

A SÁTIRA NO CANCIONEIRO TRADICIONAL PORTUGUÊS

por

Carlos Nogueira*

Resumo: Percorrer as páginas de um cancionero tradicional implica activar os circuitos de memória da autobiografia poética de uma comunidade, simultaneamente testamento de experiências e de emoções que apenas através do registo literário se pode divisar em traços pouco mais do que fugidios. No estimulante e complexo fenómeno cultural que é a poesia breve ou minimal do Cancioneiro, a sátira ocupa sem a menor dúvida um espaço não despreciando a olhares científicoanalíticos, tanto pela sua qualidade literária como pela sua relevância sociológica. Edificada por uma energia concentrada, explosiva, a quadra serve exemplarmente os objectivos detractivos – gratuitos ou moralizadores – de uma sensibilidade colectiva que encontra na materialidade da palavra modelizada artisticamente um meio por excelência de regulação da ordem social estabelecida.

Palavras-chave: Poesia; tradição oral; cancionero.

Abstract: To read a traditional, popular “song-book”, is to reactivate the memory circuits of a community, its poetic autobiography. It transmits, through a literary record, experiences and emotions that are necessarily given in a contingent way. This kind of traditional popular poetry is short, condensed and minimal, and it includes the satire as one of its most common styles. Satire interests us by its literary quality and because of the sociological information it provides. It often uses the four-line stanza. This one concentrates an explosive energy, particularly useful to express communitarian detractive feelings. This sort of artistically framed “word” is actually an effective means of regulation of the established social order.

Key-words: Poetry; oral tradition; traditional “song-book”.

O macrocampo onde a sátira oral se expande com o vigor farpeante dos epigramas é o do elemento humano, quer dizer, aquele em que pontuam figuras, tipos humanos e classes sociais que, pelos seus vícios, tiques ou acções, se tornaram objecto de derisão destrutiva. Categoria estética relegada para as franjas mais marginais do

* Centro de Tradições Populares Portuguesas “Professor Manuel Viegas Guerreiro” – Universidade de Lisboa. <carlos_nogueira@aciu.pt>

sistema semiótico literário oral pelos intérpretes-autores, especialistas e não especialistas – como não raro sucede na literatura *tout court* –, a sátira poética conforma um instrumento ao serviço da descrição daquilo que, num determinado momento histórico, significa degenerescência da sociedade ou simplesmente incompatibilidade entre alguns dos seus sectores.

A variedade das situações retratadas na sátira versificada pode ser redutível a ciclos que um quadro taxinómico com um certo grau de flexibilidade poderá estabelecer e categorizar, com vista a uma atenta e ponderada visão sobre a filosofia satírica encerrada neste pouco mais do que desprezado universo da literatura oral tradicional portuguesa. Após a consulta de centenas de quadras satíricas espalhadas por numerosos cancioneiros, construímos uma arrumação temática por rubricas, tanto quanto possível económica, para não incorrerem em desvios contraproducentes, que apenas desvirtuam a consulta, o estudo dos textos ou a aplicação do modelo a um cancionero específico. É esta a nossa proposta, que dispensa, quase sempre, uma atomização em sub-rubricas, dada a uniformidade ou, pelo contrário, a multiplicidade (como no núcleo referente às classes sociais ou profissionais) observada nos conjuntos aglutinadores: I. Generalidades. II. Conceitos. III. Classes sociais. IV. Contra os homens. V. Contra as mulheres. VI. Família. VII. Relações adúlteras. VIII. Auto-análise. IX. Sátira histórico-política. X. Sátira carnavalesca.

O primeiro agrupamento, a que também se adequaria a designação generalista “Vária”, é o mais instável, incómodo e polémico, dada a natureza incerta ou esquiva dos poemas que o compõem. Cabem aqui sobretudo os textos que têm uma motivação de ordem pessoal, sem que seja fácil determinar a sua natureza precisa (amor, despeito, amizade, inveja, etc.). Ainda que uma quadra como a seguinte pareça postular uma crítica sarcasticamente acerba à volubilidade sentimental e sexual do destinatário, talvez disparada por um namoro falhado, seria pura especulação inseri-la num grupo adstrito à sátira amorosa. Desconhecemos as verdadeiras dimensões contextuais da relação entre o emissor e o receptor deste texto e, mesmo que as tivéssemos conseguido isolar pontualmente, não poderíamos esquecer a pluralidade de sentimentos que estes versos transportam a partir de cada pulsar individual, para lá do paradigma colectivo:

A folha do cardo pica,
A flor pica também;
Demora-te aqui comigo,
Enquanto oitro num vem¹.

¹ Os textos que, como este, pertencerem à nossa recolha de campo em Baião (distrito do Porto), surgem neste artigo sem indicação de fonte. Fazem parte do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*, II, in *Bayam*, 7-8, Baião, Cooperativa Cultural de Baião, 2001 (no prelo).

Pequenos memoriais descontextualizados que entretecem os contornos presentes ou pretéritos de um momento, de uma tipologia de eventos ou de um traço comportamental, desligados de uma performance criadora ou vivificante, muitos destes poemas acabam necessariamente por deixar-nos uma impressão de perplexidade face à indeterminação que recobre o seu verdadeiro alcance. Seja como for, é um mundo contingente, buliçoso, acidental o que se desenha nestes quadros, que se assumem em irremediável antinomia com o tranquilo e apaixonado *corpus* do lirismo amoroso:

A folha do castinheiro
Rendilhada como a renda;
Diga-me, ó minha menina,
Pra quem anda de encomenda?

A desenvoltura irónica é às vezes – ou parece ser – apenas aparente, inapta para encobrir de forma persuasiva a dor emergente, actuando como defesa e desagravo de quem lida com um sofrimento que quer exorcizar e esconder dos outros:

O meu amor ama a duas,
Também pode amar a três,
Também pode amar a quatro,
A duas de cada vez.

No conjunto que intitulámos de “Conceitos”, incluímos as sátiras que envolvem uma regra de natureza proverbial, passível de adaptação a um caso particular, permitindo ao locutor incutir no receptor as suas convicções morais. Conceitos como os que se registam no segundo dístico destas quadras demonstram o seu pragmatismo, ao adequarem-se perfeitamente a situações reais:

À tua porta está louro,	Arrebenta o pessegueiro,
Junto à minha está loureiro;	Arrebenta pelo pé;
Quem quiser falar mal de outrem	Assim arrebente a língua
Há-de olhar pra si primeiro ² .	De quem diz o que não é ³ .

² José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, II, coordenação de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1979, p. 290.

³ *Idem*, p. 291. Alguns poemas concentram na resposta uma agressividade bem mais evidente, apoiada na metáfora e no disfemismo:

Quem fala de mim, quem fala,
Quem fala de mim, quem é?
Aquele rodelha velha
De alimpar a chaminé. (*Idem*, p. 300)

O tema da má fama por via da difamação é um dos mais frequentes neste tipo de composições, pelo que se recorre, muitas vezes, à particularização através dos deícticos de segunda pessoa. A validade da asserção proverbial sugerida não é abalada, até porque no património oral comunitário, numa forma implícita de atestação dos poemas de orientação mais pessoal, circulam composições que preferem a construção universal, típica dos provérbios. Veja-se, a título de exemplo, o nexu analógico que une estes dois poemas, alusivos a uma perversão social indestrutível (a “má língua”):

O loreiro é temible,	As faladeiras da rua
Eu num me temo de nada;	Fizeram um atestado:
Temo-me da tua língua,	O que uma diz outra atesta;
Que me dizem qu' é danada.	Deus me livre de tal gado ⁴ .

