente  
E seu revate tem suco!  
Vai-se ver um bom serviço,  
Quem entende menos disso  
Ou está doido ou maluco! (Perreira, Laurindo, 1949, p. 385)

A necessidade de evasão é certamente um dos fatores que mais contribuem para o sucesso da maioria dos poemas orais. Recebidos como lenitivos ou soluções catárticas para os desencantos e dramas gerados pelo cotidiano, estes textos instituem-se como veículos de expressão que combinam o emocional, o sonhado e o ideal com o vivido ou pressentido, e o artístico com o concreto. Assimilado a partir de um folheto, o poema seguinte reúne todos os tópicos que fazem o sucesso deste tipo de textos: dois jovens namorados (que lembram Simão e Teresa da obra camiliana *Amor de Perdição*) morrem tragicamente, depois de a sua prevista união matrimonial ter sido contrariada por desentendimentos entre as duas famílias:

Num intento de família,  
A linda Maria Emília  
E o Luís namoravam.  
Um do outro eram primos  
E já desde pequeninos  
Os dois muito bem se davam.

Eram ricos, mas sem vaidade,  
Amavam-se com lealdade,  
Num amor puro e forte.  
Combinando o casamento,  
Os dois fizeram um juramento  
De se amar até à morte.

(...)



A Emília apaixonada  
Chorava quando embarcava,  
Já não queria embarcar.  
Bem doentinha e infeliz,  
Sempre a chorar pelo Luís,  
Morreu sobre as águas do mar. (Nogueira, 2003, p. 29 e 33)

Enquanto meio de comunicação estético e pragmático que tem o seu local próprio no sistema social, a poesia oral tem uma função noticiosa e pode valer como sanção social ou desempenhar uma função próxima desta, isto é, uma função preventiva. O conservadorismo característico das sociedades rurais, em particular daquelas que vivem num isolamento acentuado e prolongado, recorre a modelos do passado para sustentar um sistema complexo de convicções, crenças, normas éticas e de ação. Num determinado contexto, a declamação de uma quadra popular, que condensa e cristaliza esteticamente um conceito social, serve simultaneamente como ilustração e como norma. Em relação, por exemplo, ao conjunto de preceitos que regulam o comportamento social das jovens virgens, há inúmeras quadras orais que reforçam esse sistema de ideias:

Raparigas, ó moças  
Olhai lá por onde andais;  
A honra é como o vidro:  
Se quebra, não solda mais. (Nogueira, 2002, p. 395)

Quem seguir essas regras obtém a correta e fácil integração no respectivo meio social; quem as infringir sofre as consequências inerentes aos seus atos marginais (punições morais e físicas). A função moralizadora e reguladora dos comportamentos sociais transmitida pela poesia e pela tradição que funciona como autoridade persiste na literatura de cordel brasileira. O poema escrito pelo poeta popular Paulo Nunes Batista, no âmbito de uma campanha do aleitamento materno, é claro nas suas intenções:

Se você não der o peito  
pra amamentar seu bebê,  
falta à Vida com o respeito  
e vai se dar mal, porque,  
mais cedo ou mais tarde, a vida  
vai se vingar de você!... [...]

Toda Mãe que nega o peito  
ao filho que o Amor lhe deu,  
é uma mãe desnaturada  
que o filho não mereceu,  
nem merecia beber  
o leite que ela bebeu... (Batista, Paulo, p. 95-98)

É óbvio que muitas das composições que hoje ouvimos já não causam o impacto que lhes era característico. Em muitos casos, já perfeitamente desajustadas das circunstâncias atuais, servem, todavia, para estudarmos ideologias que deram lugar a outros procedimentos sociais.

