

CANTIGAS DE RODA: JOGO, INSINUAÇÃO E ESCOLHA

por

LOURENÇO CHACON JURADO FILHO

Dissertação apresentada ao Departamento de Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Linguística.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Lourenço Chacon Jurado Filho e aprovada pela Comissão Julgadora em 21/06/85.
[Assinatura]

Campinas

1985

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

*Prof. Dr. Enio Loudes Bulcinelli
Orlandi
Presidente da Banca Examinadora*

AGRADECIMENTOS

Pelas diferentes formas de colaboração recebida, agradeço
a:

Alceu Dias Lima
Antonio Manoel dos Santos Silva
Claudia Thereza Guimarães de Lemos
Eli Nazareth Bechara
Janette Therezinha Tírico de Ávila
Lydia Alimonda Haller
Mara Cristina Prieto de Moraes
Maria Bernadete Marques Abaurre-Gnerre
Maria Izabel de Souza Lopes
Maria José Castagnetti Sombra
Maria José Vasconcelos Barela
Nildemir Ferreira de Carvalho

Agradeço, de maneira especial, a Eni Pulcinelli Orlandi, a
quem dedico os resultados positivos deste trabalho.

Para: Ambró e Araceli.

RESUMO

Este trabalho é uma abordagem das cantigas de roda utilizando-se a metodologia da Análise do Discurso.

Inicialmente são feitas considerações de ordem histórico-situacional, enfocando-se, essencialmente, a função que a brincadeira tem para diferentes tipos de participantes em diferentes épocas.

Aborda-se, em seguida, a linguagem das cantigas em função do tempo e do uso que dela fazem os participantes da brincadeira. Verifica-se, também, a ação do espaço em sua linguagem, seja na variação regional, seja na maneira como os lugares são referidos nos textos.

A seguir, são levantadas questões que envolvem diretamente o funcionamento discursivo da cantiga, tais como QUEM brinca, O QUE se brinca, ONDE se brinca, COMO se brinca (questão estreitamente ligada a PARA QUEM se brinca) e PARA QUE se brinca.

A resposta a essas questões, acrescida de considerações sobre a macro-estrutura e sobre alguns processos formais de significação bastante produtivos nas cantigas nos levam a uma caracterização de seu discurso.

Chega-se, assim, à constatação da existência de três aspectos fundamentais da cantiga de roda: o jogo, a insinuação e a escolha.

É pela realização desses aspectos na situação de brincadeira que procuramos evidenciar os mecanismos discursivos do acontecimento-cantiga de roda.

Autor: Lourenço Chacon Jurado Filho

Orientador: Eni de Lourdes Pulcinelli Orlandi

Í N D I C E

INTRODUÇÃO.....	1
O Tema.....	2
O Corpus.....	2
O Enfoque.....	4
APRESENTAÇÃO.....	5
ASPECTOS DE ORDEM SITUACIONAL.....	8
O DISCURSO.....	19
1- O Tempo e o Uso	20
2- O Espaço.....	24
O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO.....	32
1- O que se brinca?.....	33
(a) Mundo Cosmológico.....	34
(b) Mundo Social.....	35
(c) Mundo Afetivo.....	61
2- Quem brinca?.....	72
3- Onde se brinca?.....	74
4- Como se brinca?.....	75
Relação entre o COMO e o PARA QUEM.....	79
ESTRUTURA E PROCESSOS DA CANTIGA.....	84
Macro-estrutura.....	85
1- Os processos metafóricos.....	92
2- Os processos ilustrativos.....	107
TRÊS ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA CANTIGA DE RODA.....	114
1- O Jogo.....	116
2- A Insinuação.....	120
3- A Escolha.....	124
A exclusão.....	132
A passagem para outra vida.....	134
CONCLUSÃO.....	139
NOTAS.....	144
BIBLIOGRAFIA.....	149
APÊNDICE.....	152

INTRODUÇÃO

O T E M A

Faz parte da vida de muitas pessoas a experiência de ter presenciado ou brincado de roda, de ter formado grupos em que uma cantiga acompanhada de uma manifestação coreográfica era motivo de lazer e diversão nos intervalos escolares e em outros momentos da vida cotidiana.

No entanto, longe de brincadeiras inconseqüentes, essas cantigas mostram-nos um complexo de fatores de linguagem no qual se evidenciam importantes traços de nossas relações sociais e afetivas, bem como de nossa ligação com o mundo cosmológico.

O que significaria essa brincadeira em que a linguagem verbal (o texto), a musical (o som) e a coreográfica (o movimento) se fundem num único acontecimento? O que um estudo dessas diferentes linguagens revelaria? Atualmente essa forma de lazer e diversão se encontra em vias de desaparecimento? Estariam essas necessidades - lazer e diversão - sendo supridas por algum outro mecanismo? Qual seria esse mecanismo e em que condições ele preende essas necessidades?

A reflexão sobre essas questões, somada ao interesse por outras, que apresentarei oportunamente, vieram a constituir esse trabalho, que se apresentará como uma análise discursiva das cantigas de roda.

O C O R P U S

Constam de meu material de análise um total de 178 cantigas registradas por Iris da Costa Novaes em seu livro "Brincando de Roda", publicado em 1960, patrimônio do Instituto Nacional do Livro. Esse manual reúne cantigas dos seguintes estados: Acre, Alagoas, Bahia, Ceará, Espírito Santo, Maranhão, Mato Grosso (na época não dividido), Minas Gerais, Paraíba, Piauí, Rio de Janeiro (distinguindo-se Guanabara e Rio de Janeiro), Rio Grande do Norte e São Paulo.

Da série "Folclore", órgão da Comissão Espíri-

to-Santense de Folclore, sob direção de Guilherme Santos Neves, retirei 02 cantigas, uma na publicação de número 84, outra na de número 91.

Ainda de Guilherme Santos Neves, juntamente com João Ribas da Costa, em sua obra "Cantigas de Roda-2", publicada no Rio de Janeiro no ano de 1950, recolhi 10 cantigas, que, como as duas anteriores, foram coletadas no Espírito Santo.

Por fim, servindo-me de informantes, coletei em São Raimundo Nonato (zona rural do distrito de Curral Novo), estado do Piauí, 12 cantigas e, observando a brincadeira, coletei, no mesmo local, mais 03.

No total, constam do meu material de análise 205 cantigas, transcritas de livros ou coletadas de informantes.

De todas elas constam: o texto, a parte musical, a formação coreográfica e a maneira de brincar.

Além disso, observei a brincadeira, antes e durante este trabalho, em escolas dos municípios de São José do Rio Preto e Campinas, no estado de São Paulo.

Resta ainda esclarecer que em Campinas observei a brincadeira em estabelecimentos localizados tanto em regiões centrais quanto em periféricas, estabelecimentos esses frequentados por crianças das mais diversas camadas sociais. Já em São José do Rio Preto, observei casualmente a brincadeira - na época sem os interesses que motivaram o presente trabalho - apenas desenvolvida por crianças de classe média. Lá, vi-as brincar não somente nas escolas. Por fim, em São Raimundo Nonato observei a brincadeira apenas na zona rural, contrastando com as outras localidades, em que a vi apenas na zona urbana. No entanto, servi-me do depoimento de diversas pessoas acerca de sua participação em brincadeiras, nos mais variados locais. Esses depoimentos foram-me de fundamental importância para o levantamento de questões, bem como para soluções a elas propostas.

Um último esclarecimento é o de que das 12 cantigas por mim recolhidas, 08 foram extraídas de informantes piuaienses da região onde me encontrava, e as demais

me foram fornecidas por um informante catarinense, que também se encontrava nessa região. Como não constam de nenhum manual especializado, registrá-las-ei na parte final deste trabalho, em apêndice.

O E N F O Q U E

Procurarei verificar o funcionamento discursivo que se constitui da articulação entre texto, som e movimento no que passarei a chamar ACONTECIMENTO-CANTIGA.

Segundo a perspectiva que adotarei, a da Análise do Discurso, os aspectos *funcional* e *situacional* encontram-se em ligação orgânica com a forma dos textos. Será, pois, esta ligação que estarei observando para responder às questões que me motivaram à realização deste estudo.

A roda é um lugar de explicitação de mecanismos discursivos que são gerais mas que, nela, estão bastante enfatizados, o que os evidencia de forma privilegiada. Não nos esqueçamos, contudo, em nossa análise, de que, na roda, esses mecanismos têm sua especificidade. Qual é essa especificidade é uma questão de que nos ocuparemos.

Também faz parte de minha perspectiva de análise determinar aspectos das cantigas que localizam o homem em suas relações cosmológicas, sociais e afetivas.

Através da reflexão sobre esses vários aspectos, procurarei chegar a uma determinada organização das cantigas.

APRESENTAÇÃO

O objetivo deste estudo é contribuir para uma caracterização do discurso da cirandinha. Minha preocupação será aqui a de destacar fatos relativos à FORMA e à FUNÇÃO das cantigas, enfatizando, porém, que a SITUAÇÃO de existência das cantigas, como disse anteriormente, tem um papel orgânico no estabelecimento de sua forma e função.

Antes de proceder a essa caracterização, gostaria de me referir a um problema com o qual me defrontei durante toda a análise. É o problema de que nas cantigas, em geral, fatos de naturezas diversas coexistem, tornando-se difícil e até mesmo redutor isolá-los e analisá-los um-a-um. A todo momento defrontamo-nos com várias análises possíveis, dado o cruzamento de múltiplas categorias. Ao observar, por exemplo, uma referência a determinado elemento do mundo *cosmológico*, não se pode deixar de ver também que esta referência está diretamente relacionada a um aspecto do mundo *afetivo*, determinado grandemente por alguma prática do mundo *social*. Também ao analisar o *texto*, não se pode deixar de considerar a *música* assim como os *movimentos coreográficos*. Ou ainda, ao se considerar a função da cantiga *hoje, na escola*, não se pode prescindir da reflexão sobre sua função *no passado, em situações de lazer* ou outras.

Como pretendo levantar questões de ordem discursiva, mais do que nunca o problema da coexistência de fatos de naturezas diversas estará presente.

Na medida do possível, procurarei me ater a um procedimento didático de apresentação, abordando apenas um aspecto de cada vez. Nesse sentido estarei, pois, privilegiando um aspecto em relação aos demais existentes. No entanto, devo esclarecer que essa será apenas uma das formas de análise com a qual pretendo trabalhar e que essa maneira tem um propósito definido: o de preservar o relacionamento entre o aspecto visto com outros que lhe são associados. Em outras palavras, ora poderei estar privilegiando a *forma*, ora a *função*, mas voltarei, no momento oportuno, a associá-las, bem como a realçar sua estreita ligação com a *situação* na qual se inscrevem.

Quanto à análise, em primeiro lugar, abordarei fatos de natureza SITUACIONAL, começando por algumas considerações de ordem histórico-social. Aqui, gostaria de situar a cantiga de roda em dois contextos temporais: (a) no tempo que remonta a suas primeiras manifestações; (b) na época contemporânea. E, nesses dois tempos, relacioná-las às pessoas que delas se servem ou se serviram, em si tuações determinadas.

ASPECTOS DE ORDEN SITUACIONAL (1)

O adulto vive seu cotidiano de luta pela subsistência. No passado, os homens na atividade agrícola e artesanal; as mulheres, em atividades domésticas. Atualmente, homens e mulheres concentrados em atividades múltiplas e diversas, em geral na zona urbana ou servindo a esta. À luta pela sobrevivência intercala-se o lazer, cujas formas sofreram profundas modificações com o avanço dos tempos e das formas de civilização.

Ao lado do adulto, a criança, sem precisar fronteiras, vive seu cotidiano de fantasia e realidade. Tudo é motivo de observação e interesse. Tudo é motivo de recreação e recriação. O mundo dos adultos lhe desperta particular interesse. Ele será o motivo principal dessa recreação/recriação. A curiosidade da criança soma-se a interferência do adulto em seu mundo. A coexistência desses mundos já propõe em si uma relação entre curiosidade e interferência: o poder que o adulto se atribui com relação à criança autoriza essa interferência.

A criança deve aprender seu mundo-modelo: este é o processo de socialização da criança. E, incorporando de forma especular⁽²⁾ a vida dos adultos, dando-lhe cores novas e características próprias, a criança recria recreando, recria em versos, melodia, dança; recria nas cantigas de roda que, inicialmente, era atividade adulta⁽³⁾, mas que nos chegou como uma forma de recriação infantil. O lúdico se apresenta, assim, como uma forma de relação da criança com o mundo, na sua incorporação.

Tradição popular, recreação, atividade espontânea, essas são algumas características atribuídas por pesquisadores às cantigas, segundo o que pudemos constatar.

Hoje em dia, a cirandinha não oferece grandes atrativos. Em um passado recente, entretanto, era uma atividade espontânea, podendo ser vista nas ruas, praças, pátios escolares, festinhas domiciliares. Sua linguagem, de *insinuação*, por excelência, causava grande sensação entre as crianças, principalmente as que estavam na pré-adolescência. Os namoros não eram tão expostos pelas pessoas, nem pelos meios de comunicação. Isto despertava especial interesse e curiosidade nas crianças, fazendo com que a ciran-

dinha se tornasse atividade atraente, uma vez que ela se constituía como lugar de relações amorosas. Além disso, as barreiras de comunicação entre meninos e meninas eram maiores, reforçando o aspecto de insinuação das cantigas. Mesmo que da roda só participassem meninas, estas representavam papéis (o pai, a moça, o namorado, etc.), o que não diminuía esse aspecto, bem como o da manifestação das preferências pessoais na brincadeira.

A isso acrescenta-se o fato de que as opções de diversão eram em menor número, além de mais tradicionais e estáveis. Havia o tempo dos papagaios, o dos piões, o das bolinhas de gude, o das cirandinhas. O ritmo das atividades sociais chegava mesmo a acompanhar mais de perto algumas condições da natureza (tais como a época de vento para empinar papagaios).

Mas o avanço tecnológico - e seus frutos, tais como os meios de comunicação de massa - irrompeu dominante, modificando o uso do espaço e do tempo.

As manifestações populares passam a ser consideradas FOLCLORE, que é objeto de estudo científico (este trabalho, de certa maneira, não foge a essa redução).

Institucionalizam-se, pois, chegando a se tornar disciplina escolar, como é o caso das cirandinhas, currículo quase obrigatório dos anos pré-escolares e das primeiras séries do primeiro grau. Nesse processo de institucionalização, a cantiga de roda, suspensa da sua situação cotidiana de lazer, torna-se objeto de observação e aprendizagem em contexto escolar, especificamente pedagógico. Nessas condições, a brincadeira passa para o domínio da *meta-atividade*, situação análoga ao ensino de língua materna nas escolas, em que também se dá um deslocamento do uso cotidiano para um uso meta-lingüístico.

As atitudes e os valores sociais sofreram profundas transformações, assim como a linguagem. O que é atual tem duração ligeira, é moda, é modismo; em questão de meses, semanas, dias (o tempo de duração de uma novela), as coisas se tornam ultrapassadas, novos anseios vão surgindo, novas mudanças de atitudes, de linguagem vão tomando conta das pessoas; as pressões sociais em favor

do igual, da homogeneização, vão se tornando poderosas, submetendo ao seu ritmo a imaginação e a criação. Ou as coisas se ajeitam a esse ritmo todo ou tenderão ao desuso, ao esquecimento, à exclusão.

Esse parece ser o caso das cirandinhas, canções cristalizadas, revivendo situações medievais (tais como as cantigas do "emissário" que vai à casa da "Condessa" porque "o Dom Rei mandou buscar/uma das filhas para casas"), linguagem em desuso, opção de grau zero como lazer e atividade lúdica, face à imitação dos super-heróis, personagens de seriados, jogos eletrônicos e todos os demais frutos da moda, carregados de prestígio.

Das cirandinhas, persistem gravações do Carequinha, com suas crianças de voz padrão, ou de alguns grupos que resolveram "modernizá-las" e difundi-las, gravando-as, por exemplo, em ritmo de discoteque. Sua reprodução se faz, pois, por meios eletrônicos, sintéticos.

Além disso, o tempo da criança que seria de lazer já é organizado em função das atividades a serem consumidas pela escola, onipresente em sua vida.

O que nos resta das cantigas se restringe quase que exclusivamente às creches, ou então ao aprendizado de conteúdo curricular, normativo, prescritivo, em que a participação da criança nas letras e melodia é entendida como erro.

Dadas essas mudanças, a relação adulto-criança-cantiga alterou-se também muito. A cantiga fez, outrora, parte ativa da vida do adulto. A roda, a princípio uma formação coreográfica generalizada, ampliava, então, suas dimensões para funcionar como lugar de encontro de práticas sócio-afetivas. Nela, os participantes manifestavam seus anseios, suas paixões, faziam "a corte". Os sentimentos ligados ao amor, ao casamento, explodiam. A própria roda é mencionada nos textos como lugar do encontro, da escolha:

"— Entrei na roda,
 Porque quero me casar.
 — Escolha, na roda,
 Aquele que lhe agradar.

— Esta não me serve,
 Aquela não me agrada;
 Só a ti hei de querer!
 Só a ti hei de querer!"

Hã, como podemos ver, um diálogo entre o "pretendente" e a "roda", no qual aquele justifica claramente sua presença nesta pelo desejo de se casar.

No sentido que acabamos de descrever, a roda corresponderia, portanto, às boates, bailes e reuniões dançantes dos nossos dias.

Passemos agora a refletir sobre a criança e seu relacionamento com o mundo do adulto.

Submetida à força e segurança que este lhe representa, tendo a todo momento sua voz condutora dirigindo-a, mostrando a ela que ser gente é ser como ele é, a criança passa a observá-lo em sua vida, em seu cotidiano. E, na sua maneira particular de viver o fruto de suas incorporações especulares, a criança é dona-de-casa, professor, mecânico, pedreiro; namora, casa-se, cuida dos filhos. Hoje e ontem. Se, ante seus olhos, o "funk" desfila, é o "funk" no seu espelho; se desfilam as cantigas de roda, serão estas o espelho.

Em minha cidade natal, existiam, no salão chamado "Boîte", de um dos clubes locais, sessões domingueiras, no fim da tarde e começo da noite, denominadas MINGAU. O conjunto responsável pela "animação" era o mesmo das sessões posteriores, para adolescentes maiores de catorze anos e adultos. Numa ocasião, li num jornal da cidade o depoimento de uma senhora cujos filhos freqüentavam o MINGAU. Era sobre a validade do mesmo. Ela achava muito bom que existisse essa oportunidade de os filhos já irem aprendendo o mundo adulto. Acrescentava que os pais deveriam também freqüentar o MINGAU, não para dançar, mas para observar o desempenho de seus filhos e cuidar para que tivessem o que vulgarmente é chamado de "conduta exemplar".

Tudo isso que estou colocando serve para reforçar a noção não só de incorporação por parte da criança como também a do valor que o adulto atribui a esse processo

especular, em situações de lazer.

Na realidade, a incorporação por especularidade faz parte da atividade da criança mas é também produzida pelo próprio interesse que o adulto tem de resguardar seu mundo, cuidar da preservação de seus valores, perpetuá-los através do ser que "está vindo". Ou seja, o que é comumente chamado de *imitação* na criança não é algo que parta apenas dela, mas sim algo que é direta ou indiretamente esperado, cultivado, produzido pelo adulto.

Aquí cabe, talvez, o conceito que em Psicologia recebe o nome de SOCIALIZAÇÃO: o caminho que a criança faz de uma visão egocêntrica do mundo a uma visão socializada, isto é, a aprendizagem da visão de mundo que têm os mais velhos com os quais ela convive, e, nesse particular, a colocação de seu ponto de vista como um a mais no conjunto dos possíveis e não o único, como pensava egocentricamente. Mais uma vez, é conveniente notar o aspecto ideológico sempre presente nesse processo de pensar socialmente. É preciso, assim, dar ênfase ao fato de que a socialização não deve ser vista apenas do ponto de vista da criança mas também daquele que mostra a interação e o interesse do adulto nesse processo.

Assim, outrora a criança brincou de roda, imitando o adulto. As duas rodas chegaram, portanto, a coexistir, como coexistem, hoje, o Carnaval para adultos e para crianças, ou os movimentos de danças atuais para adultos e para crianças.

A criança absorveu a cantiga e nela incorporou também os frutos de sua experiência infantil. As duas rodas deixaram de coexistir: o adulto procurou novas formas de práticas sócio-afetivas - fato que é comum em nossos dias. Para verificarmos isso, basta acompanharmos a "ascensão e queda" de um barzinho da moda. Nas relações com essas práticas, no entanto, a criança tem mantido mais fixas suas formas, talvez por reforço do adulto, trazendo-nos, assim, *por tradição*, as cirandinhas.

As crianças, dessa forma, são o *documento* da existência das cantigas. E, enquanto documento, a preservam e a transformam. Pelo modo como incorporam a cantiga,

revelam os indícios de como essa cantiga existiu em outros tempos, com outros protagonistas e em outras situações. Si multaneamente, a deslocam, na medida em que se mostram, ho je, como novos protagonistas, em novas situações.

Não sei se as cirandinhas ainda constituem brincadeira de adulto em certos lugares do Brasil⁽⁴⁾. Vi, na zona rural do município de São Raimundo Nonato (PI), jovens de ambos os sexos, com idade presumível entre oito e dezesseis anos, a brincar de roda. Os mais adultos não participavam da brincadeira. Cheguei à conclusão de que a pequena penetração dos órgãos de comunicação de massa no local, bem como a menor variedade de lazer existente e sugerido, fazem com que aquelas práticas sociais tenham maior duração e tradição. Também limites institucionalmente marcados para o fim de práticas consideradas infantis - como é, em nosso caso, por exemplo, a passagem à quinta série do primeiro grau - não me pareceram ser fortes naquela região. Uma mesma jovem que num dia brincava de roda, no outro poderia estar em um forró namorando.

Retomo agora o fato de as cantigas terem chegado a nós, por tradição, como atividade da criança, em geral não acima de dez anos.

Deve ter havido um momento no passado em que a cantiga passou a ser vista pelo adulto como manifestação típica da criança. A partir desse momento, esse fato deve ter entrado como tal no processo de socialização pelo qual todo indivíduo passa. Aprendendo a visão de mundo dos seres mais velhos do que ela, a criança aprendeu, pois, que a brincadeira de roda deveria acompanhá-la até determinada idade apenas. A cantiga deixou de ser aprendida através das manifestações espontâneas do adulto, passando então a criança a aprendê-la através da criança mais velha, por tradição. Crianças mais velhas ensinando às mais novas. As primeiras, em determinada fase, deixam de lado a brincadeira, enquanto as últimas - então as mais velhas - ensinam a novas crianças que entram na fase da brincadeira. Isso tudo se levarmos em conta o fato de a cantiga ser manifestação espontânea.

Atualmente, como coloquei acima, as cantigas são

na maior parte das vezes, aprendidas na escola, como parte do currículo. São, então, ensinadas pelo(a) professor(a). Mas não podemos também nos esquecer de que o professor não acompanha o tempo todo a brincadeira. Sendo assim, há o momento em que as crianças ficam entregues a sua vontade, voltando a valer a transmissão da criança à criança, recuperando, portanto, seu caráter de manifestação espontânea.

Aqui volto a um tópico que levantei antes: o da alteração na relação adulto-criança-cantiga. A princípio o adulto era espelho, objeto. Sua participação na observação da criança era indireta. Hoje o adulto é sujeito-mediador, com participação direta: ele ENSINA a brincadeira (isso em se tratando de escolas e creches). A criança não mais observa e recria uma atividade a partir do adulto. Primeiro, porque não existe, nesse contexto, essa modalidade de comportamento a ser espelhado; segundo, porque a atividade passou a ser categorizada como infantil, passando de manifestação espontânea a coisa aprendida.

Diante desses fatos, a roda, na escola, *se estabiliza*, passa a ter função disciplinar, sendo quase que apenas enfatizado o seu aproveitamento como mecanismo de desenvolvimento da coordenação motora, do espírito de criatividade e da aprendizagem do social.

Com isso, algumas funções que a roda assumia, tais como a de promover, pela insinuação, o estabelecimento de relações afetivas, buscam novas formas de manifestação, criando-se, mesmo dentro da escola, novos espaços.

Pude observar esse fato numa das escolas em que trabalhei. Enquanto em um dos espaços do pátio algumas crianças brincavam de roda - acompanhadas ocasionalmente por um professor - ao lado, meninos e meninas pré-adolescentes formavam outra roda, na qual, entre outras coisas, faziam "trato de beijinho", ou ainda brincavam de "É esse?".

No primeiro caso, isto é, o "trato de beijinho", as pessoas devem estar continuamente com figa em uma das mãos, a menos que receba, de pessoa autorizada, licença para não estar assim. Se apanhada sem figa e sem licença, a pessoa deve beijar alguém indicado por uma das demais que

fizeram o trato. Há muita expectativa nesse momento: os olhos brilham, as expressões se oferecem ou se recusam. As relações entre os indivíduos do grupo acabam, então, por determinar quem a pessoa autorizada indicará para receber o beijinho. E entre protestos e manifestações de alegria o trato se consuma.

Por sua vez, a brincadeira do "É esse?", desperta ainda maior interesse entre seus participantes juvenis, dado o caráter do ACASO em que se dá a escolha. Forma-se uma roda, tendo dois elementos em destaque: um dentro do círculo e outro fora, de costas para o grupo. O indivíduo em evidência no círculo aponta um-a-um de seus integrantes e simultaneamente pergunta: "É esse?" O indivíduo afastado vai respondendo "não" a cada pergunta até o momento em que responde "sim". O clima de expectativa já criado aumenta: há muito riso, festa, vaia. Nova pergunta é feita: "Você quer um beijo, um abraço ou um aperto de mão?" A expectativa aumenta ainda mais, chegando a seu clímax quando o elemento afastado manifesta seu desejo e vem a conhecer o objeto de sua escolha.

O fundamental nessas brincadeiras não é, contudo, pagar o trato, dar o beijo, o abraço ou o aperto de mão. O seu sentido se encontra, acima de tudo, nos mecanismos de insinuação que enriquecem a escolha, ou seja, está naquilo que é *sugerido* mas *não deve ser explicitado*. E, fato mais importante, deve ocorrer num espaço em que a presença da autoridade escolar não se dá, mas está pressuposta. Em outras palavras, a insinuação não é um processo cuja razão de existir resida apenas nas relações internas do grupo que brinca. A presença (velada) da autoridade escolar também é fundamental para a ocorrência desse processo, na medida em que ela passa a ser o motivo da *sugestão*, ao mesmo tempo em que regula a *não-explicitação*, preenchendo, assim, os dois requisitos fundamentais da insinuação.

