

DO VERSO: APROXIMAÇÕES

(ARTE VERBAL INFANTIL)

«Notre hypothèse générale est que les artistes ont emprunté leurs matériaux premiers aux performances naturelles de l'homme ou, plus fortement encore, que les artistes sont contraints d'utiliser les possibilités perceptives et motrices de l'homme. (...) L'artiste crée, mais il crée à partir de matériaux. (...) Nous n'oublions pas qu'il crée en cherchant sans cesse à rompre ces déterminismes. (...) À la limite, il faut se taire et écouter».

PAUL FRAISSE

«Parlant du rythme, c'est de vous que je parle, c'est vous qui parlez, les problèmes du rythme sont les vôtres»¹. Queira, por favor, revisitar comigo os lugares da sua infância, «atelier» fecundo de formas poéticas. Dispomos de um vasto «corpus» de Literatura Oral Infantil, directa ou indirectamente recolhida em Portugal²; de estudos suficientes para fundamentar as perspectivas etnográfica, poética e semiótica. Começamos por um aceitável começo: quando se fala de «Arte Verbal Infantil», que realidade recobre este adjectivo? Parte de um todo muito mais amplo, o da oralidade tradicional, a oralidade

* Versão revista da Comunicação apresentada ao II Congresso Brasileiro de Semiótica, São Paulo, Setembro de 1985.

¹ MESCHONNIC, Henri — *Critique du rythme. Anthologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 715.

² Não abordarei esse vasto «corpus» com qualquer preocupação de exaustividade mas tentarei dele extrair uma amostra representativa que seja uma efectiva aproximação ao funcionamento do verso. Os exemplos serão numerados, correspondendo as letras à identificação de diferentes variantes.

infantil possui globalmente algumas das suas características, concretamente a de apresentar-se como vivência que despreocupadamente coloca entre parêntesis os problemas de origem ou de autoria propriamente ditos. Porque neste universo permanece aquilo que, criação única algures, se tornou pura variação anónima, constantemente equilibrada entre os limites da percepção e os da memória³. A sua «performance» será, mais do que um trabalho de citação exacta, a prática de uma competência especial⁴.

Do «corpus» a analisar, retirei exemplos de algum modo equívocos no que respeita à sua fortuna infantil, como os de certas etimologias populares ou de calendários poéticos. Ficaram fundamentalmente lenga-lengas, cantilenas de extensão muito variável, cobrindo pouco mais do que, na circunstância, o espaço de dois versos ou tempos assaz longos, fórmulas de escolha («préludes aux jeux ritualisés», como gostava de os designar Roman Jakobson)⁵ e trava-línguas. Disse: infantis. Porque neles a criança sempre está especialmente implicada, num processo semiótico interactivo que não se sabe onde começa, o adulto dizendo-os as mais das vezes numa espécie de regressão por simpatia⁶ em que tenta adoptar o ponto de vista da criança, esta ouvindo-os, fruindo-os, decorando-os, recriando-os, confirmando no adulto a sua correcta escolha de processos e, em futuras crianças, precoces, gratas experiências. Revisitando esses arquivos da memória descobriremos a regularidade, base de toda a versificação, o primado fundador do ritmo⁷. De um ritmo que se faz com palavras e com os traços translinguísticos que simultaneamente elas suportam⁸.

³ Cf. o princípio enunciado por FRAXSSE, Paul — *Psychologie du rythme*, Paris, P.U.F., 1974, p. 106: «D'une manière générale, on peut dire que plus les formes sont simples et régulières et plus elles sont faciles à percevoir et mémoriser».

⁴ Cf. o conceito de «remémoration générative» em POUILLON, Jean — *Plus c'est la même chose, plus ça change*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse»⁸, n.º 15, *Mémoires*, Paris, Gallimard, Primavera de 1977, pp. 203-211.

⁵ JAKOBSON, Roman; WAUGH, Linda — *La charpente phonique du langage*, trad. francesa, Paris, Minuit, 1980.

⁶ Cf. FONÁGY, Ivan — *Les bases pulsionnelles de la phonation*, «Revue Française de Psychanalyse», Jan. 1970, pp. 101-136; Jul. 1971, pp. 543-591.

⁷ Id. — *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1973, p. 81.

* Id., *Ibid.*, p. 24.

DO VERSO: APROXIMAÇÕES

Não se trata de uma regularidade única (isossilabismo rigoroso, exclusivo), como poderia inferir-se de uma concepção restritiva do verso, mas de regularidades várias podendo histórica e geograficamente combinar-se, textualizar-se, assegurando aquilo que Pedro Henriquez Ureña define como limiar da métrica, o verso puro: «El verso, en su esencia invariable a través de todos los idiomas y de todos los tiempos, como grupo de fonemas, como «agrupación de sonidos», obedece solo a una ley rítmica primaria: Ia de Ia repetición. Ritmo, en su fórmula elemental, es repetición. El verso, en su sencillez pura, es unidad rítmica porque se repite y forma series: para formar series, las unidades pueden ser semejantes o desemejantes»⁹.