Esta função coesiva e estabilizadora assumida pela voz poética enquanto elemento de união é extremamente importante para o equilíbrio do grupo social. Em virtude do nomadismo de alguns intérpretes e, por conseguinte, da própria poesia oral, a coesão que ela transporta transmite-se a comunidades mais ou menos afastadas geograficamente. A repetição do discurso poético oral implica a formação de normas de conduta encaradas como imutáveis, o que não impede, como veremos, que se processem mudanças sociais inevitáveis, também elas capitais para a organização e a evolução dos grupos sociais. A “*mouvance*” do poema, para usarmos o termo de Paul Zumthor (1987, p. 160), expressa-se através da voz do passado que a visão contemporânea adapta. O texto é recriado e adquire uma nova historicidade, e, portanto, “*Ma propre voix m’importe ici, et le sentiment que j’en ai: importe à ce que je peux dire de cette autre voix, perdue* (Zumthor, 1987, p. 25).

A poesia oral é memória individual e coletiva, uma memória humana que se mantém porque é literatura, poesia. Esta questão é particularmente visível na religiosidade popular, património cuja transmissão cabe, em primeira instância, à família. A ação pedagógica de âmbito familiar reforça a eficácia do trabalho especializado de formação e de reprodução da crença religiosa. No espaço doméstico da família das zonas mais rurais, multiplicam-se as mensagens com intenção catequética deliberada, traduzidas na profusão de símbolos e instrumentos de devoção, nas noções de natureza mítico-religiosa incorporadas nos circuitos de socialização e nos rituais de consagração de certos momentos de trabalho (*benzedura do pão*, por exemplo) e de lazer (santos populares, em especial o São João de Ovil). Neste processo, a crença no carácter sagrado das palavras desempenha uma função capital, como se conclui pela grande importância atribuída aos ritos verbais populares. A recolha que efetuámos desde 1993, como dizíamos acima, permite-nos afirmar que foi (e ainda é) notável em Baião a circulação de orações tradicionais e de ensalmos, cuja linguagem e estrutura literárias são em grande parte responsáveis pela sua força encantatória e funcional.

O prestígio destas fórmulas decorre, antes de mais, da sua forma e da sua organização. É um discurso poético-narrativo que se afasta parcialmente da linguagem quotidiana, um discurso que oculta e simultaneamente revela um saber considerado poderoso. A linguagem, a que se juntam jogos paramusicais, suscitados pela crença de que os sons, entoados de determinada forma, apresentam poderes sobrenaturais, oscila no equilíbrio entre o hermetismo e a clareza, prestando-se assim mais eficazmente à expressão do desconhecido.

No responso de Santo António a seguir reproduzido, sobressaem elementos característicos do discurso poético: uma arquitetura fónica que compreende recursos como a rima final, emparelhada, pobre, que, associada à litania típica destas composições, facilita a memorização e a transmissão do texto; a rima interna (vs. 8-9); a aliteração da sibilante (vs. 2-3, por exemplo) e a assonância (principalmente em /o/ e /u/, nos vs. 1, 5 e 7), elementos musicais que instauram uma atmosfera algo dolente, solene, vinculada ao tema tratado; a repetição do /s/ nos quatro primeiros versos, construção que reforça a estrutura sonora, mnemónica, do poema; a métrica, com o predomínio do heptassílabo, metro frequente na poesia oral portuguesa por favorecer o andamento contínuo dos versos (8-7-7-7-7-7-8-8); e o ritmo intensivo e silábico:

Santo Antoninho precioso  
Se vestiu e se calçou,  
Suas santas mãos lavou,  
Seu cajadinho pegou,  
Encontrou o bom Jesus:  
– Aonde vais tu, António?  
– Ó Senhor, Convosco vou.  
O perdido será achado,  
O esquecido será lembrado. (Nogueira, 2011, P. 102)

Trata-se, por outro lado, de um texto construído com um léxico corrente, popular (“Antoninho”, “cajadinho”), numa sintaxe simples, com orações justapostas, sem subordinações (nem sequer coordenações, neste caso) que travem o rápido fluxo discursivo. Relevante para a produção, memorização, evocação e recepção do texto é ainda o absoluto paralelismo sintático dos dois últimos versos, reforçado pela anáfora (“O perdido será achado,/ O esquecido será lembrado”).