Às vezes, e aqui relato fatos de minha experiência pessoal, essas brincadeiras ocorriam próximo às janelas da sala onde me encontrava. Era eu o seu destinatário não-explicito. No entanto, qualquer atitude mais explícita de observação de minha parte levava, no mínimo, a promover

comentários como "o professor está olhando", ou, no máximo, a dissipar o grupo, que, no entanto, retornava unido, momentos depois, ao mesmo local.

Vemos, então que, nas escolas, essas brincadeiras passam a ter uma dupla função: assegurar, diante da autoridade escolar, a criação de um espaço livre para as manifestações espontâneas de seus participantes e, ao mesmo tempo, promover, pela insinuação o estabelecimento de práticas sócio-afetivas, práticas estas promovidas, num passado distante, pela cantiga de roda.

Constatamos, pois, o papel fundamental desempenhado pela *insinuação* nessas brincadeiras, ou seja, atender aos princípios "de DIZER sem ter dito" (Ducrot, 1977, p.23), o que a inscreve, enquanto fato discursivo, no domínio do implícito (mais precisamente, do *subentendido*).

Considerando, assim, o implícito, não podemos tratar da questão da insinuação sem nos referirmos às condições sociais e históricas em que se dá a cantiga. De acordo com o que vimos até o momento, podemos afirmar que há uma variação dessas condições: a brincadeira passou de atividade adulta a infantil e de manifestação espontânea a atividade pedagógica (cf. pp. 14-15).

Paralelamente, a atuação da insinuação é variável de acordo com esses contextos, passando gradativamente de uma presença dominante, no passado, em rodas de adultos, como atividade espontânea, para sua quase inexistência, no presente, com crianças, quando em contexto pedagógico, como objeto de aprendizagem.

Resumindo, por fim, a trajetória histórico-situacional das cantigas, teríamos o seguinte:

- (1) do ponto de vista de *quem brinca*, a roda passou por três momentos:
- manifestação adulta (num passado remoto);
 - manifestação adulta e infantil (num passado menos remoto);
 - manifestação infantil (de um passado menos remoto a nossos dias).

(2) do ponto de vista de sua *função*, a roda pode ser considerada:

- manifestação espontânea em que, pela insinuação, se promovem as práticas sócio-afetivas (até um passado recente);
- manifestação espontânea ou lazer programado com finalidade pedagógico-cultural (em nossos dias).

A tendência atual da cantiga de roda aponta cada vez mais para o lazer programado para crianças em fase pré-escolar e séries iniciais do primeiro grau.

As outras funções que a roda assumia estão sendo supridas por outras modalidades, semelhantes às que pudemos observar.

Feitas essas considerações sobre aspectos de ordem histórico-situacional, passemos à observação de como esses fatos se processam no discurso das cantigas.

O DISCURSO

I - O TEMPO E O USO

Com respeito à brincadeira vista em nossos dias, um fato que me chama a atenção é o de que as crianças cantam coisas alheias a sua realidade:

"Os pastores desta aldeia
já me fazem zombaria."

Além disso, com linguagem não usual em nosso tempo:

"Só a ti, só a ti hei de querer!"

ou

"Entrai na roda, ô linda roseira,
Abraçai a mais faceira."

Vemos assim que a linguagem da cantiga não acompanhou as transformações da linguagem cotidiana. A isto pode ser acrescentado o fato de que as situações que os textos enfocam são situações também de outro tempo, como podemos ver na cantiga do "emissário", citada mais atrás (p. 11), ou a dos "pastores", citada logo acima.

Esses dois aspectos estão, pois, em estreita ligação: há unidades que resultam da cristalização da situação e da linguagem que a expressa e constitui.

Aqui, gostaria de fazer uma associação entre esse fato e a linguagem que alunos meus usam em redações quando falam de reis e rainhas ou situações tradicionais. Vou citar dois exemplos. O primeiro, de David Carlos Garcia de Souza:

"— Quanto queres pelo lindo animalzinho?

Mustafá sem nem corar falou:

— A ti, ô bela princesa, darei o animal,
mas com uma condição:

A princesa fez sinal para que ele falasse:

— Se tu ergueres o vestido até o joelho, o

cabrito será teu."

O segundo, esse trecho de Cosma Pereira Coelho, a propósito de Dona Carochinha e Dom Ratinho, história tradicional:

"Dona Carochinha começa a chorar. A porta perguntou:

— Dona Carochinha, tu *ontes* calada e hoje chorando.

— Porque Dom Ratinho morreu queimado e eu chorei."

Assim, pode-se perceber que o mundo que o falante se representa, nessas situações de linguagem, vem fortemente articulado à forma de discurso com a qual ele opera.

Quanto às cantigas, houve um tempo em que essa linguagem que hoje consideramos não-usual era a linguagem da época, abordando coisas então cotidianas. Assim, o que hoje constitui quase que um resgate de sentidos - ora implícitos na brincadeira - em outra época eram fatos e situações explicitamente inscritos no discurso. Dessa forma, os efeitos de sentido⁽⁵⁾ produzidos pelos textos das cantigas variam conforme estejam eles sujeitos à ação do tempo (então/agora) e às pessoas que deles se servem (adultos, jovens, crianças), de tal modo que um mesmo texto pode passar de um efeito de sentido extremamente ingênuo a outro extremamente malicioso, por estar sujeito ao tempo, à idade e formação cultural do indivíduo que o emprega.

Cito como exemplo a cantiga:

"Fiz a cama na varanda,
Esqueci do cobertor;
Deu o vento na roseira.
Encheu a cama de flor."

que tanto significa que alguém fez a cama na varanda, esquecendo-se do cobertor e, com o vento, uma roseira que ali perto deveria haver encheu a cama de flores, como também pode criar um efeito de sentido extremamente carregado de malícia e que, distanciando-se bastante do primeiro

que enunciamos, o colocaria como ingênuo e até mesmo poético. Dessa forma, o termo "vento", ou melhor, a expressão "deu o vento em", pode estar designando o ar em movimento ou ter um efeito de sentido apoiado na relação que se faz entre rosa (mulher) e roseira (roda de mulheres). Passa, então, a significar, nesse contexto, "despertou o interesse", "suscitou desejo".

À medida que a cantiga foi fazendo, cada vez mais, parte do mundo da criança, foi-se alterando a relação com a sua linguagem. Assim, o que inicialmente era uma linguagem que constituía o mundo adulto visto pelo adulto passou a ser uma linguagem constituindo, na sua quase totalidade, fatos do mundo adulto visto na perspectiva da criança. Alterou-se, portanto, o seu processo de significação. Com isso, houve também uma alteração na função da cantiga: de menos para mais didática.

Menos didática, enquanto acontecimento de um mundo juvenil ou mais adulto, em que há o predomínio do aspecto de interação com o sexo oposto ("Fulano entrou na roda/pra dançar o miudinho;/Tirou... Fulana/pra dançar com ele sozinho."), ficando o didático reduzido a uma aprendizagem das relações afetivas e de fatos da visão do mundo. Mais didática, enquanto acontecimento do mundo infantil, em que há o predomínio do aspecto especular, a aprendizagem das coisas e das relações do mundo adulto.

Em comum, resta o aspecto lúdico: embora com doses maiores ou menores de didatismo, o lazer e a diversão estão sempre presentes no acontecimento.

O texto da cantiga de roda se apresenta, pois, como um *espaço vago de sentido a ser preenchido na situação*. Conforme a atuação dos participantes da brincadeira, haverá um efeito de sentido criado, ou, em outras palavras, haverá a atribuição de um sentido a esse *espaço significante aberto pelo texto*. Assim, a importância da cantiga de roda está em promover pela música, pela coreografia e pela abertura do texto, um espaço de intercâmbio que terá diferentes sentidos segundo os que lhe forem atribuídos nas diferentes situações da brincadeira.

Um fator determinante para o modo de significação

ção da cantiga é a relação que os participantes estabelecem com o texto. Essa relação pode se fazer das seguintes maneiras:

(a) alguns participantes podem se servir do texto para manifestar intenções que podem surgir no momento ou que já existiam antes do acontecimento. É o que ocorre, por exemplo, nas manifestações de preferência no ato da escolha (cf. pp.129-32);

(b) outros participantes, todavia, podem encarar ritualisticamente o texto, não interferindo nele, apenas associando-o a práticas coreográficas estabelecidas. Isso ocorre principalmente em versos onde há o predomínio de expressões do tipo:

"Osquindô lê lê!
Osquindô lâ lâ!
Osquindô lê lê!
Não sou eu que caio lâ!"

que podem ter caráter estritamente lúdico, servindo como base rítmica para movimentos coreográficos;

(c) por outro lado, há os participantes que interferem no texto e podem atribuir a esses versos sentidos relacionados aos versos ou estrofes anteriores, além daqueles implícitos relacionados à situação de brincadeira. Isso poderia explicar o fato de que às vezes uma mesma cantiga é repetida seguidamente no acontecimento. Embora para quem observa a brincadeira haja uma repetição indefinida, para os participantes diferentes sentidos são atribuídos à cantiga a cada nova situação de ocorrência.

De qualquer maneira, mesmo quando utilizado em contextos pedagógicos, o acontecimento-cantiga vale por si. O prazer de brincar, as satisfações que os elementos rítmicos, melódicos e coreográficos trazem aos participantes são os requisitos fundamentais para o sucesso do acontecimento. É o que acontece nas quadrilhas quando o mestre anuncia, por exemplo, SANGÊ. Na mesma hora todos os participantes executarão os mesmos movimentos, independentemente do fato de alguns terem conhecimento de francês

que os capacite a entender que SANGÊ seja corruptela de CHANGER - já que a quadrilha apresenta ascendência francesa no Brasil. A palavra SANGÊ vai, portanto, produzir diferentes efeitos de sentido para os participantes, embora todos executem um mesmo movimento⁽⁶⁾.

A malícia, por exemplo, vista nas cantigas, teria sua dominância em épocas mais antigas.

Hoje, embora a linguagem da cantiga - transmitida pela tradição - tenha mantido talvez grande parte de seus elementos de criação, não manteve, contudo, o sentido dominante que esses elementos apresentavam então. Mudou-se o tempo, mudou-se a situação de brincadeira; mudaram também os protagonistas⁽⁷⁾.

Fruto das mudanças, novos efeitos de sentido e novas dominâncias foram-se criando. E, derivadas dos diferentes contextos a que os leitores as remetem, diferentes leituras das cantigas foram ocorrendo.

2 - O ESPAÇO

Farei agora algumas considerações sobre a relação entre o discurso e o espaço. Até o momento abordei a linguagem em função do tempo e do uso que dela fazem os participantes da roda. Entretanto, cumpre notar também a ação do espaço na linguagem, seja na variação regional, seja na maneira como os LUGARES são mencionados nos textos.

Assim, a cantiga registrada no estado do Rio de Janeiro:

"A mão direita tem uma roseira
Que dá flor na primavera."

apresenta, em Pernambuco, a seguinte variante:

"No meu jardim tem uma roseira
Que bota rosas no mês de maio."

Vemos, então, o ato de florescer designado por expressões típicas de cada uma das regiões onde foram coletadas as cantigas: "dar flor", no Rio de Janeiro; "botar rosas", variante típica do nordeste brasileiro, aqui

registrada em Pernambuco.

Cabem, também, nesse caso, particularmente, considerações sobre a "importação" de cantigas e sua adaptação à realidade brasileira. Comparando as duas variantes, vemos que há uma divergência no tempo do florescimento: "na primavera", "no mês de maio". Considerando o fato de que as cantigas nos são provenientes da tradição européia,⁽⁸⁾ poderemos concluir que "na primavera" e "no mês de maio" não são tempos divergentes, uma vez que no hemisfério norte as duas designações correspondem a um único tempo. No Brasil, poderíamos ver as coisas como separadas, já que para nós o que se considera primavera, além de valer apenas para as regiões mais ao sul do país, está compreendido entre os meses de setembro e dezembro. No entanto, uma volta à história permite-nos unir fatos aparentemente separados.

Vemos então que na cantiga ocorrem não só aspectos de variação regional como também fenômenos de interferência cultural.

Voltando às considerações de ordem geográfica, farei ainda algumas observações:

"Lhe darei um vestido
Se você dançar."

O uso do pronome "lhe" nessa construção é tipicamente nordestino. A cantiga em questão foi coletada na Bahia. No sul, diríamos: eu TE dou um vestido se você dançar.

Temos ainda, proveniente da Bahia, a cantiga:

"Eu vou pilar, eu vou pilar,
Eu vou pilar café..."

A expressão "pilar café" é também tipicamente nordestina. Ouvi-a, aliás, várias vezes no Piauí. No meu dizer regional usaríamos "socar café".

Existem, evidentemente, muitos outros casos, mas preferi referir-me apenas aos acima expostos, por serem de meu conhecimento concreto e por fazerem parte da

minha experiência pessoal.

Reforçando a idéia de que a dimensão ESPAÇO é elemento organicamente relevante para a cantiga, transcreverei, com melodia, alguns versos semelhantes de duas variantes da cantiga da "viúva". A primeira, coletada de um informante de Florianópolis (SC); a segunda, de um informante de São Raimundo Nonato (PI):

Vem cá, meu ben-zu-mo, te que-ro con-tar a-mo-res au-sen-tes que quer me ma-tar

Vem cá, Fu-la-na, que eu quero te con-tar o a-mor de vi-ú-va que-ren-do "lã" ma-tar

Há bastante semelhança melódica. Procurei, inclusive, transcrever os trechos na mesma tonalidade para que isso transparecesse melhor. Um fato que pode facilmente ser observado é o paralelismo próximo entre as duas linhas melódicas. Entretanto, há uma grande diferença quanto ao aspecto rítmico. A primeira melodia é construída com base em compassos binários compostos 6/8 e a segunda em binários simples 2/4. O binário composto é bastante característico das canções lusitanas. Por exemplo: "O vira". A isso podemos associar o fato da grande influência lusitana no litoral catarinense. Tudo então colabora para que a cantiga possua essa forma. Por outro lado, a variante piauiense tomou outra vestimenta. No nordeste brasileiro, os compassos binários simples são bastante característicos dos ritmos locais - basta observar, por exemplo, o frevo, o coco, o baião, etc. O binário simples dotado de grande número de síncopes é bastante representativo em se tratando da influência negra. E como ela está presente no Nordeste! Dessa forma, podemos também explicar as variantes em termos de aspectos situacionais, representativos das regiões onde ocorrem, reforçando a importância das condições histórico-espaciais na caracterização dos elementos constitutivos das cantigas.

Gostaria, por fim, de levantar alguns fatos relativos à questão da referência a lugares nos textos.

Uma das características desse tipo de referência é a de que podemos, a grosso modo, dividi-las em dois grupos: o primeiro seria o de menções a lugares não-especificados, designados por nomes COMUNS, como é o caso de "lá no alto daquela montanha/avistei uma linda pastora..." ou "eu vi a Fulana/na chaminé..."; o segundo diria respeito a lugares especificados, designados por nomes PRÓPRIOS, como, por exemplo, "fui à Espanha/buscar o meu chapéu..." ou "na Praça da Bandeira/José me deu café...".

Um outro fato na referência aos lugares é o que diz respeito aos fatores que estariam motivando a menção aos nomes próprios. A citação a lugares distantes daquele em que a cantiga tem como local de ocorrência pode estar sendo motivada por diversos fatores. Nossa hipótese é a de que esse tipo de citação confere prestígio ou importância maior ao que está sendo descrito reforçando, pois, a credibilidade no que se diz. Além disso, envolve de mistério e magia o objeto em questão, como vemos, por exemplo, em:

"Minha flor da China,
Minha namorada!
Minha borboleta
De asa dourada!"

onde o narrador se refere à amada como "minha flor da China" - e não uma flor de Barra Mansa, de Vassouras ou de Nova Iguaçu⁽⁹⁾. Tal fato enaltece as características da "amada", ao lhe serem conferidos atributos de beleza ("flor") rara, exótica, incomum ("da China").

Por sua vez, a citação a lugares como Lisboa e Espanha, nas cantigas:

"Ó preta, ó preta!
Lá de Lisboa!

e

"Fui à Espanha
Buscar o meu chapéu..."

podem sugerir-nos reminiscências de nossa colonização.

Ainda com respeito à determinação dos lugares, é interessante observar um outro tipo de referência. Para tanto, tomaremos duas versões da mesma cantiga (a primeira registrada na Bahia e a segunda no Ceará) transcritas abaixo:

"Da Bahia para Maceió,
Da Bahia para Maceió,
Encontrei D. Maria BAHIA
Com uma perna sô."

e

"Eu vim de Recife
Pelo Piancó. CEARÁ
Encontrei D. Maria
Com uma perna sô."

Poderíamos, a princípio, julgar que a escolha dos nomes MACEIÓ e PIANCÓ (cidade da Paraíba próxima ao Ceará) fosse motivada apenas por razões de ordem geográfica, dada a proximidade existente entre esses locais e aqueles em que as cantigas foram registradas.

No entanto, diferentes versões de cantigas como "Viuvinha que vem de *Belém*", "Viuvinha da banda *do além*", "Viuvinha do Conde *Lerém*", sucedidas por versos que invariavelmente terminam com a palavra QUEM (tais como "querendo se casar e não acha com quem"), nos fazem atentar para outra gama de fatores que intervêm na citação a lugares: o *metro* e a *rima* em conjunção com aspectos *melódicos* e *textuais*. Ou seja, essas referências geográficas são antes determinadas por essa conjunção sonora do que por razões que envolvam sua localização objetiva.

No primeiro caso, a posição dos vocábulos MACEIÓ/PIANCÓ e SÔ na seqüência melódica faz com que este último, que se encaixa no som correspondente à *resolução* dessa seqüência, tenha importante papel na constituição métrica e fônica dos vocábulos que o antecedem no texto e na linha melódica. Quanto ao aspecto da métrica, esses

vocábulo deverão ser trissilábicos e oxítonos; quanto à rima, deverão ser terminados em "ô". Nesse particular, vemos que tanto a estrutura textual quanto a melódica criam uma expectativa cuja solução se encontra apenas no final da estrofe com a palavra "sô". Daí, sua importância na caracterização das palavras antecedentes que lhe são estrategicamente associadas.

O mesmo se passa com BELEM/DO ALÉM/LERÉM com referência ao vocábulo QUEM, ressaltando-se que os vocábulos associados devem ser dissilábicos e obedecer à nova rima.

Os aspectos em questão estariam presentes em cantigas que podem ser consideradas variantes, como "Teresinha de Jesus", no sul do Brasil, e "A pombinha de Jesus", registrada em São Raimundo Nonato (PI). Ou então, em variantes como:

"Vestidinho branco
Em todas fica bem..."

coletada no Rio de Janeiro, e

"Sapatinho branco
Todos cabem bem..."

registrada em São Raimundo Nonato (PI).

Nesses casos, aspectos de semelhança sonora e rítmica estão caracterizando as variantes. No primeiro par, "Teresinha" e o sintagma "A pombinha" (foneticamente uma só palavra) possuem, ambos, quatro sílabas, sendo tônica a penúltima - fato que os aproxima ritmicamente - além de contarem com a terminação "-inha", que os aproxima sonoramente. Situação análoga pode ser verificada em "Vestidinho"/"Sapatinho". Há uma aproximação rítmica (quatro sílabas, vocábulos paroxítonos) e uma sonora (Terminação "-inho"). Neste segundo caso podemos também falar de uma aproximação semântica, pois ambos são peças da indumentária.

Os aspectos que vimos descrevendo têm larga o-

corrência não só nas cantigas de roda. Podemos observá-los, por exemplo, em situações nas quais um grupo de pessoas canta uma música cuja letra não é dominada por todos. É comum, então, verificarmos que a conjugação dos aspectos métricos, fônicos e melódicos de alguns termos textual e musicalmente relevantes na composição da letra acabam por determinar a configuração de outros termos a eles estrategicamente associados. Às vezes, essa determinação é tão marcante que para supostos vocábulos associados importa apenas a pronúncia da sílaba tônica e daquelas que a sucedem. Situação essa muito mais freqüente em se tratando de grupos infantis.

Outras razões que não as apontadas devem servir como motivação à referências aos lugares. Quero esclarecer que as apresentadas acima não são definitivas nem, tampouco, esgotam o assunto. Muitos fatores entram em jogo na questão e mereceriam, pois, uma abordagem. Dentre eles, por exemplo, o fato de que na brincadeira as palavras passam também a *valer por si mesmas*, por seu "corpo", por aquilo que têm de sonoridade. No acontecimento-cantiga, muitas palavras podem ser criadas apenas por sua estrutura sonora e rítmica, sem que exista a preocupação de sua ligação de sentido com as demais. O sentido passa a valer então exclusivamente para a situação de ocorrência. Além disso, é relevante também o envolvimento do participante na brincadeira, sua entrega à sensação do ritmo na melodia, na movimentação do corpo, fazendo com que esse jogo tenha efeito na articulação de sons vocais, dado o caráter de inter-relação música/dança/texto verificado nas cantigas.

Ainda do ponto de vista de QUEM brinca, seria essa conjugação de fatores identificada no momento da brincadeira? Ou poderíamos comparar esse fato ao modo de existência de palavras-tema tal como Saussure acreditou ver sob versos de poetas greco-latinos (Starobinski, 1974)?

A verdade é que a estrutura da linguagem, seu *corpo*, permite ver *sob* e *além* daquilo que sua materialidade apresenta. Comprovando esse fato, estariam a pesquisa de Saussure sobre os anagramas e as descobertas dos cri

ticos, a propósito das quais o mesmo autor (op.cit.p. 109) tece comentários: "o crítico, tendo acreditado fazer uma descoberta, dificilmente se resigna a aceitar que o poeta não tenha, inconscientemente, DESEJADO aquilo que a análise somente SUPÕE. Resigna-se mal a ficar sozinho com sua descoberta. Ele quer dividi-la com o poeta. Mas o poeta, tendo dito tudo que o que tinha a dizer, fica estranhamente mudo. Todas as hipóteses podem suceder-se a seu respeito: ele não aceita nem recusa".

Assim, questões como a de os mecanismos que possibilitam a criação de palavra-tema (para Saussure) serem existentes ou não, conscientes ou não, e questões sobre fatores métricos, fônicos, melódicos e textuais em conjugação intervirem (para nós) na menção a lugares, constituem preocupação sobretudo (ou apenas) para o *analista* da linguagem. Como também fica para o analista o desejo de atribuir um sentido preciso a fragmentos de linguagem que, dada sua vaguidade, podem ter qualquer sentido, ou nenhum, no jogo do som com o som.

Com relação a seu *usuário*, preferimos concluir com Starobinski (op. cit. p. 43) que "a inteligibilidade do FUNCIONAMENTO é, por si só, plenamente satisfatória, e não necessita de nenhuma interpretação suplementar".

Feitas essas considerações, passo ao levantamento de questões relativas ao funcionamento discursivo das cantigas.

O FUNCIONAMENTO DISCURSIVO

Ao abordarmos essa questão, é necessário, primeiramente, lembrar que o acontecimento-cantiga envolve grupos de indivíduos brincando, de maneira característica, fatos de diversas naturezas, em locais mais ou menos determinados, com finalidades determinadas.

Em outras palavras, a explicitação do funcionamento discursivo das cantigas deriva de respostas dadas a questões tais como: QUEM brinca, O QUE se brinca, ONDE se brinca, COMO se brinca (questão estreitamente ligada a PARA QUEM se brinca) e PARA QUE se brinca⁽¹⁰⁾. Antes de passar a responder efetivamente a tais questões, gostaria de notar que estou usando o verbo BRINCAR no sentido especial de designar a ação desenvolvida pelos grupos que participam de cantigas de roda, ou melhor, de designar a atividade de desses grupos no acontecimento-cantiga.

Retomo agora as questões, abordando inicialmente aquela que se refere a "O QUE SE BRINCA", uma vez que a resposta a ela nos fornecerá subsídios de capital importância para solucionar problemas que as demais apresentarão.

1 - O QUE SE BRINCA?

As cirandinhas, enquanto forma de discurso, não fogem à necessidade que o homem tem de constituir os mais variados aspectos de seu mundo.

Daí meu interesse em verificar como nas cantigas aparecem representadas as ligações entre o homem e seu mundo cósmico, as relações dos seres humanos entre si, e, por fim, a expressão de seu mundo interior, ou a representação de seus sentimentos e atitudes, isto é, focalizarei as cantigas enquanto lugar de relações inter-subjetivas. Assim, procurarei detectar, na resposta a esta primeira questão, as referências ao MUNDO COSMOLÓGICO, ao MUNDO SOCIAL e ao MUNDO AFETIVO.

Em alguns desses textos, essas referências aparecem *explícitas*, como em "Caranguejo só é peixe/na enchente da maré", em que os termos "caranguejo" e "peixe" (referindo-se a ANIMAIS) e "enchente da maré" (referindo-

-se a um FENÔMENO DA NATUREZA) dizem respeito a aspectos do MUNDO COSMOLÓGICO.

Em outros, porém, as referências têm um caráter *implícito*, como em "Ó meu senhor, eu fui passando/por detrás da bananeira/Diz o preto para a preta:/Oh! que linda brincadeira", em que a INTRIGA (o ato de contar ao patrão o que faziam os outros - provavelmente escravos) e o NAMORO não aparecem como *termos* do texto mas são deduzidos de outros termos e do contexto, principalmente do cultural, indicando-nos aspectos do MUNDO AFETIVO (ou, mais precisamente, MUNDO SÓCIO-AFETIVO).

Após essas considerações, vou passar, então, às características de cada um dos três mundos acima citados.

(A) MUNDO COSMOLÓGICO

Entendo como referências ao MUNDO COSMOLÓGICO aquelas que apontam para o mundo *físico natural* e para um mundo que nomearei *astronômico*.

No mundo *físico natural*, observamos referências aos *elementos básicos da natureza*:

"Sim, sim, sim!
Não, não, não!
Pegou fogo
No papelão!"

"A moda das tais anquinhas
É uma moda arrelhada,
Que pondo o joelho em *terra*
Faz a gente ficar pasmada!"

"Os peixes nadam no *rio*.
As aves voam no *ar*.
Meu coração está preso...
Nos laços do teu olhar."

aos *metais e minerais*:

" — Minhas filhas eu não dou
 Nem por *ouro* nem por *prata*."

"Meu anel de *pedra verde*
 A quem hei de oferecer?"

aos *elementos do reino vegetal*:

"Prã que servem as *violetas*?
 Prã coroar nossas cabeças."

aos *elementos do reino animal*:

"*Cachorrinho* está latindo
 Lã no fundo do quintal."

e aos *fenômenos da natureza*:

"A mão direita têm uma roseira
 Que dá flor na *primavera*."