O talento satírico do poeta popular deixou no conjunto atinente às “Classes sociais” alguns dos mais perfeitos exemplares do género. Se bem que não seja muito extensa, a galeria de personagens incrustada neste terreno pantanoso do Cancioneiro tradicional é contudo rica pelo que compreende de comentário social. Também aqui se trata de um enfoque caricatural, por vezes feroz e impiedoso, mas lançado sobre grupos que, por razões mais ou menos evidentes, suscitam os reparos da comunidade, desde os alfaiates, os vendeiros e os moleiros, até aos escrivães, aos médicos e aos padres. Nesta crónica de costumes que mistura sarcasmo, ironia, causticidade e humor (na sua faceta negativa, dessacralizante), a figura do padre é a menos poupada a um olhar cirurgicamente indiscreto. A corrupção que se lhe atribui, principalmente o pecado da gula e a incontinência sexual – “comedor”, “bebedor” e “rompedor” de “lençóis de linho” –, torna-se num apreciado tema cómico, definido, por exemplo, nesta eloquente oitava, cujo motivo proeminente se prende com a quebra reincidente do celibato:

Ó senhor abade, abadinho,
 Comedor do meu pão
 E bebedor do meu vinho
 E rompedor dos meus lençóis de linho,

⁴ *Ibidem*. Apesar de estes quatro textos, no monumental *Cancioneiro* de J. Leite de Vasconcelos, estarem integrados nas *Bocas do Mundo*, preferimos movê-los, na nossa classificação, para o conjunto das sátiras conceituosas. Pensamos tratar-se de uma rubrica redundante, demasiado permeável a textos muito dissemelhantes, já que as peças que acolhe figurariam, com mais propriedade, nas *Cantigas Conceituosas*, em *Amores, Amores*, em particular, na sua maioria, na sub-rubrica “Desdéns e Desenganos”, e nas *Cantigas Satíricas*.

Chamastes ao meu marido
 Domingos de ovelha,
 Sendo ele corno e cornelho,
 Retrocido atrás da orelha.

Nos antípodas de uma postura contrária aos preceitos da religião católica, não admira que, neste âmbito, a concupiscência clerical seja o motivo mais explorado pelo riso comunitário, produtor e consumidor de pequenos poemas-piada, anedotas rimadas de graça arrebatadora que fazem convergir, no concreto das quadras seguintes no último verso, o efeito de surpresa, de onde se expande uma alegria contagiante, a um tempo acto natural e social⁵. Um riso que pune defeitos individuais extensíveis a uma classe, “apanhando inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral, não podendo dar a honra, a cada caso individual, de o examinar seriamente”⁶. A sátira clerical do sexo e do amor ilícitos nasce da estruturação de boatos referentes ao *modus vivendi* de alguns padres, mas também da reiteração ou da transpiração de discursos oficiais sobre o assunto:

Esta noite me chamaram	Foi um padre dizer missa
Pra baptizar um menino,	A um altar a Belém;
Queira Deus que que eu não seja	Se havia de dizer – oremos –
Compadre, pai e padrinho ⁷ .	Disse: – Maria, meu bem! ⁸

Na categoria da “Família”, a mulher adulta – no estatuto de mãe ou de sogra –, epítome inimitável do posicionamento calculista e hipócrita, a quem, numa outra conjuntura, são expedidas inúmeras cantigas eivadas de amor filial, recebe os mo-tejos mais acerbos, apoiados em isotopias manifestamente negativas.

Em retratos portadores de pregnância tanto psicológica ou psicanalítica (a correlação masculino/feminino, a força da atracção sexual e a necessidade de legitimação institucional) como sociológica ou antropológica (o estatuto de solteira, o casamento, a família, as normas e os preconceitos sociais), assoma o multissecular conflito de gerações que opõe mãe e filha, a qual liberta a sua irreverência (in)contida em poemas pouco abonatórios da acção maternal. Textos que são modelos-síntese e,

⁵ Depois de lembrar que o riso nem sempre é justo, como nem sempre alcança o alvo, Henri Bergson escreve: “Ora o riso é simplesmente o efeito dum mecanismo em nós montado pela natureza ou, o que vem a dar pouco mais ou menos no mesmo, por um longuíssimo hábito da vida social” (*O Riso*, 2.^a ed., trad. de Guilherme de Castilho, Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 134.

⁶ *Ibidem*.

⁷ José Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, II, p. 383.

⁸ *Idem*, p. 383.

concomitantemente, objectos detractivos de uma situação pragmática inelidível que se pretende denunciar e corrigir:

Minha mãe por me casar	Minha mãe, pra me casar,
Prometeu-me quanto tinha,	Prometeu-me três tigelas;
Depois que me viu casada	Depois que me viu casada:
Deu-me um fole sem farinha ⁹ .	– Se tas dou, fico sem elas ¹⁰ !

É longa a série de poemas que trata das sogras. Segundo Luís da Câmara Cascudo, a sogra é “Motivo universal de ódio e rancor convencional por parte dos genros. Versos, anedotas, provérbios, pilhérias, em todas as línguas do mundo, tornam a sogra objecto de ridículo feroz, de permanente intriga, inimiga do lar e da paz doméstica”¹¹. Quadras como as transcritas a seguir constituem um mundo integral, justificado estética e funcionalmente, com uma sugestão de repentismo viril que agudiza o tumulto do juízo, controlado por um saudável quadro jocoso:

A língua da minha sogra	Quando deixei minha terra,
Tem um metro e quarenta;	Muita gatinha chorou;
É feita de saramago	Só a velhaca da sogra
E pintada de pimenta ¹² .	Muita praga me rogou ¹³ .

A afamada fórmula inicial “Minha sogra morreu ontem” – capaz de por si só desencadear o riso purificador e castigador dos erros e das infracções aos bons costumes – inscreve o texto na memória cúmplice da colectividade, tantas vezes gravada e perpetuada, no caso destes textos verrinosos, em forma de graffiti, em paredes, azulejos, mesas ou em cadernos de estudantes:

Minha sogra morreu ontem:
Deus a leve ao Paraíso;
Deixou-me uma manta velha,
Não posso chorar com riso...¹⁴

⁹ *Idem*, p. 378.

¹⁰ *Idem*, p. 379.

¹¹ *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 2.^a ed. rev. e aum., II, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1962, pp. 702-703.

¹² Gabriel Gonçalves, *Cancioneiro Temático da Ribeira Lima*, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo, 1992, p. 55.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Fernando de Castro Pires de Lima, *Cantares do Minho*, I, Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 27.

A fórmula que o primeiro verso configura – cuja persistência no tecido literário oral é garantida não só pela sua função mnemónica, mas sobretudo pela sua capacidade de conceptualização e cristalização de um antagonismo sensível do relacionamento familiar (ou próximo desse estatuto) – tem fecundado ou ressemantizado outros textos bem menos condescendentes para a *persona* satirizada, sujeita a uma exposição amplificada em apontamentos grotescos, mesmo depois de morta e enterada:

Minha sogra morreu ontem,
Enterrei-a no palheiro;
Deixei-lhe um braço de fora,
Para tocar o pandeiro.

Minha sogra morreu ontem,
Enterrei-a na valeta;
Deixei-lhe um braço de fora,
Pra tocar uma punheta.

Num rápido desvio pela literatura de cordel brasileira, julgamos oportuno recordar que há nesse vastíssimo e imbricado território cultural interessantes páginas dedicadas a essa figura de má memória para muitos homens. Poemas em verso consagrados pela sua intrínseca qualidade literária (e não só), mas também pela imperiosa validação institucional, de que destacamos uma original e engenhosa sátira do celebrado poeta Leandro Gomes de Barros. Ao constatar que a medicina moderna não resolve o problema, o autor, num estilo sóbrio, mordente, porém sabiamente ligeiro e descontraído, disserta sobre a importância de uma “vacina pra não ter sogra” e descreve a seguir uma receita milagrosa que um inglês lhe forneceu; inglês que, alvo privilegiado da sátira de Leandro, à qual a crítica tem atribuído a virtude de não envelhecer¹⁵, sai aqui também ridicularizado pela paródia da fala vacilante, traduzida em erros gramaticais:

Por que é que a medicina
Estuda tanto e não logra
Por exemplo um preparado
Que dê mais valor à droga?
Por que razão não inventa
Vacina pra não ter sogra?

¹⁵ Cf., por exemplo, Francisco das Chagas Batista, *Cantadores e Poetas Populares*, Parahyba, F. C. Baptista Irmão, 1929, pp. 114-115.

Isto dizia em um dia,
Falando com um inglês.
Disse o inglês: Mim já viu
Essa vacina uma vez,
É um remédio sublime,
Mim antes de casar fez.

Eu então lhe perguntei:
Como é essa vacina?
Disse o inglês: Oh! tu pega
Uma sogra bem ferina
Bota o cuspo dela em ti,
Que sogra aí amofina.

