

Carlos Nogueira

As Rimas Infantis

Portuguesas



IELT
INSTITUTO DE LINGUÍSTICA E LINGÜÍSTICA TRADICIONAL

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

FCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS
SOCIAIS E HUMANAS

Edições Vercial

As Rimas Infantis Portuguesas

(Portuguese Nursery / School rhymes)

Carlos Nogueira

Edições Vercial

ÍNDICE

- I – Premissas: conceito e terminologia
- II – Textos, co-textos, contextos
- III – Classificação
- IV – Funções
- V – Notas finais
- VI – Antologia
- VII – Bibliografia (para além da citada)

I – Conceito e terminologia

Durante muito tempo quase completamente ignorada pela crítica literária e por outras disciplinas, não obstante a importância quantitativa e qualitativa dos acervos reunidos a partir dos anos 80 do século XIX, a poesia oral infantil e juvenil tem sido desde há cerca de vinte anos objecto de investigações específicas e de referências em estudos de âmbito pedagógico e didáctico. A obra mais relevante até ao momento sobre a linguagem infantil rimada portuguesa, *Um Continente Poético Esquecido: As Rimas Infantis*, de Maria José Costa¹, organiza um *corpus* textual muito vasto e incerto, ao mesmo tempo que propõe caminhos a explorar. Este ensaio académico tem desde logo o mérito de provar que os textos poéticos infantis e juvenis, entendidos aqui como aqueles que são produzidos, transmitidos e actualizados por crianças e jovens, pedem abordagens interdisciplinares rigorosas e atentas, com vista ao conhecimento das

¹ Porto, Porto Editora, 1992. Este livro resulta da dissertação de mestrado em Ensino da Língua Portuguesa *As “Rimas Infantis” da Tradição Oral Portuguesa – Um Continente Poético Esquecido*, apresentada, em 1989, à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A divulgação deste trabalho nos inícios da década de 90 renova definitivamente o interesse por esta área do nosso património literário oral, mais de um século após as recolhas e os estudos de Teófilo Braga (1881) e de Adolfo Coelho (1883), indicados mais à frente. A Maria José Costa, que pouco depois dedica ainda à rima infantil alguns artigos, juntam-se entretanto Clara Sarmento, Maria Augusta Gonçalves Seabra Diniz, Francisco Topa, João David Pinto Correia e Carlos Nogueira (cujos títulos, às vezes divulgados primeiro em congressos e seminários sobre literatura infantil, cultura popular em geral ou especificamente sobre literatura tradicional de transmissão oral, são referidos ao longo do texto ou na “Bibliografia”). Na década de 80, portanto imediatamente antes do contributo fundador de Maria José Costa, há apenas a notar os nomes de Maria Laura Bettencourt Pires (s.d.; talvez 1981 ou 1982), Vera Vouga (1987) e Arnaldo Saraiva (1989), que, respectivamente, numa história da literatura infantil, numa revista universitária e num jornal de grande tiragem, abordam alguns aspectos da poesia e da poética do cancionero infantil da tradição oral portuguesa. As reflexões destes investigadores dão cada vez mais consistência ao estudo da poesia oral infantil no ensino superior, nas disciplinas de Literatura Infantil (ou de Literatura para a Infância), Literaturas Oraís e Marginais e Literatura Oral Tradicional, em grande parte destinado a responder à inclusão deste universo textual lírico e lúdico nas orientações curriculares para a Educação Pré-escolar e nos programas de Língua Portuguesa do Ensino Básico (com o objectivo de apoiar a didáctica do oral, da poesia e da escrita criativa, mas também de *monumentalizar e nacionalizar* uma componente essencial da matriz vocal e humana, do *ser*, da portugalidade).

suas múltiplas zonas obscuras e à sua dignificação sociocultural e estética.

Todavia, e mesmo se constitui excepção assinalável o labor desenvolvido por Clara Sarmiento na recolha, classificação e estudo de rimas modernas, 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 Espanha². O pequeno livro desta autora portuguesa, *Rimas Infantis: A Poesia do Recreio*³, é quase sempre mais descritivo do que exegetico, o que não significa que este modelo de trabalho não deva ser seguido por outros investigadores: recolhas de campo sistemáticas, contínuas e de fácil acesso a todos os investigadores seriam por certo estímulos acrescidos ao estudo da literatura oral infantil e juvenil.

Por isso, depois de reunirmos, a partir de entrevistas efectuadas em escolas, aldeias e cidades portuguesas, sobretudo da área metropolitana do Porto, entre 1993 e 2007, um *corpus* de poemas orais que crianças e adolescentes adoptam, produzem e actualizam em ambiente escolar e extra-escolar, procuramos aqui definir – e nisto consiste a segunda parte do nosso contributo para o conhecimento desta área poético-cultural inesgotável – as grandes linhas da morfologia textual e a sua ligação a outros códigos artísticos, através de um processo analítico da forma do discurso e dos segmentos ou resíduos de sentido – estéticos, culturais, antropológicos, pragmáticos, psicolinguísticos, subversivos, etc.