Por outro lado, no mundo astronômico, observamos as referências a tudo aquilo que se encontra "acima" da Terra, no *firmamento*, como nos mostram os versos:

"Oh! que *noite* tão bonita!
 Oh! que *céu* tão estrelado!"

(B) MUNDO SOCIAL

Neste domínio, interessa-nos o mundo das relações entre os indivíduos. Pretendo, portanto, indicar as referências a comportamentos, hábitos, visão de mundo e instituições calcados nos valores criados e reproduzidos por meio da coexistência entre os indivíduos.

Para tanto, basear-me-ei em algumas categorias (ou itens de análise) que, numa leitura prévia, se mostraram mais freqüentes nas cirandinhas.

(1) A primeira delas é a OBSERVAÇÃO DA VIDA ALHEIA, cujo alvo principal é a *vida afetiva* das pessoas:

"Lã vem a lua saindo

Com três estrelinhas do lado;
A do meio vem dizendo
Que a Fulana tem namorado."

Mas é também observada a *atividade doméstica*:

"A Fulana na cozinha
Agarrada com o fogão;
Com dois olhos arregalados,
Parece um gato ladrão."

Comenta-se, ainda, sobre a *vida escolar*:

"Eu vi a Fulana
Na janela da escola
Esperando o quarto ano
Para ver se tira cola."

(2) A segunda categoria que pude detectar foi a da referência a ACONTECIMENTOS E PESSOAS. Abordarei, inicialmente, aspectos comuns nas referências a esses elementos.

Uma característica geral neste tópico é a de que as referências apontam em alguns casos para fatos e indivíduos reais, históricos, como podemos ver em:

"O vapor de Cachoeira
Não navega mais no mar."

ou

"Luís Viana
Você vai, eu vou
Morar na casa
Do governador."

São reais o *acontecimento* "o vapor de Cachoeira/não navega mais no mar" e a *pessoa* de Luís Viana (11).

Outra característica geral dessas referências é o jogo que expressam o real e o imaginário, reforçado pe

lo caráter lúdico que as coisas, por serem colocadas na brincadeira (na roda), assumem. É o que ocorre, por exemplo, na referência ao *acontecimento*:

"A carrocinha pegou
Três cachorros de uma vez.

Tra, lâ,lã
Que gente é esta,
Tra, lâ,lã
Que gente mã!"

ou ainda na referência à *pessoa* do "Mestre André":

"Foi na loja do Mestre André
Que eu comprei um pianinho!
Plim, plim, plim, um pianinho!

Ai, olé! Ai, olé!
Foi na loja do Mestre André!"

Até agora, tratamos de características gerais. No entanto, nas referências a PESSOAS pudemos observar algumas características específicas.

Hã, nas cantigas, alguns personagens constantes, como a "viúva" (ou "viuvinha" - conforme variantes regionais), a "Senhora Dona Sancha", o "barqueiro" (e suas variantes), o "emissário", que vai escolher uma das filhas da "Condessa" para casar com o rei, e vários outros. Todos esses são personagens DETERMINADOS e deverão ser REPRESENTADOS por participantes da roda, ao contrário do que ocorre em canções onde há FULANO ou FULANA. Nessas, o personagem a ser representado será, ao mesmo tempo, um participante da roda, com a diferença de que o personagem leva o nome do participante, situação inversa à anteriormente descrita.

Os nomes de DIVINDADES CRISTÃS⁽¹²⁾ também aparecem nas cantigas. É o que podemos ver com "São João"em:

"Capelinha de Melão

É de São João;
 É de cravo, é de rosa,
 É de manjerição."

Interessante notar que as divindades jamais figuram como personagens a serem representados pelos participantes.

Bastante freqüentes também são as referências a pessoas caracterizadas pelo "trabalho e/ou profissão". Por exemplo:

"As *lavadeiras* fazem assim..."

Comuns são também as referências a pessoas da família:

"O primeiro foi seu *pai*,
 O segundo seu *irmão*..."

Mais comuns ainda são as referências à pessoa amada, aparecendo na grande maioria das cantigas:

"Por esta rua, *dominô*!
 Passou *meu bem*, *dominô*!"

Finalmente, são freqüentes as referências a pessoas através de nomes que lhes ressaltam estados ou atributos:

"Eu vi um *pretinho*..."

"...sentou-se uma pobre *viúva*..."

Gostaria, por fim, de acrescentar que as referências a LUGARES também poderiam figurar na categoria que acabo de abordar, especialmente por apontarem para locais reais e históricos, como podemos ver em:

"Fui à *Espanha*..."

No entanto, considerações mais específicas sobre esse tipo de referências já foram feitas entre as páginas 27 e 29 deste trabalho.

(3) Ainda com respeito ao MUNDO SOCIAL, uma terceira categoria que constatei foi a das referências à ATIVIDADE. Subdividi essa categoria em duas partes, uma à qual chamei *doméstica* e outra *geral*. A razão para essa subdivisão está no fato de que as referências à atividade doméstica perfazem um total de catorze ocorrências contra quinze distribuídas em atividades variadas.

Nas referências à atividade doméstica há que se notar que na maioria das cantigas em que se verifica esse tipo de referências a atividade está ligada a um ser do sexo feminino. Por exemplo:

"Faz doce, *sinhã*, faz doce, *sinhã*,
Faz doce de maracujã."

Outras, embora não esclareçam o nome feminino, nos dão pistas nessa direção. Exemplo:

"A Fulana na cozinha,
Agarrada com o fogão..."

Passemos agora ao levantamento das diferentes tarefas domésticas mencionadas.

Em geral, essas tarefas são aquelas a que grande parte das mulheres, seguindo uma tradição secular, ainda se dedicam. Há, no entanto, duas menções à atividade de *tecer*, outrora bastante ligada à mulher, no lar.

A atividade doméstica mais vezes descrita é a de *cozinhar*. Vimos, pouco mais acima, dois exemplos, os quais não serão, pois, repetidos aqui. Há, contudo, um bastante curioso:

"— Ó morena bonita,
Como é que se cozinha?
— Põe a panela no fogo,
Vai conversar com a vizinha."

que, além do fato de abordar o aprendizado da atividade, mexe com um comportamento estereotipado de algumas donas-de-casa: levar as panelas ao fogo e ir conversar um pouco com a vizinha, numa conversa na maioria das vezes inter-

rompida apenas quando a comida começa a se queimar.

Cuidar das crianças também é uma atividade abor-
dada. Em um dos exemplos:

"Quando eu era mamãe, mamãe, mamãe,
Eu era assim... eu era assim..."

a atividade está relacionada à mãe (de acordo com a maneira de brincar, a criança deve imitar uma mãe dando palmas em seu filho).

No entanto, em outro exemplo:

"Samba, crioula,
Que veio da Bahia.
Pega na criança
E joga na bacia."

vemos que a atividade não mais diz respeito à mãe, mas sim à *crioula*, que pode ser a escrava de outros tempos, substituída nos novos tempos pela empregada doméstica.

Certas atividades, hoje industriais, aparecem nas cantigas relacionadas à mulher, como é o caso de "pillar café", além de "tecer", referida mais acima:

"Eu vou pilar, eu vou pilar,
Eu vou pilar café;
Ou aqui ou na Bahia,
Onde Deus quiser."

"Eu sou camponesinha..."

Levanto-me cedinho,
Apanho a roca e o fuso;
Depois segundo o uso
Começo a trabalhar."(13)

"Lá vai Maria Madeira
Sentada em sua cadeira,
Fiando seu algodão,
Pela porta do capitão..."

Por fim temos as referências às atividades de *limpeza*, mais especificamente *lavar*:

"Eu vi um pretinho
 Queria casar
 Com uma viuvinha
 Que soubesse *lavar*..."

Nessa cantiga vemos a importância dada à atividade doméstica da mulher, uma vez que uma das condições para que o homem se casasse era a de a mulher saber lavar.

Vimos anteriormente que uma segunda parte da categoria ATIVIDADE ocorre com a atividade não-doméstica, ou seja, a atividade *geral*.

Muitos são os casos de referências a atividades mais tradicionais, hoje mais restritas a regiões pouco industrializadas, como é o caso do barqueiro, do artesão que fabrica e comercializa seus brinquedos, o balanceiro (indivíduo encarregado de pesar canas nas usinas) e o padeirinho.

A presença do "*barqueiro*" é ainda hoje notada em cidades mais tradicionais e não-industrializadas, banhadas por um rio de médio ou grande porte. Sua figura e atividade concorrem com o ônibus circular, que faz a travessia pela ponte, e às vezes também com empregados de alguma companhia de transporte fluvial. A subsistência do barqueiro depende quase que exclusivamente de sua figura e posição tradicionais (geralmente é velho ou de meia-idade) e de seus fregueses mais ou menos constantes (em geral, pessoas mais idosas ou de classe social mais baixa, que se mantêm fiéis ao hábito de sempre fazer a travessia com o mesmo barqueiro).

Aparecem nas cantigas dois tipos de barqueiro. O primeiro é aquele ao qual uma pessoa pobre (confirmando o que disse acima sobre a freguesia) se dirige, pedindo-lhe para que não cobre a travessia. Aqui realçaremos o aspecto da autoridade do "*barqueiro*": as pessoas pedem-lhe; ele permite ou não, colocando as pessoas na dependência de sua vontade e autoridade. Como exemplo desse tipo

de barqueiro, temos a cantiga:

"Bom barqueiro, bom barqueiro,
Que me deixes eu passar;
Tenho filhos pequeninos
Que não posso sustentar."

O segundo tipo é o barqueiro galanteador, que se oferece para fazer a travessia de graça:

"Ao passar da barca,
Me disse o barqueiro:
— Menina bonita
Não paga dinheiro."

Outro personagem tradicional é o *mestre de ofício* descrito na cantiga:

"Foi na loja do Mestre André
Que eu comprei um pianinho!"

Ainda outro é o *balanceiro*, personagem típico das usinas de cana nordestinas, descrito na cantiga:

"Balanceiro da usina, eu não, meu bem!
É danado pra roubar, eu não, meu bem!
Tanto rouba na balança, eu não, meu bem!
Tanto rouba no pesar, eu não, meu bem!"

Aparece ainda o *padeirinho*, elemento raro, principalmente nas grandes cidades. Mas o padeiro, com seu carinho de mão e sua buzina, fazendo regularmente o mesmo trajeto, à mesma hora, já foi a sensação de muitas crianças e, como nos mostra a cantiga abaixo, de muitas moças e donas-de-casa:

" — Eu sou um padeirinho,
Pão estou vendendo!
— Passa aqui, menino,
Por ti estou morrendo."

— Quem quiser um pãozinho
 Passa-me um tostão.
 — Eu não quero pão
 Quero teu coração!"

Outro personagem, com sua atividade típica, que aparece freqüentemente nas cantigas é o *marinheiro*:

"Meu amor é marinheiro,
 Marinheiro e baiano;
 Meu amor é marinheiro
 Do vapor americano."

Aparece ainda o *soldado*, mas sua atividade destacada é a de *marchar*:

"Marcha, soldado,
 Cabeça de papel!"

sem faltar o rigor da disciplina militar:

"Quem não marchar direito
 Vai preso pro quartel!"

Outra personagem que merece um certo destaque é a *professora*.

É comum pessoas mais velhas, em especial do sexo feminino, afirmarem que não cursaram escolas pois seus pais acreditavam que nelas costumava-se aprender coisas não condizentes com suas expectativas morais para com as filhas. Acerca desse fato, os versos:

"Minha mãe mandou pra escola
 Pra aprender o bê-a-bã.
 Minha mestre me ensinou
 Na janela namorar."

relatam a crença dos pais, que encaravam a *professora* - pessoa que, na maioria das vezes, deixava a casa paterna para lecionar em locais distantes, vivendo em quartos alugados de pensões e hotéis - como mulher desvinculada da

instituição "família", a qual viam ameaçada.

Faço agora algumas observações a respeito da atividade geral.

(a) A descrição da atividade não se concentra no trabalho em si mas em *atributos dos seres* que desenvolvem as atividades e em implicações desses atributos no trabalho desses seres. Em outras palavras, a referência é feita com base num processo metonímico de se destacarem aspectos designando o todo.

É o que vimos, por exemplo, na atividade da "professora" que, por não ter, na concepção dos mais antigos, conduta apreciável, ensinava aos alunos não o "bê-a-bá" mas sim o namoro. Além de o ensino em si ser visto, por essas mesmas pessoas, como atividade suspeita para as mulheres.

O mesmo ocorre com o segundo tipo de "barqueiro". Sua atividade - remar - perdeu peso em função de uma de suas características - galanteador - que é a tônica da cantiga "menina bonita não paga dinheiro".

Já do "soldado" foi relevada a atividade de marchar, agradável sobretudo aos olhos das crianças, que se deleitam com o aspecto visual e rítmico de um pelotão em desfile. Tanto que a melodia da cantiga é estruturada com base num ritmo de marcha, e a coreografia deve representar um pelotão em desfile.

Por fim, a referência à atividade do "balanceiro" - pesar cana nas usinas - é feita com base em traços de seu comportamento - roubar na balança e no ato de pesar - comportamento talvez decorrente de suas relações com o dono da usina.

(b) Na descrição da atividade propriamente dita o que pode ser enfatizado é o seu *movimento*:

"Eu vou pilar, eu vou pilar,
Eu vou pilar café."

ou

"Pra dentro e pra fora,

Mazu! Mazu!
 Eu lavo estas janelas,
 Mazu! Mazu! Mazu!"

(4) A quarta categoria que propus para a abordagem das referências ao MUNDO SOCIAL é a da REPRESENTAÇÃO DA EXISTÊNCIA. Nela se encontram referências à morte e à religião, aspectos místicos da vida do homem.

Na maioria das cantigas em que aparece, a *morte* é vista como um limite, o fim de um processo, o de nossa vida terrena. Como exemplo marcante, temos a cantiga:

"Quando eu era nenê, nenê, nenezinho,
 Eu era assim... eu era assim..."

Quando eu era menina, menina, menina,
 Eu era assim... eu era assim..."

Quando eu era mocinha, mocinha, mocinha,
 Eu era assim... eu era assim..."

Quando eu era casada, casada, casada,
 Eu era assim... eu era assim..."

Quando eu era mamãe, mamãe, mamãe,
 Eu era assim... eu era assim..."

Quando eu era vovô, vovô, vovô,
 Eu era assim... eu era assim..."

Quando eu era caduca, caduca, caduca,
 Eu era assim... eu era assim..."

Quando eu era caveira, caveira, caveira,
 Eu era assim... eu era assim..."

abordando várias etapas da vida de uma pessoa de sexo feminino, culminando com a morte.

Um fato a ser realçado nessa cantiga é o de que

as pessoas transformam em brincadeira, ou humor, uma situação que lhes é penosa: o que indica que constroem assim uma forma de resistência para enfrentá-la. Basta, para tanto, vermos as crianças a brincar de médico ou farmacêutico (enfrentá-los lhes é penoso) ou, nessa cantiga, a caduquice e a morte, através do canto e da coreografia. Basta vermos também os adultos, por meio de charges, piadas, comédias, etc., lidarem com situações-problema pelas quais passam.

Estão também muito ligados a morte e o amor. No entanto há diferentes maneiras de se estabelecer essa ligação.

Uma delas é a de colocar a morte como única solução possível para a perda da pessoa amada. Essa perda, porém, pode ser resultante tanto da morte quanto do abandono por parte da pessoa amada. No primeiro caso a solução é uma só: a morte do parceiro. Tomemos como exemplo a cantiga:

"Mariquinha é baixinha! Ah! Ah! Ah!
Arrasta a saia pelo chão! Ah! Ah! Ah!Ah!
Ela é baixinha,
Ela é meu bem!
Se ela morrer,
Eu morrerei também!"

No caso de abandono, por outro lado, duas soluções são possíveis: o parceiro poderá não resistir ao abandono:

"Como poderei viver
Sem a tua companhia?"

ou poderá matar a pessoa amada:

"Atirei, não atirei,
Atirei, caiu no chão;
Atirei naquela ingrata
Na raiz do coração."

Como de costume, também nesse crime, o tiro a-

tingiu a raiz do *coração*, parte do corpo que tradicionalmente designa os sentimentos.

Ainda uma outra maneira de relacionar morte e amor é vista nas cantigas da "viúva", onde a personagem narra seus sofrimentos e anseios decorrentes da morte da pessoa amada. Exemplos:

"Morreu meu marido
No meio das flores.
Acabou-se a alegria
Acabaram-se os amores.

Coberta de luto,
De luto fechado,
Semanas inteiras,
"Eu tenho chorado!..."

ou

"Eu sou uma pobre viúva.
Ai, coitadinha de mim, ai de mim!

Vem cá, meu benzinho,
Te quero contar
Amores ausentes
Que "quer" me matar."

Por fim, resta dizer sobre o misticismo que cerca a morte, sua associação com o inexplicável, com o milagre. É o que vemos na cantiga:

"Mariquinha morreu ontem,
Ontem mesmo se enterrou.
Na cova de Mariquinha
Nasceu um botão de flor."

Vou abordar agora as referências ao *mundo religioso*.

É interessante notar que essas referências dizem respeito a crenças e condutas do cristianismo, em ge-

ral sob a ótica do catolicismo, o que reforça o aspecto que já observamos (cf. p. 27) da referência a fatos culturais europeus relacionados à nossa colonização. Assim, são comuns as referências a *santos* (em especial São João, Nossa Senhora - mãe de Jesus - e Nossa Senhora da Conceição), a *práticas* (fazer o sinal da cruz, adorar a Deus, ajoelhar-se em sinal de devoção), a *hábitos* (ir à missa) e a *lugares religiosos* (sacristia).

Também aparecem nas cantigas o respeito e a devoção às coisas divinas, envolvendo, inclusive, seu aprendizado (cf. pp. 37-8). É o que vemos, por exemplo, nos versos:

"Quando eu era pequenina
E nem sabia falar,
Minha mãe já me ensinava
A Deus do céu adorar."

que nos mostram a devoção ensinada antes mesmo de se aprender a falar.

O caráter mágico, fantástico, das entidades religiosas aparece na cantiga:

"Vamos, vamos, ô maninha!
Lã na praia passear.
Vamos ver a barca nova,
Que do céu caiu ao mar.

Nossa Senhora está dentro,
Os anjinhos a remar.
Rema, rema, remador,
Que este barco é do Senhor.

O barqueiro já vai longe...
Os anjinhos a remar.
Rema, rema, remador,
Que este barco é do Senhor."

Também aparece a responsabilidade da divindade pela nossa proteção:

"Vou pedir a Nossa Senhora
Prá tomar conta de mim."

(5) Passo agora à análise de mais uma categoria relativa ao MUNDO SOCIAL: a do CASAMENTO. Essa categoria se apresenta sob três aspectos, ou, melhor dizendo, sob três tempos diferentes: antes, durante e depois.

Antes do casamento é o tempo de manifestação do desejo, da vontade de se casar, da escolha de parceiros.

O casamento é colocado como um *aprendizado*. É algo que é ensinado, é algo sobre o qual se pergunta acerca dos procedimentos:

"— Ó morena bonita,
Como é que se casa?
— Põe o véu na cabeça,
Dá o fora de casa."

ou

"Namorar eu sei,
Eu não sei é me casar.
É mais fácil namorar.
É difícil se casar."

O casamento, apesar de seu caráter institucional, é visto nas cantigas quase como uma coisa "natural", fazendo parte da evolução natural das pessoas. Essa "naturalização" talvez esteja ligada à manifestação do desejo, cuja consumação envolve relações sexuais, em épocas passadas muito mais restritas ao casamento. Assim, a manifestação do desejo e a vontade de se casar apresentam-se nas cantigas em estreita ligação, uma implicando a outra. Dessa forma, como a consumação do desejo está ligada à sua institucionalização, atribui-se um tempo certo (próprio) para o casamento:

"Cravo branco na janela
É sinal de casamento;

Deixa disso, ô Fulana,
Qu'inda não chegou seu tempo."

Além disso, fato constante nas cantigas, a manifestação do desejo (vontade de se casar), acompanha-se sempre da conseqüente escolha do parceiro. É o que nos mos-tram os versos:

"Lá no alto daquela montanha
Avistei uma bela pastora
Que dizia na sua linguagem
Que queria se casar.

Bela pastora, entrai na roda
Para ver como se dança:
Uma volta, meia volta,
Abraçai o "seu" amor."

Há apenas uma cantiga em que o tempo *durante* o casamento é retratado. Dela transcreverei os versos em questão:

"Quando eu era casada, casada, casada,
Eu era assim... eu era assim..."

De acordo com a maneira de brincar, no segundo verso da estrofe, as crianças devem passear de braços dados.

Um fato a ser considerado é que ao contrário do que ocorre com o *antes* do casamento nas outras cantigas, o *durante* o casamento não é a tônica desse texto, mas apenas um momento da vida de uma pessoa, uma vez que o texto retrata sua vida desde o nascimento ("Quando eu era nenê...") até a morte ("Quando eu era caveira...").

Na verdade, do casamento consumado vimos apenas o passeio tradicional dos cônjuges, de braços dados, fato, até passado recente, bastante comum nas praças de cidades interioranas, o casal, em geral, acompanhado dos filhos.

Finalmente, há as referências ao tempo *depois* do casamento, ou seja, um tempo que pressupõe o final do

relacionamento a dois.

Temos, no conjunto de cantigas, apenas quatro delas abordando esse tema; na realidade quatro versões diferentes da cantiga da "viúva". Vemos que o DEPOIS só é apresentado nas cantigas em estreita ligação com a morte de um dos cônjuges. O final do matrimônio decorrente da separação do casal não consta dos temas das cirandinhas.

Seguem-se duas versões da "viúva":

"Naquele rochedo tão alto
Que ninguém pode alcançar,
Sentou-se uma pobre viúva,
Sentou-se e pôs-se a chorar...

Dizei, senhora viúva,
Com quem quereis vos casar;
Se é com o filho do conde
Ou com o senhor general...

Não é com nenhum desses homens
Que eles não são para mim;
Eu sou uma pobre viúva,
Triste, coitada de mim, ai, de mim...

Morreu meu marido
No meio das flores.
Acabou-se a alérgia.
Acabaram-se os amores.

Coberta de luto,
De luto fechado,
Semanas inteiras,
Eu tenho chorado!..."

e

"Viuvinha, bota luto,
"Seu" marido já morreu.
Se é por falta de carinho,
Viuvinha, "casareis, casareis".

Digo, ô senhora viúva,
 Com quem "você quer" casar,
 Se é com o filho do conde
 Ou com o senhor general, general.

Eu não quero estes homens
 Porque não são para mim.
 Eu sou uma pobre viúva.
 Ai,coitadinha de mim, ai de mim!

Vem cá, meu benzinho,
 Te quero contar.
 Amores ausentes
 Que "quer" me matar.

Este eu não quero,
 Este eu venero,
 Este eu abraço,
 Este mesmo é que eu quero."

Os textos nos apresentam, embora com características comuns, dois tipos de viúvas e sua reação face ao *depois* do casamento. A primeira delas, encarnando perfeitamente a imagem que a sociedade faz do comportamento de uma viúva: luto fechado, lamentosa, triste, acabada, vivendo em função de e fiel à lembrança do finado marido. Surge uma perspectiva de casamento, com o qual ela não concorda, preferindo narrar o seu lamentável estado.

Por outro lado, a segunda viúva é colocada no texto em função de sua vontade de casar. A começar da reapreensão a sua indumentária ("bota luto, "seu" marido já morreu") em desacordo com a vestimenta típica de mulheres em seu estado. Por outro lado, sua vontade de casar é colocada principalmente em função de seus desejos ("vem cá, meu benzinho/te quero contar/amores ausentes/ que "quer" me matar"), que incomodam os padrões vigentes de comportamentos, os quais apontam o casamento como solução ("Se é por falta de carinho/viuvinha, "casareis, casareis").

No entanto, fato comum às duas viúvas, a imagem

que a viúva faz de si mesma, a partir da imagem que dela a sociedade faz⁽¹⁴⁾, fala mais forte na recusa dos maridos sugeridos: "o filho do conde" e "o senhor general". Colocando-se como "pobre viúva" (esse "pobre" entendido como *nada mais que* uma viúva) ela se nega a casar com o "filho do conde", e, entendendo-se "pobre" como *desprovido de recursos financeiros*, ocorre a recusa aos dois ("eles não são para mim") face à distância social que os separa dela.

Um outro fato a ser notado na nova oportunidade que a sociedade "concede" à viúva é o fato de que, além de legalizadas, as relações afetivas só serão bem aceitas se o cônjuge pertencer a um grupo também discriminado. Poderiam, por exemplo, constar desse grupo um viúvo, um solteiro em idade madura, ou um negro, tal como vemos registrado em outra cantiga:

"Eu vi um pretinho
Queria casar
Com uma viuvinha
Que soubesse lavar..."

No entanto, as interpretações possíveis para as cantigas são várias. Vê-las sob um único ponto de vista é não aceitar toda a polissemia que seus textos - sobretudo quando encaixados na situação - podem sugerir. Ver a viúva apenas sob o ângulo de sua condição na sociedade é reduzir a maneira como seu papel é colocado nas cantigas. Principalmente quando se omite o aspecto da sensualidade que envolve essa colocação. Será que podemos entender o final da primeira versão apenas como manifestação de seus lamentos? Não poderia, ao contrário, ser entendida como uma estratégia para expressar seu desejo contido? Nesse sentido, as intenções de ambas as viúvas - a de "luto fechado" e a que deve "botar luto" - poderiam ser exatamente as mesmas, variando-se apenas a maneira como são colocadas.

Com a abordagem desses fatos (e deixando em aberto a possibilidade de outros mais serem levantados, tais como o do assédio masculino à mulher *viúva*), estou querendo reforçar a questão do caráter de "sentido aberto" ine-

rente às cantigas de roda e apontar para a multiplicidade de fatores que intervêm na produção desses sentidos.

Um último fato a ser considerado com relação ao casamento é a importância que, quantitativa e retoricamente, os textos conferem ao *antes*. Quantitativamente, dado o elevado número de cantigas abordando esse tempo e, retoricamente, face à construção desse tipo de texto, culminando sempre com a escolha do parceiro.

Mais uma vez, então, podemos pensar a roda como local de práticas sócio-afetivas, como um local de aprendizado e encontro do amor, bem como o de expressão (camuflada ou não) do desejo e o de reprodução dos valores e formas desse contrato social que é o casamento.

A observação da ocorrência de cantigas que envolvem o *durante* (apenas uma) e o *depois* do casamento (quatro versões de uma única cantiga, sendo que três delas culminam com a escolha de um novo parceiro) em contraste com aquelas que envolvem o *antes* (a grande maioria), leva-nos a reforçar a idéia de que a roda foi, outrora, o espaço físico e de linguagem ocupado pelos jovens, configurando-se a cantiga, então, como lugar importante do jogo amoroso.