Mim garante que botando,
Tu fica logo sem ela,
Bota pouco, só na unha.
Que a baba é uma mazela,
Com meia hora depois,
A velha estica a canela.

É então a altura para o poeta descrever os benefícios de um quotidiano despovoado de sogras e aproveitar os argumentos expostos para, no final, comicamente, em forma de aviso autorizado pela sua posição privilegiada de poeta, colocar a “sogra gasguita” no topo das maleitas psicossomáticas:

Porque um casal sem sogra,
É um trem sem condutor,
Uma venda sem patrão,
E um serviço sem feitor,
É como um sítio sem dono,
Quem quer que seja o senhor.

[...] Com essa vacina, agora
O mundo há de melhorar,
A terra toma um impulso,
Tudo há de prosperar,
A mocidade de agora
Não teme mais se casar.

Porque pode suportar-se
 Uma dor no coração,
 Um reumatismo nas juntas,
 Um nervoso, uma inchação,
 Mas uma sogra gasguita
 Se suportará ou não¹⁶.

As dissidências que quotidianamente se cavam entre o binómio homem/mulher¹⁷ conhecem nesta literatura um corte ontológico radical, irreparável, traduzido em poemas, na sua maioria, de espessura sentenciosa. Homens e mulheres são aqui seres provenientes de matrizes genéticas incompatíveis, ocupados numa guerra de sexos – verbal –, sem vencedor, a um nível que não admite qualquer concessão de parte a parte. Este processo dialógico, por vezes diferido, de libertação de pressões tóxicas ou afrontas por resolver, tem na cantiga ao desafio vasto campo de acção, hospedeira de formas já institucionalizadas pelo uso e parturiente de outras que podem autonomizar-se e expandir-se em estilhaços formulísticos plurissémicos:

A mulher e à galinha
 É um bicho interesseiro:
 A galinha pelo milho,
 A mulher pelo dinheiro.

A mulher é bicho fino
 Até no calçar da meia;
 Quando vai chamar o homem,
 Já leva a barriga cheia.

A folha dos aciprestes
 É doce e a casca amarga;
 Assim é o amor dos homens,
 Tanto pega como larga.

Não corteis a palha ao milho,
 Nem a raiz à sarralha:
 É a manutenção dos homens
 No ano de pouca palha.

Num registo mais circunstanciado, recorre-se à **explanção** trocista, nalguns casos cruel e, em certa medida, desumana, de vicissitudes ou defeitos físicos, não poucas vezes com subtilidades de construção hábil e inventiva, com a zombaria a

¹⁶ Apud Mark J. Curran, "A sátira e a crítica social na literatura de cordel", in AA. VV. *Literatura Popular em Verso – Estudos*, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, pp. 332-333.

¹⁷ Conforme já mostrámos a propósito de outras sub-rubricas, mesmo aceitando o desiderato de evidenciar a frequente sobreposição de temáticas numa mesma quadra, também não percebemos os critérios que presidiram, no *Cancioneiro Popular Português*, II, de José Leite de Vasconcelos, à distribuição destes textos nas "Generalidades" das *Cantigas Satíricas*. Parece-nos que se justifica plenamente a abertura de dois conjuntos antónimos, a que chamámos "Contra os homens" e "Contra as mulheres", dada a unidade de cada núcleo e o número considerável de espécimes afecto a cada um.

rebentar no segundo dístico:

Toda a mulher que se casa	Toda a vida desejei
Com um homem pequenino,	Uma mulher mediana;
Puxa-lhe pelas orelhas:	Deu-me Deus uma pandorga
— Anda cá, meu macaquinho ¹⁸ !	Que me não cabe na cama ¹⁹ .

Numa estatística meramente pontual, que não funciona como regra porque necessitaria de confirmações empíricas que não podemos por agora empreender, interessará assinalar que da nossa prospecção no terreno, em Baião, resultaram até agora exactamente doze poemas para cada facção. Resultados que parecem indicar a evolução das estruturas mentais profundas, se pensarmos que, na sociedade para a qual remete o Cancioneiro tradicional, imperava a submissão inapelável da mulher ao homem.

Na alínea das “Relações adúlteras”, o riso sarcástico – com fins edificantes – é de novo um afiado estilete de intimidação e de humilhação que impõe uma impiedosa penitência pública àqueles que entram em jogos marginais de sedução amorosa. A consciência individual-colectiva adverte os que esquecem os seus votos conjugais e querem satisfazer as suas pulsões amorosas ou sexuais no adultério, submetendo-os a uma observação indiscretamente escarninha:

Homem casado, és tolo,	Volta atrás, ó marinheiro,
Para que tocas viola?	Volta atrás, que vais perdido:
As cordas custam dinheiro,	Essa mulher que aí levas
A ti ninguém te namora ²⁰ .	É casada, tem marido ²¹ .

Tratando-se de um Cancioneiro já anacrónico no que toca a alguns princípios e vivências psicossociais, não é de estranhar que os textos deste campo, referentes a um tempo e a uma sociedade que reprimia com mão firme os comportamentos que considerava vedados à mulher, se centrem quase ou mesmo unicamente sobre a figura masculina. Se a infidelidade masculina merecia a desaprovação da comunidade, que, ainda assim, tolerava ao homem esse procedimento anómalo, a mesma atitude praticada pela mulher constituía, como se sabe, um acto que a podia estigmatizar incondicional e irreversivelmente. Situação-tabu, portanto, que o Cancionei-

¹⁸ José Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, II, p. 373.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Idem*, p. 379.

²¹ *Idem*, p. 380.

ro reforça através do silêncio quase absoluto que sobre ela pesa. Uma quadra viperina como esta – “O amor dum mulher/ É como o dum galinha:/ Quando lhe falta o homem,/ Vai com outro e se aninha²²” – acaba por perder ou não ver justificada a dimensão aforística que lhe é inerente, na medida em que não beneficia de confirmação em textos significativos de ataque pessoal (se bem que ao serviço de múltiplos casos particulares, como é regra na poesia cancioneril tradicional). Mesmo a célebre “Menina, não te namores/ De homem casado nenhum/ Nem de padre nem de frade,/ Que esse gado todo é um” é mais uma sátira a um perfil de homem e um aviso às mulheres incautas – daí, como é óbvio, o lexema “menina”, conotado com virgindade e simplicidade de sentimentos – do que um texto que vise agredir a integridade moral da mulher.

A sátira mais prazenteira, maculada apenas por curtos interstícios de amargura advinda de momentos de introspecção mais séria, ocupa o título da “Auto-análise”, não isento de múltiplas ambiguidades que diríamos irresolúveis. Fica quase sempre a dúvida perante o verdadeiro tom do poema – joco-sério, com um elevado grau satírico, ou apenas jocoso –, parecendo ora que o intérprete-poeta se penitencia, sem dispensar um elevado grau de ludismo, ora que apenas se preocupa em exaltar os seus defeitos com o efeito humorístico dos versos, para o que se socorre de inesperadas e hilariantes passagens. A uma primeira parte em geral inócua corresponde um segundo dístico não raramente anfigúrico, constituindo os principais motivos da composição a pobreza própria ou a do pai, que carrega a noção de dote, a decadência da indumentária e vícios como o fingimento, a preguiça ou o sono em excesso. Cada quadra com estas características representa um microcosmo poético que instaura um “mundo às avessas”, típico da cultura popular de todas as épocas e de todos os países, a que não faltam insistentes atestações de veracidade, condensadas nos deícticos de primeira pessoa (por exemplo, os sintagmas “eu sou” e “eu tenho”):

Eu sou o rei dos rapazes,
Toda a gente me cobiça:
Sou o capitão do sono
E o general da preguiça²³.

Meninas, casai comigo,
Que eu tenho muito dinheiro:
Tenho cinco réis a juros,
Sou filho dum brasileiro²⁴.

“Mundo às avessas” em sintonia com um quotidiano empírico pejado de contradições, que ganha em coerência quando confrontado com a contumácia do absurdo ou do fantástico. Por intermédio de um riso subversivamente relaxador, que parte

²² *Ibidem*.

²³ *Idem*, p. 376.