² Cf. Ana Pelegrín, *La Flor de la Maravilla. Juegos, Recreos, Retahílas* (Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996; 2.^a ed., 2006), trabalho que inclui, para além de outros ensaios, quatro capítulos da tese de doutoramento que a autora apresentou à Universidade Complutense de Madrid, em 1992, com o título *Juegos y Poesía Popular*.

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

³ Porto, Afrontamento, 2000.

Signo da vitalidade das linguagens verbomusical e corporal, cada uma destas obras⁴ é, em si mesma, o sinal de uma capacidade mental muito própria do ser humano, que desde cedo reage à urgência inata de inter-relacionar simbólica e metaforicamente os elementos do meio em que vive.

Aceite e utilizada pelos estudiosos da nossa literatura oral, a designação “rimas infantis” (“retahílas, em Espanha, “comptines”, “formulettes” ou “jeux de mots”, em França, “filastroche”, em Itália, e “nursery rhymes”, “school rhymes” ou, até, “mother goose rhymes”, em Inglaterra, para enumerarmos apenas algumas designações correntes na tradição europeia) não é absolutamente operatória, porquanto há textos poéticos não rimados que devem ser considerados. O que quer dizer que um conceito de “rimas infantis” demasiado rigoroso pode revelar-se redutor para o acervo a estudar. A denominação de Cardoso Martha e Augusto Pinto – “folclore infantil”⁵ –, 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”⁶.

Nesta designação não cabem, portanto, os numerosos textos produzidos modernamente pelas crianças, em geral muito distintos das rimas infantis tradicionais, muitas delas conhecidas hoje apenas pela faixa populacional mais velha. Para além disso, é demasiado abrangente para o nosso campo de trabalho, porque envolve práticas lúdicas diversas, verbais e não-verbais (jogos como o piolho e a macaca). Inclui mas não especifica o domínio que nos interessa: a linguagem infantil rimada ou não rimada. Chamamos por isso a atenção para a expressão, de Vera Vouga, “arte verbal infantil”⁷, pela

⁴ Termo usado em conformidade com a definição de Paul Zumthor: obra enquanto corpo comunicado poeticamente, aqui e agora, englobando texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais, bem como todos os outros factores ligados à performance (*La Lettre et la Voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 246).

⁵ *Folclore da Figueira da Foz*, Esposende, Tipografia de José da Silva Vieira, 1911 (“Folclore infantil”, pp. 220-306).

⁶ Luís da Câmara Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*, 2.^a ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/MEC, 1978 (1.^a ed., 1952), p. 22.

⁷ “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.

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 Saraiva⁸.

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

⁸ Sobre esse “determinado, indeterminado livro fabuloso, de que não se conhece a bem dizer nenhuma edição impressa”, afirma o autor: “E ninguém pense que não se trata de literatura, a menos que se ponha em causa todo o senso comum sobre o literário. Porque o que percorre esses textos, breves, rimados, e sobretudo sonoros e ritmados, é a euforia da linguagem, mais até do que a da língua; é o prazer da palavra, que se compõe ou decompõe, que se opõe ou se associa, que imita ou obstrui, que se encadeia, ou se suspende, ou se desata, ou se prolonga; que descobre ou desafia” (“Rimas infantis”, in *Jornal de Notícias*, 26/11/1989, p. 72). Nesta linguagem, nesta errância incessante de uma isotopia para outra, *joga-se* em deslumbramento o indizível que é a vida. A vida é um imparável espaço-tempo perdido; o poema oral infantil é um espaço-tempo em construção (para o adulto que observa ou entra no jogo, é um espaço-tempo recuperado, o reencontro com a infância mais ou menos mitificada e uma lição de vida: porque ensina que viver implica uma disponibilidade ilimitada de acção).

jovens, crianças e mesmo adultos (desde que, nesta última instância autoral, os temas, os motivos e os estilemas da actividade criativa radiquem no mundo da infância ou da juventude), como sucede no projecto *Cancioneiro Infanto-Juvenil para a Língua Portuguesa*, da responsabilidade do Instituto Piaget⁹); confusão, ainda, com o conjunto de composições, geralmente musicadas, divulgadas em formato de literatura infantil com um título – cancionero infantil¹⁰ – 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, “tradicional” ou de “tradição oral”. A operacionalidade desta terminologia vem, acima de tudo, da sua possibilidade intrínseca de sugerir o que neste lugar de sonho real é tecnicamente vital: a proferição do texto estético-literário concilia-se, em maior ou menor grau, com a formação de sons musicais que se distribuem convictamente pelos sistemas métrico e prosódico (enquanto, de acordo com os sentidos grego e latino do conceito, tudo o que se relaciona com a prolação do enunciado e a sua edificação como objectualidade sonora e musical).