(6) Tratarei, por fim, da última categoria em questão na abordagem de fatos relativos ao MUNDO SOCIAL: a FAMÍLIA.

Um fator de destaque neste tipo de referência é o de que os elementos mencionados são apenas os que compõem o núcleo familiar: pai, mãe, filhos, avós, além de outros papéis familiares que esses mesmos elementos desempenham, tais como esposa e irmão.

Dentro do núcleo familiar, o elemento de mais destaque é a *mãe*, com o maior número de ocorrências. Em geral, ela é vista como a pessoa que primeiro apresenta ao filho (ao futuro adulto) os caminhos pelos quais ele deverá trilhar, bem como os valores a eles associados. Isto é, a mãe aparece como o elemento da família que mais acumula a função didática das relações sociais. É o que vemos, por exemplo, nas cantigas abaixo, com respeito ao conhecimento (adquirido na escola) e às práticas religiosas:

"Minha mãe mandou pra escola
Pra aprender o bê-a-bã."

e

"Quando eu era pequenina
E nem sabia falar,
Minha mãe já me ensinava
A Deus do céu adorar."

Cabe ainda à mãe a atribuição de responsabilida-
de e, logo, de poderes e deveres. Ela deve, pois, cuidar do
bom comportamento de seus filhos, repreendendo-os e casti-
gando-os quando achar necessário, conforme nos mostra a es-
trofe:

"Quando eu era mamãe, mamãe, mamãe,
Eu era assim... eu era assim..."

que, ao ser cantada, tem como acompanhamento coreográfico
de seu segundo verso o ato de "dar palmadas".

Da mãe são apenas realçados atributos que cor-
respondem à imagem típica que nossa sociedade faz da figu-
ra materna. Ela é a figura doce, bela, decorativa, proprie-
dade do marido:

"Mamãe é uma roseira
Que o papai colheu;"

terna, receptiva, insuperável:

"Nem que chova o que chover,
Nem que vente o que ventar,
Nos braços de mamãe
É que vou me acalantar."

além de sofrer, resignada, pelos filhos, que, vendo-a nes-
sa atitude, comparam-na às divindades, como vemos em:

"Minha mãe que tanto sofre
Carregando a minha cruz,

Só não é Nossa Senhora
Por não ser mãe de Jesus."

Exceção feita à mãe, é o *pai* o elemento familiar de maior destaque nas cantigas.

É ele o elemento ativo, responsável pela formação do lar. Nesse episódio, a mãe tem um papel passivo, é escolhida pelo esposo, é a "roseira que o papai colheu"⁽¹⁵⁾. A própria estrutura sintático-semântica da oração em destaque nos mostra esse jogo entre o sujeito agente (o papai), a ação verbal (colheu) e o complemento-paciente (a roseira).

Assim como a mãe, todavia de maneira mais enfática, o pai é também responsável pelo bom comportamento de seus filhos, castigando-os por ações que os mesmos julgarem dignas de punição:

"Meu pai amarrou meus olhos,
Deus me queira perdoar!
Roubei a filha da cega,
Numa noite de luar."

O pai é ainda a pessoa responsável pelos bens materiais da família:

"Tenho meu anel de ouro
Que meu pai me deu..."

e pela proteção das filhas, como podemos ver expresso na cantiga abaixo que comporta, aliás, outras variadas interpretações:

"Teresinha de Jesus
Deu uma queda, foi ao chão;
Acudiram três cavalheiros,
Todos de chapéu na mão.

O primeiro foi seu pai..."

Com respeito à proteção das filhas, há uma hierarquia a ser seguida pela ala masculina da família. O primeiro responsável, como vimos acima, é o pai. A responsabilidade é, em seguida, passada ao filho:

"O segundo seu irmão..."

e, por fim, ao noivo:

"O terceiro foi aquele
Que a Teresa deu a mão."

que, após o casamento, assumirá a total responsabilidade da proteção de sua esposa.

O pai é também o esposo, responsável não só pela aquisição de bens materiais da família, como também pelo seu sustento. E surge aqui uma referência à *esposa* e aos *filhos*, do ponto de vista do chefe da família. Vemos reproduzido, mais uma vez, um padrão de comportamento típico de nossa sociedade, colocando o homem como o único responsável, mesmo que a duras penas, pelo sustento de sua esposa e filhos, colocados como dependentes:

"Vou pedir ao bom barqueiro
Licença para passar,
Que eu tenho mulher e filhos
Que me custam sustentar."

Observamos, mais uma vez, que as cantigas reproduzem e reafirmam os valores instituídos que regem a sociedade.

Quanto às referências aos *filhos* (de maneira genérica), todas elas em diferentes versões da cantiga do "barqueiro":

"...Porque eu tenho muitos filhos,
Não posso criar, criar."

"...Tenho meus filhos pequeninos
E não me posso demorar, demorar."

"...Tenho filhos pequeninos
Que não posso sustentar."

apresentam-nos na infância, indefesos, e, invariavelmente, em situação de sobrecarga para seus pais, indicando sua penúria.

Representam o futuro necessário - a continuação - de cada casal (não há em nenhuma cantiga referências a casais sem filhos) mas não são colocados de maneira positiva com relação aos pais; ao contrário: motivam sempre preocupação e desgaste..

Essa imagem tanto pode ser observada do ponto de vista dos pais:

"...Que me custam sustentar."

como do ponto de vista dos próprios filhos, que têm de si mesmos a imagem que seus pais deles fazem (a incorporação da imagem, portanto), como podemos ver em:

"Minha mãe que tanto sofre
Carregando a minha cruz..."

Por outro lado, as referências às *filhas* (de maneira específica) apresentam-nas em fase propícia ao casamento, sempre numa situação que envolve o matrimônio. É o que vemos, por exemplo, em:

"Roubei a filha da cega
Numa noite de luar."

onde "roubar" é entendido como raptar uma donzela para um posterior casamento, em geral, anteriormente não aprovado pelos pais.

Excetuando-se a cantiga acima, as demais que dizem respeito a *filhas* apresentam-nas negociadas pela mãe, que as entrega a uma outra senhora, em troca de um ofício:

"Eu queria uma de vossas filhas..."

Escolhei a qual quiser..."

Eu queria a Fulana...

Que ofício dais a ela?

ou a um emissário do rei, em troca de um casamento:

"...D. Rei mandou buscar
Uma das filhas para casar.

— Minhas filhas eu não dou,
Nem por ouro, nem por prata,
Nem por ouro, nem por prata,
Nem por sangue de lagarta.

— Tão alegre que eu vinha,
Tão tristonho eu vou voltar.
Pela filha da Consessa
Que o D. Rei mandou buscar.

— Volte cá, meu cavaleiro!
Escolhei entre as mocinhas,
Escolhei entre as mocinhas
Aquela que lhe agradar."

Vemos que ambas as cantigas nos apresentam uma situação medieval (brincada ainda em nossos dias) na qual a filha é desprovida de vontade, objeto de negociação por parte da mãe, que negocia sua estabilidade no futuro, por meio de um ofício ou de um casamento (cf. pp.11;20-1).

Restam, por fim, as referências feitas aos *avós*.

Apresentam-nos as cantigas sempre de maneira negativa. Sua velhice aparece, por exemplo, em ligação direta com estados depreciativos (como a caduquice) e com a morte (sempre envolvida de mistério e/ou características negativas), como podemos verificar na cantiga abaixo, que é uma representação das etapas da vida:

"Quando eu era nenê...

Eu era assim... (embalar criança)

Quando eu era menina...

Eu era assim... (pular corda)

Quando eu era mocinha...

Eu era assim... (pintar-se)

Quando eu era casada...

Eu era assim... (passear)

Quando eu era mamãe...

Eu era assim... (dar palmadas)

Quando eu era vovô...

Eu era assim... (andar curvada)

Quando eu era caduca...

Eu era assim... (andar às tontas)

Quando eu era caveira...

Eu era assim..." (caretas)

Os termos entre parêntesis representam os movimentos coreográficos associados aos versos entoados. Vemos que há uma gradação negativa: "vovô/caduca/caveira" e "andar curvada/andar às tontas/ fazer caretas", tanto no aspecto textual quanto no coreográfico.

Gostaria de tecer algumas considerações finais sobre referências a elementos do MUNDO SOCIAL.

Um fato que transparece claramente na abordagem a todas as categorias que me propus analisar é o caráter DIDÁTICO das práticas sociais. Para tanto, basta-nos verificar o aprendizado do amor, das atividades, dos comportamentos, etc.

E um outro fato - esse de maior importância - é o da perspectiva que acompanha o aprendizado dessas práticas e o do conteúdo ideológico que carregam. É o que vimos, por exemplo na preservação da moral vigente e condena

ção a seus desvios; na mitificação dos fatos relativos à existência; na entrega dos destinos do homem às divindades, bem como no respeito e devoção a elas; na discriminação das atividades, sobretudo quanto às de cunho doméstico; na institucionalização do amor e no preparo ao casamento; na marginalização de elementos como o velho e ainda a viúva, o negro, sobretudo no aspecto das relações afetivas e amorosas destes últimos; e na estruturação e concepção dos papéis a serem representados pelos indivíduos que compõem o núcleo familiar.

(C) MUNDO AFETIVO

Encerrando a resposta a "O QUE se brinca", preocupar-me-ei em levantar, nas cantigas, referências ao domínio afetivo do homem. Quero esclarecer que em momentos anteriores desta minha análise já abordei fatos desse domínio, já que os elementos dos três mundos em questão se interligam, se entrecruzam, formando um todo. É praticamente impossível referir-se a um deles sem deixar de mencionar os demais. No entanto, em cada parte da análise, procurei privilegiar um aspecto apenas, recorrendo a outros somente quando sua separação se mostrava improdutiva.

Feitas essas considerações, passo à análise.

É uma constante que as referências a elementos do MUNDO AFETIVO sejam deduzidas ou de marcas do texto, ou do contexto ou mesmo da situação (cf. p.34). Não se vê, por exemplo o termo "abandono" nas cantigas. No entanto, há um uso metafórico da linguagem que deixa margens a implícitos abundantes, o que nos permite, por exemplo, na cantiga:

"A pombinha voou, voou, voou,
Ela voi-se embora e me deixou."

perceber uma situação de abandono.

No conjunto das cantigas há uma grande gama de sentimentos descritos. Observando-se, porém, sua frequência nos textos, vê-se, claramente, que a grande maioria diz respeito às relações amorosas. Além disso, vê-se que

não ocorrem apenas referências a sentimentos, mas também a atitudes decorrentes da dimensão afetiva das pessoas. Assim, dividi as referências ao mundo afetivo em dois grupos:

- (1) sentimentos e atitudes do ser humano no amor;
- (2) outros sentimentos e atitudes do ser humano.

Operei essa forma de divisão - sem maiores especificações no grupo (2) - porque a ocorrência de referências no segundo grupo era quantitativamente menor, além de a temática ser muito variável.

1. Vejamos então as referências a *sentimentos e atitudes do ser humano no amor*.

Começaremos então pelo GALANTEIO. Esse aparece, em geral, na maneira como se invoca ou como alguém se refere a uma pessoa. Temos, por exemplo:

"Entrai na roda, *ô linda roseira!*"

ou

"Escolho *a mais formosa.*"

Do galanteio, passamos à manifestação de sentimentos como o DESEJO:

"Ai me dá um abraço,
Que eu desembaraço
A minha rolinha
"Que caiu no laço!" (16)

ou a PAIXÃO:

"Ela é baixinha,
Ela é meu bem!
Se ela morrer,
Eu morrerei também!"

Mas nem sempre é fácil aos personagens representados no texto manifestarem ou responderem a um sentimento. Aparece aqui a TIMIDEZ:

"Boa noite, meus senhores!
 Vou me retirar,
 Porque o padeirinho
 Não sabe namorar."

O último verso da quadra acima nos leva a mais uma questão, já abordada nas referências ao MUNDO SOCIAL, a saber, a do APRENDIZADO DO AMOR. E aqui voltamos à institucionalização das formas de desejo (cf. pp. 49-50), ou seja, aprende-se como lidar com eles e com suas formas de manifestação, como se pode ver em:

"Aprendi a namorar, Sereia'
 Com um aperto de mão, ô Sereia!"

ou

"— Ô morena bonita,
 Como é que se casa?
 — Põe o véu na cabeça,
 Dá o fora de casa."

E chega-se então à questão da ESCOLHA DO PARCEIRO, o elemento indispensável à concretização dos sentimentos amorosos, uma vez que, como vimos (cf. p. 49), na perspectiva da cantiga, é invariavelmente no casamento que se dá a consumação do desejo.

Tomemos um exemplo em que aparece uma das modalidades de escolha do parceiro:

"Fulana, sacode a saia,
 Fulana, levanta o braço,
 Fulana, tem dõ de mim,
 Ô Fulana, me dá um abraço."

Ou, ainda, em um outro exemplo, temos a escolha ligada explicitamente ao casamento:

"Escolha a mais faceira
 Com quem quiser casar."

A partir da escolha do parceiro e da declaração de amor (fatos estreitamente relacionados) uma nova manifestação afetiva pode ser sugerida: a do NAMORO. Quase não há textos em que haja uma referência explícita ao ato de namorar, salvo em passagens como:

"Dã a mão a seu *namorado*, Piranha!"

ou

"*Namorei* um garotinho
Do Colégio Militar.
O danado do garoto
Só queria me beijar."

Hã, no entanto, vários sentimentos e atitudes que se referem à convivência amorosa, como, por exemplo, o ENCONTRO, no caso abordado, um encontro furtivo:

"Cachorrinho está latindo
Lã no fundo do quintal.
Cala a boca, cachorrinho,
Deixa meu benzinho entrar."

ou o AMOR NÃO CORRESPONDIDO:

"Por esta rua, dominô!
Passou meu bem, dominô!
Não foi por mim, dominô!
Foi por mais alguém, dominô!"

ou ainda, a questão da FIDELIDADE:

"Um amor que deixa outro, ô Iaiã!
Não pode mais ser fiel."

ligada, no exemplo acima, ao ABANDONO, que vemos também descrito em:

"Numa triste madrugada
Foi-se embora e me deixou".

e, finalmente, um sentimento dele decorrente, o LAMENTO:

"Eu também vivo chorando
Por um bem que já foi meu."

Muito ligado a esse sentimento, encontra-se um outro: a SAUDADE. Esta, no entanto, não pressupõe necessariamente uma separação definitiva, como a do abandono ou da morte. Pressupõe sobretudo a ausência da pessoa amada, como podemos ver em:

"Você diz que amor não dói,
Amor dói no coração.
Queira bem e viva ausente, o Iaiá!
Veja lá se dói ou não."

A ausência ou perda da pessoa amada traz, por sua vez, a questão da SOLIDÃO:

"Morreu meu marido
No meio das flores.
Acabou-se a alegria,
Acabaram-se os amores."

Ocorrem ainda sentimentos como o de POSSE:

"— Ah! Ah! Ah! Minha Machadinha!
Quem pôs a mão nela, sabendo que és mi-
nha?"

— Se tu és minha, eu também sou tua.

— Pula, Machadinha, para o meio da rua."

ou a inter-relação DISCÓRDIA/RECONCILIAÇÃO:

"Ficamos de mal, Coco de Milho!
Ficamos de mal, Ó Mariana!

Fazemos as pazes, Coco de Milho!
Fazemos as pazes, Ó Mariana!"

passando pelo DESPEITO, ORGULHO PRÓPRIO e à RECIPROCIDADE:

"Você diz que não me quer,

Nem eu estou lhe querendo;
Um amor paga com outro,
Nada fico lhe devendo."

a PIEDADE diante de uma paixão não compreendida:

"Meu pai amarrou meus olhos
Para com Pedro não casar;
A menina que tem dó de mim,
Venha meus olhos desamarrar."

a INTRIGA:

"Ó meu Senhor, eu fui passando
Por detrás da bananeira,
Diz o preto para a preta:
Oh! que linda brincadeira!"

chegando a atitudes como a VINGANÇA, no texto colocada como decorrente da INGRATIDÃO:

"Atirei, não atirei,
Atirei, caiu no chão;
Atirei naquela ingrata
Na raiz do coração."

culminando, porém, como a VONTADE DE CASAR, ou seja, pela institucionalização/regularização do sentimento a dois, como se pode ver em:

"Lá no alto daquela montanha,
Avistei uma bela pastora
Que dizia na sua linguagem
Que queria se casar."

ou

"Viuvinha que vem de Belém,
Querendo se casar e não acha com quem."

(2) Mas, como disse anteriormente, não são ape-

nas sentimentos e atitudes ligados à vida amorosa que ocorrem nas cantigas. Passo, então, a arrolar as referências a outros sentimentos e atitudes do ser humano.

Começarei pela CURIOSIDADE que, conforme vimos no levantamento das referências ao MUNDO SOCIAL (cf. p. 36), não se restringe à observação da vida amorosa das pessoas. É o que vemos, por exemplo, em:

"Fui passear no Jardim Celeste...

O que foste fazer lá?...

Fui colher as violetas...

Pra que servem as violetas?..."

Também a PIEDADE é vista sob outra ótica que não a do amor, mas a da CARIDADE:

"Por caridade, senhora,

O peregrino é pobre!

Dá-me uma esmola

Pelo amor de Deus!"

Ocorrem também os sentimentos de GRATIDÃO:

"Quando eu caí muito doente,

A letra... me deu a mão;

Assim não posso desprezar

A quem me deu a salvação."

ou mesmo os de PROTEÇÃO:

"Maria, tu vais ao baile,

Tu "leva" o xale,

Que vai chover..."

ou ainda os de AMIZADE, no exemplo abaixo contrapondo-se aos interesses amorosos:

"A mais faceira eu não abraço,

Abraço a boa companheira."

Não deixam de ocorrer também sentimentos e atitudes como a MALDADE:

"A carrocinha pegou
Três cachorros de uma vez.

Tra, la, la
Que gente é esta,
Tra, la la
Que gente má!

e a INVEJA, como motriz de maldade:

"A linda Rosa juvenil....

Vivia alegre no seu lar...

Mas uma feiticeira má...

Adormeceu a Rosa assim...

Não há de acordar jamais..."

Não faltam ainda menções à MENTIRA:

"A barata diz que tem
Sete saias de filô.
É mentira da barata,
Ela tem é uma só."

à PREGUIÇA:

"A louça é muita,
Eu sou vagarosa;
Minha natureza
É de preguiçosa."

à TEIMOSIA:

"Passa, às vezes, um cavalo,

Um de nós diz que era um boi,
 Não se importa de prová-lo,
 Um diz foi, outro, não foi..."

à FRAUDE:

"Balançeiro da usina, eu não, meu bem!
 É danado pra roubar, eu não, meu bem!
 Tanto rouba na balança, eu não, meu bem!
 Tanto rouba no pesar, eu não, meu bem!"

e ao ESCÂRNIO:

"— Venha cá, menina,
 Ver o que me acha.
 — Olha a cara dele!
 Parece uma bolacha!"

Também a DIVERSÃO, sobretudo como forma de escape para as situações de caráter desagradável, aparece em alguns textos, como o que se segue:

"Da solidão
 Se deve fugir,
 Com as companheiras
 Se deve brincar."

Por fim, resta-me dizer que o inexplicável gera reações, que nos textos vêm representadas pelo MISTICISMO:

"Mariquinha morreu ontem,
 Ontem mesmo se enterrou.
 Na cova de Mariquinha
 Nasceu um botão de flor!"

ou pelo sentimento de FATALIDADE, este típico das canções que envolvem o "barqueiro" (cf. pp. 41-2):

"Passarás, não passarás,
 Algum "dele" há de ficar..."

ou visto também em passagens como:

"Também somos passageiras,

Deixa nós passarmos..."

Resta-me dizer que, assim como ocorre com a vida social, no acontecimento-cantiga aprende-se também o MUNDO AFETIVO, ou melhor dizendo, aprende-se uma visão ideológica das relações afetivas, desde as formas de se aproximar de uma pessoa até a consumação do casamento. No aprendizado dessas relações, a roda passa a ter importantes funções, tais como a de propiciar o espaço para o namoro (e o casamento) e a de estabelecer a relação HOMEM/MULHER, reproduzindo e estabelecendo, ao mesmo tempo, condições e contextos para que essa relação se dê.

Nesse aprendizado incluem-se inúmeros sentimentos e atitudes típicos da manifestação do amor em nossa cultura. Por aí perfilam o sentimento de POSSE no amor (as pessoas como propriedades umas das outras), atitudes como o CRIME PASSIONAL (decorrente da "ingratidão" amorosa), questões como a da FIDELIDADE, as formas de NAMORO (desde o aperto de mão aos encontros furtivos e insinuação de práticas sexuais, como vemos em "ó meu Senhor, eu fui passando/por detrás da bananeira/diz o preto para a preta/oh! que linda brincadeira"), ou ainda as do DESEJO e PAIXÃO, bem como fatos relativos ao cotidiano das relações amorosas, tais como a DISCÓRDIA e a RECONCILIAÇÃO, o ORGULHO PRÓPRIO FERIDO, e questões como a da SAUDADE e a SOLIDÃO, sobretudo num estado de viuvez. Passamos ainda pela INTRIGA e a CURIOSIDADE sobre fatos da vida afetiva das pessoas e também pelo AMOR NÃO COMPREENDIDO, NÃO CORRESPONDIDO e o estado de LAMENTO e PIEDADE que as pessoas nessa situação se atribuem (ou lhes tem atribuído) ou se permitem (ou lhes é permitido). Vimos, por fim, a importância funcional que a ESCOLHA DO PARCEIRO tem nas cantigas e sua relevância na consecução dos jogos amorosos e nas formas de disciplinar o desejo.

Quanto aos outros sentimentos e atitudes do ser humano, também estes significam, ideologicamente, os modos de sentir e agir do ser humano em nossa cultura. Vimos, por exemplo, as noções de lucro e vantagem presentes na FRAUDE que o "balanceiro" arma, assim como a PIEDADE e a CARIDADE,

as soluções apresentadas para a pobreza do "peregrino", o sentimento típico da PROTEÇÃO, assim como a GRATIDÃO, apresentada como troca de favores, a AMIZADE, colocada numa relação em que se opõem a formosura à camaradagem. E, ainda, sentimentos e atitudes colocados como de índole das pessoas, tais como a MALDADE, a INVEJA, a MENTIRA, a PREGRUIÇA, a TEIMOSIA e o ESCÁRNIO. Vimos também a DIVERSÃO como solução/fuga dos problemas e, finalmente, o sentimento de impotência frente aos mistérios da existência.

Assim como na abordagem dos outros mundos, também quanto aos diferentes aspectos das relações afetivas, descortinou-se, ante nossos olhos, um discurso que configura a perspectiva ideológica própria de nossa cultura.

Resumindo, por fim, nossa abordagem dos três mundos, poderíamos dizer que, quanto a O QUÊ, brincam-se, nas cantigas:

(a) os elementos básicos da natureza, os metais e minerais, o reino vegetal, o reino animal, os fenômenos da natureza e o firmamento;

(b) brincam-se, também, a observação da vida alheia, os acontecimentos e pessoas, a atividade, a representação da existência, o casamento e a família;

(c) brincam-se, ainda, os sentimentos e atitudes do ser humano no amor e outros sentimentos e atitudes do ser humano.

Brincam-se, portanto, as ligações entre o homem e seu mundo cósmico, as relações dos homens entre si e a representação de seus sentimentos e atitudes. E, também, as maneiras como o ser humano lida com os aspectos cosmológico, social e afetivo em sua existência.

Mas além de se brincarem aspectos desses três mundos, brinca-se também a própria brincadeira. Como exemplo, temos a cantiga:

"O bobão entrou na roda, ô bobão!
 Ele é um toleirão, ô bobão!
 Está vendo o anel passar, ô bobão!
 Não sabe pôr a mão.

Vai, vai, vai!

Vem, vem, vem!

O anel por aqui passou!"

em que o dizer do texto volta-se para o que se faz enquanto se brinca (cf. processos ilustrativos pp.111-2).

Dessa maneira, no dizer (no O QUE) da cantiga podemos ver duas funções: uma voltada para *fora do acontecimento* (onde se brinca o universo) e outra voltada para o próprio acontecimento (onde se brinca o brincar). Há, pois, dois tipos de referentes para os quais os textos podem apontar: um que se encontra fora da situação imediata e outra inscrito nessa situação.

Aqui cabe uma observação: a cantiga costuma incorporar dizeres que não lhe são característicos, tirados a outros gêneros. É o caso, por exemplo, de CORETOS mineiros ("Zum...zum...", "Peixe vivo"), DANÇAS POPULARES ("Pezinho", "Miudinho"), HISTÓRIAS TRADICIONAIS ("A bela adormecida", "Chapeuzinho Vermelho"). Todavia não é meu propósito, neste trabalho, analisar como se dá esse processo de apropriação.

2 - QUEM BRINCA?

A resposta a essa questão retoma algumas considerações anteriormente feitas. Para se dar conta do sujeito da brincadeira, primeiramente temos que pensar no fator TEMPO. Em tempo mais remoto, esse sujeito era adulto; em tempo menos remoto, eram adultos e crianças; atualmente, são jovens e crianças (cf. pp.11-5).

Outro fator a ser considerado é o do ESPAÇO. A faixa etária envolvida na brincadeira varia conforme a região onde ocorre. No estado de São Paulo, por exemplo, a participação espontânea de jovens é praticamente inexistente. No entanto, observei sua participação no interior do Piauí (cf. p. 14). Além dessa variação regional mais ampla, podemos notar que na zona *rural* a brincadeira envolve crianças de idade mais avançada (dez a doze anos), enquan-

to que na zona *urbana* isso ocorre apenas com crianças das camadas menos favorecidas socialmente. Aí entra, então, um terceiro fato, este de ordem SOCIAL: na zona urbana, a prática da brincadeira varia segundo a variação da classe social dos indivíduos envolvidos. Além disso, quanto mais alta for a classe, menor será a idade dos participantes. Esses dois fatos talvez estejam ligados a algumas circunstâncias:

(1) a de, na zona urbana, as manifestações de tradição popular (ou folclore - como são consideradas) não serem tidas como manifestações de prestígio, sendo concebidas como práticas das classes baixas. As camadas mais altas se permitem essas práticas somente em situações especiais - e não como manifestações espontâneas - tais como festas folclóricas, mês do folclore, etc.;

(2) quanto ao aspecto idade, uma hipótese possível é a de que quanto mais nova a criança, talvez seja menor a eficácia das pressões sociais;

(3) além das considerações anteriores, creio também que a criança das classes sociais mais altas encontre uma maior opção de lazer e, fato mais importante, lazer que lhe é oferecido com elevada carga de prestígio.