²⁴ *Idem*, p. 377.

de sucessos e de coisas alinhados em reversos desconexos, sintomáticos de um indesejável caos universal, a comunidade relembra e fundamenta o que deve ser, por antítese analógica, o seu universo social:

Hei-de casar este ano,
Um vendeiro anda nisso;
Meu dote é uma castanha,
Se a vingar o ouriço.

No domínio da ofensa ou do desdém personalizado, sobressai uma quadra conhecida em todo o país – “Vós chamais-me bexigosa²⁵,/ Dou graças a Deus por tê-las;/ Não há nada mais bonito/ Que o céu com suas estrelas” – que Maria Arminda Zaluar Nunes considera como exemplo de “desforço de quem sofre e prefere rir, para que lhe não levem a melhor – véu ténue que mal encobre a dor subjacente”²⁶. Concordamos com esta interpretação conteudística e ideológica, mas parece-nos ser muito forçado categorizar este texto na rubrica da “Autocrítica” (equivalente à nossa “Auto-análise”, título menos permeável a erros de arrumação textual, conforme já procurámos demonstrar). Aliás, nem sequer interpretamos este poema enquanto sátira. Mais do que verdadeira ironia, ocorre aqui um denodo de pseudo-ironia, transportado por uma mágoa que a custo se quer minimizar. Não há um ataque do enunciador do texto ao autor do motejo, mas sim uma resposta que enforma uma resistência sofrida, numa imagem astronómica muito desajustada do referente corporal. Poema, pois, que prova como o *escrita* literária oral pode ser espaço de contradições infinitas ou imprevistas – por exemplo, entre o sujeito e o objecto ou entre o dizer e o viver/sentir –, na linha preconizada para a escrita (cult) por Henri Meschonnic²⁷.

Na “Sátira histórico-política”, surpreendemos também industriais mecanismos de desabrida crítica humorística e realista, materializada em espirituosas e frementes caricaturas. Lembrando que «o “canto livre” ou o “canto de intervenção”» não são criações recentes – enraizadas, muito pelo contrário, na «vetusta tradição portuguesa de “cantando espalharei por toda a parte” o que a sua consciência colectiva lhe ditava como importante e oportuno» –, Mário Correia seleccionou dois poemas satíricos da época das invasões francesas, reveladores de uma admirável

²⁵ Var.:

Vós chamais-me picadinha,
Porque tenho picadelas.

.....
Do que um céu cheio de estrelas.

²⁶ José Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, I, p. XXXI.

²⁷ Cf. *Pour la Poétique II – Épistémologie de l'Écriture. Poétique de la Traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 40-41.

capacidade de empenhamento da voz poético-musical na vida pública:

O “Jinot” mais o “Maneta”
 Cuidam que Portugal é seu;
 É do demo que os carregue
 E também a quem lho deu.
 [...]
 De França vieram marcados;
 Dois deles eram manetas,
 Era o calvo o das “Gazetas”,
 Delaborde, enfêrmo e pisco,
 O Junot trazia um risco,
 Falta vir um de lunetas²⁸.

Sirvam de pretexto estes oportunos apontamentos de Mário Correia para algumas referências ao injustamente esquecido ou menosprezado *Cancioneiro Popular Político* de Tomás Pires²⁹, não obstante as suas várias edições. Ocupada em grande parte por virulentas sátiras políticas, esta obra suscitou o aplauso unânime de diversos intelectuais contemporâneos do autor, mau grado nem todos terem apreendido a sua verdadeira amplitude. Consciente do autêntico valor da recolha de Tomás Pires, de inevitável interesse para os “modernos historiadores”, Teófilo Braga foi um dos principais defensores da edição em volume dos poemas que haviam sido publicados em folhetins no jornal *O Elvense*, em 1884. José Leite de Vasconcelos manifestou o seu apreço pela primeira edição da obra numa carta de 30 de Novembro de 1891 dirigida ao autor e numa notícia saída em *O Dia* de 2 de Dezembro³⁰, mas não escondeu o seu desagrado em relação à carta prefacial de Oliveira Martins que acompanha o *Cancioneiro Popular Político*: “Não gostei do prólogo”³¹. Trata-se de

²⁸ *Música Popular Portuguesa – Um Ponto de Partida*, Coimbra, Centelha, 1984, p. 15.

²⁹ 3.^a ed., prefácio de Viale Moutinho, Lisboa, Editorial Labirinto, 1986. Para além dos romancesiros e cancioneiros nacionais ou regionais de espectro temático alargado, onde podemos encontrar alguns (poucos) poemas histórico-políticos, destacando-se, pela sua relativa variedade e número, o *Cancioneiro Popular Português*, II, de José Leite de Vasconcelos, cap. XXXII – “Ecos de História de Portugal”, pp. 487-510), há em Portugal apenas três colectâneas de cantigas políticas, não sendo surpreendente o número de peças existentes em cada uma: “Cancioneiro político – a História de Portugal na voz do Povo”, que constitui o cap. IV do *Cancioneiro Popular Português* de Teófilo Braga, começado a publicar em 1867; “A Musa das Revoluções” de Alberto Pimentel, publicado em 1885; e o referido *Cancioneiro Popular Político, Trovas Recolhidas da Tradição Oral Portuguesa* de Tomás Pires, que constitui a obra mais expressiva quanto a esta matéria, editado pela primeira vez em 1891, reeditado em 1906, em edição “muito melhorada”, e em 1986.

³⁰ Cf. Viale Moutinho, *op. cit.*, p. IV.

³¹ *Cartas de Leite de Vasconcelos a António Tomás Pires*, prefácio e notas de Eurico da Gama, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1964, p. 147.

uma frase que caracteriza bem o reduzido interesse do texto de Oliveira Martins, carregado de erros científicos tanto mais graves quanto é sabido que em Portugal vigoravam já novos conceitos operatórios e novos métodos de análise etnográfica e literária, exemplarmente executados por Leite de Vasconcelos e, até certo ponto, por Teófilo Braga. Ao recorrer a um investigador de renome, atraído talvez pelo seu perfil de autodidacta, A. Tomás Pires acabou, contudo, sem o saber, por prejudicar a apresentação da obra, que mereceria critérios científicos mais actualizados.

A mais recente edição do *Cancioneiro Popular Político* vem redimensionar a recepção que se impõe a uma obra que durante muito tempo foi injustamente olhada com simpáticas deferências, muito por acção das palavras severas de Oliveira Martins. Ao fornecer no “Prefácio” (pp. I-XXX) todo o aparato epistolar que rodeou o livro, Viale Moutinho veio contribuir decisivamente para a reposição dessa justiça. Falhou, todavia, por omissão, porquanto deveria ter orientado o leitor menos atento para as leis da literatura oral, indicando-lhe as linhas de pensamento que provocaram o merecido (dir-se-ia mesmo demasiado benevolente) comentário de José Leite de Vasconcelos. Intrametendo-se numa área que não era propriamente a sua (apesar do seu reconhecido autodidactismo), Oliveira Martins, por via disso, teceu considerações que não fundamentou, as quais perdem assim toda a sua eventual ou tácita validade, como quando afirma: “Fez v. decerto um bom serviço coleccionando as cantigas populares políticas, embora a escassez delas e o seu pequeno valor provém quanto o nosso povo se desinteressou sempre das bulhas partidárias, ou pelo tom que lhes achava, ou não achar coisa nenhuma por apatia constitucional”³². Para além dos notórios exageros relativos ao carácter do povo português, que não nos interessa aqui e agora comentar, salta à vista o total desconhecimento de regras elementares atinentes ao domínio da literatura de transmissão oral, já em circulação na época, como as da dicotomia produção autoral / produção anónima, da variação, da popularização ou da tradicionalização. Preso a um conceito paternalista e negativo de “povo”³³ – ao qual se refere em sintagmas impressionistas, tardo-românticos, como “trovas em que transpira, ingenuamente e ardentemente, o sentimento espontâneo do povo” ou “a poesia popular exprime as vibrações inconscientes da alma colectiva”³⁴ –, desvaloriza liminarmente o acervo em apreço, por se lhe afigurar que não advém da criação popular, mas obra “de fancaria política feita por literatos de

³² Viale Moutinho, *op. cit.*, p. V.