⁹ Cf. Alexandre Castanheira, *Três Ensaios sobre o Cancioneiro Infanto-Juvenil*, Lisboa, Instituto Piaget, 2002.

¹⁰ Cf. *Cancioneiro Infantil*, J. M. Boavida-Portugal, músicas de António Viana *et alii*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Gazeta dos Caminhos de Ferro, 1952, e *Cancioneiro Infantil*, música de Estefânia Cabreira, letra de Oliveira Cabral, ilustrações de Guida Ottolini, Porto, Porto Editora, [1962], obras em que o literário, em vez de se dobrar e desdobrar sobre si mesmo em movimentos de fluxo e refluxo de sentido estético, social e humano, praticamente se reduz à propaganda dos valores veiculados pelo regime salazarista. No segundo daqueles livros, por exemplo, pode ler-se, no “Hino das escolas infantis”: “Viva a alegria! Na nossa escola/ ninguém é triste! Passa-se o dia/ sem dar por isso! Faz bem, consola/ ver esta escola. Viva a alegria! (...)// Ai! quando às vezes, nas nossas casas/ falta o pãozinho vimos comê-lo/ na nossa escola, pois sob as asas/ desta mãezinha viver é belo” (p. 8).

II – Textos, co-textos, contextos

Analizamos neste ensaio um *corpus* de poemas orais infantis e juvenis reunido a partir da recolha de campo que há cerca de catorze anos desenvolvemos em Portugal, considerando o texto linguístico e outros níveis de significação que contribuem para a efectivação do acto comunicativo. O enquadramento contextual tem adquirido uma proeminência cada vez maior na abordagem das manifestações folclóricas, porque texto e contexto formam uma unidade indivisível e 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 que lhe permite instituir-se como veículo de interpretação e organização do meio circundante (social ou natural), particularmente naquilo que nele é desconhecido, inquietante ou contencioso. Contrariamente ao que sucede na literatura canonizada, fruída na intimidade da apropriação e recepção individuais, estes textos orais só se realizam inscritos em práticas quotidianas que consubstanciam momentos de lazer. A necessidade de expressão e as especificidades semânticas e técnico-estilísticas não desencadeiam por si só a existência desta literatura, integrada num extracontexto social e cultural concreto. O texto verbal registado por escrito é a recordação, o reflexo gráfico dum organismo vivo transmitido por via oral, efémero, anónimo, colectivo e, por consequência, sujeito a alterações constantes.

O jogo é o momento privilegiado de concretização do cancionero infantil, instância que reflecte e subverte o real, manifestando, através do processo de execução, a sua relação com níveis contextuais de natureza social, geográfica, situacional, etária, etc., responsáveis por múltiplas percepções da realidade. Decisiva para a realização do jogo, a voz poético-musical dimana de um corpo cujos movimentos a continuam, prolongam e reforçam. O som e a consistência da voz uniformizam a comunicação e o gesto consome 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"¹¹. Enquanto etnotexto cantado, é uma forma de expressão poética oral enriquecida pela música vocal, que sustenta muita da energia evocativa, encantatória e emocional desta manifestação cultural estético-pragmática.

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

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

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

¹¹ Paul Zumthor, “Pour une poétique de la voix”, in *Poétique*, n.º 40, Paris, Éditions du Seuil, Novembre de 1979, p. 524.

– Pico, pico, saranico¹²,
Pico, pico, saranico,
Quem te deu tamanho bico?
– Foi a filha da rainha
Que está presa na cozinha.
Salta a pulga na balança,
Dá um berro, vai a França;
Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita
Que se há-de esconder?

– Pico, pico, sar(r)abico,
Quem te deu tamanho bico?
– Foi a velha chocalheira,
Que come ovos com manteiga.
Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita,
Que se vai esconder,
Debaixo da cama da D. Inês,
Lá chegará a tua vez.

Pico, pico, sarabico,
Salta a pulga ao penico,
Do penico à balança,
Disse o rei pra ir à França,
Buscar o D. Luís,
Que está preso pelo nariz.
Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita
Que se há-de esconder?¹³

Sola, sapato, rei, rainha,
Fui ao mar pescar sardinha,
Para a filha do juiz
Que está presa pelo nariz.
Salta a pulga na balança,
E vai ter até à França¹⁴.

¹² Var.: Sarabico, bico, bico. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, in *Bayam*, n.ºs 7-10, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 2002, p. 263.

¹³ Esta versão, recolhida, em Novembro de 2006, junto de uma senhora de 85 anos, residente em Figueira de Castelo Rodrigo, distrito da Guarda, atesta a tradicionalidade do texto virtual de que procedem todos os paradigmas que ainda hoje circulam em Portugal.