Por fim, ao considerarmos a situação de ocorrência da brincadeira, vamos deparar com o caráter das relações entre seus participantes.

De acordo com o que pude observar, se tomarmos a cantiga como atividade espontânea, essas relações tendem para a *simetria*. É possível estender o caráter simétrico também às brincadeiras de adultos, no passado, uma vez destacado o papel da roda como lugar de encontro de práticas sócio-afetivas (cf. pp.11-2).

Por outro lado, se tomarmos a cantiga como lazer dirigido, essas relações serão essencialmente *dissimétricas*, uma vez que se reproduzem na roda os papéis desempenhados pelo professor e pelos alunos em sala de aula.

Todavia, não entrarei, aqui, em maiores detalhes sobre as relações entre os participantes da brincadeira, já que esse fato merecerá destaque no COMO SE BRINCA.

3 - ONDE SE BRINCA?

Mais uma vez, retomo considerações já feitas em outras partes deste estudo.

O lugar da brincadeira vai depender primordialmente de o acontecimento ser ou não uma atividade espontânea. E vai depender também do tempo em que a brincadeira o corre.

Em nossos dias é mais comum verificarmos o fato em escolas públicas, creches ou parques infantis. Nesses locais, a brincadeira é do domínio pedagógico e, portanto, possui um caráter quase que exclusivamente disciplinar. É lazer dirigido. Nas escolas cuja clientela é formada por indivíduos de classes mais altas, é ainda mais comum vermos a cantiga veiculada por discos ou fitas, ou seja, reproduzida eletronicamente. A participação da "tia" na cantiga reduz-se ao manuseio dos aparelhos eletrônicos. As crianças aprendem geralmente a CANTÁ-LAS, no máximo batendo palmas ou girando de mãos dadas. Às gravações de cantigas intercalam-se gravações de especiais infantis de TV, tais como o PLUNCT-PLACT-ZUM, além de A ARCA DE NOÉ e a TURMA DO BALÃO MÁGICO. Em geral, toca-se o sucesso do momento.

Já em outras escolas, ensina-se, em sala de aula, a *melodia* da cantiga, lado a lado com paródias de músicas conhecidas, enfatizando a formação de bons hábitos, boas condutas. Nessas escolas, o acontecimento-cantiga inexistente. Portanto, fatores de ordem social, nesse caso, intervêm: ve rifica-se esse fato tanto em escolas consideradas carentes, como em outras.

Restam algumas escolas onde a brincadeira ainda apresenta um caráter tradicional, embora com limitações es paciais (no pátio) e temporais (no intervalo). É importante, porém, notar que a prática não ultrapassa os muros escolares, tendo então um aspecto didático. Na realidade, esse fato constituiria um lazer didático não-orientado, oposto a um lazer didático orientado pelo professor - fato mais co mum.

Para a ocorrência da brincadeira como atividade

espontânea, colaboram primordialmente os fatores de ordem social. Em geral, brincam dessa maneira as crianças de classes sociais mais baixas. E aí não há restrição de lugar.

Resta acrescentar que, em tempos primeiros, a cantiga possuía caráter de manifestação espontânea apenas, não ocorrendo em escolas, evidentemente.

Em minha cidade, na minha infância, era comum ver-se a brincadeira tanto nos pátios escolares, como em calçadas, jardins. Devo acrescentar que naquela época a televisão equivalia ao vídeo-cassete atual. Sua penetração nas moradias, portanto, ainda era muito pequena, e esse fato favorecia, pois, o lazer coletivo fora das casas, desempenhando, assim, as cantigas de roda, brincadeiras de rico-trico, salva-pega, amarelinha, piões e outras, importante papel na vida dos indivíduos, enquanto forma de lazer coletivo.

4 - COMO SE BRINCA?

Retomarei, aqui, fatos já levantados, iniciando pelo aspecto formal da brincadeira.

Há sempre uma formação coreográfica relacionada a uma determinada maneira de se brincar. Em geral essa formação corresponde a uma roda. Daí CANTIGAS DE RODA. Há, evidentemente, outras formações, mas estas ocorrem em menor número.

O que está me importando, neste trabalho, com respeito às formações e maneira de brincar é sua ligação ou não com o texto e a situação. Em outras palavras, importa-me o COMO formal da brincadeira em sua relação com o texto e/ou situação. Vamos ver, então, que em algumas cantigas a formação/maneira de brincar não está expressa pelo texto - aqui considerando-se o fato de o texto referir, ou não, à própria brincadeira. Isto é, nada haveria formalmente nesses textos que remetesse de modo especial a COMO SE BRINCA. Como exemplo, temos a cantiga:

"Zabelinha come pão,
 Come pão, come pão!
 Deixa o resto no fogão,
 No fogão, no fogão!"

Vejamos como se dá a brincadeira:

FORMAÇÃO - DUAS FILEIRAS QUE SE DEFRONTAM: crianças aos pares, de mãos dadas, vis-a-vis, braços erguidos formando arcos.

MANEIRA DE BRINCAR - Enquanto todas cantam, o último par, que foi designado previamente, passa sob os arcos formados pelos braços das companheiras e coloca-se à frente do primeiro par formando novo arco. Imediatamente sai o que ficou por último e, passando sob todos os arcos, forma, por sua vez, o primeiro arco. Assim prossegue o brinquedo, acelerando-se progressivamente o andamento da música⁽¹⁷⁾.

Vemos, pois, que não há marcas formais do texto que façam a ligação direta entre o fato de Zabelinha comer pão, deixando o resto no fogão, e a tradicional brincadeira do "túnel". Creio que a única relação que podemos ver entre o COMO e o texto seja decorrente do aspecto rítmico que se pode depreender tanto dos versos quanto da melodia e a ligação desse aspecto com o ritmo coreográfico, uma vez que o ritmo e a repetição sugerem o movimento. Poderíamos também associar a repetição sistemática de "ão" ao eco verificado nos túneis e cavernas.

Por outro lado, vemos cantigas em que a formação/maneira de brincar encontra-se diretamente relacionada a um fato de natureza textual/situacional. Ou seja, o texto remete à própria brincadeira, que por sua vez, representa o COMO, descrito pelo texto. Isso ocorre, por exemplo, na cantiga:

"De mãos dadas, vem brincar!
 O caracol já vai entrar.
 Vai entrando, vai entrando,
 Enrolando, enrolando;
 A casinha para ele dá;

Escondido bem está!"

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas.

MANEIRA DE BRINCAR - Uma das crianças, considerada a guia, deixa a mão de sua companheira que está à direita e entra na roda conduzindo as demais, sempre de mãos dadas, para formar o caracol. Em seguida, desenrolam formando-se novamente o círculo. Assim prossegue o brinquedo enrolando-se e desenrolando-se o caracol⁽¹⁸⁾.

Como podemos ver, o texto volta-se para a brincadeira ("de mãos dadas, vem brincar/o caracol já vai entrar"), ao mesmo tempo em que enuncia o COMO ("vai entrando, vai entrando/enrolando, enrolando").

Uma das mais freqüentes maneiras de se brincar é aquela em que um elemento da roda é colocado em destaque. Há, pois, uma oposição entre TODOS e UM. E importantes fatos são verificados, na ESCOLHA desse UM.

No entanto, trataremos mais demoradamente dessa questão na parte deste trabalho relativa à escolha.

Aspectos de ordem histórico-social encontram-se em estreita relação com o COMO se brinca. Esse fato transparente sobretudo no tipo de cantiga utilizado na brincadeira.

Existem, quanto à participação individual ou grupal, três tipos básicos.

O primeiro seria o de cantigas como:

"Atirei o pau no gato-to
Mas o gato-to não morreu-reu-reu
Dona Chica-ca admirou-se-se
Do berro, do berro que o gato deu:
Miau!"

em que TODAS as crianças cantam um texto *fixo* e fazem, si multaneamente, os mesmos gestos.

O segundo tipo seria o de cantigas como:

"A mão direita tem uma roseira
Que dá flor na primavera.

Entrai na roda, Ô linda roseira,
Abraçai a mais faceira.

A mais faceira eu não abraço,
Abraço a boa companheira."

em que TODAS as crianças da roda cantam, simultaneamente o texto, *fixo*, das duas primeiras estrofes, sendo sucedidas por uma criança em destaque, que canta, SOZINHA, o texto, também *fixo* da terceira estrofe.

Por fim, o terceiro tipo seria o de cantigas como:

"Um a, um b, um c;
Um c, um b, um a;
Um a, um b, um c;
Eu caso é com você!

Senhora, D. Fulana,
Entre dentro desta roda;
Diga um verso bem bonito,
Diga adeus e vã-se embora."

em que a roda gira cantando as duas primeiras estrofes e, a seguir, a criança cujo nome foi mencionado na segunda delas dirige-se ao centro e canta uma quadra qualquer que se encaixe na melodia. Pode ser uma já existente ou uma que a criança improvise no momento.

Observa-se então que os três tipos acima mencionados se mostram numa ordem crescente de complexidade e participação individual, com reflexos diretos no COMO se brinca.

Isso porque a abertura formal existente nos textos de cantigas do terceiro tipo permite, entre outras coisas, o encaixe, nas quadras de livre escolha, de fatos relativos à situação imediata, o que pode proporcionar mais sabor à brincadeira.

No entanto, na passagem de manifestação espontânea a opção de currículo, lazer programado, ou seja, na u-

utilização da brincadeira de roda como recurso de desenvolvimento da atividade motora, deixaram de existir razões para a utilização de cantigas desse terceiro tipo. Como sua abertura textual motivaria uma maior participação individual, o sentido atual da brincadeira nas escolas estaria automaticamente comprometido.

A ênfase passa, então, a ser dada nas cantigas do primeiro tipo - com raras incursões nas do segundo tipo - em que, por meio de textos fixos, a participação coletiva é reforçada. Com isso, as cantigas do terceiro tipo caíram em total desuso.

Dessa maneira, alterando-se as funções da roda, alterou-se também o seu COMO.

Relação entre o COMO e o PARA QUEM

Gostaria, ainda, de abordar um outro fato. Trata-se da relação estreita que existe entre o COMO e o PARA QUEM. Em outras palavras, COMO se brinca está diretamente relacionado a PARA QUEM se brinca. Esse fato é verificado sobretudo por ocasião da "escolha", em que todos os mecanismos ocorrem em função da pessoa a ser escolhida. Às vezes, por exemplo, uma determinada criança está ansiosa por ocupar o papel de destaque apenas para escolher uma ou tra em especial. Às vezes, também, a criança está brincando PARA UMA PESSOA AUSENTE, como é o fato de uma menina dizer "Escolho Fulana" e na roda todos sabem (e até mesmo se manifestarem a respeito) que a menina está representando uma situação que gostaria de estar vivendo com algum menino que não participa da brincadeira.

Às vezes, não só aspectos da brincadeira - como a escolha - mas sim o *todo* do acontecimento-cantiga tem um PARA QUEM. Isso ocorre principalmente nas escolas, quando o PROFESSOR dirige a brincadeira. Será ele, então, o destinatário, uma vez que, na sua ausência, o acontecimento segue um outro curso. Essa interferência do PARA QUEM no COMO, ou seja, essa interferência do professor na maneira de se brincar, traz consigo o desconhecimento deste acerca dos

fatos que formam a história do grupo, situação esta que não só pode alterar o rumo da brincadeira como também pode levar à desconsideração ou até mesmo à violentação das relações entre os elementos do grupo que brinca.

Também a noção de erro está sempre presente na transmissão da brincadeira pelo professor. Ele dita as regras ou normas a que o acontecimento está sujeito e acompanha o desenvolver das atividades. Nos momentos em que os fatos não acompanham as regras, ele interfere, corrigindo. Assim, a criança aprende, do professor, a brincadeira e a noção de *erro* ligada ao não-cumprimento de uma regra estabelecida. Uma vez que a regra é passada pelo professor (ideologicamente um ser dotado de valor incontestável), a dificuldade no aprendizado de uma delas será, pelas próprias crianças, considerada como um indício de "burrice".

De maneira diferente será visto esse mesmo fato quando o aprendizado da cantiga se dá pelo processo criança-a-criança, numa relação simétrica. O não-cumprimento de uma regra será considerado como *falha* e não como erro. Por sua vez, essa falha será discutida, negociada; a própria regra é posta em debate, podendo, assim, surgirem novas regras ou variantes. Além disso, a mesma pessoa que num dia está falhando em outro pode estar propondo⁽¹⁹⁾.

Um outro fato, ainda, é de que todos os "contratos" ligados à história particular do grupo entram em jogo nesses momentos, fazendo de um ato aparentemente objetivo e simples um verdadeiro complexo de relações sócio-afetivas.

Nessas ocasiões, podemos, então, verificar manifestações de liderança, autoritarismo ou subserviência nas pessoas envolvidas. A aceitação pode, por exemplo, ser decorrente de consenso, de indução, de imposição. São fatos como esses que nos mostram a situação de roda como um reflexo das relações sócio-afetivas gerais.

Com respeito à presença ou não do professor na roda, tenho ainda a considerar o fato de que, em geral, regras por ele propostas têm validade apenas em sua presença. Em sua ausência, a regra, no caso de não-cumprimento, entra na questão logo acima exposta, ou seja, será discu-

tida, negociada. Pode ocorrer ainda uma terceira hipótese, que é a de algumas crianças assumirem a voz do professor na brincadeira, tentando, pois, reproduzir sua palavra. Aí entram fatores estreitamente ligados, de um lado, às relações entre as crianças entre si e, de outro, entre as crianças e o professor. E serão esses fatores que determinarão as soluções para os conflitos.

Finalmente, a propósito da interferência do PARA QUEM no COMO da brincadeira, podemos concluir que o destinatário se apresenta de duas maneiras: (a) pode haver um PARA QUEM já previsto pelo texto ("escolho Fulana"), ou, (b) pode haver um PARA QUEM não-previsto pelo texto (um observador da brincadeira, cuja presença pode determinar profundamente o COMO). Daí podemos ver que a brincadeira pode se dar num jogo entre esse duplo PARA QUEM, ou seja, ao mesmo tempo o COMO pode se dar com relação a um interlocutor previsto textualmente e a um encaixado na situação imediata.

Dessa duplicidade resulta que, enquanto o "interlocutor textual" vai indicar participantes da brincadeira (em geral, crianças) ou pessoas ausentes que mantêm alguma relação com eles, o "interlocutor não-textual" vai manter com a roda uma relação de estranhamento, isto é, poderá ser uma criança que desconhece a cantiga e a está aprendendo ou, muito mais freqüentemente, um adulto, para quem o acontecimento-cantiga passa a ser brincado.

5 - PARA QUE SE BRINCA?

Responderei finalmente à quinta e última questão proposta: PARA QUE SE BRINCA. Como nas anteriores, aqui também retomarei fatos já abordados.

O PARA QUE da brincadeira vai variar de acordo com determinados aspectos. Um deles seria o da relação TEMPO/FAIXA ETÁRIA. Considerando-se o acontecimento-cantiga como um fato do mundo adulto (no passado) e do mundo juvenil (passado e presente), veremos que a finalidade mais importante talvez seja a de se lidar com fatos das relações

afetivas, relacionar-se com o sexo oposto.

Isso aparece, às vezes, textualmente indicado, como podemos ver pelos versos:

"Na roda eu não fico nem hei de ficar
Escolherei uma dama para ser meu par."

em que o PARA QUE se encontra formalmente expresso no verso "Escolherei uma dama para ser meu par".

Fato diverso ocorre com o PARA QUE da brincadeira enquanto manifestação infantil. Um aspecto interessante diz respeito ao processo de incorporação (cf. pp.9; 12 - 4). Brinca-se para aprender as coisas e as relações do mundo adulto.

Esse aspecto encontra-se, porém, intimamente relacionado a um outro relevante ao PARA QUE: o do *caráter lúdico* do acontecimento-cantiga. Esse caráter está intrinsecamente associado ao brincar como opção de lazer. Vemos também o lúdico associado a situações difíceis de serem enfrentadas. Encará-las através do jogo, da brincadeira, talvez tenha como efeito reduzir-lhes o caráter negativo. É o que vimos na abordagem das referências à morte (cf. pp. 45-6) a propósito dos versos:

"Quando eu era caveira...
Eu era assim..."

em que, para lidar com o mistério ou o medo que a morte provoca, as crianças brincam "fazendo caretas, tendo as mãos crispadas à altura do rosto" (NOVAES, 1960).

Um outro fato a ser considerado é o interesse que os adultos (em especial, os pais e funcionários escolares) têm na brincadeira. Em geral, aos adultos convém que as crianças mantenham-se ocupadas com alguma atividade para que melhor possam desenvolver as suas próprias. Daí o interesse nas cantigas ou em outra forma qualquer de ocupação para as crianças. Dessa maneira, a criança é estimulada a brincar também para manter o adulto em sua comodidade.

Após a análise dessas questões, passarei a a-

bordar elementos lingüísticos mais constantes nas cantigas. Em outras palavras, passarei à abordagem da ESTRUTURA E PROCESSOS DA CANTIGA.

ESTRUTURA E PROCESSOS DA CANTIGA

MACRO - ESTRUTURA

Neste passo da análise gostaria de levantar alguns processos formais cuja descrição do funcionamento poderia nos levar a uma melhor caracterização do tipo de discurso que estamos estudando: a estrutura da cantiga.

Pensando na organização interna dos textos, um primeiro fato a ser destacado é o de que não podemos considerá-los senão em sua ligação com aspectos musicais e coreográficos. Em outras palavras, a cantiga é uma COMPOSIÇÃO, no sentido em que esse termo é usado para designar, por exemplo, as canções populares. Dessa maneira, embora nos textos, em VERSOS, se encontrem presentes elementos formais da poesia, tais como metro, rima e organização em estrofes, não se pode ver esses textos especificamente como poemas mas sim - em sua conjunção com a música e coreografia - como geradores do ritmo e do movimento aos quais se entregam os participantes da brincadeira.

Entretanto, não se deve deduzir daí que os textos não possuam certas características de organização. Observando a cantiga:

"Jacaré está na lagoa
Com preguiça de nadar;
Deixa estar, "seu" Jacaré,
Que a lagoa há de secar!

Sim, sim, sim!
Não, não, não!
Pegou fogo
No papelão!"

vemos a descrição de um *fato*, ou um *relato*:

"Jacaré está na lagoa
Com preguiça de nadar;"

e a colocação de um *comentário*:

"Deixa estar, "seu" Jacaré,
Que a lagoa há de secar!"

seguidas de um *refrão*:

"Sim, sim, sim!
Não, não, não!
Pegou fogo
No papelão!"

O mesmo ocorre, numa mesma estrofe, com:

"Atirei o pau no gato-to
Mas o gato-to não morreu-reu-reu,
Dona Chica-ca admirou-se-se
Do berro, do berro que o gato deu:
Miau!"

em que os dois primeiros versos descrevem um *fato*, o terceiro e o quarto colocam um *comentário*, e o quinto verso, que ilustra o berro do gato, poderia ser considerado um pequeno *refrão*.

Embora esse tipo de composição seja bastante freqüente, a organização interna dos textos obedece a critérios bem menos específicos do que estes que acabamos de colocar.

Na realidade, poderíamos ver melhor essa organização em termos de *constantes* ou *processos recorrentes*, em que figuram RELATOS, COMENTÁRIOS, PEDIDOS, DIÁLOGOS, quase sempre acompanhados de um REFRÃO, De forma variada, esses elementos permitem combinações múltiplas, como podemos ver, por exemplo, em:

"A mão direita tem um roseira
Que dá flor na primavera. RELATO

Entraí na roda, ô linda roseira,
Abraçai a mais faceira." PEDIDO

ou

"Samba-lelê está doente,
Está com a cabeça quebrada. RELATO
Samba-lelê precisava
De umas dezoito lambadas. COMENTÁRIO

Samba, samba, samba, ô Lelê!
Pisa na barra da saia, ô Lelê! REFRAÃO

— Ô morena bonita,
Como é que se namora?
— Põe o lencinho no bolso DIÁLOGO
Deixa a pontinha de fora."

Além disso, um outro fato a ser destacado é o da *ligação* entre *esses processos* e a maneira como se dá a *interlocução* na cantiga, configurada pelo jogo enunciativo entre TODOS e UM, ou seja, entre a RODA e UMA PESSOA EM DESTAQUE.

Embora haja uma contínua *representação* de fatos do mundo exterior ou de fatos da própria brincadeira (cf. pp.71-2), os papéis a serem representados recebem diferentes tratamentos.

Consideremos o DIÁLOGO nos versos:

"Onde está minha rosa
Que é tão bonitinha,
Que entrou na roda
Pra ficar sozinha?"

— Sozinha eu não fico
E nem hei de ficar,
Porque tenho a Fulana
Para ser o meu par."

e nos versos:

"— Pombinha branca,

O que está fazendo?

— 'Stou lavando a louça
Para o casamento."

No primeiro exemplo, são claramente definidos os papéis a serem representados na situação de brincadeira: a RODA, na primeira quadra, coloca uma questão, que será retomada pela PESSOA EM DESTAQUE na segunda. Contudo, os mecanismos de enunciação pelos quais o fato se coloca apresentam a roda *como soma de indivíduos*, ou seja, todos falam simultaneamente como primeira pessoa (no singular), de forma a colocar a questão numa situação típica de diálogo a dois.

Por sua vez, não há, no segundo exemplo, uma representação correspondente ao que é enunciado pelo texto, ou seja, os papéis do diálogo não serão desempenhados pela RODA, de um lado, e pela PESSOA EM DESTAQUE, de outro. Ocorre que a roda, *como voz única*, assume a representação de todos esses papéis, na medida em que, na situação, gira cantando tanto a pergunta como a resposta.

Entretanto, não entrarei, nesta etapa, em maiores considerações sobre o jogo enunciativo RODA/PESSOA EM DESTAQUE. Tratarei mais detalhadamente desse assunto na parte deste estudo relativa à ESCOLHA DO PARCEIRO, onde esse jogo se dá de maneira bastante característica.

Ainda sobre o jogo enunciativo, um fato acerca da estrutura dos textos diz respeito a sua abertura à *participação individual*.

Como vimos anteriormente (cf. pp.77-8), essa participação poderia estar enquadrada, formalmente, em versos *fixos* do texto, por exemplo:

"Morreu meu marido
No meio das flores.
Acabou-se a alegria.
Acabaram-se os amores."

ou então, em quadras de *livre escolha*, já existentes ou criadas pelo indivíduo no momento da brincadeira.

Acrescentaremos a isso que essa participação pode ser, formalmente, *antecipada* pelo texto, em geral, num PEDIDO:

"Senhora Dona Fulana,
Entre dentro desta roda:
Diga um verso bem bonito,
Diga adeus e vá se-embora."

Ou, por outro lado, pode não ser antecipada mas sim *determinada* pela estrutura do texto, como vemos no DIÁLOGO:

"— Ó Fulana, você quer ser freira?
— Não, senhora, quero me casar."

Observaremos, também, como marcas da inclusão do indivíduo no texto: (a) a abertura que o substantivo FULANA(O) propicia de se encaixar o nome de um indivíduo da situação; (b) epítetos indicativos de referências a pessoas ("senhora viúva", "bela pastora", etc.); (c) nomes de elementos do mundo cosmológico ("linda roseira", "seu lobo"), que, vistos em processos de personificação merecerão tratamento especial, a seguir.

No entanto, é de fundamental importância o papel desempenhado pela SITUAÇÃO com respeito à participação individual. Visto na brincadeira, esse fenômeno adquire dimensão muito mais ampla, uma vez que nela a participação individual não se restringe apenas à *entoação* de versos fixos ou de quadras de livre escolha. A integração texto-música-coreografia é particularmente digna de destaque, sobretudo ao observarmos que em RELATOS como:

"A Fulana não é capaz
De botar o pião no chão."

ou em COMENTÁRIOS do tipo:

"Como é que ela pula!
Como é que ela roda!"

Como é que ela faz
Requebradinho!"

toda a ênfase na participação individual se encontra na maneira como a pessoa em destaque executa movimentos coreográficos. Assim, torna-se bastante redutor enfocar esse fenômeno sem nos referirmos aos domínios *musicais* e *coreográficos* TAMBÉM presentes na cantiga e, sobretudo, sem considerar a *ligação orgânica* existente entre o *texto* e sua *situação* de ocorrência.

A importância desses fatos também pode ser sentida ao tratarmos de mais um aspecto da estrutura da cantiga: o NON-SENSE.

Esse aspecto aparece ligado a fatores de coesão interna dos textos ou ainda quando, neles, ocorre dissonância de sentido. Podemos sentir sua ação em quadras de cantigas:

"Ô crioula lá!
Ô crioula lá lá!
Ô crioula lá!
Não sou eu que caio lá!"

ou mesmo em textos inteiros:

"Camaleão,
Olha-o rabo dele,
Assegura esse nego
Senão ele cai.
O cachimbo é de barro,
É de samburá."

Observando a estrutura de cantigas que apresentam quadras non-sense, tais como:

"A Fulana na cozinha
Agarrada com o fogão;
Com dois olhos arregalados,
Parece um gato ladrão.

Osquindô lê lê!
 Osquindô lê lê lá lá!
 Osquindô lê lê!
 Não sou eu que caio lá!"

ou então:

"Fiz a cama na varanda,
 Esqueci do cobertor;
 Deu o vento na roseira,
 Encheu a cama de flor.

Osquindô lê lê!
 Osquindô lá lá!
 Osquindô lê lê!
 Não sou eu que caio lá!"

somos levados a nos colocar a questão de sua interpretação.

Poderíamos pensar numa interpretação baseada em sua estrutura *textual*, de tal maneira que o último "lá", entendido como advérbio de lugar, retomasse algum elemento enunciado ou deduzido das estrofes anteriores.

Isso nos levaria, então, a encarar a segunda quadra como um *comentário* sobre a primeira, o que nos criaria possibilidades de uma RE-LEITURA da cantiga.

Por sua vez, essa re-leitura nos conduziria a interpretações variadas do texto, conforme já enunciamos mais atrás a propósito da cantiga "Fiz a cama na varanda" (cf. pp.21-2).

Mas as quadras ou cantigas non-sense poderiam ainda ser encaradas como expressões onde o *caráter lúdico* seja predominante. Nesse sentido, estaríamos reforçando a idéia desenvolvida mais atrás (cf. p.30) de que as palavras podem também valer por seu *corpo*, por aquilo que possuem de materialidade.

Exemplos marcantes desse valor material estariam em CORRUPTELAS como "de marrê deci" (cf. p. 112), "ma ta, tira, tirou" e "para te encontrar"; respectivamente do francês "Je m'en vais d'ici", "Ma tant'tire, lire, lo"

e "L'amour m'y compt'ra" (cf. Novaes, 1960).