Começamos por detectar os quatro aspectos do ritmo apontados como fundamentais por Rafael de Balbin:¹⁰ de quantidade, intensidade, timbre e tom. Na arte verbal infantil a consciência silábica é dado primeiro e nítido¹¹ podendo adoptar-se a matriz do verso isossilábico. (Exemplos IA, 2A, 3A, 4A, 5A).

LA. Fernandinho vai ao vinho
Quebra o copo p'lo caminho
Ai do copo, ai do vinho, Ai
do eu do Fernandinho!¹²

2.A. Pico, pico, maçarico
Quem te deu tamanho bico? Foi o
padre da botelha P'ra ferrar na
sobrancelha Varre, varre,
vassourinha s'varre(r)es bem, dou-te
um vintém, s'varre(r)es mal, dou-te
um real.¹³

⁹ HENRIQUEZ UREÑA, Pedro — *En busca del verso puro*. in «Homenaje a Enrique José Varona en el cincuentenario de su primer curso de filosofía (1880-1930), Miscelánea de estudios literarios, históricos y filosóficos», Havana, Secretaría de Educación-Dirección de Cultura, 1935, p. 31.

¹⁰ *Sistema de rítmica castellana*, 3.^a ed. aumentada, Madrid, Gredos, 1975.

¹¹ Cf. a afirmação de SPIRE, André — *Plaisir Poétique et Plaisir Musculaire. Essai sur l'Évolution des Techniques Poétiques*, Nova Iorque, Vanni, 1949, p. 27: «L'expérience a révélé que le sentiment de la séparation des mots est moins naturel que le sentiment de la séparation en syllabes. (...) Tout sujet normal (...) sent la syllabe comme division élémentaire du langage».

¹² Recolha pessoal, Porto.

¹³ *Ibid.*

VERA LÚCIA VOUGA

3. A. Joanhina, voa, voa,
Que o teu pai 'stá em Lisboa
c'um rabinho de sardinha Para
dar à Joanhina.¹⁴
- 4.A. Põe, galinha, aqui o ovo,
Que o menino papa-o todo.¹⁵
- 5.A. Sapé, gato
Lambareiro, Tire
a pata Do
açucareiro!¹⁶

Fenómenos de compensação e sinalefa têm grande probabilidade de ocorrer mantendo a persistência do modelo proposto que, no entanto, frequentemente alterna com versos de menor ou maior extensão. Repare-se nas seguintes variantes (B) aos exemplos transcritos, que saem nitidamente do limite heptassilábico:

- 1.B
Ai do copo, ai do vinho, ai
do tutu do Fernandinho.¹⁷
- 2.B. Sorrobico, bico
Quem te deu tamanho bico?
Foi a velha chocalheira Com
ovos e manteiga E os cavalos
a correr E as meninas a
aprender E a que for mais
bonita É que se vai
esconder.¹⁸

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ VASCONCELLOS, J. Leite de — *Cancioneiro Popular Português*, coordenado e com Introdução de M.^a Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1975, p. 89.

DO VERSO: APROXIMAÇÕES

4.B. Aqui põe a pitinha o ovo E o
menino papa-o todo.¹⁹

De resto, como salienta Paul Fraise, o isossilabismo é fundamentalmente um modelo perceptivo, construção aproximada²⁰. Nesta perspectiva se insere a chamada de atenção do grupo [x para o facto de toda a rima, concordância estabelecida através do filtro da percepção ser, em rigor, pene-rima²¹ e de Roman Jakobson e Linda Waugh lembrando por seu turno, que «les conventions pour la rime ont pour effet d'oblitérer un certain nombre d'oppositions distinctives»²². Esta insistência num modelo de construção, de regularidade aproximada, não se faz ao arrepio dos dados fornecidos pela fonética experimental²³. Pelo contrário, permite repensá-los de uma forma mais fecunda. Munidos desta perspectiva, abordaremos sem qualquer estranheza os vários casos de versificação irregular tendendo para o modelo de verso flutuante, de antiquíssima tradição peninsular.

6.A. Era uma vez Um gato
maltês Tocava piano E
falava francês.²⁴

6.B. Era uma vez
Um porco maltês
Queres que te conte outra vez?²⁵

¹⁹ VASOONCELLOS, J. Leite de — *Etnografia Portuguesa. Tentame de Sistematização*, Org. M. Viegas Guerreiro, colab. Alda da Silva Soromenho e Paulo Catão Soromenho, prefacção de Orlando Ribeiro, vol. 5, Lisboa, Imprensa Nacional, 1967, p. 70.

²⁰ *O.C.*, p. 153.

²¹ DuBOis, Jacques; EDELIN, Francis; KLINKENBERG, Jean-Marie; MINGUET, Philippe (Grupo n) — *Rhétorique de la poésie. Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire*, Bruxelas, Complexe, 1977, p. 154.

²² *O.C.*, p. 65.