Os cavalos a correr,
As meninas a aprender,
Qual será a mais bonita
Que se vai esconder?

[Jogo de dedos, dizendo-se, no caso, “jogar ao bonito”, ou jogo de roda]

Não conhece limites o rendimento funcional de cada um destes segmentos, os quais, no mesmo poema, podem interagir com segmentos igualmente conhecidos no sistema ilimitado que é o cancionero infantil e juvenil. Todos constituem um centro, um paradigma por relação a outros paradigmas, nenhum é uma periferia, uma ocorrência anómala. O que os aproxima e sintoniza, se se encontram num mesmo texto, é a sua irredutível diferença semântica. Se um paradigma se une a outro numa unidade-ocorrência similar e reconhecível que se autonomiza, isso significa que constitui com ele um paradigma mais extenso. O que portanto se totaliza é o texto virtual, não os paradigmas sucessivamente erguidos do núcleo invariante, que persiste, pelo menos numa escala mínima, tanto na estrutura de superfície como na estrutura profunda, apesar das diferenças próprias de cada performance e de cada sincronia (como se percebe se compararmos aqueles poemas com este, sem dúvida inscrito na mesma energia-motriz, coligido, em 1881, no *Almanaque de Cruz Coutinho*: “Sorrobico,/ Massarico,/ Quem te deu tamanho bico?/ Foi Nosso Senhor/ Jesus Cristo./ Bicho vai,/ Bicho vem,/ A ganhar o seu vintém./ Piolho na lama,/ Pulga na cama,/ Dá um pincho,/ Põe-se na França...”¹⁵).

Releve-se que falamos em invariância, mesmo se, no cancionero de que aqui tratamos, ao contrário do que se verifica no conto e no romance tradicional, praticamente todas as variantes lexicais e parafrásticas são activas¹⁶, isto é, originam uma rede interminável de significações (obviamente: com as variantes passivas

¹⁴ Var.: Dá um berro até à França. Versão recolhida em Valongo, distrito do Porto, no dia 12 de Dezembro de 2006, junto de uma criança de 12 anos.

¹⁵ *Cancioneiro Popular Português*, coordenado e com introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes, vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 89.

¹⁶ Aproveitamos a terminologia de B. Tomachevski (“Thématique”, in *Théorie de la Littérature*, org. de Tzevetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 263-307), a que também recorre Braulio do Nascimento, no informado e imprescindível estudo “Variantes e invariantes na literatura oral” (in *Estudos de Literatura Oral*, n.ºs 11-12, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira – Universidade do Algarve, 2005-2006, pp. 167-180)

permanece o sentido, ou o tema, o “programa”, na terminologia de Teun A. Van Dijk, elemento semioliterário que, em relação a estes textos orais, tem ainda menos validade crítica do que se o aplicamos a textos literários escritos sem os cuidados críticos relevados por Vítor Manuel Aguiar e Silva: «a “lexematização” textual» não é uma “mera extrinsecação ou realização fenoménica de um significado pré-formado, perfeito e conclusivo”; o «”esquema projectual”» altera-se – em muitos casos acentuadamente –, ao longo do processo da produção textual; e «as estruturas de superfície não podem ser consideradas como “variações” sobre um “tema” (identificado com a estrutura profunda)»¹⁷. O que portanto quer dizer que tal conceito implica, neste macroconjunto textual, um compromisso particularmente delicado entre os níveis sintagmático e paradigmático. Podemos até reconhecer *um* texto, ou ramificações de textos, mas não fixamos um sentido, ainda que haja uma construção inequivocamente narrativa (em vez de uma mera comutação lexical, mudam os actantes, os motivos, os espaços, as interacções: “rei”, “D. Luís”, “Jesus Cristo”, “bicho”, “pulga”, “piolho”, “balança”, “penico”...).

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, activados, 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”¹⁸,/ O João esteve aqui,/ Escolheu-te a ti”), de preenchimento de espaços vazios (“Ala-cá-ia-ia,/ 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 e lúdica que tende para a subalternização dos sentidos referenciais e lógicos. Já na primeira infância, como se sabe, o *nonsense*, característica fundadora da

¹⁷ *Teoria da Literatura*, vol. I, 8.ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1988 (1.ª ed., 1967), p. 639.

¹⁸ Var.: Ti-ti-ti, gosto mais de ti.

linguagem infantil, é acima de tudo fonologicamente motivado, instituindo-se como jogo sobre a matéria sonora: matéria pura, nos começos dessa idade, em que o sem-sentido é um mundo plástico, moldável, um magma que se abre a processos imaginativos e a imagens visuais indizíveis, a inesperadas expressões vocais e corporais que são uma fisiologia e uma fisionomia da palavra-corpo. Em fases mais avançadas, os anfiguris dizem que o único sentido possível é o da contingência (que pode ser absurda, inaceitável) de tudo.