Vemos, por esses exemplos, que sentidos *lexicais* ("mata", "tira") ou mesmo *oracionais* ("para te encontrar") se encontram presentes nessas adaptações de versos franceses à estrutura do português. Contudo, o aspecto fônico é de fundamental importância nesse processo, já que em todos os casos apresentados a proximidade sonora é verificada como condição indispensável dessas adaptações.

Resta-nos observar o efeito da *situação* na interpretação desses textos. Como vimos anteriormente (cf. p. 22), o caráter aberto, a vaguidade semântica característica dos textos, fazem com que seu sentido seja determinado em sua situação de ocorrência.

Acrescentando a isso as considerações acerca da estrutura formal e caráter lúdico das quadras ou cantigas non-sense, e lembrando também a repetição indefinida dos textos (cf. p.22) na brincadeira, podemos afirmar que será essa conjunção estrutura-ludicidade-situação que determinará os efeitos de sentido que os textos vão adquirir em sua situação de ocorrência.

Ou, em outras palavras, não podemos separar os textos de seu uso efetivo se quisermos dar conta de sua significação.

Feitas essas considerações sobre aspectos macro-estruturais dos textos, passarei à abordagem de dois processos formais de significação bastante produtivos na cantiga: os processos metafóricos e os processos ilustrativos.

(1) Os processos metafóricos

Na descrição desses processos, basear-me-ei em considerações de Perelman (1977) acerca da analogia e da metáfora.

Para esse autor, a analogia tem como princípio básico uma PROPORÇÃO, excluindo-se, todavia, desse conceito seu aspecto matemático de igualdade. O que se observa,

em realidade, é a SIMILITUDE entre duas relações, de tal forma que entre o primeiro par. da analogia (o TEMA) e o segundo (o FORO) "não se afirma uma igualdade simétrica por definição, mas uma assimilação que tem por objetivo esclarecer, estruturar e avaliar o tema graças ao que se sabe do foro"⁽²⁰⁾, o que implica para o foro um domínio melhor conhecido que o do tema.

Ainda segundo Perelman, a similitude de relações pode ser formalmente expressa por quatro ou três termos. Nesse último caso, um desses termos será repetido no tema e no foro.

Tais fatos podem ser verificados nas cantigas, como nos mostram os versos:

"O céu está escuro
Mas não é para chover.
Meu amor está doente
Mas não é para morrer."

em que o fato de se negar a relação "céu escuro/chuva" ã (a/b) apresenta-se em similitude com a negação da relação "doença/morte" ã (c/d),

e

"Fui à Espanha
Buscar o meu chapéu
Azul e branco
Da cor daquele céu."

onde a relação "chapéu/azul e branco" (a/b) se apresenta em similitude com "céu/azul e branco" (c/b).

Perelman nos coloca também que uma fusão de tema e foro - uma condensação da analogia - nos leva a um tipo especial de tropo: a metáfora. Assim, a partir da relação "A/B assim como C/D" poderíamos obter metáforas do tipo A de D, C de B e A é C.

É o que poderíamos ver na cantiga:

"Seu" príncipe está lá dentro
 E a senhora está cá fora;
 Por isso, Dona Fulana,
 Vai dizendo o que ela é:

É uma gata "rebichada"
 Na boca do jacaré!"

com a *identificação* "senhora do príncipe é gata rebichada" a partir da analogia "senhora do príncipe/qualidade x" assim como "gata/a mesma qualidade x" - ressaltando-se que aos felinos são associados, ideologicamente, aspectos de sensualidade, os quais, em nosso exemplo, podem ser vistos na qualidade x transpostos a seres humanos.

A essa condensação da analogia em metáforas, Perelman acrescenta que o processo de identificação pode se condensar ainda mais, resultando no confronto entre uma qualificação e a realidade à qual ela se aplica. Esse é o processo da *personificação*.

A mesma cantiga acima nos mostra esse fato, quando tomamos o termo "jacaré". A partir da analogia "homem/qualidade y" assim como "jacaré/a mesma qualidade y", obtém-se a identificação condensada do termo "jacaré" designando o paquerador (qualidade y), ou seja, o indivíduo que fica esperando a amada passar (NDLP). Vemos, pois, a relação homem/mulher representada no texto por processos metafóricos construídos sobre "gata/jacaré".

As considerações até agora feitas sobre os processos da analogia e sua condensação em metáforas nos levam a refletir sobre a maneira como esses processos estariam sendo utilizados nas cirandinhas.

Vimos que, nos três exemplos acima, era comum a presença de elementos do MUNDO COSMOLÓGICO num dos pares que compunham as relações estabelecidas: "céu escuro/chuva", no primeiro exemplo; "céu/azul e branco", no segundo; "gata/qualidade x" e "jacaré/qualidade y", no terceiro.

Quanto ao segundo par, invariavelmente apresentava aspectos relacionados ao MUNDO HUMANO: a associação "doença/morte", no primeiro exemplo; as cores do *chapéu*,

peça da indumentária, no segundo; atributos e atitudes como a sensualidade, a insinuação e a "paquera", no terceiro.

Os exemplos descritos permitem-nos, então, mostrar uma característica importante do processo metafórico que, como vimos, inclui a analogia, sua condensação em metáfora e, num segundo nível, em personificação: o *estabelecimento de relações de similitude entre aspectos do mundo cosmológico e aspectos do mundo humano*.

Vejamos ainda um exemplo de como se dá o estabelecimento dessas relações.

A cantiga:

"Zum...zum...zum..

Lã no meio do mar!

É o vento que nos atrasa,

É o mar que nos atrapalha

Para no porto chegar!...

pode estar indicando as dificuldades e empecilhos pelos quais o indivíduo passa para atingir um objetivo (o "porto") material ou transcendente. Nessa travessia de vida, os obstáculos estariam sendo designados por elementos do mundo cosmológico ("vento" e "mar") associados a verbos que lhes atribuem predicados negativos, tais como "atrasa" e "atrapalha".

Ligações entre o mar e a vida poderiam ainda ser vistas na cantiga:

"Meu amor é marinheiro...

Mora nas ondas do mar...

Tomara que a maré seque...

Para o meu amor chegar..."

Vemos aí a volta do "marinheiro" condicionada ao movimento periódico das águas do mar", a maré, que pode também indicar o "fluxo e refluxo dos acontecimentos humanos" (NDLP). Assim, o "marinheiro" condiciona a direção de sua

vida não a sua vontade própria mas à do elemento que rege suas atividades — a "maré".

Tratando ainda das relações de similitude entre aspectos do mundo cosmológico e aspectos do mundo humano, vemos que a *sinestesia* desempenha nas cantigas um importante papel no estabelecimento dessas relações.

Transferir para elementos do cosmos sensações agradáveis, propiciados especialmente pelos sentimentos amorosos, é um processo muito freqüente nas cirandinhas:

"Oh! que noite tão bonita!
Oh! que céu tão estrelado!
Quem me dera estar agora
Perto do meu namorado!"

No entanto, não apenas as sensações agradáveis são transferidas. Projetar no cosmos sensações desagradáveis é também um processo bastante freqüente. Destaca-se a *madrugada* ⁽²¹⁾ como elemento acolhedor de tais projeções:

"Eu agora vou cantar
Versos que meu bem cantou;
Numa triste madrugada
Foi-se embora e me deixou."

Na associação homem/cosmos, contudo, nenhum processo metafórico é mais produtivo nas cirandinhas do que o da *personificação*. É desse processo que nos ocuparemos agora.

O processo da personificação está diretamente ligado à questão da referência (O QUE). No interior da referência vejamos inicialmente QUEM é designado por elementos do mundo cosmológico, ou seja, a que referentes esses elementos apontam.

Em sua grande maioria, os referentes são *abertos*, não-determinados. De acordo com a maneira de brincar, *um* ou *mais* participantes podem ser designados por elementos do mundo cosmológico. Dessa maneira, as referências podem

apontar para a *situação* de brincadeira, como nos mostram os versos:

"Entrai na roda, ô linda roseira..."

em que o elemento "roseira" designa a pessoa em destaque na roda, ou:

"Formiguinha da roça
Endoideceu
Com uma dor de cabeça
Que lhe deu.

Ai, pobre! Ai, pobre formiguinha!
Põe a mão na cabeça
E faz assim... E faz assim..."

em que todas as crianças da roda são designadas por "formiguinha", devendo, por conseguinte, executar, ao mesmo tempo, os movimentos coreográficos determinados pela maneira de brincar.

Por outro lado, a referência pode se dar com um personagem humano do *texto*, sem nenhum vínculo direto com a situação de brincadeira. É o que vemos nos versos:

"A barata diz que tem
Um vestido de sedão."

cuja coreografia determina que todos os participantes devem girar cantando, não havendo nenhum deles em posição de destaque. Dessa maneira, não podemos identificar a "barata" a nenhum participante mas sim a um personagem da narrativa.

Uma vez estabelecidos os referentes apontados pelos elementos do mundo cosmológico, trataremos de QUAIS dentre esses elementos prestam-se a personificações.

Veremos que pessoas da roda ou personagens dos textos podem estar sendo designados por elementos do REINO MINERAL:

"Senhor rei mandou dizer
Que escolhesse uma pedrinha."

ou por elementos do REINO VEGETAL:

"Ó flor, ó linda flor!
Ó flor, vem cá!"

ou também por seres do REINO ANIMAL:

"— Vem cá, siriri!
Vem cá, siriri!"

ou ainda por elementos do MUNDO ASTRONÔMICO:

"Lá vem a lua saindo
Com três estrelinhas do lado;
A do meio vem dizendo
Que a Fulana tem namorado."

Desses quatro reinos, dois deles ocorrem com mais frequência no estabelecimento de relações homem/cosmos: o vegetal e o animal. Vejamos o funcionamento de cada um deles.

De maneira geral, os elementos do REINO VEGETAL indicam a roda ou o conjunto de pessoas que dela participam:

"Entrei num jardim de flores..."

Dentre esses elementos, a rosa frequentemente personifica elementos femininos, e o cravo, elementos masculinos. Daí a cantiga típica "O cravo brigou com a rosa", narrando as desventuras de um casal⁽²²⁾.

Por sua vez, as diferentes cores da rosa simbolizam diferentes atributos da pessoa designada: a rosa branca, o amor oculto; a rosa amarela, o amor constante, eterno; a rosa vermelha, o amor "fugoso, carnal"; a rosa verme

lha e branca, o "fogo carnal acrescido de um sentimento de coração" (23).

Esse jogo simbólico aparece na confissão de um amor oculto e eterno na cantiga:

"Rosa Amarela
Rosa Amarela eu sou;
Rosa Amarela
Rosa Branca é meu amor."

ou ainda na revelação que um emissor faz de sua duplicidade amorosa na cantiga:

"A rosa vermelha
É do bem querer,
A rosa vermelha e branca
Hei de amar até morrer."

O recurso a elementos simbólicos ligados ao REINO VEGETAL pode culminar com a personificação. A cantiga:

"Debaixo do laranjal
Encontrei uma menina,
Apanhando fores brancas,
Flores brancas prá me dar.

Flores brancas é casamento,
Fulana vai se casar
Ó Fulana, deixe disso,
Deixe disso e olhe lá.

Hoje mesmo ela casou,
Hoje mesmo ela mudou.
Na casa de Fulana
Vai nascer um pé flor."

apresenta vários elementos simbólicos relacionados ao casamento. É o caso, por exemplo, de "flores brancas" (símbolo típico do casamento) e "laranjal" (a laranjeira simboliza a

castidade). Aqui, associando "flores brancas" e "laranjal", teríamos as flores de laranjeira, tradicional símbolo do casamento no contexto brasileiro. Além desses, temos a expressão "apanhar flores" que, no contexto, pode estar indicando a vontade de se casar e a escolha do parceiro ("apanhando flores brancas/Flores brancas prá me dar") e, por fim, temos a personificação através de "um pê de flor" que "vai nascer", ou seja, o fruto do casamento.

O cravo é também utilizado em processos de personificação. Na cantiga:

"Lá do céu caiu um cravo,
De tão alto desfolhou."

essa flor pode estar indicando uma pessoa tão altiva, arrogante, que "de tão alto desfolhou". Sugere uma retomada do provérbio "quanto maior a altura, maior o tombo".

Mas o cravo pode ter outros sentidos dependendo do contexto (textual) em que é usado. Assim como as flores brancas, de maneira geral, o cravo branco, de maneira especial, é um símbolo do matrimônio:

"Cravo branco na janela
É sinal de casamento."

Já a "perpétua" na cantiga:

"Se a perpétua cheirasse,
Seria a rainha das flores."

pode estar indicando, por alusão à "rosa", uma pessoa muito bela, para a qual falta uma "qualidade". Se ela "cheirasse" (tivesse certa qualidade), "seria a rainha das flores".

Outro elemento do mundo vegetal que se presta à personificação diz respeito aos frutos. Na cantiga:

"O Limão entrou na roda...
Ele anda de mão em mão..."

Não chora, meu bem, não chora...
 Consola meu coração..."

vemos que o "limão" aparece com sentido irônico, personificando o "galanteador". Logo, o contrário da fidelidade, qualidade simbólica com a qual aparece dicionarizado⁽²⁴⁾.

Hã, como vimos até aqui, um parentesco entre a personificação de elementos do mundo cosmológico e o universo simbólico em que ela se dá, ora emergindo um personagem da narrativa, um participante da roda ou a própria roda, ora predominando certos valores e comportamentos próprios a nossa cultura.

Alguns sentidos especiais que termos do reino vegetal como "flor" e "flores" poderiam estar assumindo enquadrar-se-iam na predominância desses valores e comportamentos, ficando como cena de fundo o jogo entre os participantes.

Nos versos:

"Iaiã, que lindas são as flores
 Da primavera!"

o apogeu das flores na primavera pode estar sendo associado à juventude, fase considerada pelo senso comum como de apogeu.

Por outro lado, nos versos:

"No meu jardim tem uma roseira
 Que bota flores no mês de maio."

a expressão "botar flores" associada a "no mês de maio" pode estar sugerindo o casamento de uma pessoa (a "roseira"), já que é considerado o mês das noivas.

Finalmente, nos versos:

"Morreu meu marido
 No meio das flores.
 Acabou a alegria.
 Acabaram-se os amores."

e

"Marido morreu
no tempo da flor.
Acabou-se a alegria,
Acabou-se o amor."

as expressões "no meio das flores" e "no tempo da flor" poderiam estar sugerindo a fase áurea da vida do "falecido", a época de sua "primavera", sua juventude, vitalidade.

Como vimos mais atrás, no estabelecimento de relações homem/cosmos feitas por meio do processo de personificação, além do reino vegetal, os elementos do REINO ANIMAL também possuem papel de destaque.

A característica principal nesse processo é a associação de determinado(s) traço(s) do comportamento de um animal a determinado(s) traço(s) do comportamento ou da personalidade de um ser humano, resultando, dessa associação, o emprego do nome de um animal designando um ser humano.

Tomemos alguns exemplos:

(a) na cantiga:

"A barata diz que tem
Sete saias de filô.
É mentira da barata,
Ela tem é uma só."

a barata está designando, pejorativamente, um indivíduo do sexo feminino. O aspecto "mentira" da pessoa em questão, um aspecto negativo, parece ser o elo de associação à barata, um animal visto negativamente pelas pessoas.

(b) As pessoas em destaque na roda, embora às vezes caracterizadas de forma negativa, são vistas não pejorativamente mas de modo jocoso. Para tanto, são utilizados animais considerados feios, repulsivos, como nos mostramos

cantigas:

"O sapo não lava o pé!
Não lava porque não quer..."

ou

"Olha o macaco na roda!
Ele quer sair."

(c) Já a cantiga:

"Sapo jururu
Na beira do rio,
Quando o sapo grita, ô maninha!
Diz que está com frio."

nos apresenta novamente o "sapo". Mas, desta vez, o animal pode estar evocando um indivíduo do sexo masculino à busca de companhia, o que é sugerido pela expressão "estar com frio" (estar só).

(d) Por outro lado, a cor "branca", em nosso contexto cultural simbolizando a castidade, bem como a ação de "lavar", no sentido de "purificar", "preparar-se", permitem-nos, na cantiga:

"— Pombinha branca
O que está fazendo?
— 'Stou lavando a louça
Para o casamento."

fazer uma associação entre "pombinha branca" e "moça virgem".

(e) Os contos infantis, as fábulas, também emprestam personificações para as cantigas. Por exemplo, a história de "Chapeuzinho Vermelho":

"Vamos passear no bosque
Enquanto "seu" Lobo não vem."

Aqui, como na história, o "Lobo" pode estar designando o perigo que ameaça mocinhas e crianças.

(f) O "barqueiro", personagem freqüente nas cantigas, também aparece designado por um ser do reino animal, como pode ser observado na cantiga:

"Marrequinha da lagoa,
Me deixa passar, passar..."

A associação "barqueiro/marrequinha" talvez esteja ligada à forma de vida de ambos — fazendo travessias sobre a água — à maneira como convivem com seu ambiente.

(g) Por outro lado, o indivíduo que quer fazer a travessia também aparece designado por um animal, conforme nos mostra a cantiga:

"— Passa, passa, galinha arrepiada!
— Deixa eu passar.
— Se não for o da frente,
O de trás tem que ficar."

em que "galinha arrepiada" designa o ser em questão.

(h) novamente o "jacaré" aparece em uma cantiga, desta vez qualificando o indivíduo em destaque como preguiçoso, acomodado:

"Jacaré está na lagoa
Com preguiça de nadar;
Deixa estar, "seu" Jacaré,
Que a lagoa há de secar."

A associação do "jacaré" a indivíduo preguiçoso pode estar ligada à sua forma de vida e à dificuldade de sua

movimentação fora da água. A cantiga sugere mudança de situação (para pior), perda de privilégios, etc.

(i) A macaca e a perua têm sua vez na cantiga:

"Todo mundo se admira
Da macaca fazer renda.
Eu já vi uma perua
Ser caixeira de uma venda.

Segundo o NDLP, "macaca" e "perua" podem designar, respectivamente, "mulher feia" e "mulher de vida irregular, meretriz".

A proporção favorável ao primeiro termo ("macaca") em detrimento do segundo ("perua") não deixa de ter suas implicações ideológicas.

(j) Na cantiga:

"Carneirinho, carneirão...
Olhai pro céu, olhai pro chão...
Manda o Rei,⁽²⁵⁾ Nosso Senhor...
Para todos se ajoelhar."

o "carneirinho" pode sugerir a criança obediente, devota, qualidades que são deduzidas do símbolo "obediência" atribuído ao carneiro e de aspectos textuais e coreográficos, uma vez que os participantes devem reproduzir obedientemente os movimentos determinados pelo texto.

(l) Já a cantiga:

"Caranguejo não é peixe,
Caranguejo peixe é;
Caranguejo só é peixe
Na enchente da maré."

nos apresenta o caranguejo, animal da terra e da água, que se protege sob sua carapaça. Esse animal pode estar desig-

nando a pessoa de atitudes dúbias, de comportamento determinado pelas circunstâncias. A cantiga nos apresenta um problema: o caranguejo é peixe ou não é? Logo a seguir, a resposta: "caranguejo só é peixe/na enchente da maré", ou seja, a circunstância determina esta ou aquela face da pessoa. Se a maré sobe, a pessoa nada (é peixe); se a maré baixa, a pessoa movimenta-se na terra. Assim, o indivíduo descrito tem duas naturezas, ora utilizando-se de uma, ora de outra, conforme a circunstância.

A duplicidade do "caranguejo" nos faz atentar para uma última questão. Tal como ocorre com as flores, também os animais, embora mais restritamente, podem ser tomados como símbolos. Basta observarmos, por exemplo, a pomba (pureza), a macaca (feiúra), o jacaré (preguiça, "paquera"), etc.

Feitas essas considerações sobre os processos metafóricos nas cantigas, gostaria de situar melhor o seu emprego.

Vimos, a princípio, tratar-se de mecanismos formais tendo por base uma relação de similitude entre dois pares de termos (a/b assim como c/d).

A seguir, acrescentamos que essa relação se fazia de uma forma especial nos textos, qual seja, a partir da integração homem/cosmos.

Resta-nos agora observar o caráter místico que envolve essa integração, sobretudo na maneira como ações, estados e atributos humanos são associados aos elementos do mundo cosmológico.

Esse caráter talvez esteja ligado ao fato de que a existência do mundo cosmológico independe da existência do homem. Esse estatuto do cosmos, essa sua "onipotência", passa, pois, a desenvolver no homem a idéia de um todo perfeito, acabado, valendo por si; daí a tendência humana de depositar nele a total explicação de sua vida — mitificando-a, portanto — e a ele, unicamente, entregar seu destino.

Por fim, nos mecanismos formais de se estabelecer a relação homem/cosmos aparece também refletida toda uma perspectiva ideológica típica de nossa cultura.

Assim, ao associarmos, por exemplo, a madrugada a situações desagradáveis, ou então o macaco a uma pessoa ti da como feia, ou ainda ao atribuírmos status de "mais be-la" a uma estação do ano, relacionando-a a uma fase da mulher que é considerada seu apogeu (a juventude), veremos que, nessas associações, estão presentes aspectos que constituem as discriminações que os indivíduos fazem nas suas relações afetivas em seu meio social.

(2) Os processos ilustrativos

Nesta parte do trabalho, tratarei de algumas estruturas formais que, no discurso da cantiga, teriam como uma de suas mais importantes funções a de *ilustrar*, mostrando (apontando) características textuais, musicais e coreográficas das cirandinhas.

Essas estruturas possuem naturezas lingüísticas diversas, tal como consideraremos a seguir.

(1) Algumas delas, por exemplo, são partes de palavras:

"Atirei o pau no gato-*to*..."

(2) Outras, são expressões foneticamente próximas a algum elemento do texto:

"São João, *da-ra-rão*
Tem uma gaita-*ra-rai-ta*..."

(3) Outras ainda, são partes de um refrão encaixadas em pontos estratégicos (tais como finais de versos) de quadras de livre escolha:

REFRÃO

"Eu vou pilar, eu vou pilar,
Eu vou pilar café;
Ou aqui ou na Bahia,

Onde Deus quiser.

SOLO

Açucena quando nasce,
Nasce fora do jardim,
Vou pedir a Nossa Senhora
Pra tomar conta de mim.

CORO

Eu vou pilar café!
Eu vou pilar café!
Eu vou pilar café!
Eu vou pilar café!"

(4) Outras, por fim, são expressões do tipo:

"Tra-la-la"

"Dolilin, dolele/Dolilin, dolalã"

"É de chá, chá, chá/É de lã, lã, lã"

"Tindô lê lê"

"Ô manã süssu"

etc.

(5) Além dessas, há outras, de caráter VOCATIVO:

"Sapo jururu .

Na beira do rio

Quando o sapo grita, *ô maninha!*

Diz que está com frio."

e

"Eu morava na Bahia, *Sereia!*

Mudei para o sertão, *Sereia!*

Aprendi a namorar, *Sereia!*

Com um aperto de mão, *ô Sereia!*"

Observando essa quinta estrutura ilustrativa, vemos refletido nas duas quadras um jogo formal *ideal* de interlocução em que "Maninha" e "Sereia" constituiriam interlocutores nomeados, embora não presentes.

Além disso, esses vocativos não caracterizam um *apelo*, fato que ocorre nos casos abaixo:

"A mão direita tem uma roseira
Que dá flor na primavera.

Entrai na roda, *ó linda roseira,*
Abraçai a mais faceira."

ou

"*Bela pastora,* entrai na roda
Para ver como se dança:
Uma volta, meia volta,
Abraçai o "seu" amor."

ou

"Por isso, *Dona Fulana,*
Vai dizendo o que ela é..."

Nesses três casos, vemos que há um *apelo* dirigido à PESSOA EM DESTAQUE - referindo-se, pois, à situação - e que esse apelo se caracteriza como um PEDIDO..

Ainda num outro caso:

"A rolinha fez seu ninho
Para seus avos chocar.
Vem a cobra, come os ovos...
A rolinha pôs-se a chorar.

Cala a boca, *minha rôla,*
Que a cobra eu vou matar;
Os ovos que ela comeu
Ela há de me pagar."

verificamos um vocativo, que também caracteriza um pedido, embora o apelo, desta vez, seja de natureza *textual*: o narrador dirige-se a um personagem (do texto) e não a uma pessoa em destaque na situação.

A existência ou não desse pedido faz com que possamos distinguir, nas cantigas, duas classes de vocativos:

os dois inicialmente citados ("maninha" e "sereia") pertenceriam à classes daqueles *não* acompanhados de um pedido, fato distinto no caso dos quatro últimos ("ó linda roseira", "bela pastora", "Dona Fulana" e "minha rôla") que invariavelmente ocorrem acompanhados de um pedido, o que os colocaria numa segunda classe.

Para nossos propósitos, interessam os vocativos da primeira classe (não acompanhados de um pedido) que, juntamente com as demais estruturas formais anteriormente levantadas e constituindo com elas EXPRESSÕES LÚDICAS, teriam importantes funções na linguagem MUSICAL das cantigas, tais como evitar longos espaços de pausa melódica, preencher saltos em intervalos longos, acentuar tempos fortes, etc. Estabelecer-se-ia, assim, sua função ilustrativa com relação ao aspecto musical.

Também o caráter sonoro e rítmico do TEXTO pode ser destacado em sua função ilustrativa, pois, como vimos mais atrás (cf. pp. 44-5; 75-6), a propósito de versos como:

"Eu vou pilar, eu vou pilar
Eu vou pilar café."

ou

"Zabelinha come pão,
Come pão, come pão!
Deixa o resto no fogão,
No fogão, no fogão!"

a repetição de estruturas pode ilustrar tanto o movimento quanto o som do texto.

Além disso, as expressões lúdicas podem ter caráter onomatopaico, apresentando uma ligação FORMAL (ilustrativa) com os versos que as precedem. É o que vemos a propósito da expressão "dararão, dão, dão" na cantiga:

"Pai Francisco entrou na roda
Tocando seu violão:

Dararão, dão, dão!
 Dararão, dão, dão!"

De maneira mais direta, a referência à situação é sempre vista na cantiga, em geral, implicando aspectos de ordem COREOGRÁFICA.

Nesse particular, uma das marcas ilustrativas mais freqüentes é o advérbio "assim":

"Ai, pobre! Ai, pobre formiguinha!
 Põe a mão na cabeça
 E faz assim... E faz assim..."

ou

"Galinha no galinheiro
 Bate com a asa assim..."

Na situação, o uso desse advérbio estará sempre as sociado a determinadas práticas coreográficas.