³³ Sobre a forma como os intelectuais oitocentistas vêem o país e se servem do “povo” para descrever a sua relação com ele, cf. o interessante estudo de João Leal, “Imagens contrastadas do povo: cultura popular e identidade nacional na antropologia portuguesa oitocentista”, in *Revista Lusitana – Nova Série*, 13-14, Lisboa, 1995, pp. 125-144.

³⁴ Viale Moutinho, *op. cit.*, p. VII.

escada *ad usum* da população”³⁵. Incapaz, portanto, de aceitar a origem erudita ou semi-erudita dos objectos literários de circulação oral (como se, aliás, o “furriel da companhia”³⁶, nas palavras de A. Tomás Pires, estivesse muito distante do que se entendia como “povo”) e responsável pela solidificação dessa ideia entre os menos avisados. É o próprio autor do *Cancioneiro Popular Político* quem escreve acerca da carta-prefácio: “e não calcula V. Ex.^a o prazer que senti quando as li. É que eu tinha razão quando não ligava a essas canções muita importância. Aquela poesia não é poesia popular, é sim popularizada”³⁷.

Nas “Palavras prévias” a uma obra que pretende evidenciar a figura empírica do poeta como um ser preocupado com os eventos que o circundam, Rómulo de Carvalho declara ser movido pelo propósito de “seleccionar os textos poéticos que nos fornecem dados tão concretos sobre a observação das pessoas e dos acontecimentos que decorrem no tempo do poeta que os relata”. Nesse sentido, *O Texto Poético como Documento Social* poderá ser considerado “não só como contributo para a nossa história literária mas também como elemento de estudo para a História de Portugal”³⁸. Esta afirmação será confirmada em toda a sua amplitude ao longo do estudo, já que o autor, contrariando uma regra quase sem excepções na crítica literária portuguesa, acabará por aduzir exemplos (num número que consideramos satisfatório) de poemas colhidos da literatura oral³⁹, extraídos da colectânea de A. Tomás Pires. Remetemos, pois, o leitor para as páginas em que Rómulo de Carvalho, sem se preocupar com questões de natureza literária – mau grado a excelência, no género, da arte poética de muitas das trovas apresentadas – se serve do valor histórico de poemas que, referentes a alguns capítulos da História portuguesa (das invasões francesas às lutas entre os partidos liberais), ostentam a vibração, decerto mais orgânica do que cerebral, de sucessivos desabaços satíricos. Quase sempre matizadas por uma mistura de humor e ironia, estas composições não dispensam a expressão concisa da quadra, enérgica e expurgada de arestas acessórias, de que advém muito do seu poder curativo, regenerador. Atente-se, por exemplo, no acento altivo e lúdico da resposta daqueles que desaprovavam o movimento da Maria da Fonte, celebrada em versos encomiásticos:

A mulher que lá no Minho
fez da foice dura espada
deve ter na lusa história
uma página borrada.

³⁵ *Idem*, pp. VII-VIII.

³⁶ *Idem*, p. XIV.

³⁷ *Idem*, p. XV.

³⁸ Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, p. VII.

³⁹ Cf., por exemplo, pp. 284, 297, 300, 305, 306, 308 e 317.

A Maria da Fonte
 é uma mulher varonil.
 Foi à fonte com um cântaro,
 veio de lá com um barril.

A Maria da Fonte
 Metida numa taberna
 dava lei a todo o mundo
 tirando a faca da perna⁴⁰.

Temos aqui um modo de criação artística que se filia na matriz criativa que preside à formação de alguns géneros da literatura popular / oral / tradicional, nomeadamente a origem num sujeito cogital-individual, a transmissão através da oralidade e a apropriação por parte do pensante colectivo. A dissemelhança residirá na menor longevidade dos textos histórico-políticos – sobretudo se comparados com a quadra tradicional amorosa, que tem encontrado redutos na inscrição em pratos, azulejos, cancioneiros, fitas magnéticas, etc. – porque sujeitos a um processo natural de desfocagem que determina o seu esmorecimento da memória individual-colectiva e subsequente apagamento total. Por outro lado, essa génese autoral não deixou de apoiar a sua produção no fundo folclórico – cultural e literário – da sociedade portuguesa, cuja validade Oliveira Martins não soube compreender⁴¹. Para além da estrutura formulística que a quadra por si só configura, não é difícil surpreender nestes poemas fórmulas ou versos-bordões, como em “Ó minha caninha verde,/ Verde cana à *patuleia*;/ Quem tem a mulher bonita/ Dá pena a quem a tem feia”⁴². Neste caso, as fórmulas, a que poderemos chamar perfeitas, consistem nos versos 1 e 3, constituindo o verso 2 uma interessante reescrita do verso “verde cana de encanar” ou da variante que admite a inclusão de um qualquer topónimo, como “verde cana de Baião”. O terceiro verso afigura-se-nos como o mais original (o que não significa o mais valioso, visto que pertence a um conjunto), variante do último verso comum no segundo dístico de uma quadra tradicional: “quem tem o amor bonito/ não pode ter melhor prenda” (ou “não falta quem lho pretenda”). Outro

⁴⁰ *Apud* Rómulo de Carvalho, *O Texto Poético como Documento Social*, p. 317.

⁴¹ Aliás, este estudioso parece perplexo e crítico – daí o “reparo” que, no prólogo, faz questão de deixar à “consideração dos eruditos” – perante a similitude que encontra entre os textos “D. Pedro vai/ D. Pedro vem/ mas não entra/ em Santarém” e “*Ex-vo-lo vai/ Ex-vo-lo vem/ De Lisboa/ Para Santarém*” (*Apud* Viale Moutinho, *op. cit.*, p. VII), pois afirma que o primeiro, relativo “aos fastos da guerra em 1834”, é “uma variante de outra trova de cinco séculos antes”, que “os Lisboetas cercados diziam por mofa aos castelhanos, que também tinham a sua corte em Santarém” (*ibidem*).

⁴² Tomás Pires, *Cancioneiro Popular Político*, p. 66.

exemplo ainda mais evidente de incrustação do tradicional no novo poema, conformato por várias quadras, é o modelo pré-fabricado que admite a variação do antropónimo (coloquial, satírico) colocado no primeiro verso: “A mulher do Claudino/ é uma santa mulher,/ dá os ossos ao marido,/ a carne a quem ela quer”⁴³. “Claudino” remete para o general António José Claudino de Oliveira Pimentel, natural de Monte Corvo (1776-1830).

Se a produção, a recepção, a transmissão-recriação e o falimento do poema oral derivam do seu pragmatismo na comunidade, fica facilmente explicada a parcimónia de composições histórico-políticas ainda em trânsito na corrente literária oral portuguesa. A regra – repetimos – é simples e invariável: a perda de funcionalidade do poema oral sentencia a ruptura do processo que o mantém vivo. Persistem, todavia, alguns fragmentos poemáticos, como esta quadra, muito provavelmente contemporânea do Ultimato inglês de 1890, resultante da reacção patriótica que congregou todo o país. É precisamente a exaltação da nacionalidade a causa da longevidade do texto, apesar do vínculo indelével a um conturbado quadro diplomático (já apagado da memória dos utilizadores do poema):

A terra dos portugueses
É uma terra abençoada;
Para ser inglês,
Antes vale ser nada.

Passa-se o mesmo com o poema seguinte, que resume metaforicamente a antiga parceria entre Portugal e Inglaterra, como no período das invasões francesas, com reconhecidos benefícios para os ingleses. Pequena alegoria, de resto, que sem dificuldade se aplica e alguns cenários do actual quadro político europeu ou mundial:

Portugal e Inglaterra
São dois estados unidos;
Portugal planta as figueiras,
Inglaterra come-lhe os figos.

Conforme escrevemos noutra parte a propósito da guerra colonial portuguesa, “Treze anos de conflito armado, com inevitáveis e profundos reflexos no tecido social, imprescindíveis, como motivação, para a criação literária, permitiram a produção e a distribuição de poemas que encerram o confessionalismo e o drama dum

⁴³ *Idem*, p. 27.

documento autobiográfico”⁴⁴. Neste vasto e quase integralmente ignorado “continente poético esquecido”⁴⁵, que muito beneficiou do suporte escrito (folhas volantes, folhetos de cordel, cartas, folhas de apontamentos, etc.), e do suporte oral mediatizado (fados, canções, hinos, veiculados pela rádio e pela televisão), ressaltam, carregadas de humanismo sincero e pungente, as composições de densidade satírica.