Esta oração é também uma breve narrativa carregada de evocações e conotações religiosas, psicológicas e antropológicas: Santo António encontra Jesus Cristo, acompanha-o, e, por isso, achar-se-á aquilo que se perdeu. Bem conhecidos

e amados pelos cristãos, os protagonistas são definidos pelo seu elevado estatuto religioso (“precioso”, “santas”, “Senhor”), pela sua bondade (“bom”) e pelo seu altruísmo. A um texto que nos parece tão simples são atribuídos poderes extraordinários, porque se crê funcionar por ação de entidades católicas, com as quais se pretende simultaneamente estabelecer contato (Santo, 1990, p. 151). Os utentes de textos como este buscam, afinal, agir sobre a realidade por intermédio da palavra.

O mesmo sucede com esta versão da oração da trovoadá (a Santa Bárbara), que, semanticamente distinta, apresenta, contudo, uma forma muito próxima da do responso que referimos acima. Este diálogo intertextual só é possível dentro da memória do sistema semiótico da poesia oral tradicional; memória que permite ao emissor praticar a intertextualidade, a reutilização num dado texto de componentes da forma de expressão e da forma do conteúdo de textos anteriores. São composições, como muitas outras, que se valem de uma mesma estrutura formulística, o que garante a sua produção, acomodação a contextos diversos e circulação:

Santa Barbara se vestiu e calçou,  
Suas santas mãos lavou,  
Sua cachaninha pegou  
E o Senhor encontrou.  
– Barbarinha, aonde vais?  
– Vou espalhar a trovoadá  
Que ela no mar anda armada.  
– Espalha-a para o monte maninho,  
Para onde não haja pão nem vinho,  
Nem bafo de menino. (Nogueira, 2011, p. 103)

O valor sagrado, apaziguador, da palavra não está também ausente dos romances tradicionais de assunto religioso e das cantigas religiosas (excetuando aquelas que humanizam completamente o santo em cenas cómicas). Estas composições estabelecem uma ligação entre o sentimento pessoal e elementos bíblicos, litúrgicos, hagiográficos ou apologéticos, e comunicam convictamente com o divino, quer explicitem ou não o desejo de intervenção junto da entidade superior. Embora muitos textos que convocam o religioso apresentem interferências profanas, há outros que se caracterizam pela simplicidade e devoção puras:

Eu pedi a morte a Deus,  
E logo fiquei doente;  
Seja o que Deus quiser,  
Eu não posso durar sempre! (Nogueira, 2002, p. 24)

\*

Quem quiser orar a Deus,  
Num diga que num tem tempo;  
É andar no seu trabalho  
Com Jesus no pensamento. (Nogueira, 2002, p. 30)

Esta adesão incondicional aos desígnios divinos e à necessidade de comunicação permanente, pela oração, com o divino, vê-se também, na poesia popular brasileira, nos Abc poéticos marianos que versam, de “A a Z”, as qualidades e virtudes da Virgem Maria. Cada letra assemelha-se à conta de um terço, como neste *A.B.C. das Virtudes de Nossa Senhora*:

Diz um A Ave Maria  
Diz um B bondosa, bela  
Diz um C caríssima e graça  
Diz um D divina estrela

Diz um E esperança nossa  
Diz um F fonte de amor  
Diz um G gênio do bem  
Diz um H honesta flor

Incenso d’alma  
Jota mimosa  
Koro de anjo  
Luz formosa

Diz um M mãe dos mortais  
Diz um N nuvem de brilho  
Diz um O orai por nós  
Diz um P por vossos filhos

Querida das virgens  
Remédio nos dais  
Socorrei-nos sempre  
Todos mortais

Ultimo dia  
Vida fecunda  
Xiro mistérios  
Zelai pelo mundo (Santos; Batista, 1993, p. 278-279).

A poesia oral constitui para o grupo cultural um campo de experimentação sobre si mesmo, possibilitando desse modo o domínio e o conhecimento do mundo. A autoridade do passado institui-se como programa do futuro e a produção poética individual ultrapassa a sua contingência na medida em que incorporar a tradição. Ao poema oral vincula-se a ideia de eterno retorno, isto é, o desejo de identidade do grupo. O emissor dá forma, através do poema declamado ou cantado, a um determinado conhecimento que o receptor, num processo de recepção que se inscreve num modelo que é reconhecimento (rede de convicções, hábitos mentais que formam a consciência do grupo), tornará também seu.

