

A literatura popular: uma forma de sabedoria

A literatura de expressão oral tem a sua origem no povo anónimo e exprime, directa e indirectamente, os seus sonhos, necessidades, sentimentos e afectos. Integrando o indivíduo num determinado grupo, confere-lhe marcas de identidade. A sua perenidade deve-se ao facto de retratar os grandes problemas do homem – de hoje e de sempre: a luta pela autonomia, a rivalidade com as figuras parentais, a realidade trágica e por vezes cruel das relações humanas (Diniz, 1994: 54-58).

São muito variadas as suas espécies. Podem ter a forma do mito, do conto, lenda, anedota, fábula ou romance, apresentando uma estrutura essencialmente narrativa, quer em prosa quer em verso. Outras formas mais curtas como o provérbio, a quadra ou a adivinha não deixam por isso de transmitir uma mensagem carregada de sentido. As rimas infantis, aqueles «textos orais ritmados, usados com e entre as crianças, desde o nascimento e até um período indeterminado [...]» (Costa, 1992: 24) podem ou não ter um sentido lógico. Pessoalmente partilho das convicções de Adolfo Coelho (1919: 88-89) quando afirma que «tem um grande sentido o facto das rimas infantis terem, consideradas em si, muito pouco sentido». A questão das rimas infantis será explicitada mais adiante.

Neste texto, por questões metodológicas, debruçar-me-ei apenas sobre algumas destas formas.

O conto

O conto surge na sequência evolutiva dos mitos, quando os povos de cultura oral começam a distinguir os mitos (as histórias verdadeiras) dos contos (as histórias falsas). Os mecanismos psicológicos que estão na origem dos mitos e dos contos têm grandes afinidades.

A passagem da mitologia à História foi um longo processo de desmitização que se manifestou pela perda do conteúdo religioso do mito, que se transformou numa lenda ou num conto e ainda pela organização do pensamento filosófico que, através de um esforço sistemático procura entender a verdadeira origem e a natureza das coisas. Mas as formas de pensamento arcaico só muito lentamente desaparecem.

Os romances de Umberto Eco, *O Nome da Rosa* e *O Pêndulo de Foucault*, correspondem a esta busca do conhecimento através da construção de narrativas altamente simbólicas. Na capa de *O Nome da Rosa* (versão italiana) é o próprio autor quem o afirma ao dizer: «[...] L'autore comunque rifiuta di rivelare che cosa il libro voglia dire. Se avesse voluto sostenere una tesi, avrebbe scritto un saggio (come tanti altri che ha scritto). Se ha scritto un romanzo è perché ha scoperto, in età matura, che di ciò di cui non si può teorizzare, si deve narrare».

Os contos para a infância são mais do que um simples entretenimento. Aparecem como uma das formas que o pensamento humano encontrou para entender as coisas, desde as mais profundas aos pequenos problemas do dia a dia. São ainda formas particularmente felizes para contactar com o mundo da criança, fornecendo-lhe elementos úteis para estimular a elaboração imaginativa a partir das experiências com que se vai defrontando no dia a dia.

O conto de expressão oral, sobretudo o maravilhoso, quer na sua forma oral, quer tenha sido fixado pela escrita, além de divertir a criança e de desenvolver a sua imaginação, proporciona-lhe experiências que a vão pôr em contacto com os seus problemas reais, uma vez que os seus conteúdos «correspondent aux contradictions et aux conflits auxquels tous les indi-

vidus sont confrontés» (Diatkine, 1984). Surge como uma maneira de objectivar, ainda que de forma escondida, determinados conhecimentos. Expressa aquelas experiências que não podem ser explicitadas dentro de um esquema lógico-formal. A lógica, na verdade, não resolve os principais problemas emocionais, uma vez que não toca no que está para além da fantasia. A ficção aparece nestes contos com uma intenção.

A um nível manifesto¹ os contos de expressão oral pouco ensinam à criança sobre a sociedade em que de facto vive. Mas, através deles, ela pode aprender mais sobre os problemas interiores do ser humano, do que com outros contos aparentemente mais actuais.

A criança aprenderá a enfrentar os problemas que lhe vão surgindo se os seus recursos interiores lho permitirem. Os contos começam onde a criança realmente se encontra; falam-lhe dos seus conflitos interiores e sugerem-lhe exemplos de soluções, quer temporárias quer permanentes. A narrativa dirige-se à criança numa linguagem simbólica, longe da realidade quotidiana. Deixa perceber, do início ao fim, que não fala de factos tangíveis nem de pessoas ou sítios reais (Diniz, 1994).