O soldado recém-chegado, o caloiro ingénuo, está representado numa sátira, de certa maneira piedosa, assente na ironia amarga (“Bem-vindo, checa,/ Para esta guerra/ Que cá te espera./ Não estejas triste/ Que a guerra é linda,/ Só fazes cena”), em afirmações cruas e desencantadas sobre o quotidiano do soldado (“Vais ter saudades/ De mulheres brancas. (...) Não chores, ó desgraçado,/ Não vale a pena chorar”) e em conselhos dos mais experientes, que, não obstante o tom agressivo, estão conscientes dos seus problemas, encarando-os como seus iguais (“Mas tem cuidado,/ Checa danado,/ Sê pouco anjinho,/ Manda-os lixar/ E faz a tua guerra sozinho”⁴⁶).

No “Fado das comparações”, ouve-se uma voz colectiva de descontentamento contra os ambientes completamente opostos vividos em Lourenço Marques (Maputo, após a época colonial) e noutro espaço moçambicano que não podemos determinar com exactidão (“Estranha forma de vida,/ Que estranha comparação,/ Vive-se em Lourenço Marques,/ Cá arrisca-se o coirão”), ilustrativo, aliás, de outros espaços castigados pela violência dos confrontos armados. Poema de denúncia contra duas formas de viver a guerra, funcionava como um grito de raiva e de desespero, bem elucidativo dos agravos vividos pelos soldados destacados para a frente de combate:

Vida boa, vida airada,
Boates e só festança,
Lá não se fala em matança,
Nem turras, é só borgada.

Niassa, pura olvidança,
Guerra como és ignorada,
Conversa que é evitada
Pelos que vivem na abastança.

Este poema é particularmente precioso pela forma directa como formula a acusação contra aqueles que ocultavam os factos de guerra menos heróicos e menos

⁴⁴ *Literatura Oral em Verso – A Poesia em Baião*, V. N. Gaia, Estratégias Criativas, 2000, p. 172.

⁴⁵ Como escreveu Maria José Costa em relação às rimas infantis: cf. *Um Continente Poético Esquecido – As Rimas Infantis*, Porto, Porto Editora, 1992.

⁴⁶ “Fado do checa”.

louváveis para a causa nacional:

Falar na nossa desdita
Fica mal e aborrece,
E como lembrar irrita,
Toda a gente a desconhece.

Os desaires militares, escamoteados ou reduzidos na sua gravidade, para não interferirem numa opinião pública manipulada com habilidade bifronte, eram representados em poemas amargos:

Por léguas e léguas,
Aqui no Niassa,
Onde a guerra entoa.

Ó mortos e feridos,
E os mais comidos,
Somos sempre nós.
Vamos pelos ares,
Gritando por todos,
Até pelos avós.

Operando igualmente no campo semântico do político-social, menos audíveis porque escritos e logo rasurados ou abafados por uma repressão policial desapiedada, mas não menos subversores e melindrosos para um regime cada vez mais submerso nos seus próprios escombros, foram vários os textos-graffiti que se celebrizaram ao serviço da luta antifascista. Alguns destes poemas de combate paciente e furtivo encontram-se registados no sugestivo *Guardador de Retretes* (1976) de Pedro Barbosa:

Entre um pato e Salazar
Há uma diferença bruta
O pato é filho da pata
Salazar é filho da puta⁴⁷.

Um outro terreno particularmente propício à irrupção de poemas satíricos residia no Carnaval, que, até meados da década de 60, se orientava profundamente

⁴⁷ Apud Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginalizada - Novos Ensaio*s, Porto, Edições Árvore, 1980, p. 106.

pelo signo da crítica ético-social e das relações entre sexos opostos. Uma crítica mais directa, mais interpessoal (mesmo se alargada a grupos) e mais verbalizada do que a performance hodierna, previamente elaborada e testada, de grupos cuja sofisticação se mede pela exuberância teatral e coreográfica e pelo simbólico dos momos e dos carros alegóricos (que transportam a crítica, quase exclusivamente político-social).

Não são copiosos os textos de incidência carnavalesca hoje em circulação ou suspensos na memória dos mais velhos, porque desapareceram com a extinção progressiva da prática que os solicitava e mantinha vivos. Na nossa recolha de campo em Baião (distrito do Porto) deparámos até agora com 17 pasquins e 8 testamentos, todos colhidos oralmente, número superior ao existente em qualquer um dos muitos cancioneiros que consultámos, circunstância a que não serão alheias tendências autocensórias do informante no momento da transmissão ao investigador ou mesmo por parte do colector no momento da prospecção ou da organização dos materiais para publicação, uma vez que estes textos acolhem com frequência o licencioso verbal, de situação ou de carácter, aliás um dos seus principais materiais constitutivos⁴⁸. Nesse sentido, na “Introdução” ao *Cancioneiro Popular Português* de José Leite de Vasconcelos, Maria Arminda Zaluar Nunes escreve, a propósito da recolha de composições satíricas realizada pelo Mestre: «Nas trovas deste último tipo encontra-se geralmente uma nota manuscrita do seu colector, sempre a pensar na selecção para o *Cancioneiro*: “Não é publicável” ou “Licenciosa”»⁴⁹. Palavras, portanto, que denunciam as cedências que o próprio Leite de Vasconcelos fazia a uma estrutura mental e social preconceituosa, ele que apenas deixou para publicação duas composições relacionadas com a quinta-feira de Compadres – uma constituída por três quadras e outra por uma única quadra –, totalmente expurgadas de qualquer resíduo vocabular fescenino que pudesse inscrevê-las na poesia dita obscena:

1
 Quinta-feira de comadres⁵⁰,
 Tive açorda p'rò jantar,
 Para a ceifa feijões frades,
 Foi o que pude alcançar!

⁴⁸ Acerca da censura exercida sobre este tipo de textos por colectores e informantes, cf. Carlos Nogueira, “Cancioneiro tradicional: questões de recolha e de classificação”, in *Estudos de Literatura Oral*, 6, Faro, Universidade do Algarve, 2000, p. 102 e pp. 105-108.

⁴⁹ I, coordenado e com introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, p. XXX.

⁵⁰ Quinta-feira de comadres é a que precede o “domingo magro”; a que antecede o “domingo gordo” é a de compadres”.

2

Detrás daquele outeiro
 'Stá um *calhameiro*⁵¹
 A comer carne de burro,
 Cuidando que é de carneiro.

3

Vivam os *calhameiros*,
 Dormem no *minturo*:
 Por baixo tojos,
 Por cima peles de burro.



O zabumba tem três filhos,
 Todos três por baptizar:
 O mais velho deles todos
 Zabumba se há-de chamar⁵².

A coordenadora da obra sintoniza com a posição de Leite de Vasconcelos, ao revelar, num discurso abertamente punitivo e mesmo impressionista, convencida da justeza moral do seu pensamento, o seu intransigente desprezo por aqueles textos satíricos que se afastam do que entende por “acidulados frutos agrestes”, atractivos “pelo seu travo indicativo de carácter assombrado”: “Mas a graça sadia, marota, descamba frequentemente em chalaça, chufa rascante, e chega mesmo à grossaria terrivelmente indecorosa e pornográfica”⁵³.

As duas semanas que precediam o Carnaval eram um pouco por todo o país dedicadas, respectivamente, aos Compadres e às Comadres⁵⁴. Nas quintas-feiras – o dia de Compadres e o dia de Comadres –, intensificavam-se as tradições carnavalescas, conhecidas como “jogar o Carnaval”: “Vens jogar ao Carnaval/ E eu mando-

⁵¹ “Calhameiros” é o nome dado aos homens neste dia.

⁵² *Cancioneiro Popular Português*, III, coordenação de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1983, p. 252.

⁵³ *Idem*, p. XXX.