Marcados por paradoxos que se nos impõem a cada novo elemento do enunciado, estes textos representam, através da técnica do “mundo às avessas”, a multiplicidade e o absurdo cómico-trágico dos fenómenos da vida: Era-não-era/ Andava lavrando,/ Recebeu carta/ De seu tio Fernando./ Seu pai era morto,/ Sua mãe por nascer,/ Que havia o moço de fazer?/ Deitou os bois às costas,/ Pôs o arado a correr./ Quis saltar o arado,/ Saltou um valado./ Se não era cão,/ Mordia-lhe o cajado./ Entrou numa horta,/ Viu um pessegueiro/ Carregado de maçãs./ Tirou avelãs./ Veio o dono dos pepinos:/ – Ó ladrão de meus marmelos!/ Atirou-lhe uma pedra,/ Acertou-lhe num artelho,/ Escorreu-lhe o sangue até ao joelho”¹⁹.

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

Sabonete de sinasol
Tem o direito de se mostrar,
Charara, charara.
Vi um filme de terror,
Uuuu (*encolhe-se os ombros e agita-se os braços*).
Vi um filme de cabóis,
Chicabóis, chicabóis (*simula-se o cavalgar com os pés e com as mãos*),
Vi um filme de amor,
Chuac, chuac (*imita-se o som dos beijos*).
Estados Unidos,
Palhaços bem vestidos,
Pà frente, pa trás.
Estados Unidos,
Palhaços bem vestidos,
Pà frente, pa trás,
Um, dois, três (“*bate-se com o cu*”)²⁰.

¹⁹ Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 137.

²⁰ *Idem*, p. 274.

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 texto permitir-nos-ia compreender melhor o quadro de valores socioculturais das crianças envolvidas: não é por acaso que a simulação do beijo é uma das situações mais observáveis.

Fixemo-nos agora num exemplo limite: no texto-jogo seguinte, com um código gestual semelhante ao do anterior, a sonoridade pura, fonética, assume-se como construtura semiótica que ultrapassa o código estritamente linguístico, participando na constituição de uma manifestação cultural lúdico-estética²¹. 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, coroná²²,
Será bom-bi, coroni,
Corona, aca-de-mi-sol,
Ja-mi, aca-de-mi, buf-buf²³.

²¹ As diversas definições do lúdico, como as de Schiller ou Huizinga, convergem numa tese a que nem sempre se atende quando se trata de obras literárias que, por diferentes motivos, convocam a (in)subordinação do jogo: o lúdico, como objecto acabado ou como série de constituintes de um todo em processo, é elemento vital da criação, vector essencial da natureza humana que, matizado de imprevisito, ousadia, imaginação e engenho crítico, opera sobremaneira em momentos de crise de valores cívicos, culturais, morais, éticos, religiosos, estéticos. A deslocação e a abertura de sentidos, o conhecimento que se abre sob o divertimento transgressor, o saneamento dos hábitos e dos julgamentos estacionários devem muito ao que no lúdico é denegação de ideologias prepotentes e repressivas, de irracionalismos e de misticismos. O lúdico dos mundos infantil e juvenil é a expressão máxima dessa intensificação total e livre da vida.

²² Var.: A-bom-bi, coroni./ (...)/ Nada-mi, buf-buf.

²³ Var.: Fa-mi, aca-de-mi, muf-muf. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 270.

Este poema, este jogo de encantação com e sobre a matéria sonora, é uma experiência de plenitude que se inscreve num desejo de totalidade: o de uma língua de descoberta e criação capaz de sublimar cada episódio de comunicação verbal e, conseqüentemente, cada momento da vida. Portanto: texto-corpo em exaltação, centrado no seu próprio prazer, corpo de prazer em campo aberto, corpomovimento, 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 umf²⁴. Os poemas surrealistas que cultivam uma morfologia, uma sintaxe, uma semântica e uma fonética da *desproporção* são também dialectos herdeiros dessa língua virtual sem limites que esta tipologia da poesia oral infantil e juvenil actualiza: “Sagani bô/ tangara pura/ kormos ama orgiski oibonkungata/ amagat/ pûra toli/ nigarasun kulin panaptu pana/ karain bô/ oigos timir vershok toli/ amagat pûra tabitala ak kam/ aiami kara kam oigos timir”²⁵.