À força vocal, que intervém no quotidiano como poder e como verdade, cabe a transmissão e legitimação dos hábitos e dos costumes da comunidade, concentrando em si energia capaz de fecundar todos os sectores da vida social. Uma cantiga conceituosa possui um poder demonstrativo suficientemente forte para funcionar como argumento decisivo capaz de encerrar uma discussão. Aqueles que dispuserem de um repertório considerável destes textos pacificadores e regularizadores têm potencialmente vantagens argumentativas sobre os que não podem servir-se deste saber. A linguagem de muitos baionenses é uma espécie de mosaico formado por este tipo de aforismos de grande energia significativa e argumentativa. A correlação com o presente atribui ao poema um dinamismo muito forte que o torna extremamente importante sob o ponto de vista funcional. Como todos os géneros da tradição oral, a poesia oral vincula-se abertamente à vida, instituindo-se, em larga medida, numa linguagem de ação e numa referencialidade externa.

A poesia oral, todavia, embora menos frequentemente, equaciona e propaga ideias subversivas relativamente às normas de conduta estabelecidas pela própria comunidade. Uma capacidade fundamental da comunicação literária oral consiste na possibilidade de coagir na formação de novas imagens do mundo, de provocar e desenvolver correntes de opinião, através dos efeitos emotivos, cognitivos e volitivos gerados nos seus receptores. Quadras como as que apresentamos a seguir

provam que esta literatura pode testemunhar e desencadear a ideia de mudança da realidade antropológica e histórico-social:

Minha mãe dava-me um lenço,  
Antes *quise* uma blusa;  
Antes quero andar em cabelo  
À moda qu'agora se usa. (NOGUEIRA, 2002, p. 228)

Esta quadra, cuja expressividade advém sobretudo do tom jocoso dos dois últimos versos, ilustra bem a flexibilidade de muitos textos poéticos orais, que se adaptam muito facilmente a várias situações comunicativas. Podemos ter uma crítica a um hábito que se vai generalizando, ou então a constatação de uma situação que se aceita e defende. É uma forma de ambiguidade que só o contexto situacional resolve:

Agora já não é moda  
De pedir a filha ao pai;  
É chegar, agarrar nela:  
– Senhor sogro, ela cá vai. (Nogueira, 2002, p. 230)

Algumas observações ainda para as rimas infantis, cuja funcionalidade é, como na poesia oral em geral, muito complexa e contrária a taxionomias rígidas. Seja como for, e sem pretendermos por agora discutir minuciosamente este problema, parece-nos evidente que as rimas infantis cumprem, antes de mais, uma função recreativa, lúdica e, de modo mais ou menos integrado, uma função de exploração do mundo circundante: exploração linguística, estética, ideológica, sociológica, didática, etc. Por tudo isto, estes textos continuam tão vivos no quotidiano dos seus utilizadores.

Julgamos ser relativamente pacífico dizer que a literatura oral debate-se entre o esquecimento e a adaptação à modernidade, como, aliás, em graus diferentes, sempre aconteceu. Ao contrário da maioria dos textos literários orais, cada vez mais sujeitos à erosão do tempo, as rimas infantis resistem e adquirem vitalidade, num processo de adaptação contínua que apresenta resultados surpreendentes. Esta rima infantil, por exemplo, que reclama estudos interdisciplinares, procede diretamente de uma série televisiva em desenhos animados, evidenciando que, para as crianças, televisão e poesia oral não são domínios antagónicos, mas antes profundamente dialogantes:

Willy F6 foi dar a volta,  
A volta 6 mundo,  
Oitenta dias,  
Oitenta noites.  
Conheceu princesa Arr6s,  
Visitou Norte, Sul, Este, Oeste.  
A Holanda, Holanda 6 6,  
Meu amor partiu um p6,  
6 l6 quiqui,  
6 l6 quiqui.  
Quem ficar com as pernas abertas  
Vai fazer chichi. (Nogueira, 2002, p. 276)