O tempo e o espaço dos contos estão fora do tempo e do espaço reais. O conto conhece o «antes» e o «depois» mas o seu ritmo é interior; não tem a ver com a temporalidade objectiva. É o ritmo do que se vive no momento.

O «era uma vez ...» parece conduzir-nos ao passado. Mas é um passado que se torna presente para controlar o futuro. Esta distanciação permite a identificação com os elementos do conto e o sentimento de que não é de nós que se trata.

Pela identificação com certas personagens, o conto comunica uma experiência à criança. O modo como o herói, geralmente o mais pequeno,



¹ Uso a designação de «manifesto» e de «latente» na perspectiva freudiana. Considero discurso manifesto o que pensamos e dizemos conscientemente e discurso latente o que, subjacente ao conteúdo manifesto, o influencia de uma forma decisiva. O sujeito não tem disso consciência clara, por razões da sua dinâmica psíquica.

resolve os problemas com que se depara transmite à criança a esperança de que também ela, um dia, vencerá os seus inimigos e alcançará a vitória.

Todos recordamos a história de «O Coelho branco» (Coelho, 1985: 87), aquele que foi à horta buscar uma couvinha para fazer um caldinho. Ao regressar a casa encontra lá a cabra cabrês que diz que lhe salta em cima e o faz em três. O boi, o cão ou o galo não ousam enfrentar a cabra cabrês para ajudar o coelho. Só a formiguinha, que não pensa na sua pequenez, entra pelo buraco da fechadura e expulsa o inimigo. Em «Esperteza d'uma velha» (Vasconcelos, 1964, 2.ª vol.: 387-389), encontramos em cena uma avó e um neto, dois seres frágeis e com poucas defesas, que são atacados por um ladrão. Os pais, que poderiam defender a criança, estão ausentes. A criança e a velha têm medo mas não se deixam vencer por ele e graças a um estratagema inventado pela velha que é fraca mas tem idade e experiência conseguem afastar o inimigo.

Se o medo faz parte do quotidiano da criança, poder ajudá-la a ultrapassá-lo é uma tarefa pedagógica da maior importância, para que possa adquirir uma suficiente autonomia e tornar-se um adulto equilibrado e bem adaptado.

As narrativas são um dos meios tradicionalmente usados na nossa Cultura para transmitir a sabedoria dos mais velhos. De um modo geral, colocam a fraqueza da criança em contacto com forças muito superiores às suas. Podem tratar de pessoas, de animais, de entidades míticas, como gigantes, bruxas, etc., ou mesmo de situações naturais. Em todos os casos se demonstra que a pequenez e a fraqueza não impedem a resolução da situação de perigo que se apresenta, porque a esperteza e o engenho acabam por levar a melhor sobre a força física. Isto corresponde a colocar a criança perante a dramatização de uma situação na qual ela pode sentir, através da identificação com a personagem fisicamente mais fraca, que afinal dispõe de outras forças e capacidades que a podem tornar vencedora.

O conto dá aos medos da criança, que são confusos e mal delimitados, uma representação precisa e circunscrita. Dá-lhes um nome. Ensina-lhe a maneira de lidar com eles. O adulto que conta, acompanha a criança que ouve na aventura fantasmática e emocional que o conto lhe proporciona. A sua presença, o seu tom de voz, a estabilidade do quadro emocional que os

envolve, a regularidade com que o conto se desenrola, o manter-se tudo como anteriormente, são elementos dinâmicos da maior importância. Pacificam a criança, fazem-lhe sentir que as fantasias, sentimentos e angústias que a assaltam não são tão assustadoras como tudo isso. Nada se destruiu ou alterou ao evocá-las. O afecto positivo do adulto mantém-se. O facto de ter aceitado contar o conto mostra que pode tolerar aquelas realidades que a criança suporta mal. É como se ela acordasse de um mau sonho e verificasse que tudo estava como antes de adormecer.