Diz Eugénio de Andrade, no breve mas substancial texto “À maneira de explicação, se tal for necessário”, com que encerra o seu livro de poemas *Aquela Nuvem e Outras* (1986), consagrado à infância (mesmo se é, como todas as boas obras destinadas a uma recepção por parte da infância e da juventude, de leitura cativante e proveitosa para todas as idades): “a simples matéria sonora – rimas, aliteraões, reiteraões, estribilhos, consonâncias – é fonte de sedução e razão de encantamento desde que o homem se demorou, pela primeira vez, a escutar o vento entre os ramos” (servimo-nos da 11.^a ed., Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2005, sem numeração de páginas; com cores e ilustraões que de imediato arrebatam os sentidos do leitor ou do simples utente do livro, materializando em corpos icónico-empíricos a construção poética que, com a imagem, *trans-figura* a legibilidade do mundo conhecido e desconhecido). De certo modo, cumpre-se a cada leitura, silenciosa

²⁴ Sessão dádá, Zurique, 1917. Mário Cesariny, *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial (1924-1976)*, Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1977, p. 30.

²⁵ Mário Cesariny, “Carta do xamã”, in *Pena Capital*, 3.^a ed., aumentada, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 191 (1.^a ed., 1957).

ou em voz alta, o desejo formulado pelo poeta exactamente no fim do posfácio: “Quis misturar a minha voz às vozes anónimas da infância – oxalá ela venha a tornar-se anónima também”. E, para isso, nem é necessário que estes poemas se ajustem às leis da tradicionalidade: disseminação, persistência na memória colectiva oral, contaminação com outros textos e desdobramento em variantes; não só porque, ainda nas palavras do poeta, a “uma retórica de fogo de artifício” se opõe aqui “uma poética da luz, articulando a nudez e a transparência com a simplicidade de quem fala para que outros o escutem – daí o uso frequente das sete sílabas contadas que é o ritmo natural e português da nossa fala, se não for também o dos nossos passos”, mas igualmente porque em cada um destes textos se cumpre a utopia de uma voz literária primordial; uma voz de vozes, forte e total, que, no caso, pelo recurso ágil à arte poética própria das obras literárias orais e pela convocação de uma memória literária (oral e escrita) que modela um tecido intertextual muito rico e diverso, faz de cada um destes textos um monumento já tradicional (com o que, diríamos, quase deixa de ser funcional o conceito de popularizante ou de popularismo estético, tal é a verdade destes textos, em si mesmos alheios às categorias com que muitas vezes partimos para a análise de certas obras: oral/escrito, popular/culto, tradicional/não tradicional, etc.):

“Não quero, não”

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

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

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

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

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

Os versos usados quando se procede à selecção dos participantes no jogo – as fórmulas de selecção²⁶ – 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”²⁷, 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”).

É sem dúvida acentuada a decadência destas práticas – mas não é minimamente de prever o seu apagamento (nenhuma sociedade tecnológica implicará o desaparecimento das rimas infantis)²⁸ – sobretudo nas grandes cidades, substituídas pela telenovela para a infância e a juventude, pelo desporto e pelos jogos ligados às novas

²⁶ Sempre que possível, recorro a designações já adoptadas nas recolhas ou estudos sobre rimas infantis.

²⁷ 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.

²⁸ Aliás, já o dissemos em diversos locais, ao socorrer-se cada vez mais da rima infantil tradicional como instrumento pedagógico-didáctico, o ensino institucionalizado, com particular incidência na primeira infância, está a (re)produzir uma parte importante do folclore literário português, cujas repercussões no tecido socio-humano poderão ser avaliadas dentro de alguns anos, depois da necessária maturação, através de inquéritos rigorosos. Do contacto escolar não só com este universo poético-musical mas também com toda a poesia oral e tradicional, a que a abordagem didáctica confere um estatuto de alta qualificação artística e cultural, recebe a criança a formação de um gosto (oculto, a princípio, em muitos casos) que não é incompatível com as suas experiências posteriores (por mais que se distingam da literatura oral e tradicional). Esse gosto e esse conhecimento concretizar-se-ão por certo na assimilação da canção em que o popular e anónimo se cruza com o culto e autoral ou o fundo mais tradicional convive com os formantes mais modernos.

tecnologias. Ninguém pode negar que continuam a desenvolver-se eficazmente, devido a um sistema de funcionalidades que favorece uma adaptação dinâmica às condições de vida dos nossos dias: o jogo-rima é uma função biológica pela qual uma individuação desorganizada ou obscura progride para uma individuação que se processa num real-de-ficção em que cada um se diz em sublimação, razão e emoção. E nem se pode afirmar, monoliticamente, que o poema oral infantil e juvenil ocorre hoje apenas no espaço dos recreios dos infantários e das escolas do 1.º e do 2.º ciclos do Ensino Básico.

Se estivermos minimamente atentos, veremos por certo como, onde quer que exista uma situação de alguma rigidez formal, há crianças e jovens em interacção através destes jogos de gestos, de movimentos, de sons e de palavras (se, por exemplo, uma igreja enche, a ponto de muitos fiéis serem obrigados a permanecer no exterior, não é raro encontrarmos a sublimação do real, ou a instituição de um outro real sublimado, que é sempre a actualização-criação de um texto poético oral por parte dos seus intérpretes-autores). Cada um desses poema orais é uma *poiesis*, uma fabricação-recriação do poético (e, por conseguinte, de sabedoria e de humanidade) que, em parte, acontece à nossa frente como ritual, invenção, arte, competição, persuasão.