⁵⁴ Em certos anos estas duas festividades desligaram-se das suas datas habituais, festejando-se no dia de Domingo Gordo. Para uma descrição pormenorizada desta tradição, integrada no ciclo do Carnaval e conhecida em quase todo o território continental português, bem como nas Ilhas, com linhas distintivas conforme a localidade em que se realizava, mantendo contudo as orientações fundamentais, cf. Ernesto Veiga de Oliveira, *Festividades Cíclicas em Portugal*, 2.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995 (1.ª ed., 1984), pp. 51-58.

te para o diabo;/ Nunca me fez mal nenhum/ Trazer no traseiro um rabo”. A guerra entre os sexos manifestava-se em ataques verbais materializados numa espécie de desafios colectivos, que chegavam a atingir níveis bem incisivos, insultantes, entoados em convulso e bélico berreiro:

As mulheres são o Diabo,
Parentes de Belzebu,
Têm o diabo pintado
Ao pé do olho do cu.

No dia de Carnaval, num ambiente de eufórica realização teatral, procedia-se à leitura dos testamentos, que funcionavam como um “jornal da verrina do povo”⁵⁵, representativos da crítica popular aos vícios da comunidade. Neles se encontrava o registo dos bens da Comadre e do Compadre, distribuídos por vários contemplados para os quais a herança tinha um determinado significado. A sátira era aqui sobretudo humorística, centrada em aspectos gerais das pessoas, faltas, defeitos conhecidos ou ocultos, episódios passados. Referido pelo nome próprio ou pela alcunha, o legatário ficava totalmente exposto, apesar de nem sempre todos os membros da comunidade perceberem o alcance da mensagem, como nesta quadra, que evoca veladamente um caso de rivalidade entre vizinhas, resultante da inveja de uma em relação à outra:

O meu lenço de merino,
Que é por todas invejado,
Deixo-o à comadre Mariana,
Para evitar o mau olhado.

Já noutras composições a crítica era directa, autorizada pelo ambiente carnavalesco e suavizada pela intenção jocosa do apontamento, não raras vezes com propósitos declarados de ridicularização:

A minha fina aliança
A quem a hei-de deixar?
Fica para o António Caldeira
Por solteiro não se fazer passar.

O meu lenço de merino
De três pontas a cair
Fica para a menina Zefa
Para as lêndas encobrir.

⁵⁵ Luís Chaves, *Páginas Folclóricas*, Porto, 1942, p. 152.

Os pasquins, poemas satíricos contundentes, ligados em Baião praticamente apenas ao confronto entre homens e mulheres (Compadres e Comadres)⁵⁶, funcionavam como uma poderosa arma em qualquer momento dos festejos carnavalescos, com o objectivo de evidenciar a supremacia de um sexo sobre o outro:

Quinta-feira de compadres,
Quando vinha do meu estudo,
Encontrei sete compadres
Todos a comer num burro.

Quinta-feira de comadres,
Me chamaram à cozinha;
Eram tantos burros mortos
Inda mais uma galinha⁵⁷.

O recurso ao licencioso, aberto ou discretamente velado em metáforas eufemísticas, era a tónica dominante destes textos provocatórios. Eram escassos, com efeito, os pasquins que não comportavam o palavrão, a cumprir o seu papel de veículo de obscenidade, de ofensa grosseira⁵⁸:

Ó comadre, rica comadre,
Eu passei à tua porta,
Cheirou-me a bacalhau frito;
Espreitei pela fechadura,
Estavas a lavar o pito.

Aí vem a pastora
Com um anho arreguiçado;
Aí vem o compadre
Para lhe comer um bocado.

Sabemos como eram frequentes em Portugal os panfletos anónimos, geralmente em verso, destinados à crítica social. A feição escandalosa que assumiram conduziu a que fossem proibidos pelas autoridades⁵⁹. Segundo E. Veiga de Oliveira, os pasquins não estavam “ligados a nenhuma data ou celebração especial, aparecendo

⁵⁶ Encontrámos apenas um em que a crítica político-social tem um maior alcance:

Ribadouro, brinca, brinca,
Neste Carnaval a valer,
Mas não te canses de mais,
Não tens médico pra te ver.

⁵⁷ Vars.:

a) Inda mais uma burrinha.
b) E mais uma jumentinha.

⁵⁸ Apenas numa quadra, em que o humor decorre do insólito da situação, o Compadre é vencido pela astúcia:

O meu compadre
Era muito interessado
E eu deixei-lhe uma quinta
Em cima dum pinheiro.

⁵⁹ Cf. Avelino Ramos Meira, *Afife (Síntese Monográfica)*, Porto, 1945, p. 149.

com plena vitalidade cerimonial por si mesmos, e em qualquer altura”⁶⁰. Em Baião, como dissemos, os textos conhecidos como pasquins eram executados apenas no Carnaval. Embora o seu registo fosse muitas vezes escrito, algumas composições circulavam oralmente, já integradas na tradição da comunidade, como os exemplos acima transcritos, que encontrámos em várias aldeias do concelho. Em Quintela (Gestação), construíam-se burros de papel⁶¹ e escrevia-se um *pesquim*, na designação popular, em cada parte do seu corpo. Os diversos membros do animal, com as respectivas composições, eram pregados nas portas, para surpresa e desagrado dos visados. O humor socorria-se por vezes de contornos metafóricos subtis, como nesta composição, em que o órgão sexual do burro comparece como “flauta lisa”:

Dolores, que não precisa,
De manjares que saibam bem,
Toca-le a flauta lisa,
Para le servir d’entretém.

Com alguns traços individualizadores ou privativos em determinadas áreas geográficas⁶², a tradição das pulhas constituía também uma prática corrente um pouco por todo o país, muito representativa da mentalidade, do sentido humorístico, satírico, de censura, de protesto e dos mecanismos de evasão popular. A expressão “vamos deitar uma pulha” e outras equivalentes, como “vamos atirar-lhes uma pulha”, era a fórmula que iniciava o embate verbal. As pulhas ora dispensavam as críticas directas ou indirectas a casos individuais⁶³, ora se ocupavam do ultraje colectivo (como em Baião). Segundo E. Veiga de Oliveira, as pulhas “revelam de

⁶⁰ Ernesto Veiga de Oliveira, *op. cit.*, cap. IV, p. 356.

⁶¹ Naturalmente com outros contornos (era feita oralmente, em locais estratégicos das povoações), a divisão do burro é referida por diversos autores: Jaime Lopes Dias, *Etnografia da Beira*, VI, Lisboa, 1942, p. 66; VII, Lisboa, 1948, pp. 85-86; e Luís da Silva Ribeiro, “Algumas palavras sobre o Vilão no teatro popular na Ilha Terceira”, in *Revista Açoreana*, III, fasc. 4, Angra do Heroísmo, 1945, pp. 323-324.

⁶² Cf. Ernesto Veiga de Oliveira, *op. cit.*, pp. 345-350; António Cabral, *Jogos Populares Portugueses de Jovens e Adultos*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1991, pp. 97-98; e Sousa Costa, *Ressurreição dos Mortos*, Porto, 1955, romance que contém uma completa e interessante descrição das pulhas usadas no Douro. Embora mais comuns no período carnavalesco, as pulhas compareciam também, em Guimarães e em Braga, respectivamente na “noite de cada uma das sextas-feiras da Quaresma” e na Quinta-Feira Santa, “ditas pelos *homens dos fogaréus*” (Ernesto Veiga de Oliveira, *op. cit.*, p. 349). Já as pulhas baionenses não estavam necessariamente ligadas a determinadas celebrações cíclicas, particularmente o Carnaval.

⁶³ Uma pulha publicada no *Cancioneiro Popular Português*, III, de J. Leite de Vasconcelos, ilustra bem essa aplicação, muito rara no território baionense:

Esta pulha vai deitada
E já não és o primeiro:
Tu vieste para cá
Porque não tinhas dinheiro. (p. 251)

preferência factos ocultos, coisas íntimas que os interessados pretendem manter secretos, e podem ser acentuadamente acusatórias⁶⁴; “podem consistir em acusações de gravidade, autênticas difamações, em que apenas o nome do visado não é proferido, embora claramente insinuado”⁶⁵. O carácter jocoso, trocista e satírico característico deste tipo de textos era traduzido por termos grosseiros, obscenos e agressivos. Como já dissemos a propósito dos pasquins, a quase ausência de pulhas nos cancioneiros nacionais estará relacionada com os preconceitos em relação aos textos que apresentam situações e vocábulos considerados escabrosos⁶⁶:

Aí vai uma pulha,
Embrulhada numa folha de milho;
Quando ela aí chegar,
Vai com a piça a pino.