²³ Cf. LOTE, Georges — *Etudes sur le vers français. UAlexandrin d'après la phonétique expérimentale*, reimpr. Genebra, Slatkine 1975; FAURE, G.; ROSSI, M. — *Le rythme de Valexandrin*. Travaux de linguistique et de littérature, Université de Strasbourg, 1968.

²⁴ Recolha pessoal, Porto.

²⁵ *Ibid.*

6.C. Era uma vez Um gato
maltês Construiu um
prédio Não sei que mais
fez.²⁶

7.A. Anda, burrinho P'ra
Azeitão Carregadinho
De feijão Que os
outros Já lá 'stão
Com pão e vinho P'ra
uma função.²⁷

Em certas fórmulas de escolha reforça-se o silabismo de base destacando a sequência sílaba a sílaba por cada jogador a sortear. Assim, a fórmula de escolha

8.A. O avião foi ao ar;
A que terra foi parar?
(Completar dizendo o nome de uma terra)²⁸

é do seguinte modo executada numa roda: O-a-vi-ão-foi-ao-ar-a-que--ter-ra-foi-pa-rar?-Por-tu-gal. Em outros casos, o ritmo é sobretudo de intensidade, apoiando-se no relevo acentuai, na linha da «forte corrente nativa de versificação irregular cujos efeitos (...) [são] mais sensíveis na poesia de tipo tradicional»²⁹. São frequentes as fórmulas caracterizáveis como variedades do verso livre de cláusulas. Segundo Isabel Paraíso Leal este «consiste en la reiteracion indefinida de un grupo rítmico-acentual, con acompañamiento de la rima (...) [onde] cada núcleo es *biacentuah* el segundo acento, cae obligatoriamente en la penúltima sílaba de cada núcleo, y el primero queda flotante»³⁰. Este tipo de acentuação binária, inicialmente proposta, logo induzida, coaduna-se especialmente com a sincronização sensorio-motora do

²⁶ VASCONCELLGS, J. L. de — *Cancioneiro...*, cit., p. 95.

²⁷ Recolha pessoal, Porto.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ CUNHA, Celso Ferreira da—*Estudos de Versificação Portuguesa (séculos XIII a XVI)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 167.

³⁰ PARAÍSO LEAL, Isabel — *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 393-4.

DO VERSO: APROXIMAÇÕES

balanço e movimentos rítmicos dele derivados — oscilar, embalar, andar, trotar — que frequentemente acompanham a recitação (ver 10.A. e 11. A.).

9.A. Rei, capitão
Soldado, ladrão
Menina bonita Do
meu coração.³¹

10.A. Mão morta, Mão morta, Vai bater Àquela
porta! (Acompanhado de oscilação do
pulso)³²

11.A. Assim se amassa,
Assim se peneira,
Assim se dá volta
Ao pão da masseira!
(Acompanhado de movimentos laterais dos braços
terminando numa volta)³³

12.A. Ri — Ronda
Quí — quiqueribónda
Sala — mirónda *Per í*
s'escónde.³⁴

Apesar do seu isossilabismo quase sem falhas, é ainda neste tipo de lenga-lengas que melhor se enquadra a já citada fórmula de contar os botões «Rei, capitão...» (9.A.) e a de afastar os gulosos

13.A. Sápe, gato
Lámbaréiro, Tira
a pata Do
açucareiro!³⁵

Aqui, a matriz biacentual projecta-se claramente, por indução rítmica, em *tómbareiro* e *Do açucareiro*.

³¹ Recolha pessoal, Porto.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ VASCONCELLOS, J. L. de — *Cancioneiro...*, cit, p. 99.

³⁵ Recolha pessoal, Porto.

Certas fórmulas de escolha colocam-nos perante uma situação bastante mais complexa, apresentando-se frequentemente, quanto à dicção, como um modelo tetracentual (repare-se que quatro é múltiplo de dois, que tínhamos encontrado nas fórmulas anteriores), de raríssima concentração, na medida em que cada sílaba pode corresponder a um acento. A fórmula desenvolve-se segundo o esquema proposto, tetracentual, procedendo a ionizações de átonas, se necessário:

14.A. Úm —dó —li —tá
 Qu'éra dé méndá Úm
 soneto cóloréto —dó
 —li —tá³⁶

14.B. Úm, dó, li, tá,
 Erá dí — méndá
 Picareta, flórêta
 Úm, dó, li, tá³⁷

15.A. Ém cima dó piano
 ?stá um copo com veneno
 Quem bebeu morreu.³⁸

³⁶ *ibid.*

³⁷ SANTOS, Jr., J. R. dos — *Lenga-Lengas e Jogos Infantis*, extr. dos «Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia» (vol. 8, fase. 3), Porto, Instituto de Antropologia da Universidade do Porto, 1938, p. 24.