A comunidade infantil é portadora de um património comum que a defende das agressões do mundo adulto autoritário e coercitivo. Na rua, no pátio ou no recreio, esta *langue* extra-individual e de existência potencial, actualizada em cada *parole*, fornece à criança a possibilidade de aceder a outro mundo no qual pode existir *distintamente*: mundo privilegiado, constituído por uma representação (mais ou menos paródica ou séria) da realidade, espelhada em jogos que integram o lúdico, o conhecimento, a fruição estética, a sensibilidade lírica, narrativa e/ou dramática. 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 a televisão e o jogo-rima²⁹ não são para as crianças domínios antagónicos mas sim estreitamente dialogantes:

²⁹ Cf. Ana Pelegrín, “Literatura oral infantil”, in *Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura*, “Literatura Popular: Conceptos, Argumentos y Temas”, n.ºs 166-167, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, pp. 124-129.

Willy Fó foi dar a volta,
A volta ó mundo,
Oitenta dias,
Oitenta noites.
Conheceu princesa Arrós,
Visitou Norte, Sul, Este, Oeste
(dá-se uma volta e repete-se a lengalenga)³⁰.

Da narrativa de Júlio Verne *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, das aventuras do íntegro, cortês e enérgico Phileas Fogg, o poema transcrito é a mais expressiva síntese que conhecemos, a essencialização máxima de um texto fílmico (é essa a matriz, não o original divulgado primeiramente em livro, desde 1873) convertido em texto-jogo poético-musical e coreográfico. A mentira (a ficção), enquanto corpo de perguntas e respostas num corpo humano orgânico e questionador, é a verdade de uma carnação que vem do poema e ao poema volta como o seu lugar soberano. Nesta viagem, o sujeito liberta-se da organização artificial da vida comum, descobre e sublima a sua natureza interior, que é uma construção-derivação incontrolável de sentidos, como incontrolável é a fragmentação do mundo que estes textos repercutem, na sua arrogante (in)completude.

Os temas e os motivos destes textos renovam-se constantemente mas os procedimentos retórico-estruturais basilares persistem. Segundo Sánchez Romeralo³¹, assim como o romance se torna tradicional através da transmissão oral, na lírica popular um poema pode surgir já tradicional, se integrar os processos estilísticos autorizados pela tradição. A rigidez da linguagem tradicional como facto construtor, por um lado, e a flexibilidade de uma estrutura aberta que responde operativamente aos estímulos da dicotomia herança / inovação, por outro, proporcionam a recriação interminável destes textos em variantes³². A linguagem poética tradicional sofre

³⁰ Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 275.

³¹ Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico (Estudios sobre la Lírica Popular en los Siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 125.

³² 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):

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 congêneres 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 rítmicos³³. Na origem desta multiplicidade encontra-se, antes de tudo, o desenvolvimento da organização sintagmática e paradigmática da criança, a qual, progressivamente, descobre que as unidades linguísticas possibilitam um elevado número de combinações, embora sujeitas a determinadas normas. É evidente, porém, que o processo de aquisição da linguagem não explica todas as diferenças. As funções dos textos, os contextos de utilização e o nível etário dos intérpretes-autores são também responsáveis pela grande variedade de características formais, como acontece, por exemplo, nas “rimas de jogos”³⁴.

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 1.º 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

O menino atirou a bola ao ar,
A que terra foi parar?
(Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 262)

Um aviãozinho militar
Atirou cuma bomba ao ar;
A que terra foi parar? (*idem*, p. 266)

³³ 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.

³⁴ Cf. Maria José Costa, *Um Continente Poético Esquecido: As Rimais Infantis*, pp. 81-96.

com a sincronização sensório-motora dos movimentos, resultando num “ritmo que se faz com palavras e com traços translinguísticos que simultaneamente elas suportam”³⁵. Os versos estruturam-se numa sintaxe de encadeamento assindético, em curvas ascendentes e descendentes, desenvolvendo, a partir do primeiro segmento textual narrativo (relativo às aventuras do herói), sucessivos andamentos *sem-sentido*, motivados pelo surgimento da rima fácil, oportuna (“é” / “pé”; “quiqui” / “chichi”):

Willy Fó foi dar a volta,
A volta ó mundo,
Oitenta dias,
Oitenta noites.
Conheceu princesa Arrós,
Visitou Norte, Sul, Este, Oeste.
A Holanda, Holanda ó é,
Meu amor partiu um pé,
Ó lá quiqui,
Ó lá quiqui.
Quem ficar com as pernas abertas
Vai fazer chichi³⁶.