Tamb6m n6o 6 por acaso que as chamadas “dedicat6rias”, com frequ6ncia quadras tradicionais ou de tipo tradicional, circulam intensamente entre os nossos alunos, que 6s vezes as usam nas capas dos seus cadernos di6rios. O sucesso da “dedicat6ria”, de que j6 recolhemos algumas centenas de exemplares, vem das caracter6sticas do cancionero popular e da l6rica em geral: a concis6o, a clareza discursiva, o ritmo, a m6trica, a rima, a primazia dos motivos l6ricos e a consequente facilidade de memoriza6o dos seus poemas. Se as quadras tradicionais sobrevivem com a fun6o de dedicat6ria, muito adaptadas, com pequenas varia6oes ou mesmo reproduzindo totalmente o texto tradicional, 6 porque correspondem a uma representa6o simb6lica de sentimentos e de situa6oes que fazem parte do tecido sociocultural e idiossincr6sico dos seus utilizadores. Veja-se esta declara6o amorosa: “Tudo o que tenho na vida/ Cabe na minha m6o/ O teu retrato cortado/ Em forma de cora6o” (Nogueira, 2002, p. 325).

Como aqueles, h6 in6meros textos modernos, muito sugestivos em propostas de an6lise liter6ria, psicol6gica, psicanal6tica, psicolingu6stica, sociol6gica e l6dica, que n6o t6m merecido a devida aten6o por parte de estudiosos de diversas 6reas. Podemos procurar compreender o que subjaz a este esquecimento detendo-nos na oposi6o literatura oral / popular / tradicional e literatura culta, criada por preconceitos sociais que t6m a ver com a alegada nobreza do escrito e dos seus autores e com a suposta pobreza do oral e dos seus int6rpretes ditos populares. Nas duas literaturas o texto existe gra6as aos efeitos que consegue criar no receptor. A literatura oral, contudo, porque mais utilit6ria, tem na comunidade um efeito mais facilmente mensur6vel ou pelo menos vis6vel do que a segunda. A literatura institucionalizada, e agora tamb6m a oral e popular, ressentem-se de um acentuado mal-estar numa sociedade cada vez mais dominada pela ci6ncia e pela t6cnica. Do



ponto de vista da função social, as ciências gozam de uma considerável supremacia em relação às letras (ou às ciências humanas), cuja utilidade socioeconômica parece mais difícil de justificar. Nos debates sobre a importância das ciências exatas e das ciências humanas, salienta-se a irrelevância social e cultural da obra literária, a ausência de efeitos (imediatamente visíveis, acrescentaríamos nós), o que conduz ao isolamento do escritor e ao triunfo dos meios de comunicação visual sobre a literatura, mesmo nos domínios que eram tradicionalmente não visuais, como o drama e a prosa de ficção, hoje substituídos pelos produtos visuais correspondentes (o telefilme e a telenovela).

Mas a verdade é que, ao lermos, ou ouvirmos, um texto literário, não podemos perder de vista que se trata de um objeto estético, apto a seduzir-nos a sensibilidade e a estimular-nos o pensamento, a criar e a aprofundar uma mundividência marcada por articulações constantes entre a identidade e a alteridade, entre a memória literária e a experiência direta. A vivência pessoal de captação das letras (e das artes) corresponde a algo que antes de mais se sente; ora, sem essa fruição individual, sem a carga emocional que o constitui, o texto literário não atinge minimamente o seu objetivo. No confronto com as ciências, a vertente estética deve ser reclamada pelas letras, mesmo que essa assunção implique que o estudo do fenômeno literário nunca venha a designar-se, com total segurança, *Ciência da Literatura*, em vez de Teoria da Literatura. A qualidade que torna literário um determinado texto – a literariedade – é um efeito subjetivo que varia de leitura para leitura ou de audição para audição. Para a literatura, não dispomos de provas conceptuais irrefutáveis, restando-nos a prática de uma argumentação sempre virtualmente falível e a consciência de que há um resíduo inexplicável, responsável pelo caráter provisório das teorias. Com ela, e, muito em particular, na obra poética oral, que “flotte dans l’indétermination d’un sens qu’elle ne cesse de défaire et de recréer” (Zumthor, 1983, p. 259), aprende-se em profundidade algo que não é fácil de definir ou quantificar. Na literatura, o fator pessoal assume uma importância muito maior do que no domínio das ciências, provavelmente porque nela, além de se ensinar a pensar, aprende-se a sentir.