³⁸ Recolha pessoal, Porto. Cf. MELO, Veríssimo de — *Jogos populares do Brasil*, separata de «Douro Litoral — Boletim da Comissão de Etnografia e História» (Sétima série — V — VI), Porto, 1956, p. 15, as variantes recolhidas no Brasil:

15.B. Lá em cima do piano
 Tem um copo de veneno;
 Para quem beber primeiro, —
 Mor — reu!

15.C. Em cima do piano
 Tem um copo de veneno,
 Quem bebeu morreu.
 Anabú, anabú Quem sai
 és tu.

Este cotejo permite verificar que em 15.B., apenas o terceiro e quarto versos quebram o modelo tetracentual. Este último é acentuado como um resíduo provável do referido modelo (ver 15.A.) já que ambas as sílabas são destacadas

DO VERSO: APROXIMAÇÕES

- 16.A. Pím, pám, púm,
Cada bola mata úm
Dá galinha pró peru
Quem fíc(a) és tú.³⁹

É como se a raiz acentuai do verso peninsular de arte-maior, caracterizado, segundo Carolina Michaëlis, por «quatro altas» (...) que podiam oscilar entre nove e treze sílabas»⁴⁰ estivesse, pela deixis lúdica inerente ao tirar à sorte, concentrada num segmento curto, não excedendo as sete sílabas, deixando entrever não só os hábitos do acentuado como os limites do acentuável. Em outros casos, a estrutura matricial provém de um ritmo de timbre; podemos, por exemplo, detectá-lo na sua expressão mínima, a rima, em numerosas lenga-lengas:

- 17.A. Azanga, azanga,
A perna da franga
(Para fazer perder o parceiro)⁴¹
- 18.A. Caracol, caracol,
Poê os chifrinhos ao sol!⁴²
- 19.A. Ter, ter...
Pr'a maêzinha ver⁴³

e acentuadas; o exemplo 15.C. contém como 15.B., diferenças procedentes da sintaxe da norma brasileira («tem» por «stá»), que se fazem dentro de igual modelo rítmico. O mesmo se diga dos últimos dois versos, procedentes de outra fórmula de escolha, «Ana-ina-não», e aqui integrados por justaposição, como vulgarmente acontece na literatura tradicional.

³⁹ Recolha pessoal, Porto. Nesta fórmula de escolha o modelo tetra-centual alterna com o triacentual (verso 1). A presença do primeiro ou a alternância deste e do segundo constituem também os cânones encontrados nas «Nursery Rhymes» inglesas por GUERQON, Jacqueline — *Sur la Métrique des Nursery Rhymes*, «Cahiers de Poétique Comparée», vol. 1, fase. 2, pp. 68-93, Paris, Assotiation Langues et Civilization, s/d.; cf. ainda ERYE, Northrop — «The Rhythm of Recurrence: Epos», *The Structure of verse*, dirig. por Harvey QROSS, Nova Iorque, Fawcett Publications, 1966, pp. 168-180.

⁴⁰ CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley — *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, João Sá da Costa, 1984, p. 689.

⁴¹ Recolha pessoal, Porto.

⁴² *Ibid.*

⁴³ VASCONCELLOS, J. L. de—*Etnografia...*, vol. cit, p. 64.

VERA LÚCIA VOUGA

20.A. Ó, 6, 6, é o menino da sua avó...
Aí, aí, aí, é o menino da sua mãe...
Ti, ti, ti, é o menino da sua tia...⁴⁴

ou máxima, com o uso sistemático de rimas internas, refrões ou aliterações como em 21.A., 22.A., 23.A. e 24.A. Repare-se no à vontade com que se criam refrões (20.A. — «Ti, ti, ti...») ou se fazem «arranjos» fonéticos para que uma concordância tímbrica tenha lugar (22.A. — «jólho» [por joelho] rimando com «perepolho»):

2 LA. — Qui-q'ri-qui, casou Maria
— » » » com quem seria?
— » » » c'um sapateiro
— » » » que le daria?
— » » » deu-le uns sapatos.
— » » » de que eles são?
— » » » de cordovão.⁴⁵

22.A. A carriça — diz a missa;
O pardal — muda o missal;
O estorninho — toca o sino;
O maranteú — tira o chapéu;
O pardaleja — abre as portas da igreja;
O maripela — acende a vela;
O perepolho — põe-se de jólho.⁴⁶

23.A. Comi rim de melra gorda,
Rigordilha, melra assada.⁴⁷

24.A. Debaixo da pipa
Está uma pita.
A pipa pinga,) repetir acelerando A
pita pia j progressivamente⁴⁸

Em certas lenga-lengas a unidade é fundamentalmente conferida por um ritmo de tom. Veja-se o já citado exemplo «Assim se amassa» (11.A.): nos dois primeiros versos a entoação repete-se,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁴⁵ VASCONCELLOS, J. L. de — *Cancioneiro...*, cit, p. 73.