Hã, no entanto, outras maneiras de se ilustrar as práticas coreográficas. É o que vemos, por exemplo, na can tiga:

"Caranguejo não é peixe,
 Caranguejo peixe é;
 Caranguejo só é peixe
 Na enchente da maré.

Ora, palma, palma, palma!
 Ora, pé, pé, pé!
 Ora, roda, roda, roda,
 Caranguejo peixe é!"

A roda canta, na realidade, duas coisas: canta um *fato* e canta seu *movimento*. Toda a primeira estrofe é voltada para o fato; a segunda é dividida: nos três primeiros versos, canta-se o movimento (as pessoas da roda devem, se gundo o que neles é anunciado, bater palmas três vezes, ba

ter o pé direito no chão três vezes e dar uma volta completa, cada um em torno de si mesmo), retomando, no quarto, o fato.

Gostaria, ainda, de considerar os versos:

"Eu sou pobre, pobre, pobre,
De marrê, marrê, marrê.
Eu sou pobre, pobre, pobre,
De marrê deci."

Segundo a fonte de onde recolhi a cantiga (Novaes, 1960), a "expressão "De marrê deci" é uma corruptela do estribilho francês "Je m'en vais d'ici". Quanto à maneira de brincar, a menina "pobre canta os primeiros versos caminhando do quatro passos para a frente e recuando o mesmo número de passos. Repete." Dessa maneira, resgatando-se acima um sentido encoberto, poderíamos dizer que há na cantiga dois "dizeres"; um, de natureza textual, fazendo referência à descrição da personagem ("eu sou pobre"); outro, voltando-se para a situação ("de marrê deci" = "je m'en vais d'ici" = vou-me daqui, ou melhor, retorno a partir do ponto em que me encontro), associado a um movimento coreográfico de retorno.

No desenvolvimento desta etapa do trabalho, procurei enfatizar o caráter ilustrativo de algumas estruturas formais bastante frequentes nos textos.

Entretanto, resta notar o caráter predominantemente LÚDICO dessas estruturas. Ao observarmos sua ocorrência, veremos que sua presença nas cantigas está sempre associada a uma situação agradável, recompensadora, tanto a nível TEXTUAL (por exemplo, correspondendo a onomatopéias, criando ritmo e rimas), como a nível COREOGRÁFICO (correspondendo, por exemplo, a mímicas, mudanças de passos) e a nível MUSICAL (por exemplo, marcando tempos fortes, etc.).

Dessa maneira, provavelmente o caráter lúdico seja realmente o aspecto funcional de maior relevância a ser notado nessas construções. Assim, para ele - e em função de le - dirijam-se, talvez, todos os demais aspectos conside-

rados.

TRÊS ASPECTOS FUNDAMENTAIS DA CANTIGA DE RODA

As considerações feitas neste trabalho sobre aspectos de ordem situacional, discursiva e estrutural da cantiga de roda nos levam a destacar os três aspectos fundamentais da brincadeira: o JOGO, a INSINUAÇÃO e a ESCOLHA.

1 - O J O G O

Se, em sua trajetória histórico-situacional, a canção teve alterados seus protagonistas e sua função (cf. pp. 17-8), o mesmo não pode ser dito de seu caráter lúdico. Este se mantém presente desde sua origem até nossos dias.

Embora o lúdico tenha sido motivo constante de reflexão neste trabalho, gostaria ainda de acrescentar algumas considerações a seu respeito.

A observação de diversas brincadeiras fez-nos refletir sobre a importância que, nelas, o JOGO adquire.

Nessas situações o que estruturalmente categorizamos como non-sense passa a ter um efeito ritual de extrema HILARIEDADE.

Assim, cantigas como:

"Camaleão,
Olha o rabo dele,
Assegura esse nego
Senão ele cai.
O cachimbo é de barro
É de samburã."

ou

"É de mim, fon, fon!
É da cor do limão,
É de Nossa Senhora
É da Conceição!"

causam grande efeito na situação de ocorrência quando, apressando-se gradativamente o andamento da melodia, há uma série de "tropeços" TEXTUAIS (as palavras começam a se embaralhar ao serem emitidas), MELÓDICAS (algumas pessoas apressam mais do que outras a sucessão de notas, disso resultando "ecos" sonoros) e COREOGRÁFICOS (as mãos se soltam, as pessoas caem umas sobre as outras).

O aspecto de DESAFIO característico no jogo também se faz presente nas brincadeiras. Podemos verificá-lo,

sobretudo, em cantigas como:

"A Fulana não é capaz
De botar o pião no chão.
Lá vai, lá vai, lá vai,
Lá vai o pião no chão!"

Segundo a maneira de brincar, a pessoa em destaque deve, com as mãos na cintura, requebrar-se, abaixando-se e erguendo-se o mais possível, enquanto a roda, parada, canta os dois últimos versos, batendo palmas no ritmo da melodia.

O efeito da DRAMATIZAÇÃO, a disputa pelos papéis a serem representados, também causam bastante sensação em cantigas que apresentam papéis definidos, tais como "A Linda Rosa Juvenil", que retoma a história "A Bela Adormecida". Também na roda brinca-se a luta entre o bem (o "príncipe") e o mal (a "bruxa") assim como a força do amor (com um beijo, o "príncipe" desperta a "princesa").

Grande sensação causam também a emissão de RIMAS:

"A barata diz que tem
Sete saias de filô.
É mentira da barata
Ela tem é uma só.

a marcação de TEMPOS FORTES do compasso ou de *partes fortes dos tempos*, destacadas textualmente em trechos como:



a ocorrência de ONOMATOPÉIAS:

"Foi na loja do Mestre André
Que eu comprei um pianinho!
Plim, plim, plim, um pianinho!"

e as REPETIÇÕES:

"Ora, palma, palma, palma!
Ora pé, pé, pé!"

Nessas situações é praticamente impossível separar texto-música-coreografia, uma vez que raramente a ênfase em um aspecto é desligada da ênfase em algum outro. Realçando-se, por exemplo, uma repetição textual, acaba-se, automaticamente, realçando sua emissão melódica e sua representação coreográfica. Em outras palavras, não há um ponto de partida; há uma CONJUNÇÃO.

Na verdade, a sensação agradável de se executar os movimentos coreográficos do "túnel" em cantigas como:

"Zabelinha come pão,
Come pão, come pão!
Deixa o resto no fogão,
No fogão, no fogão!"

não pode ser considerado sem uma equivalente sensação de prazer em se entoar esse movimento e em se emitir palavras combinadas sonora e ritmicamente. A expressão de satisfação dos participantes bem como o caráter de alegria transmitido na/pela brincadeira não podem, portanto, ser associados a apenas UMA das faces da cantiga, mas sim à CONJUNÇÃO de faces que a compõem.

Há, ainda, outras circunstâncias nas quais o aspecto lúdico se destaca. São aquelas marcadas de forma negativa nas cantigas. Como exemplos, temos as brincadeiras com número ímpar de participantes, no final das quais todos devem arrumar um parceiro, sobrando, conseqüentemente, uma pessoa. A agitação que se forma pela busca desse parceiro, associada ao fato de que a pessoa que sobra passa a ser vista negativamente - fica sozinha, é "vovô" (cf. pp. 59-60), é "macaco" - faz com que a brincadeira adquira um "sabor" especial, criando situações insólitas de diversão.

Sensação semelhante é propiciada também pelas cantigas do "barqueiro", em que uma escolha casual leva cada um dos participantes ao "céu" ou ao "inferno". Nessas cantigas, o "sabor" se encontra na expectativa pelo final,

quando as duas pessoas às quais as restantes manifestam sua escolha anunciam a posição que representam: do "céu" ou do "inferno" (cf., mais adiante, pp. 134-5).

No entanto, nenhum outro mecanismo enriquece mais o acontecimento-cantiga do que aqueles provenientes da SITUÇÃO de brincadeira. Nesse particular, destaca-se, sobretudo, o JOGO AFETIVO que a roda estabelece entre seus participantes, questão esta de que trataremos oportunamente a propósito dos mecanismos de escolha do parceiro (cf. pp.129-32).

Além do jogo afetivo, outros fatos da situação enriquecem o acontecimento-cantiga.

Às vezes a roda passa a ser vista como AFIRMAÇÃO DA FEMINILIDADE, opondo-se, pois, a atividades consideradas tipicamente masculinas ou então de ambos os sexos. Nessas ocasiões, a roda funciona, ao mesmo tempo, como arma de ataque e escudo protetor à presença masculina, criando-se situações de conflitos que animam consideravelmente a brincadeira.

Em geral, o conflito é iniciado pela disputa de espaços, seguida de uma série de provocações. É comum, nesse momento, grupos masculinos tentarem "invadir" a roda, sendo imediatamente repelidos por xingamentos, empurrões ou por outras formas ainda mais agressivas.

O conflito caminha, então, para outras vias, tais como a disputa pela maior intensidade na emissão de gritos, de um lado, e de sons musicais, de outro. Daí para uma série de ironias e arremedos recíprocos ou para outros tipos de manifestações, até que, por maneiras diversas, a questão seja solucionada.

Descrevendo esses fatos, pretendi mostrar que o jogo, na cantiga, pode se dar de diferentes maneiras. Evidentemente não as enumerarei todas, uma vez que a situação pode propiciar uma quantidade infindável de mecanismos pelos quais é possível o jogo ocorrer. Principalmente se considerarmos a cantiga no TEMPO e no ESPAÇO e associá-la aos diferentes tipos de pessoas que dela se servem ou se serviram.

As questões de que tratei baseiam-se principalmente na observação de brincadeiras com jovens e/ou com crianças, em diferentes locais. Mas creio poder estender seu efeito, evidentemente com certas restrições, às brincadeiras de adultos, no passado.

Como disse mais acima (cf. p.116), apesar das mudanças de seus protagonistas e de duas funções, a estrutura básica da cantiga (texto-música-coreografia) não sofreu alterações significativas. Se associarmos a isso o fato de que não se pode ver esse complexo estrutural senão em sua ligação orgânica a uma situação de ocorrência, só nos resta inferir daí seu caráter lúdico.

Dessa forma, embora haja uma infinidade de recursos pelos quais o jogo se processa na cantiga, esses recursos, na realidade derivam especificamente dos elementos básicos que a constituem: o complexo texto-música-coreografia em sua estreita ligação a uma situação de ocorrência.

2 - A I N S I N U A Ç Ã O

A relação que os participantes mantêm com os textos da cantiga, somada à extrema vaguidade semântica que os caracteriza (cf. pp.22-4), nos fazem pensar em um de seus mecanismos mais característicos de promover o estabelecimento de práticas sócio-afetivas: a INSINUAÇÃO.

Segundo Ducrot (1977, p.13), "muitas vezes temos necessidade de, ao mesmo tempo, dizer certas coisas e de poder fazer como se não as tivéssemos dito; de dizê-las,mas de tal forma que possamos recusar a responsabilidade de tê-las dito".

Essa necessidade estaria ligada ao fato de que há, nas línguas, palavras-tabu ou mesmo temas inteiros proibidos. No entanto, "já que, apesar de tudo, pode haver fortes razões para falar de coisas que tais, torna-se necessário ter à disposição modos implícitos de expressão que permitam deixar entender sem acarretar a responsabilidade de ter dito" (op. cit. p. 14).

Enquanto fato inscrito no domínio do *implícito* -

- mais especificamente do subentendido (cf. p. 17) - são várias as formas de insinuação nas cantigas.

(a) Uma delas diria respeito ao significado de expressões bastante freqüentes nos textos: verbos acrescidos de complementos e/ou de circunstâncias.

Algumas delas aparecem em destaque nas cantigas abaixo:

- (1) "Ó preta, ó preta!
Lá de Lisboa!
JOGAR AS CARTAS
É coisa boa..

Ó meu Senhor, eu fui passando
Por detrás da bananeira,
Diz o preto para a preta:
Oh! que linda brincadeira!"

- (2) "A Fulana não é capaz
De BOTAR O PIÃO NO CHÃO.
Lá vai, lá vai, lá vai,
Lá vai o pião no chão!"

- (3) "Pai Francisco entrou na roda
TOCANDO SEU VIOLÃO:
Dararão, dão, dão!
Dararão, dão, dão!
Vem de lá "seu" delegado,
E Pai Francisco
Vai pra prisão."

- (4) "Fulana CAIU NO POÇO
Ficou toda enlameada.
Os garotos deram em cima
Pensando que era melado.

Como é que ela pula!
Como é que ela roda!
Como é que ela faz

Requebradinho!"

(b) Como vimos mais atrás (cf. p. 91), a própria estrutura da cantiga (com sua disposição variada de estrofes e suas quadras NON-SENSE) cria possibilidade de RE-LEITURAS, que nos levam, por sua vez, a múltiplas interpretações dos textos, sobretudo quando associados a práticas coreográficas determinadas (tais como gestos característicos de se tocar violão em "Pai Francisco" ou a movimentação de quadris em "Pião no chão" e em "Fulana caiu no poço") e vistos em sua situação de ocorrência.

(c) Além disso, o tipo de discurso que estamos estudando se apropria de uma forma não-científica de designação dos órgãos genitais: por meio de seres do REINO ANIMAL. Essa apropriação, nas cantigas, pode produzir efeito de insinuação.

É comum vermos também essa designação não científica em outras formas de linguagem. Num recente comercial de televisão, a ênfase na liberdade de movimentos supostamente própria ao produto "cueca infantil" era marcada pela imagem de um pássaro saindo por sua abertura frontal.

O mesmo tipo de designação, também com efeitos próprios (em geral, de malícia), é comum em brincadeiras e trocadilhos bastante difundidos popularmente.

Dessa forma, a meio caminho entre as designações científicas e outras consideradas de baixo calão, aparecem as eufemísticas, atenuantes. Assim, nomes como "passarinho", "pombinha", "rolinha" e "cobra", associados a expressões como "cair no laço", "embaraçar" (na região onde a cantiga foi coletada o termo designa o estado da gravidez), "dar recompensa", "comer e beber", "fazer seu ninho", "chocar seus ovos" e "comer os ovos", associados ainda a práticas coreográficas como o movimento de quadris, entre outras, criam, nas cantigas, efeitos de sentido que variam do narrativo-ingênuo aos de insinuação e malícia.

Vejamos alguns exemplos:

- (1) "Olha o passarinho, dominó!

Caiu no laço, dominô!
 Dai-me um beijinho, dominô!
 E um abraço, dominô!"

- (2) "Pombinha rolinha
 Passou por aqui;
 Comendo e bebendo
 Fazendo assim...

 Assim...Assim...
 Assim... Outra vez assim..."

- (3) "Minha rolinha voou, voou,
 Caiu no laço, se embaraçou."

- (4) "Rô, rô, rô, minha rolinha!
 Rô, rô, rô, quero chamar!
 Rô, rô, rô, que a vida é minha!
 Recompensa eu quero dar."

- (5) "A rolinha fez seu ninho
 Para seus ovos chocar.
 Vem a cobra, come os ovos...
 A rolinha pôs-se a chorar.

Cala a boca, minha rôla,
 Que a cobra eu vou matar;
 Os ovos que ela comeu
 Ela há de me pagar."

Pensando na cantiga em nossos dias, poderíamos dizer que a atuação da insinuação é praticamente inexistente. Os textos, antigamente utilizados por adultos, hoje não seriam outra coisa que "a persistência de uma "forma" fora de seu contexto inicial" (Starobinski, 1974, p.43).

No entanto, como apontamos no início desta abordagem, a relação que os participantes estabelecem com os textos, bem como a extrema vaguidade semântica que os caracteriza, permitem que a cada nova situação de ocorrência não

apenas novos efeitos de sentido sejam criados como também efeitos de sentido que esses textos mantêm latentes sejam "despertados" numa determinada situação. Sobretudo numa situação de análise ou reflexão sobre a propriedade que a linguagem tem de CONSERVAR, COMBINAR e TRANSFORMAR.

Constatando, dessa forma, o efeito de insinuação (e de desejo) possível nos textos da cantiga de roda, mais uma vez concluimos com Starobinski (1974, p.113) que "uma leitura simbólica ou numérica, ou sistematicamente atenta a um aspecto parcial pode sempre fazer existir um FUNDO latente, um segredo dissimulado, uma linguagem sob a linguagem".

3 - A ESCOLHA

A gradação que vai da ausência para a presença do parceiro, que pode ser vista na seqüência das ações na cantiga:

"Chora, chora, chora, Piranha!
 Deixa de chorar, Piranha!
 Põe a mão na cabeça, Piranha!
 Tira, põe na cintura, Piranha!
 Dá um requebrado, Piranha!
 Pisa um sapateado, Piranha!
 Dá a mão a seu namorado, Piranha!
 Oi, como tem passado?"

é um bom exemplo para a nossa reflexão sobre a roda como LUGAR DE ENCONTRO DE PRÁTICAS SÓCIO-AFETIVAS (cf. p. 11).

Como nessas práticas a *escolha do parceiro* é o ponto culminante, é de se esperar que esse ato tenha, nos textos, especial realce. E isso realmente ocorre.

Assim é que o ato de escolha aparece quase sempre encaixado numa situação de diálogo, marcado linguisticamente pelo verbo "escolher" ou outros que indiquem uma manifestação de carinho, tais como "abraçar" ou "beijar", acrescidos de um complemento marcado afetivamente, como "a mais faceira", "a boa companheira", "o seu amor", "a mais

formosa", etc. Esses outros verbos pressupõem sempre, nas cantigas, o ato da escolha, ou, em outros termos, o verbo "escolher".

É o que vemos, por exemplo, em:

"Entrai na roda, ô linda roseira,
Abraçai a mais faceira."

Ocorrem, no entanto, casos em que o ato da escolha não aparece relacionado a elementos lingüísticos que o enunciam como tal.

Esse fato pode ser visto, por exemplo, na cantiga:

"Cravo branco na janela
É sinal de casamento,
Deixa disso, ô Fulana,
Que 'inda não chegou seu tempo.

Osquindô lê lê!
Osquindô lá lá!
Osquindô lê lê!
Não sou eu que caio lá!"

Segundo a maneira de brincar, há uma pessoa em destaque no centro da roda, que deverá escolher alguém para substituí-la. Esse ato de escolha deverá se dar enquanto a roda canta a segunda quadra. Nesse momento, a pessoa em destaque deverá se aproximar de uma companheira da roda e, juntas, desenvolverem determinados movimentos coreográficos. A escolha aparece, pois, ligada a versos que não a enunciam enquanto tal, mas onde predominam expressões lúdicas e certos movimentos coreográficos.

Na grande maioria das cantigas, com a escolha, tematiza-se o casamento. No entanto, a escolha não se esgota nessa temática: escolhe-se também o amigo ou, então, de forma mais geral, a escolha pode determinar apenas o ato de pertencer, ou não, ao grupo.

Atentando-se, por outro lado, ao caráter inter-

-subjetivo configurado pela cantiga de roda, podemos dizer que há um grande jogo entre a roda e a pessoa em destaque no momento da escolha. Jogo este que se constitui num *con*trato que se estabelece entre a roda e essa pessoa para diluir a responsabilidade pessoal da escolha.

É o que vemos nos versos:

"Lá vem a lua saindo
Com três estrelinhas do lado;
A do meio vem dizendo
Que a Fulana tem namorado."

em que, pelo discurso indireto e pela personificação de seus elementos, a roda coloca a escolha fora do indivíduo que escolhe, ou melhor, coloca a escolha relatada no próprio texto.

Instala-se, dessa forma, o processo de interação social: a roda legitima a escolha feita pelo elemento em destaque. Dessa maneira, a roda autoriza, dá a vez ao sujeito para proceder a sua escolha. Este, por sua vez, amparado pela roda, faz a sua opção. Nesse contrato, todos levarão vantagem, uma vez que, potencialmente, todos terão seu momento de escolha.

Formalmente, há toda uma gama de aspectos enfocando esse jogo e a diluição de responsabilidades.

Na cantiga:

"Uma volta, meia volta,
Abraçai o "seu" amor."

por exemplo, a roda *como voz única*, por meio do imperativo, solicita à pessoa em destaque que faça sua escolha, ou seja, autoriza a escolha que o indivíduo faz.

De forma distinta, atenuando sua força, também a través da estratégia da voz única, a roda se transforma em *uma soma de indivíduos*, que se colocam como escolhas potenciais, cantando em coro, assumindo a voz dos que, desta vez, serão o objeto da escolha:

"Fulana, tem dō de mim,
 Ô Fulana, me dā um abraço."

Ainda com respeito a essas duas últimas cantigas, um fato a ser levantado é a questão do complemento verbal. Na primeira delas, o complemento aparece na terceira pessoa, distante, não-particularizante. Fato diverso ocorre na segunda cantiga, em que, diluída em soma de pessoas, estas se colocam então, enquanto primeira pessoa, como objetos da escolha. Além de mostrar, ainda que atenuadamente, o amparo da roda à pessoa que vai escolher, esse fato pode estar também indicando que a ousadia de pedir para ser escolhido ocorre apenas quando feita em conjunto; o grupo, então, mais uma vez, ampara/permite a decisão individual.

Em ambos os casos, a roda se coloca no "lugar de": no primeiro caso, no lugar de QUEM ESCOLHE; no segundo, de QUEM É ESCOLHIDO. Essa é a dominante do mecanismo enunciativo da escolha na cantiga.

Esse mesmo mecanismo está presente quando a roda assume o processo da escolha através da encenação de um diálogo, como podemos observar na cantiga:

"— Entrei na roda,
 Porque quero me casar.
 — Escolha, na roda,
 Aquela que lhe agradar."

Hã, por outro lado, situações em que a escolha cabe, situacional e formalmente, ao indivíduo em destaque. Entretanto, mais uma vez, a responsabilidade desse ato aparece diluída.

É o que vemos, por exemplo, nos versos:

"Entrei num jardim de flores
 Não sei qual escolherei;
 Escolho a mais formosa,
 Aquela que abraçarei."

Uma vez que a primeira pessoa não dá espaço para

dúvidas quanto à escolha, o elemento em destaque passa a a tenuar seu gesto de excluir pessoas conferindo-lhes atributos favoráveis (como comparar a roda a um jardim e seus integrantes a flores), levantando dúvidas retóricas ("não sei qual escolherei"), até chegar à formalização do critério a ser utilizado (dentre tantas flores, "a mais formosa"), de tal forma que a relação do grupo não seja quebrada.

A escolha, nos casos de primeira pessoa, chega a tal ponto de diluição de responsabilidades que é formalmente percebida apenas pela citação do nome de alguém da roda, estrategicamente colocado numa situação de galanteio ou de manifestações de sentimentos amorosos, como podemos ver em:

"Eu amo a letra F
Por ela eu tenho paixão;
Com ela posso escrever:
Fulana do coração."

Às vezes a diluição é tão grande que a escolha passa a ser indireta (sem a presença de marcas lingüísticas que indiquem esse ato), identificando-se a pessoa escolhida por caracteres exteriores a ela, tal como vimos no exemplo acima, em que o critério é a letra e não uma qualidade. O mesmo procedimento de diluição através de caracteres exteriores podemos observar na cantiga abaixo, com a roupa .

"A roupa de Fulana
Não se lava com sabão.
Lava-se com água e rosa
Dentro do meu coração."

Um último fato a ser mencionado, esse de maior grau de diluição, é o de que às vezes a escolha está enquadrada formalmente em um comentário, um fato de observação da vida alheia, que aparece como discurso relatado.

É o que podemos ver, por exemplo, nos versos:

"Fulano entrou na roda

Pra dançar o miudinho:
 Tirou... Fulana
 Pra dançar com ele sozinho."

Diante da insuficiência de marcas formais de escolha, a roda determina - não por meio de um imperativo (2a. pessoa, pedido), mas por meio de um relato (3a. pessoa) - a quem o indivíduo em destaque escolherá. Há, ainda, nesse relato, um jogo entre dois tempos: o do texto, formalmente um pretérito perfeito, e o da ação, um presente co-ocorrendo com o fato narrado nos dois últimos versos. Também esse jogo acaba mascarando a responsabilidade da escolha, uma vez que se monta um teatro, se faz uma encenação: previamente, a pessoa em destaque deve comunicar à roda o nome de quem ela quer escolher, deixando, pois de manifestar pública e diretamente, na escolha, quem é a pessoa de seu interesse. De posse desse dado, a roda apresenta o relato de uma situação que (no tempo da narrativa) já ocorreu e que será "representada" pelo indivíduo em destaque e a pessoa escolhida.

No entanto, todo esse jogo entre a roda e a pessoa em destaque no momento da escolha pode ser ainda mais enriquecido se atentarmos para outra gama de fatos, nos quais aspectos de ordem situacional desempenham papel preponderante.

Vimos mais atrás (cf. p. 23) que alguns participantes podem se servir do texto para manifestar intenções que podem surgir no momento ou que já existiam antes do acontecimento. Isso ocorre, particularmente, nas manifestações de preferência no ato da escolha. Há sempre uma intenção subjacente a esse ato: um menino, por exemplo, pode optar por uma menina que lhe desperte particular interesse. Nessas ocasiões, o restante da roda entra com seus comentários, ironias, etc.; uma menina pode escolher uma outra que lhe desperte alguma admiração; às vezes, há nas rodas pequenos grupos que "fecham" a brincadeira, ou seja, a partir do momento em que um dos elementos ocupa o papel de destaque, ele escolhe um de seu grupo, que escolhe um outro do mesmo grupo, voltando ao primeiro e repetindo a ope

ração, fato que quase sempre gera conflitos e protestos na roda.

Pude presenciar esses fatos em brincadeiras que observei. Como dessas brincadeiras, só participassem crianças, gostaria de esclarecer que somente a estas me referirei. Além disso, não pretendo levantar suposições acerca de brincadeiras que ocorreram com adultos nos tempos passados. Quero, contudo, deixar aberta a possibilidade de que fatos por mim levantados no presente, com crianças, tenham ocorrido também no passado, com adultos.

Em primeiro lugar, cumpre ressaltar que o fato de uma criança escolher outra para ocupar sua posição não se dá de maneira automática. As preferências afetivas, por exemplo, interferem diretamente na escolha. Aspectos de admiração, companheirismo, amizade, falam muito alto nesse momento. Assim como preferências pessoais, insinuações de namoro, paixões. A escolha gera satisfações e descontentamentos, institui-se quase que um "contrato" entre "escolhedor/escolhido".

A manutenção desse "contrato" reafirma os laços "eu/tu", gerando satisfação. Quando há quebra, por sua vez, cria descontentamento. Em geral, essa quebra está diretamente ligada a uma situação, anterior à escolha, que tenha criado um certo desentendimento. Sentimentos de vingança, despeito, pirraça vão interferir na quebra de "contrato".