Contar uma história a uma criança que escuta é um prazer. O prazer de quem escuta é essencial para o prazer de quem conta. O desejo de ouvir de um é o espaço ocupado pelo prazer de contar do outro. Contar é responder a essa expectativa, satisfazendo-a, mas ao mesmo tempo mantendo-a em tensão para que o desejo de ouvir não morra, o que levaria a desaparecer o prazer de contar.

Os contos de expressão oral para crianças não são bem vistos numa sociedade de pessoas «bem comportadas», onde em meninos têm sempre que aprender com os mais velhos, em que tudo tem que estar nos seus lugares. Pelo contrário, estes contos não ensinam a submissão e nem sempre estão de acordo com as normas estabelecidas. Eles estão entre os contos mais subversivos da literatura para crianças. Ainda que por vezes disfarçadamente, defendem os direitos dos desfavorecidos – as crianças, as mulheres, os pobres.

Os ricos e os poderosos são muitas vezes postos a ridículo nestas histórias. O rei déspota de «Frei João sem cuidados» (Braga, 1987, vol. I: 204-205) é vencido por um moleiro (à primeira vista ignorante, dada a sua condição social) mas que é astuto, inteligente e não tem medo. As rainhas são muitas vezes estéreis ou dão à luz seres disformes como se pode ver em «O Príncipe Sapo» e «O Príncipe Orelhas de Burro» (Coelho, 1985: 183 e 229) ou em «Riquet, o da Poupa», (Perrault, s/d., 108-115) entre outros.

Os pobres, ao contrário, têm filhos empreendedores que, apesar da sua pouca idade se atrevem a matar gigantes prepotentes, ficando com os seus tesouros que passam a constituir o sustento de toda a família; isto acontece em «João e o Feijoeiro Mágico» (Lang, 1948) ou em «Hansel e Gretel» (Grimm,

1984: 51-61). O mesmo acontece com o «Polegarzinho» (Perrault, s/d.: 116-135) que engana a mulher do ogro conseguindo que ela lhe entregue os tesouros do gigante e mais, que lhe entregue aquilo que o tornava poderoso – as botas das sete léguas. Com o dinheiro do ogro e as botas mágicas a sua família não mais viverá na miséria.

Ao contrário das rainhas amaldiçoadas que não conseguem procriar ou geram seres disformes, mulheres pobres, como a mãe do «Mama na burra» e que desejava muito ter filhos dá à luz um rapaz tão forte, que arrasa montanhas, arranca pinheiros e engana o próprio demónio «O homem da espada de vinte quintais» (Coelho, 1985: 146-151).

Filhos incompreendidos e mesmo maltratados pelos pais, como a princesa de «O Sal e a água» (Braga, 1987, vol. I: 175-176) conseguem, pelo trabalho e pela luta, levar os próprios pais a reconhecer o seu erro e a pedir perdão ao filho. Não são os filhos, mas os pais quem pede perdão nalgumas destas histórias. É esta a sua originalidade.

Há como que uma inversão de normas que faz com que as histórias tradicionais populares sejam vistas com alguma desconfiança e propositadamente esquecidas em benefício das histórias ditas verosímeis. No pensar de alguns, são estas, as histórias verosímeis, que apresentam os bons e edificantes modelos com que a criança se deve identificar.

Nas histórias tradicionais os bons são premiados e os maus castigados, é certo, mas estes bons nem sempre coincidem com os que estão no lugar de bons (pais/superiores).

As rimas

Entre as rimas do nosso folclore distinguem-se as canções de embalar – que nos primeiros tempos de vida da criança lhe são ditas pelos adultos, sobretudo pelas mães que dão voz ao sentir dos filhos que ainda não falam – e as rimas propriamente ditas em que as principais difusoras são as crianças, que as transmitem uma às outras.

Nos textos das canções de embalar encontra-se frequentemente uma mãe totalmente embevecida no seu filho a ponto de o confundir com o Menino Jesus e de ela própria se identificar com a Virgem Maria.

Ó meu Menino Jesus,
Quem vos há-de acalantar?
É a mamãzinha
Que lh'há-de dar de mamar.

ou

Cala, cala, meu menino,
Que a mãezinha logo vem;
Foi lavar os teus paninhos
À fontinha de Belém.

As referências aos anjos e às estrelas que vêm cantar ao Menino para o ajudar a dormir, são constantes.

Meu Menino, dorme, dorme,
O sono não te quer vir;
Venham os Anjos do Céu
Ajudá-lo a dormir.