Toda a literatura dota os indivíduos de mecanismos que os vão definindo enquanto sujeitos e aos quais podem recorrer em situações muito diversas. Na poesia oral, os efeitos são mais visíveis e susceptíveis de avaliação, como vimos, a partir dos próprios poemas, que espelham mais diretamente a comunidade e interação com ela. Utilizada com o objetivo de despertar, mais ou menos voluntariamente, determinados efeitos nos emissores e nos receptores, sejam pessoas individuais ou instituições sociais, instaura a regulação dos fenômenos sociais através da força ilocutória da palavra, que faz com que a *fala* se transforme em *ato*. O caráter oral

não retira poder ou legitimidade a esta poesia, ao contrário do que pensam aqueles que veem no binómio escrito / oral apenas uma relação de maioridade / menoridade. A oralidade é o que primeiro assegura a ação deste sistema comunicacional e literário oral sobre toda a comunidade.

Vê-se, pois, como o significado estético, social e pragmático da atividade poética não pode ser explicado se não se considerar que o que está envolvido é uma necessidade a partir da qual o ser humano usa e desenvolve convenções artisticamente marcadas para criar e manipular ativamente a sua própria existência e o mundo em redor. Os efeitos do poema oral no tecido social variam de acordo com o tipo de função dominante em exercício: vivencial, estética, jocosa, preventiva, coesiva ou subversiva. O texto poético oral, portanto, diverte, provoca o riso, gera prazer estético, suscita o saber, sugere, otimiza, sacraliza e especifica conceitos, move à ação.

## Referências

- Batista, Paulo Nunes, A.B.C. para a campanha do aleitamento materna. In: *Abc de Carlos Drummond de Andrade e outros abecês*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Itatiaia, 1986, pp. 95-98.
- Brasil, A. Americano do. *Cancioneiro de trovas do Brasil Central*. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.
- Correia, João David Pinto. *Os Romances carolíngios da tradição oral portuguesa*. Vol. I. Lisboa: INIC, 1993.
- Júnior, José de Almeida Pavão. *Aspectos do cancionero popular açoriano*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981.
- Nogueira, Carlos. *Cancioneiro popular de Baião*. Vol. I. Baião: Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 1996.
- Nogueira, Carlos. *Cancioneiro popular de Baião*. Vol. II. Baião: Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 2002.
- Nogueira, Carlos. *Cancioneiro narrativo de Baião*. Baião: Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 2003.
- Nogueira, Carlos. *O essencial sobre o cancionero infantil e juvenil de transmissão oral*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2009.
- Nogueira, Carlos. *Poesia oral em Baião. Edição e estudo*. 3.<sup>a</sup> ed. Prefácios de José Manuel Pedrosa e Francisco Topa. Braga: Edições Vercial, 2011.

Pereira, Laurindo (Piá). A.B.C. da revolta de 1912 na Paraíba. In: Barroso, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: 1949, p. 385-393.

Romero, Sílvio. *Folclore brasileiro. Cantos populares do Brasil*. São Paulo / Belo Horizonte: USP / Itatiaia, 1985.

Santo, Moisés Espírito. *A Religião Popular Portuguesa*. Prefácio de Emile Poulat. Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

Santos, Idelette Muzart Fonseca dos; Batista, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita (org.). *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: GRAFSET, 1993.

Semik, Véronique Le Dü da. *De L'Abc poétique à l'A.B.C. de cordel au Brésil: une forme poétique traditionnelle de "A à Z"*. Paris: l'Harmattan, 2012.

Semik, Véronique Le Dü da. *Lições em poesia. O A.B.C. De Cordel no Brasil: um Abc poético em Folheto*. Lisboa: Edições Colibri, 2013.

Teixeira, Fausto. *O livro das adivinhas brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Letras e Artes, 1964.

Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Zumthor, Paul. *La lettre et la voix*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.