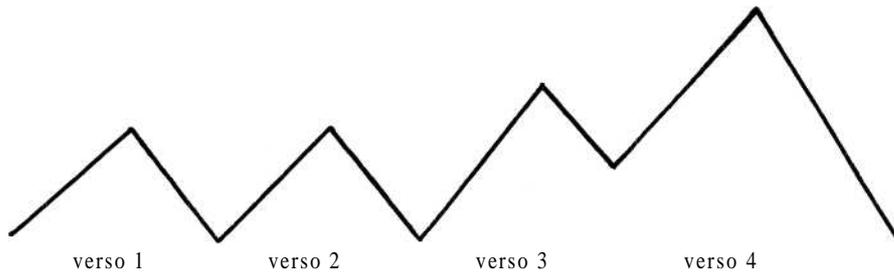
⁴⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁷ VASCONCELLOS, J. L. de — *Etnografia...*, vol. cit, p. 72.

⁴⁸ Recolha pessoal, Porto

DO VERSO: APROXIMAÇÕES

ampliando-se nos v.3 e 4 com um cavalgamento muito nítido que acompanha a elevação dos braços a dar a «volta» que se imita.



O esquema é muito mais elementar quando o encadeamento é do tipo pergunta/resposta, fazendo alternar sistematicamente curvas ascendentes/descendentes muitas vezes duplicadas pela oposição real ou mimada de duas vozes distintas. É este esquema que unifica as diferentes versões de «Cabra-cega», algumas das quais se transcrevem. (25.A., 25.B., 25.C, 25.D.).

25.A. — Cabra cega, donde vens?

— De castela.

— Que me trazes?

— Pão e costela.

— Dâs-me d'ela?

— Não, que é para mim

E p'rà minha velha

Corner d'ela⁴⁹

25.B. — Cabra cega,

Donde vens?

— De Vizela.

— Que trazes de la?

— Pão e canela.

— Dâs-me delà?

— Não; é para mim,

É para a minha velha

⁴⁹ VASCONCELLOS, J. L. de — *Cancioneiro...*, cit., pp. 96-7.

⁵⁰ *Ibid.*

— ZuDe-te nela.⁵⁰

VERA LÚCIA VOUGA

25.C. — Cabra cega, donde vens?

— Eu venho de Guimarães.

— Que trazes de venda?

— Pão e canela.

— Dás-me da merenda?

— Ficou-me na venda;

Bubi-a de vinho.

Agora me alembra.⁵¹

25.D. — Cabra cega, donde vens?

— Venho do moinho.

— Que trazes?

— Farinha e farelo.

— Dá-me dela.

— Não dou;

Vai procurar quem te criou.⁵²

Em outros casos, mais simples ainda, uma mesma célula tonal e sintática vai sendo glosada ao longo de toda a cantilena:

26.A. (possível continuação a «Põe, aqui, pitinha o ovo»,
com os cinco dedos)

Este assa-o Este
come-o Este: dá-me
dele! Este: não
quero! Tèro —lèro —
lèro!⁵³

27.A. Aos seis assenta Aos
sete adenta, Ao ano
andante, Aos dois
falante, Se assim não
fizeste, Fraca ama
tiveste!⁵⁴

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ VASCONCELLOS, J. L. de — *Etnografia...*, vol. cit, p. 69.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 64.

DO VERSO: APROXIMAÇÕES

Em algumas lenga-lengas a regularidade provém da repetição de um ou alguns lexemas. Designados por Spire como «mots-agrafes»⁵⁵, por Paule Aimard como «mots charnière»⁵⁶ eles são elos de um encadeamento metonímico mais ou menos longo quase sempre desenvolvendo sucessivos «nonsense» entre a repetição do lexema e o surgimento da rima fácil, oportuna:

28.A. Amanhã é domingo
Cantará o pintassirgo O
pintassirgo é doirado,
Bate no aro, O aro é
fino, Bate no sino, O
sino é de oiro, Bate no
toiro, O toiro é mau, Bate
no miau, O miau tem
unha P'ra tocar o
berinbau.⁵⁷

28.B. Amanhã é domingo Do
padre cachimbo; O galo
montês Toca na rês; A rês
é de barro Toca no adro;
O adro é fino Toca no
sino; O sino é de oiro
Toca no toiro; O tiro é
bravo Esterlica-lhe o
rabo.⁵⁸

⁵⁵ SPIRE, A. — O. C., p. 124.

⁵⁶ AIMARD, Paule — *Les jeux de mots de Venfant*, Villeurbanne, Simep, 1975; cit. por FRANÇOIS, Frédéric — *Expressivité et subjectivité chez Venfant*, «Journal de Psychologie normale et pathologique», n.ºs 3-4, Julho-Dez., 1976, *Aspects et procedes d'expressivité dans le langage*, Paris, P.U.F., pp. 391-417.

⁵⁷ VA3CQNCÉLLOS, J. L. de — *Cancioneiro...*, cit., p. 65.

⁵⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 66.