O poema oral infantil e juvenil é, na sua completude e fragmentação, totalidade e procura de totalidade no fragmentário integral. A rima cumulativa (ou acumulativa), à qual se tem aplicado a designação mais genérica e equívoca de lengalenga, porque não raro utilizada para nomear qualquer espécie de poema oral infantil³⁷ (ou, como José Leite de Vasconcelos, os mais extensos) e, por analogia de recursos de linguagem, qualquer discurso reiterativo e mais ou menos premeditado, ilustra por si só o jogo de epifania da palavra-jogo e, ao mesmo tempo ou quase em simultâneo, de pulverização de sentidos próprio dos textos deste cancionero. Sublinhemos: é preciso que se reconheça que não há uma relação de englobante e englobado entre a lengalenga, designação e conceito

³⁵ Vera Vouga, “Do verso: Aproximações (arte verbal infantil)”, p. 76.

³⁶ Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 276.

³⁷ Do Ministério da Educação emanam livros em que o termo “lengalenga” recobre todos os poemas orais da tradição oral infantil, à excepção da adivinha: *Colecção de Lengalengas e Poesias*, Lisboa, Ministério da Educação, Direcção-Geral do Ensino Básico e Secundário-MEC, Divisão de Educação Pré-Escolar, 1987; ou *Caderno de Histórias, Poesias, Lengalengas, Adivinhas, Canções*, direcção de Vasco Alves, Lisboa, Ministério da Educação, Departamento da Educação Básica, Educação Pré-Escolar, 2002.

que só aceitamos se circunscrita ao uso comum ou se aplicada aos textos que acompanham jogos de palmas³⁸, e a rima cumulativa, denominação que traz vantagens para os especialistas. A especificidade desta decorre de, antes de mais, três procedimentos estilísticos, mais ou menos articulados entre si no mesmo texto (a que, numa síntese menos restritiva, poderíamos acrescentar o diálogo de pergunta / resposta imediatas, modo de apresentação do discurso que muitas vezes inclui a interrogação: “– Cá, crá, cá,/ Põe-te na pá,/ Faz um bolinho/ Para o João Pinho/ Que anda no monte/ Co a perna quebrada./ – Quem na quebrou?/ – Foi a galinha./ – Que é da galinha?/ – Foi pôr o ovo./ – Que é do ovo?/ – Levou-o o padre./ – Que é do padre?/ – Foi dizê’la missa./ – Que é da missa?/ – Que é da missa?/ Já está dita”³⁹): a enumeração, a repetição e o encadeamento, com a recuperação mais ou menos intensiva de elementos anteriores.

A acumulação implica por vezes uma multiplicidade tal que nos evoca a poética da liberdade surrealista, a errância típica do ser humano que técnicas afins das cabalas fonéticas, dos cadáveres esquisitos, dos inventários e dos automatismos surrealistas colocam num plano de evidência que resulta da própria pluralidade do mundo: “O preto da Guiné/ Lava a cara com café,/ Tem vergonha de ir à missa/ Cuns sapatos de cortiça./ Os sapatos são de sola/ Em cima de uma bola,/ A bola é redonda/ Em cima de uma pomba,/ A pomba é branca/ Em cima de uma tranca,/ A tranca é comprida/ Em cima de uma espiga,/ A espiga é amarela/ Em cima da janela,/ A janela não tem cu/ Em cima do peru,/ O peru não tem bico/ Em cima do penico,/ O penico não tem asa/ Em cima de uma casa,/ A casa não tem porta/ Em cima de uma mota,/ A mota não tem eixo/ Em cima do teu queixo,/ O queixo não tem barba/ Em cima da ramada,/ A ramada não tem uvas/ Em cima das viúvas,/ As viúvas não têm homem/ Em cima do lobisomem”⁴⁰.

³⁸ Trata-se, na nossa classificação, do subconjunto “lengalengas com palmas”, no qual há composições que são rimas cumulativas propriamente ditas; como esta, publicada no vol. II do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*: “O Pedro foi à tropa/ Saber o que era tropa,/ Mas tudo era tropa./ Pedro, Pedro tropa.// O Pedro foi à China,/ Saber o que era China,/ Mas tudo era China,/ Pedro, Pedro China.// O Pedro foi à dança,/ Saber o que era dança,/ Mas tudo era dança,/ Pedro, Pedro dança.// O Pedro foi à Rússia,/ Saber o que era Rússia,/ Mas tudo era Rússia,/ Pedro, Pedro Rússia” (p. 273). Reunimo-las sob esta titulação porque o único mecanismo que nos permite obter alguma uniformidade taxinómica é privilegiarmos o critério do jogo de gestos.

³⁹ *Idem*, p. 280.

⁴⁰ *Idem*, p. 281.