Dorme, dorme, meu Menino,
Que a mamã está aqui;
As estrelas hão-de vir
A cantar também p'ra ti.

O Menino também é frequentemente identificado com os Anjos.

Dorme, dorme, meu filhinho,
Meu anjinho inocente,

Dorme tu, meu queridinho,
Que a mamã está contente.

A identificação da mãe com a Virgem e a presença quase constante de um bebé mais divino que humano, tem a ver com a idealização que a mãe faz do seu filho que é a mais perfeita de todas as crianças e que só tem paralelo com o Deus Menino.

As canções de embalar são escritas e cantadas por adultos reflectindo o modo como eles vêem e sentem as coisas. Os adultos projectam no bebé as suas fantasias, que são sempre relacionadas com as suas experiências.

A côca, o papão, a farronca, também são personagens habituais nas canções de berço. Mais uma vez penso que estas personagens estão relacionadas com os medos infantis da própria mãe.

Vai-te daí ó papão,
De cima desse loureiro,
Deixa dormir o Menino
Que está no sono primeiro.

Menino, está quedo
Que vem a farronca
Que te mete medo.

É ela, a mãe, quem procura proteger a criança do papão ou da côca, como que para vincar que ela é a boa, aquela que protege eficazmente. Mas também usa a referência a estes seres míticos como elemento de persuasão, para assustar a criança.

Ao crescer, a criança vai aprender outras rimas, algumas ensinadas pela mãe, que assim a ajuda a nomear as diferentes partes do corpo, como:

Esta baba babadeira,
esta boca comedeira,

este nariz narigão,
estes olhos de maganão.
esta testa de caldeirão.

ou

Esta é a mão direita
a esquerda é esta mão!
com esta digo que sim;
com esta digo que não!
levanto a direita ao céu
aponto a esquerda ao chão
agora que as conheço
já não faço confusão!

A associação do gesto e da acção à palavra fazem-na as mães espontaneamente ensinando a criança a bater palmas enquanto elas próprias recitam textos do tipo:

Palminhas e mais palminhas
que a mamã dará maminhas
e o papá quando vier
dará sopinhas de mel.

Mais tarde, as crianças usam as rimas como fórmulas quase mágicas, para indicar quem deve começar o jogo ou quem deve sofrer determinada penalidade, como se poderá verificar neste exemplo:

Tim-tim
sarramacotim!
debaixo da torre
mora um homem
que vende garrafas

e garrações,
chamado Tia-patia,
Tia-Joanita,
manda puxar
a orelhita.

Recitam-nas acompanhando o ritmo dos pés a saltar à corda:

Baila o cão
baila o gato
baila o feijão
carrapato.

Ou o bater da bola contra a parede:

Tenho um macaco
dentro de um saco
não sei que lhe faça
não sei que lhe diga
dou-lhe um pau
diz que é mau
dou-lhe um osso
diz que é grosso
dou-lhe um chouriço
isso, isso.

Neste tipo de jogos verbais, e ao mesmo tempo de movimento, a criança brinca com as palavras levada pela melodia, pela rima, pelo ritmo, numa actividade totalmente lúdica em que as palavras valem por si próprias.

Retomando as palavras de Adolfo Coelho atrás citadas de que «tem muito sentido o facto das rimas infantis terem [...] muito pouco sentido», lembro que «a cantilena, com a sua liberdade ao nível dos jogos e das asso-

ciações, com a sua atmosfera estranha e fantástica, introduz a criança no seu mundo próprio. Ela precisa deste tipo de jogos que funcionam como uma pausa, que a ajudam a organizar as suas tensões de modo a ficar disponível para se concentrar em seguida» (Diniz, 1994: 74).

Adolfo Coelho chama «Poemas das palavras retornadas» a poemas do tipo de:

Era uma vez um cucozinho que não queria comer as couves (*bis*)

Mandaram chamar o pau para vir bater no cuco (*bis*)

- o pau não quis bater no cuco
- o cuco não quis comer as couves

Ele ia sempre a dizer: couves não hei-de eu comer (*bis*)

Mandaram chamar o fogo para vir queimar o pau (*bis*)

- o fogo não quis queimar o pau
- o pau não quis ...
- cuco não quis ...