Com as cantilenas escolhidas visou-se pôr a nu uma série de irregularidades possíveis através de exemplos onde eram particularmente flagrantes. No entanto, muitas das vezes, nas lenga-lengas citadas, sobrepõem-se regularidades de vários tipos. Neste percurso variado onde, quanto mais simples, mais fácil de perceber e memorizar⁵⁹, «a carga eufórica evidentemente não dimana da temática, restrita a poucos motivos consagrados, mas da sensação acústica produzida pelo constante martelar na ideia exausta, pela reiteração rítmica-fónica, vocabular, sinonímica e fraseológica —, em suma, pela verbalização melódica daqueles motivos por vezes estereotipados»⁶⁰. A este riquíssimo acervo de literatura oral, acrescenta-se ainda a presença inequívoca, inundante da voz, de uma voz indivisa, múltimoda, grávida de possíveis⁶¹, inserida no terreno sincrético da produção do som harmonioso: canto, melopeia, dicção. «L'homme, à l'origine ne dispose que de son corps et de sa voix⁶²»; «No existiendo disparidade de esencia, si no de organización, entre el habla y el canto, la música de la voz —origen de toda música— nace libre, sin valias como la plática»⁶³. Prática não apenas de uma regularidade percebida mas de uma regularidade emitida, projecção vibrante de um sujeito eufórico. A literatura oral infantil faz-se com o corpo — exercício deslumbrante de uma coluna de ar que vibra, de uma respiração que se musicaliza e verbaliza⁶⁴ de

⁵⁹ Cf. nota 3; Id., *Ibid.*, p. 178: «La rythmisation a comme effet d'améliorer l'efficacité de la mémoire».

⁶⁰ CUNHA, Celso F. de — *Estudos...*, cit., p. 177.

⁶¹ Criando a possível fusão ou confusão entre «la voix physique qui prononce et la voix-métaphore de originalité la plus intime...» MESCHONNIC, Henri — *O. C.*, p. 294; *Ibid.*, «La voix est relation. Par la communication ou du sens s'échange, elle constitue un milieu. Comme dans le discours, il y a dans la voix plus de signifiant que de signifié: un débordement de la signification par la signifiante».

⁶² FRAISSE, P. — *O. C.*, p. 123; cf. ainda MAUSS, Maree — *Manual de Etnografia*, trad. portuguesa, Lisboa, Pórtico, 1972, cap. 5, «Estética».

⁶³ HENRIQUEZ URENA, P. — *O. C.*, p. 32.

⁶⁴ Cf. a mordacidade da crítica à vulgata da respiração como base do ritmo em MESCHONNIC, H. — *O. C.*, p. 658: «On admire la nature qui a choisi l'alexandrin français pour étalonner le souffle humaine. Ou qui a étalonné l'alexandrin sur cette bouchée d'air». Apesar de reconhecer os extremos de ridículo aos quais o desenvolvimento desta problemática pode eventualmente levar, creio todavia que o problema da respiração não pode deixar de pôr-se, no mínimo como medida flutuante de uma limitação de capacidade física e psíquica. Numa comunicação incluída nas «Actas» do Colóquio «Dimensões da Alteridade nas Culturas de Expressão Portuguesa: o Outro», Lx, Nov.

uma gestualidade reduzida⁶³ mas nem por isso desprovida de emoções e acompanha-se muitas vezes de outros gestos cadenciados⁶⁶ esquisitando a geografia de um corpo bem ritmado. Muito do que os métodos de educação rítmica teorizam e experimentaram⁶⁷ estava embrionariamente aqui. A aprendizagem da língua é assim, na tradição portuguesa, concomitante com a de uma linguagem poética rudimentar, do corpo e do gesto, semiose complexa, sincrética, total, prolongando nas suas futuras especializações e transmutações o rasto de uma unidade pressentida.

Com efeito, segundo Jakobson, os valores supra-segmentais são os que mais facilmente a criança capta: «La séparation des roles linguistiques revenant à chaque hémisphère ne se stabilise, semble-t-il, que vers quatre ou cinq ans»⁶⁸. Se o momento de especialização dos hemisférios cerebrais provoca discordâncias relativamente a esta afirmação, sustentando alguns autores que ela é praticamente detectável

de 1985, sustentei que uma das maiores dificuldades de leitura de *Saltimbancos* de Almada Negreiros provinha do facto de não se encontrarem neste texto pausas onde física e psicologicamente se respirasse, mesmo numa leitura interior. No estudo do canto, é por demais conhecido todo o trabalho conducente ao domínio respiratório que deve idealmente passar despercebido quando se canta. No falante adulto e normal a respiração não se nota (nem se pensa), em princípio, na cadeia falada. O mesmo não pode exactamente garantir-se se esse adulto disser um poema; aqui, tal como no canto, uma aprendizagem pode ser necessária. No que respeita à criança, o domínio da respiração vai-se exercitando concomitantemente com o da linguagem. Quem não ouviu já uma criança respirando várias vezes numa curta frase? Este aspecto é talvez mais evidente nos casos de regressão prosódica em que, para chamar a atenção, a criança pode falar como se fosse mais nova e, portanto, não dominasse ainda a técnica respiratória concomitante com a fala. Nessas alturas é vulgar a criança mimar respirações numerosas, às vezes após cada vocábulo, do tipo: «Eu (resp.) estava (resp.) a brincar (resp.) e este menino (resp.) empurrou-me (resp.)...».