Aí vai uma pulha,
Embrulhada numa folha de nabiça;
Quando ela aí chegar,
Bota-me a mão à piça.

Para além das composições versificadas que incluíam o termo pulha, nalgumas zonas atribuíam-se a sua função a todos os textos mais ousados, sobretudo os que cabem na rubrica das cantigas satírico-licenciosas, num processo de assimilação que se justifica pela proximidade ideológica e linguística das várias tipologias. A quadra seguinte, por exemplo, tem conhecido grande celebridade em todo o país, por força de uma sugestão de adultério, metaforizada num quadro cómico-satírico que se vale muito da brusca oposição semântica entre os dois dísticos. No primeiro, edifica-se uma figura feminina ironicamente, por antífrase, imaculada; no segundo, desconstrói-se essa imagem:

A mulher do Zé da Adega
É uma santa mulher:
Dá os ossos ao marido,
A febra a quem ela quer.

A operação de comutação que ocorre entre os versos “a carne a quem ela quer”⁶⁷ e “a febra a quem ela quer” – “carne” por “febra” (variação paradigmática,

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 346.

⁶⁵ *Idem.*, p. 347.

⁶⁶ Em J. Leite de Vasconcelos encontramos apenas três pulhas; uma aproxima-se das pulhas baionenses pela provocação ao grupo rival e pela linguagem ostensiva, embora menos indecorosa:

Esta pulha vai deitada,
Vai por cima duma navalha:
Traz para cá muita besta
Mas este ano há pouca palha! (*ibidem*)

⁶⁷ Cf. variante supracitada, p. 12.

por envolver um processo de selecção lexical) – reveste a quadra baionense de maior acerto caricatural e, por inerência, maior energia demolidora, na medida em que “febra” representa, dir-se-ia numa tensão conflituosa entre o eufemístico e o disfemístico, um dos activos simbólicos (regionais) do órgão sexual feminino.

Muitos destes poemas nada ficam a dever à riquíssima tradição fescenina de que são herdeiros, carregados de um desprendimento e de um atrevimento passíveis de desenhar à nossa frente pequenas cenas do quotidiano prosaicamente humano. Encontram-se num estádio irremediavelmente inverso ao do preceituado pela moral aristotélica, segundo a qual apenas é belo o que é eticamente bom e feio o moralmente mau. É a vitalidade insuspeitada e incontrollável da palavra poética em toda a sua plenitude metafóricamente defecatória. De uma relativamente longa galeria de temas, formas e tipos por muitos considerados inconciliáveis com a literatura, evocamos o vitupério intergeracional activado pela repetição enfática do palavrão maldito “puta” ou a sátira bem-humorada ao velho namoradeiro, concupiscente, tão glosada na literatura de cordel setecentista e oitocentista:

Putá mãe e putá filha,
Putá era a tua tia;
Por que não hás-de ser puta,
Se és filha da putaria?

Um velho de oitenta anos,
Cabelos brancos a namorar;
Agora entra o pistolo,
É um consolo vê-lo entrar.

Em jeito de parêntesis, sublinharíamos – para contrariarmos uma ideia falsa elevada a verdade à força de tantas vezes pronunciada – a variedade e a riqueza dos procedimentos de natureza fónico-estilística admitidos pelos curtos poemas do Cancioneiro. A contraprova dessa alegada “monotonia do ritmo”⁶⁸ pode encontrar-se em numerosas quadras tradicionais, mesmo nas que se encontram ostensivamente afastadas do ideal normativo de estetização e sacralização do real: exactamente aquelas que, sujeitas já a um labor técnico-compositivo consagrado pelo tempo, fluem sem constrictões ou quebras de andamento na corrente da oralidade; ou aquelas que nascem já tradicionais⁶⁹, ao assimilarem na perfeição os ensinamentos legados pela

⁶⁸ Luísa Freire, *O Feitiço da Quadra*, Lisboa, Vega, 1999, p. 188.

⁶⁹ Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico (Estudios sobre la Lirica Popular en los Siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, p. 125.

escola comunal de poetas. Não é necessário um olhar muito atento ou exaustivo sobre, por exemplo, a quadra “Putá mãe e putá filha” para percebermos ou intuirmos um subtil entrecruzamento de recursos fónico-rítmicos. A frequência ou mesmo a aliteração das consoantes oclusivas surdas /p/ e /t/, com a sua sonoridade obsessiva, seca, agressiva; o ritmo rápido, sem cesuras proeminentes ao longo das invariáveis sete sílabas de cada verso; a rima final toante entre os versos ímpares e consoante entre os pares; a curva melódica que acompanha o segundo dístico, desencadeada pela interrogação que nasce da locução interrogativa (“por que”); a insinuação de jogo verbal accionada por uma interrogação retórica que não o é na totalidade, porque de imediato negada – “por que não hás-de ser puta” – e resolvida enfaticamente na resposta plasmada no último verso; a redundância do signo (Jean Cohen), isto é, a repetição do lexema “puta”, distribuído simétrica (no primeiro dístico) e assimetricamente (no terceiro verso, neste caso com a vantagem de no referido vocábulo recair um dos tempos fortes do verso, o que amplia a sua distensão semântica), visível, até, no hiperónimo ou colectivo hiperbólico “putaria”; a oscilação entre a vogal fechada /u/ e a aguda /i/, em segmentos fónicos entremeados pela vogal /a/, que neste texto ocorre sempre em fechamento, a sugerir um ambiente de insulto cerrado de feira ou de rua, com momentos de euforia pontuados por outros de menor intensidade – são apenas alguns dos micromecanismos estético-funcionais que fazem desta quadra um objecto-síntese de engrenagens tão complexas.

Do material pútrido da língua ergue-se, com um número surpreendentemente escasso de semantemas (apenas cinco – “puta”, “mãe”, “filha”, “tia”, “putaria” –, se descontarmos os três predicados verbais, aliás de manobra semântica restrita: apenas duas formas do verbo de estado “ser” e uma do verbo “haver+de+ser”, indicativo de um futuro hipotético já presentificado), uma forma poética feroz, lúdica do ponto de vista da instância emissora, recortada num variado alinhamento musical que a torna mais ferina.

A interdição que recai sobre os poemas edificados na poética satírica do obsceno – cuja impressão de fealdade radica no conceito de belo idealizado para a relação física e espiritual homem / mulher e na concepção estética de poesia, liberta de traços de trivialidade – acaba por erigir o texto em contraparte de uma estética que, afinal, não é unívoca, reflexo aliás da complexidade do real (por natureza indefinível, “invisível”, como sugeriu José Saramago num colóquio, após ter recebido o Nobel). Uma quadra como esta, que reputamos de modelo paradigmático do género, é pois um elemento perturbador, aparente ou supostamente dissonante, que tem o mérito de justificar a coerência do sistema literário maior de que – marginal ou clandestinamente – faz parte, ao mesmo tempo que proclama a força da liberdade subjectiva/criativa da obra de arte perante a norma. Mesmo que essa obra artística, lei (in)dependente de um conjunto que é a poesia do Cancioneiro tradicional portu-

guês, se estribe na dinâmica da poética do instantâneo, do fragmentário ou do efêmero:

Menina, se quer saber
Como se mói o café,
Encoste o cu à arribada,
Que eu lhe direi como é.

Ainda que a sátira oral em verso cada vez mais se estiole na memória colectiva, a pulsão que animava os textos causticantes de que aqui nos ocupámos continua a invadi-los mesmo no registo escrito, sucedâneo (nem sempre) que os preserva da erosão do tempo, até que possam figurar nas histórias, nas teorias, nos catálogos de literatura, sem preconceitos ou dissimulações enviesadas de teóricos e críticos académicos. O julgamento estéril, mecânico, a que, tantas vezes aprioristicamente, se submete a obra literária de transmissão oral, tem sido responsável pelo descrédito – cada vez menos acentuado, como se sabe, mas ainda muito sintomático no nosso país – de uma literatura que encerra uma especificidade que lhe é própria, apesar dos fluxos e refluxos actuantes no canal de interferências erudito / popular (tradicional, oral); uma literatura que é, como todas as manifestações artísticas, um meio de conhecimento do mundo, reveladora, em última instância, da superior plasticidade da linguagem e da surpreendente (uni)diversidade do universo.