Ele ia sempre a dizer: couves não hei-de eu comer (*bis*)

Mandaram chamar a água para vir apagar o fogo (*bis*)

- a água não quis apagar o fogo
- o fogo não ...
- o pau não ...
- o cuco não ...

Ele ia sempre a dizer: couves não hei-de eu comer (*bis*)

Mandaram chamar a vaca para vir beber a água (*bis*)

- a vaca não quis beber a água
- a água ...
- o fogo ...
- o pau ...
- o cuco ...

Ele ia sempre a dizer: couves não hei-de eu comer (*bis*)

Mandaram chamar o homem para vir matar a vaca

- o homem já quis matar a vaca

- a vaca já quis beber a água
- a água já quis apagar o fogo
- o fogo já quis queimar o pau
- o pau já quis bater no cuco
- o cuco já quis comer as couves

Ele ia sempre a dizer: couves já hei-de eu comer (*bis*).

Aqui, a atenção e o interesse são despertados, não por um fio narrativo que praticamente não existe, mas por um ritmo, e pelo regresso de certas palavras que se esperam em momentos certos. É o retornar destas palavras, na altura em que são esperadas, que dá o prazer e que permite manter o interesse.

Esse interesse é vivido numa interação e o prazer é o prazer de um jogo partilhado, jogo que não segue a normal lógica da linguagem e do pensamento, mas que a subverte de acordo com convenções especiais, arbitrárias, que estabelecem entre os participantes uma espécie de cumplicidade.

Este prazer do reconhecimento e a expectativa que o desenrolar da rima vai desencadeando, é conhecido dos músicos, que o exploram com a repetição de temas já apresentados, de forma a serem reconhecidos pelos ouvintes. Ouvido pela segunda vez, tornou-se familiar e proporciona mais prazer. A chegada da nota que se espera no momento correctamente antecipado faz parte do prazer de ouvir esta música. Às músicas bem conhecidas ficam ligadas emoções que se revivem quando de novo se escutam.

Muitas narrativas organizam-se por subunidades claramente definidas, justapostas em séries bem delimitadas que proporcionam ao desenrolar da acção um enquadramento que se torna familiar. Não é só o que poderíamos chamar o cenário que se repete, mas são também frases inteiras que se reencontram, constituindo verdadeiros estribilhos que facilmente se memorizam.

Estes elementos da Literatura de Expressão Oral são importantes para alívio da tensão criada pelo ensino das matérias escolares. Fomentam a participação no grupo, dinamizam processos de pensamento em que a emoção é

mais rica e maior a espontaneidade. Proporcionam, de forma natural, uma ligação do ambiente interno da escola com o vasto mundo da experiência e da imaginação infantis (Diniz, 1994: 152-153).

Maria Augusta Seabra Diniz foi professora na Escola do Magistério Primário de Lisboa e mais recentemente Professora Adjunta na E.S.E. de Lisboa. Tem colaborado com trabalhos de literatura para a infância em várias revistas. É autora do livro *As fadas não foram à escola* e com Dulce Rebelo publicou também *Falar contigo*.

Referências bibliográficas

- BRAGA, T. (1987) – *Contos Tradicionais do Povo Português* (1ª ed.: 1914-15), 2 vols., 1ª reedição, Lisboa, D. Quixote.
- COELHO, A. (1985) – *Contos Populares Portugueses* (1ª ed.: 1879), 1ª reedição, Lisboa, D. Quixote.
- COELHO, A. (1919) – *Jogos e Rimas Infantis*, 2ª ed., Porto, Companhia Portuguesa Editora.
- COSTA, M. J. (1992) – *Um Continente Poético Esquecido, As Rimas Infantis*, Porto, Porto Editora.
- DIATKINE, R. (1984) – «La formation du langage imaginaire», in *Le Français Aujourd'hui* n° 68, p. 26.
- DINIZ, M. A. (1994) – *As Fadas não Foram à Escola*, Porto, Asa.
- GRIMM (1984) – *Contos de Grimm* (1ª ed.: 1812-13), Lisboa Relógio d'Água.
- LANG, Andrew (1948) – *Blue Fairy Book* (1ª ed.: 1889).
- PERRAULT, C. (s/d) – *Contos ou Histórias dos Tempos Idos* (1ª ed.: 1697), Lisboa, Europa-América.
- VASCONCELOS, J. L. (1964) – *Contos Populares e Lendas*, 2 vols., Coimbra, Acta Universitatis.