⁶⁶ SPIRE, A. — O. C, pp. 53-4 lembra que nem a «Parole intérieure» é puramente mental; neste caso ou na simples audição, haverá sempre uma «Esquice motrice»; cf. ainda FONÁGY, I.—*La vive voix...*, cit, p. 25: «Dans tous les cas, **la manière de prononcer ou la manière de parler, le style vocal**, le style verbal est un message secondaire engendré à l'aide d'un système de communication préverbale, et intégré au message linguistique proprement dit».

⁶⁷ Cf. exemplos 10.A., H.A., 19.A., 20.A. e 26.A.

⁶⁸ Cf. DALCROZE, Jacques — *Le rythme, la musique et l'éducation*, Lausanne, Jaulin, 1920; ROBINS, F.; ROBINS, J.—*Rythmique éducative*, Paris, Neuchâtel, Delachaux & Niestlé, 1970; LLONGUERAS, Juan — *El ritmo en la educación y formación general de la infancia*, Barcelona, Labor, 1924.

⁶⁹ JAKOBSON, R.; WAUGH, Linda — O. C, p. 201.

desde sempre⁶⁹, também a questão das funções específicas de cada hemisfério parece longe de estar esgotada ou recolher unanimidade. Assim, se Jakobson sustenta que no indivíduo em princípio dextro, o hemisfério esquerdo se ocupa da tarefa fonológica, tonal (se distintiva) e acentuai e o direito das melodias, sons, ruídos, vozes, entoações, etc, D. S. Palermo sublinha que as vogais se situam entre a música propriamente dita e a linguagem sendo, portanto, elementos de lateralização algo flutuante. O código Morse, por exemplo, passa de simples ritmo, (tarefa preferencial para o hemisfério direito) a código pertinente para um ouvinte que o conheça (tarefa preferencial para o hemisfério esquerdo)⁷⁰. O mesmo pode acontecer com a música. Sendo, numa atitude mais ingénua, essencialmente descodificada pelo hemisfério direito, a descodificação desloca-se para o esquerdo conforme se tem dela uma audição mais intelectualizada⁷¹. Curiosamente a especialização do hemisfério esquerdo, por inibição e pré-determinação genética⁷², e há também quem defenda, epigenética⁷³, é talvez menos nítida nas mulheres⁷⁴ que são as grandes autoras e/ou transmissoras da arte verbal infantil.

Enquanto esperamos que a neurolinguística prossiga a sua investigação, concluamos provisoriamente que a literatura oral infantil, estabelecendo equivalências pertencentes no presente ou no futuro a especificidades hemisféricas distintas, se define como plataforma vocacionada para uma circulação entre elas. É ainda com Jakobson que podemos fazer a síntese das regularidades de vários tipos e várias localizações possíveis levantadas: «invariance dans la variation»⁷⁵.

Dentro de limites de variação pessoal, cultural e regional é o manequim rítmico, qualquer que ele seja, que impõe substituições e associações, onde o texto parou ou a memória falhou, criando

⁶⁹ Cf. PAIXERMO, David S. — *Psychology of Language*, Illinois, Scott, Foresman and Company, 1978, especialmente eaps. 2 e 3. TM *ibid.*, pp. 71-3.

⁷¹ Cf. MARTINS, Raimundo; PINTO, M.^a da Graça — *Perturbações neurológicas das capacidades musicais*, «Análise Psicológica», II, 4, 1979, pp. 501-508.

⁷² CALDAS, Alexandre Castro — *Diagnóstico e evolução das afasias de causa vascular* (Tese de doutoramento), Faculdade de Medicina de Lisboa, 1979.

⁷³ DANCHIN, Antoine — *Epigénèse*, «Aprendizagem/Desenvolvimento», vol. II, n.º 6, Lisboa, Instituto Piaget, pp. 9-15.

⁷⁴ CALDAS, A. C. — *O. C.*

⁷⁵ JAKOBSON, Roman — *Une vie dans le langage*, Paris, Minuit, 1984, p. 155.

regularidades fónico-semânticas que, mesmo quando glossolálicas, podem, como sublinhou Iuri Lotman ⁷⁶, instaurar novas formas do conteúdo. Minha irmã Célia, em muito pequenina, conhecia apenas dois insultos: «feia» e «má». Quando, aborrecida, queria intensificar uma reprimenda, transformava esse proto-ritmo no quase-ritmo ⁷⁷ tipicamente construído com três elementos (como «pim, pam, pum» ou «téro, léro, léro») inventando um terceiro: «Feia, má, birá!» Utilizando certos fonemas dos vocábulos anteriores, /i/, /a/ ou certos traços fonéticos, como, por exemplo, a labialidade em /m/ e /b/, construía assim um «lexema» foneticamente mais duro, terceiro termo de uma sequência emotivamente crescente e ritmicamente trocaica óóóó(o). Não seria preciso (apesar de ser perfeitamente habitual numa pronúncia nortenha) que, para tanto, «birá» fosse acrescido de um /&/ paragógico. De facto, como mostrou Maria Josefa Canellada de Zamora ⁷⁸ para o sistema castelhano, facto podendo ser alargado às línguas da Península Ibérica, a duração final do verso é basicamente a mesma exista ou não sílaba pós-tónica. Porque o sistema é, sem dúvida, o do verso.

Onde situar, então, exactamente esta experiência? Numa extracodificação hiper ou hipocodificada? Aparentemente relevando de ambas, se partirmos do princípio que as regras retóricas procedem da primeira e a música da segunda ⁷⁹.

Terreno sincrético fecundando as nossas futuras semioses, esta reserva de cultura textualizada instaura em nós, para além de uma provável competência que pode desenvolver-se em outras formas de poesia — irradiação de uma experiência poética embrionária e tentacular —, uma resistência pertinaz a uma cultura gramaticalizada que não disponha de instrumentos para analisá-la, obrigando-a a reformular-se e implicando que, através da percepção «como interpretación de datos sensoriales inconexos que van organizados por un proceso transaccional a partir de hipótesis cognoscitivas basadas en una experiencia anterior» ⁸⁰, o seu conhecimento progressivamente se adense.

⁷⁶ LOTMAN, Iuri — *A Estrutura do Texto Artístico*, trad. portuguesa, Lisboa, Estampa, 1977, pp. 202-5.

⁷⁷ Grupo *fi~O. C.*, pp. 150-3.

⁷⁸ CANELLADA DE ZAMORA, M.^a Josefa — *Sinalefa y compensación entre versos*, «Filologia», Ano 1, n.º 2, 1949, pp. 182-3.

⁷⁹ Cf. Eco, Umberto — *Tratado de Semiótica general*, trad. espanhola, Barcelona, Lumen, 2.^a ed., 1981, pp. 232-248.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 282.

Da literatura oral guardamos, para além de uma imagem, que, porque percentualmente recorrente na sua dimensão temporal (o período mínimo da língua é de cerca de sete ou oito sílabas, coincidindo com a medida do metro mais vulgar)⁸¹, se manterá como metonímia da poesia tradicional se não, em parte, de toda a poesia, paralelamente ao já conhecimento do símbolo, a celebração de um esplendor concreto que o antecede, iconicidade tão absoluta quanto, mais tarde, índice dessa mesma perda⁸². E ainda, na vertente fónica da poesia adulta, a presença, no interpretante, de uma voz anterior («ce corps qui bat»⁸³) cujas censuras, longamente mantidas por um império logocêntrico, ainda hoje claramente se detectam. Se, como um dia afirmou Roland Barthes «Tout ce qui est anachronique est obscène. Comme divinité (moderne), FHistoire est répressive, FHistoire nous interdit d'être inactuels»⁸⁴, ratificada a conquista teórica de uma vertente espacial da poesia, a oralidade arriscar-se-ia a produzir o efeito de escandalosa ruína signíca.

Talvez por isso, a uma nova era de oralidade (ou a uma nova oralidade?) que desponta⁸⁵ só reste, fissurando-a, manipulando-a com sofisticadas pesquisas técnicas e artísticas⁸⁶, encarnar, mesmo que instrumentalmente, uma voz dissimulada⁸⁷.

Vera Lúcia Vouga

⁸¹ Cf. NAVARRO TOMÁS, T. — *Métrica Espanola. Resena histórica y descriptiva*, 6.^a ed., Barcelona, Labor, 1983; QUILIS, António—*Métrica Espanola*, 6.^a ed., Madrid, Alcalá, 1983.

⁸² Cf. PEIRCE, Charles Sanders — *Collected Papers*, Cambridge, Harvard University Press, 1983-1935; BRAGA, M.^a Lúcia Santaella — *Produção de linguagem e ideologia*, São Paulo, Cortez Editora, 1980.

⁸³ BARTHES, Roland — *Vobvie et Vobtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, p. 265.

⁸⁴ Id.—*Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 110.

⁸⁵ Cf. ZUMTHQR, Paul — *Introduction à la Poésie Orale*, Paris Seuil, 1983; STOIANOVA, Ivanka — *Les voies de la voix*. «Traverses», n.º 20, *La voix*, Paris, Minuit, 1980, pp. 108-118; MORAES, J. Jota de — *Música da Modernidade*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

⁸⁶ *Pierrot Lunaire* de A. Schoenberg (1912), costuma ser considerado, pelo seu tratamento da voz como instrumento musical, uma obra inaugural do «sprechgesang». Entre os contemporâneos, saliente-se, por exemplo, o trabalho de reflexão e composição de Luciano Berio.

⁸⁷ Cf. FRANÇOIS, Jean-Charles — *La voix dissimulée*, «Traverses» n.º 20, cit., pp. 126-132.