Um fator como a chegada de uma nova criança à comunidade pode também ter ligações com os "contratos".

Cito, como exemplo, a vinda de uma aluna nova a uma escola onde trabalhei. Era uma garota procedente de São Paulo, fato que, para o pessoal do bairro - classe trabalhadora - despertava interesse, admiração, dado o prestígio que recobre uma vinda como essa no local onde ocorreu. Além disso, tratava-se de uma menina de mais idade, em relação à média geral da classe, convencionalmente bonita, aparentando pertencer a uma classe mais elevada, falando um dialeto diferente, de prestígio. A menina era colocada e colocava-se numa posição de destaque no grupo, assumindo, então, sua liderança. Nada mais natural, portanto, que na roda se reproduzisse essa situação: passou a ser a pessoa

mais requisitada nos atos de escolha. Escolhê-la passou também a significar "participar de seu prestígio". O que completa (fecha) o círculo do prestígio.

Hã, ainda, casos de crianças que fazem questão de serem escolhidas e outras, ao contrário, preferem apenas executar as marcações gerais. Ocorrem, então, casos em que a criança em destaque faz questão de NÃO escolher aquela que gostaria de ser escolhida, ou, ao contrário, escolher justamente a que não quer ir. Hã, nesses momentos, conflitos diversos, que podem ser resolvidos (negociados), podem resultar na saída de uma ou mais crianças (solidárias aos amigos) da roda, ou podem até mesmo determinar o fim da brincadeira. Dessa forma, vemos que, do ponto de vista situacional, o COMO da escolha se encontra em estreita ligação com as relações que acabo de mencionar.

Nesse particular, quero ainda acrescentar que esses "contratos" tanto podem existir *antes da* brincadeira como também podem ser estabelecidos *na* brincadeira, ou *a partir da* brincadeira. Ou podem também, por sua vez, ser rompidos durante a brincadeira. Mas podem, além disso, ser, num caso de quebra anterior, refeitos na brincadeira.

Vemos, pois, que o ato de escolha representa, na verdade, um complexo de sentimentos e atitudes, uma vez que ele pode estar reforçando, criando, rompendo ou reatando laços.

Um outro fato que também gostaria de abordar diz respeito às cantigas do "emissário" do rei, que vai à casa de uma senhora com muitas filhas para pedi-las em casamento. Mas a "mãe" apenas permite a ida de sua "filha" conforme a profissão (na cantiga, o ofício) que o emissário lhe oferece. Nesse particular, as formações imaginárias⁽²⁶⁾ encontram-se claramente em jogo. E, a título de exemplificação, falarei sobre alguns fatos vistos em uma escola.

Em primeiro lugar, a escolha da "mãe" se dá por consenso. É baseada, ao mesmo tempo, na imagem que as crianças fazem da categoria social "mãe" e da pessoa escolhida para o papel, devendo esta última preencher certos requisitos como: idade (mais adulta), articulação entre estatura e peso (o ideal seria: alta e/ou meio gorda), perso

nalidade (dócil e ativa).

Quanto ao "emissário", os requisitos fundamentais são a boa aparência e a cortesia. Será ele a pessoa a propor as "profissões". E propo-las-á segundo a articulação de fatores tais como formações imaginárias e "contratos" estabelecidos. Tomemos um exemplo: o "emissário" pode sugerir a profissão de bailarina a uma das "filhas" em decorrência da imagem que ele faz da associação profissão/pessoa. Pode também oferecê-la a propósito da imagem que ele faz da imagem que a criança a ser escolhida faz da profissão. A isso acrescenta-se os "contratos": ele sabe, por exemplo, que uma criança atribui a si mesma a imagem de professora. Se ele gosta da criança, propõe a profissão; não gostando, propõe-lhe outra que certamente a desagradará. Mas aí vai interferir - aceitando ou não a profissão proposta - a "mãe", articulando também formações imaginárias e "contratos" estabelecidos. Poderia, por fim, interferir, participando de todo o processo, a RODA.

Seriam muitas as imagens a enumerar. E em número ainda maior as combinações possíveis. O que há de mais importante, porém a ser realçado nesse fato é a ligação entre formações imaginárias/"contratos" estabelecidos, de um lado, e formações ideológicas mais amplas/história particular do grupo que brinca, de outro.

A exclusão

Nossa abordagem sobre o ato de escolha na cantiga de roda não poderá ser satisfatória se deixarmos de lado um importante fato: o da *exclusão*.

Utilizando a noção de *pressuposição* (Ducrot, 1977), podemos dizer que toda escolha pressupõe uma exclusão. Em outras palavras, cada vez que uma pessoa da roda é escolhida, restam as demais automaticamente excluídas.

O medo da exclusão e da recusa criam para os participantes da brincadeira uma situação altamente constrangedora. Inúmeras cantigas fazem referência a esse fato, ou seja, a roda canta a própria situação criada pela roda, num

processo de auto-referência. É o que vemos, por exemplo, do ponto de vista do indivíduo a ser escolhido:

"Fulana, tem dô de mim,
Ó Fulana, me dá um abraço."

ou do ponto de vista de quem escolhe:

"— Seu jardim tem tantas flores,
Não sei qual escolherei."

Motivado essencialmente por essa situação, configura-se, pois, o *jogo e renunciativo* descrito pouco atrás (cf. pp. 125-9) *entre a roda e a pessoa em destaque com vistas a diluir a responsabilidade pessoal do ato de escolha e, ao mesmo tempo, assumir, em conjunto, efeitos desagradáveis de sua contraparte, a exclusão.*

Nem por isso a exclusão - e a carga negativa que a envolve - deixa de estar presente nas cantigas, como atestam os versos:

"O roupão é de seda,
Camisinha de filô,
Roupinha de veludo
Para quem ficar vovô.

A bênção, vovô!
A bênção, vovô!"

De acordo com a maneira de brincar, na roda deve haver um número ímpar de participantes, que devem buscar um par, sobrando, conseqüentemente, alguém. A essa pessoa, caracterizada como a "vovô", deverá ser pedida a "bênção" pelos demais participantes.

Observamos, pois, que o aspecto negativo da exclusão aparece em estreita ligação com um elemento que nas cantigas (cf. pp. 59-60) é colocado negativamente: o velho.

Vejamos como a coreografia e o texto apresentam

a pessoa excluída: como velha, como o indivíduo que sobrou, como a pessoa sô, marcada, não integrada, fatos estes que podem ser deduzidos da indumentária da "vovô" (roupão de seda, camisa de filô e touca de veludo). Mesmo a atitude que poderia ser tida como de respeito (pedir a "bênção") é, no texto, colocada com ironia, motivo de gozação, e não faz mais do que reforçar os aspectos negativos por meio dos quais caracteriza-se o velho em nossa sociedade, servindo conseqüentemente para justificar sua colocação como símbolo da pessoa excluída. Ou, por outro lado, na medida em que se brinca essa situação, tê-la como lugar de crítica, colocando em questão a exclusão do velho.

De qualquer maneira, fica claro nos textos que tanto o ato de escolha como o de sua contraparte, a exclusão, não ocorrem sem a devida mediação da roda, o que reforça a importância do jogo enunciativo que recobre esses momentos nas cantigas de roda.

A passagem para outra vida

Colocado de maneira peculiar nas cantigas de roda, mais um fato representa-se na brincadeira por um ato de escolha: a passagem para outra vida.

Essa passagem, que, somada à morte e a religião (cf. pp. 45-9), pode ser entendida como mais um fato envolvendo a representação da existência, é especialmente tratada nas cantigas do "barqueiro".

Tomarei uma como exemplo, indicando em seguida seus aspectos coreográficos, tais como formação e maneira de brincar:

"Passarás, não passarás
 Algum "dele" há de ficar
 Se não for o da frente
 Há de ser o de trás.

Bom barqueiro, bom barqueiro,
 Que me deixes eu passar;

Tenho filhos pequeninos
Que não posso sustentar.

FORMAÇÃO - UMA COLUNA E DUAS CRIANÇAS DESTACADAS. Estas, frente a frente, dão as mãos e levantam os braços formando arcos. As demais companheiras, mais longe, formam uma coluna colocando, cada uma, as mãos nos ombros da que fica em frente. Uma delas, a guia ou "mãe", dá a mão à primeira criança da fila.

MANEIRA DE BRINCAR - As duas crianças que formam o arco, sem que as demais o saibam, escolhem entre si o nome de duas flores (frutos ou objetos) para representar o partido do céu e do inferno. A guia desloca a coluna ou fila pelo terreno e, cantando, passa sob o arco, que se abaixa para prender a última criança. Esta, depois que a coluna segue seu caminho, é interrogada sobre qual das duas flores prefere. Dada a resposta, a criança coloca-se atrás daquela que a representa. Assim continua o brinquedo até que a coluna desapareça, inclusive a guia. Formam-se dois grupos de crianças que, de pé ou sentadas, se dispõem em duas fileiras que se defrontam. As crianças do partido do céu deverão passar uma a uma, sem rir, por entre as fileiras; se não o conseguirem irão para o lado do inferno. Das companheiras recebem beijos e sorrisos e das do partido contrário, caretas e gracejos. Quando todas tiverem passado, terminará o brinquedo" (Novaes, 1960).

De acordo com o que vimos em outras partes deste trabalho, atividades no mar, como "navegar", indicam a travessia da vida, o ato de viver (cf. p.95). Vimos também (cf. p. 95) que a travessia no mar poderia sugerir a travessia da vida, com suas dificuldades, tentações, empecilhos.

As cantigas do "barqueiro" nos sugerem ainda a travessia das almas rumo ao reino de Hades - Plutão⁽²⁷⁾:

"A alma sem carne desce ao fundo da terra, sombrio reino de Hades (Plutão). Atravessa lúgubre rio na barca de Caronte, que a transporta para a morada definitiva

va. (...)

A barca chega a seu destino. O passageiro sem vida desembarca e posta-se entre as sombras, à espera dos juizes. À sua frente, dois caminhos: para o Tártaro, suplicio eterno dos maus; para os Campos Elíseos, eterno prêmio dos justos".

Além dessas semelhanças entre a tradição (grega) da cultura ocidental e a brincadeira descrita, há mais uma que me chamou a atenção: o fato de as pessoas implorarem ao barqueiro sua travessia. Mais uma vez visualizamos uma explicação em fatos da mitologia grega, como vemos em outro trecho⁽²⁸⁾:

"Antes de se apresentarem no tribunal, as almas percorriam longa trajetória. Chegando ao Érebo, ofereciam um óbulo ao barqueiro Caronte. Era uma moeda que seus parentes lhe haviam posto sob a língua para pagarem a travessia pelo Aqueronte, principal rio dos Infernos. Os insepultos, que não levavam o óbolo, não podiam entrar na barca; ficavam chorando à margem do Aqueronte."

Talvez o ato de implorar, nas cantigas, tenha como origem o provável pedido de travessia que as almas sem óbolo faziam a Caronte.

Se associarmos esses dados ao tom de fatalismo da primeira estrofe da cantiga acima e também à etapa final da brincadeira (conforme a *escolha* que fizeram, alguns vão para o céu e outros para o inferno), poderemos concluir que as cantigas do tipo "barqueiro" tratam da passagem de uma vida carnal rumo à outra vida, determinada por uma entidade que pode nos estar conduzindo - o destino, personificado pelo "barqueiro" - e pelas opções que fazemos - nas cantigas, indicadas pela *escolha* de flores, frutas, etc.⁽²⁹⁾

Por trás desses fatos, importantes aspectos da doutrina cristã, tais como a predestinação e o livre arbítrio, aparecem articulados num jogo configurado por elementos textuais e situacionais da cantiga: de um lado, a inexpugnável e soberana figura do "barqueiro", represen-

tando a *predestinação*; de outro, a *escolha individual*, o poder de decisão atribuído ao indivíduo, representando o *livre arbítrio*.

E, ligados sobretudo à questão desse poder individual de escolha, todavia mediado pelo aspecto da *predestinação*, outros fatos da doutrina cristã, tais como o prêmio e o castigo, a punição e a recompensa, o bem e o mal, emergem na cantiga de roda, revivendo pela brincadeira *situações* reais de escolha nas quais constantemente aparecem, em oposição, esses valores duais.

Todas as considerações acerca da escolha (no plano humano e num plano místico) e de sua contraparte, a exclusão, feitas neste trabalho são argumentos favoráveis à importância atribuída aos aspectos situacionais e funcionais envolvidos no acontecimento-cantiga e sua ligação orgânica com os elementos lingüísticos que compõem o texto.

Acrescentaríamos ainda que em momento algum da abordagem formal desses atos podemos nos esquecer das considerações situacionais e funcionais feitas em outras partes deste trabalho. O esquecimento desses aspectos nos levaria a entender de maneira parcial esses momentos singulares da brincadeira, podendo mesmo causar uma redução que foge aos nossos propósitos.

Já levantamos mais acima a questão de que no ato da escolha está presente uma *relação* entre formações imaginárias/"contratos" estabelecidos, de um lado, e formações ideológicas mais amplas/história particular do grupo que brinca, de outro. Assim, a expressão "escolho a mais formosa" apresenta verbo semanticamente marcado pelo ato de escolher e, morfo-sintaticamente, pelo presente do indicativo, primeira pessoa, acompanhado de um complemento marcado afetivamente. Todos esses aspectos compõem num outro nível o ato de escolha, que é um recorte formal da CONSTRUÇÃO DO TEXTO⁽³⁰⁾. Todavia, considerando-se que na construção do texto está envolvida a relação contextual acima proposta, a expressão "escolho a mais formosa" poderia gerar efeitos de sentido diversos, variando desde uma manutenção de "contrato" a uma ironia, neste último caso levando-se em conta o fato de a pessoa em destaque esco-

lher alguém a quem normalmente excluiria, ou, então, em virtude de não se relacionar bem com alguma pessoa que não gostasse de ocupar o local de destaque, escolhê-la justamente por isso.

O que nos faz concluir, por esses e por outros fatos já levantados, que a relação entre o sujeito enunciad^or e a roda é tensa e sujeita a negociações.

CONCLUSÃO

Servindo-me da Análise do Discurso, procurei, neste estudo, apresentar fatos que atuam na significação da cantiga de roda.

Nos textos, coexistem fatores de múltiplas ordens, tais como a presença de elementos da poética (rima, metro, divisão em estrofes, etc.), que, associados a aspectos de ordem musical e coreográfica, dão à cantiga o caráter de COMPOSIÇÃO. Cada um desses aspectos é constitutivo, de modo particular, da significação dos textos, assim como também o é sua ligação com os demais. Dessa maneira, apenas como finalidade didática, pudemos tratar da significação da cantiga de roda isolando seus aspectos constitutivos.

Os textos nos apresentam ainda fortes indícios de que é remota no TEMPO e no ESPAÇO a sua origem. Para tanto, basta observarmos situações medievais da tradição europeia por eles enfocados:

"— Onde mora, Senhora Condessa,
De língua de prata, a D.Hortênciã?
Que o D. Rei mandou buscar
Uma das filhas para casar."

Além disso, a análise de sua temática e a consideração da dinâmica de seus interlocutores nos mostra que sua função no passado diverge, em sua quase totalidade, daquilo que podemos observar no presente.

A roda consistia, outrora, em brincadeira de salão:

"Seja bem aparecida,
Fulana, neste salão!
Batam palmas, digam: Viva!
Fulana do coração."

local para onde as pessoas se dirigiam com objetivos próprios à convivência social e afetiva, entre os quais se ressalta a escolha de um parceiro:

"Cavalheiro, tire a dama
 Oi, vamos vadiar!
 Para no salão dançar."

Ficar sozinho na roda era uma situação extremamente desagradável, com a qual nenhum participante contava:

"Eu fiquei na roda em pé
 Porque não achei u'a flor.
 Vem cá, ô Fulana (-inha),
 Que você é meu amor."

Apoiando-nos numa reconstituição baseada nesses indícios, bem como na afirmação de Cascudo (1972, p. 267) de que em Portugal a nossa dança infantil de roda é bailado de adultos, podemos afirmar que a brincadeira, no passado, era prática adulta, os textos servindo, pois, à elaboração de seus anseios e atitudes.

Atualmente, embora a estrutura desses textos não tenha sofrido alterações sensíveis em sua trajetória histórica, vemos novos participantes e novos empregos dos mesmos: crianças brincando de roda em intervalos escolares, asessoradas pelo professor. Em outras palavras, a brincadeira passou fundamentalmente de atividade adulta a infantil e de manifestação espontânea a lazer programado, com finalidades pedagógicas.

A manutenção da estrutura dos textos só foi possível graças à vaguidade semântica característica dos mesmos, que faz com que eles funcionem em tempos diferentes, com diferentes tipos de pessoas e com diferentes significados a cada novo evento. Assim, é impossível dissociar esses textos de sua situação de ocorrência se se quer dar conta de sua significação.

Apesar das mudanças de função ocorridas em sua trajetória histórico-situacional, o importante papel que os textos desempenham no estabelecimento de práticas sócio-afetivas perdura, de forma variada, ainda em nossos dias. Embora, como vimos, não haja alterações sensíveis

tais que possamos dizer que houve uma mudança radical nos textos, "le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'événement de son retour" (Foucault, 1971, p. 28). A conjugação texto-música-coreografia continua promovendo o movimento do corpo, o jogo e a diversão, maneiras características de se falar sobre as ligações entre o homem e seu mundo cósmico, as relações dos homens entre si, a representação de seus sentimentos e atitudes, bem como sobre fatos relacionados à própria brincadeira. Isso nos permite inscrever a cantiga naquilo que Foucault (op.cit. p. 27) chamou *comentário*: "Le commentaire conjure le hasard du discours en lui faisant la part, il permet bien de dire autre chose que le texte même, mais à condition que ce soit ce texte même que soit dit et en quelque sorte accompli."⁽³¹⁾ É dessa forma que, enquanto o novo se instala pela novidade do acontecimento, alguma coisa se mantém e constitui a tradição da cantiga, sua permanência.

Por outro lado, houve, na cantiga, uma mudança na sua função de promover a insinuação, que passou de prática dominante, no passado, entre adultos, à sua quase inexistência, no presente, entre crianças. Paralelamente, as formas pelas quais a insinuação se processava tiveram realçadas sua função lúdica, e até mesmo poética, na situação de brincadeira. Nesse sentido, vimos como um mesmo texto, colocado em diferentes situações, pode gerar efeitos de sentido que variam do narrativo-ingênuo aos de insinuação e malícia.

Por fim, como lugar de busca de um parceiro, no passado, a roda continua a promover no presente através da articulação entre escolhas da pessoa amiga, da companheira, etc: de um lado, formações imaginárias e "contratos" estabelecidos e, de outro, formações ideológicas mais amplas e história particular do grupo. Continua, ainda, se utilizando de mecanismos que justificam a exclusão. E continua, sobretudo, promovendo o ato de pertencer ou não a um grupo.

Foram essas, basicamente, as questões de que me ocupei no decorrer deste trabalho. No seu levantamento, uma de minhas preocupações fundamentais foi a de deslocar

o enfoque mecanicista dado à cantiga de roda enquanto objeto de estudo do Folclore.

Entretanto, muitas dessas questões mereceriam um estudo mais aprofundado, assim como outras mais poderiam ser aventadas.

Destacam-se, nesse particular, uma abordagem histórico-social mais ampla, uma maior consideração sobre aspectos musicais e coreográficos, um estudo mais detalhado sobre os processos enunciativos, uma reflexão sobre os diversos processos fonológicos e culturais envolvidos na adaptação de cantigas estrangeiras ao português do Brasil e na adaptação de cantigas à variação regional, entre muitas outras que certamente existem e que espero ter suscitado.

NOTAS

- (01) Entendo por aspectos de ordem situacional aqueles que se referem a questões de ordem histórico-social.
- (02) Segundo Cláudia Lemos, ao tratar da aquisição de linguagem.
- (03) Segundo Luís da Câmara Cascudo (1972, p. 267).
- (04) Há, no litoral pernambucano, a CIRANDA, brincadeira de roda. No entanto, suas características (tais como o acompanhamento instrumental e diferenças coreográficas) diferem bastante daquelas das *cirandinhas*, objeto de nosso estudo.
- (05) Orlandi, Eni P. - "O sentido dominante: a literariedade como produto da história", in *A linguagem e seu funcionamento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- (06) Bakhtin (1979), ao tratar de contextos históricos mais amplos, nos mostra que os diferentes modos do discurso citado têm uma relação de dominância com as diferentes épocas.
- (07) "Protagonistas" no sentido colocado por Orlandi (1983) in "Protagonistas do/no discurso".
- (08) Uma observação apurada dos tópicos e da retórica das cantigas nos leva a considerar que sua origem é muito longínqua tanto em relação ao tempo quanto ao seu espaço. Fica, pois, como sugestão um estudo detalhado de sua origem.
- (09) A cantiga em questão foi coletada no estado do Rio de Janeiro.
- (10) De acordo com Orlandi (1983) in "O discurso pedagógico: a circularidade".
- (11) CACHOEIRA - trata-se de uma cidade baiana próxima a

Salvador;

LUÍS VIANA - trata-se de importante político baiano.

- (12) Aparece também a contraparte negativa das divindades: o Diabo.
- (13) Na cantiga em questão, o ato de tecer aparece restrito à "camponesinha". Mas, segundo informações recolhidas de pessoas mais idosas, também nas cidades, sobretudo nas menores e nas do Nordeste, essa atividade era bastante difundida. Atualmente ela retorna ao lar, sustentada pelos movimentos naturalistas e artesanais.
- (14) Segundo a proposta de Pêcheux (1969).
- (15) Uma abordagem psicanalítica das atribuições da "mãe" e do "pai" nos levaria, evidentemente, a outras interpretações.
- (16) Conferir pp. 122-3.
- (17) Segundo Novaes (1960).
- (18) Segundo Novaes (1960).
- (19) Essas considerações foram feitas com base em conversas com Miriam Costa Ferreira da Rocha, a partir de fatos por mim observados em brincadeiras.
- (20) A tradução é minha.
- (21) A propósito da associação da madrugada a coisas negativas, observei em um dos sermões que compõem o corpus do trabalho que Manoel Luiz Gonçalves Corrêa desenvolve sobre o Discurso Religioso da Congregação Cristã no Brasil o seguinte trecho:
- "Era mais ou menos quase uma hora da manhã, o irmão bateu na minha casa. Eu me levantei, fui ver o que

era, sempre ou é acidente, ou é unção, alguma coisa, ou é morte. De madrugada sempre é alguma coisa."

- (22) Em uma cantiga, apenas, notei a rosa designando um elemento do sexo masculino, adolescente, como se pode perceber pelo termo "botão":

"Foi uma rosa
Ainda em botão
Foi um moreno
Que roubou meu coração."

Talvez na origem a rosa designasse, na cantiga, uma *morena* mas tornando-se as cantigas uma atividade mais desenvolvida por meninas, provavelmente tenha havido aí uma alteração morena/moreno para indicar um rapaz.

- (23) Segundo o *Dicionário das Flores, Folhas e Frutos ou Vademecum dos Namorados*. Nova Edição, São Paulo, Livraria Teixeira.
- (24) Segundo o *Dicionário das Flores, Folhas e Frutos ou Vademecum dos Namorados*. Nova Edição, São Paulo, Livraria Teixeira.
- (25) Há versões em que "o Rei" é substituído por "Deus", o que reforça a idéia de "carneirinho = criança devota".
- (26) Segundo a proposta de Pêcheux (1969).
- (27) In "Plutão", capítulo VI da Coleção MITOLOGIA, publicação da Abril Cultural.
- (28) In "Plutão", capítulo VI da Coleção MITOLOGIA, publicação da Abril Cultural.
- (29) Lembro-me de ter participado desse tipo de brincadeira, por volta de 1960/63, e a escolha ser entre marcas de carros de status na época: "Simca ou Impala",

"Simca ou Aero". Reflexos da industrialização e do consumo na brincadeira.

(30) Segundo Orlandi (1984).

(31) Gostaríamos de esclarecer que estamos utilizando a noção de "comentário" em sentido amplo, designando, sobretudo, o funcionamento dos textos em sua perspectiva histórica.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, A. Tradições Populares; com um estudo de Paulo Duarte. 2ª. ed. São Paulo, Hucitec, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ARAUJO, A. M. Cultura Popular Brasileira. SP, Melhoramentos; Brasília, INL, 1973.
- BAKHTIN, M. (V. N. Voloshinov) Marxismo e Filosofia da Linguagem. São Paulo, Hucitec, 1979.
- CASCUDO, L. da C. Dicionário do Folclore Brasileiro. Prefácio de Antônio Balbino, 3ª ed. rev. e aum. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972.
- DUCROT, O. Princípios de Semântica Lingüística (dizer e não dizer). São Paulo, Editora Cultrix, 1977.
- FOUCAULT, M. L'ordre du Discours. Paris, Gallimard, 1971.
- MAINGUENEAU, D. Approche de l'Énonciation en Linguistique Française - Embrayeurs, "Temps", Discours Rapporté. Paris, Hachette, 1981.
- MELO, V. de Folclore Infantil. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1981.
- NOVAES, I. C. Brincando de Roda. Patrimônio do Instituto Nacional do Livro, 1960.
- ORLANDI, E.P. A Linguagem e seu Funcionamento. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.
- ORLANDI, E. P. "Segmentar ou Recortar", in Lingüística: Questões e Controvérsias. Publicação do Curso de Letras do Centro de Ciências Humanas e Letras das Faculdades Integradas de Uberaba - Minas Gerais, 1984.
- PÊCHEU, M. Analyse Automatique du Discours. Paris, Dunod, 1969.

PERELMAN, Ch. L'Empire Rhétorique - Rhétorique et Argumen-
tation. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1977.

STAROBINSKI, J. As Palavras sob as Palavras - Os Anagra-
mas de Ferdinand de Saussure. São Paulo, Editora Pers-
pectiva S.A., 1974.

APÉNDICE

As cantigas que se seguem foram coletadas no período de janeiro a março de 1981.

Procurei registrá-las conforme o modelo utilizado por Novaes (1960), seguido também por outros pesquisadores.

A ROSA VERMELHA



"A rosa vermelha
 É do bem querer,
 A rosa vermelha e branca
 Hei de amar até morrer.

Ei, rosa da espera,
 Dai um beijo sô,
 Dai um beijo de amor
 Me dê um beijo sô.

Eu fiquei na roda em pé
 Porque não achei u'a flor.
 Vem cá, ô Fulana (-inha).
 Que você é meu amor."

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas e uma ao centro.

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando as duas primeiras quadras. A seguir, pára. A criança que está ao centro canta sozinha a terceira quadra, na qual está mencionado o nome de quem vai substituí-la. Finalmente abraça sua substituta e volta para a roda.

INFORMANTE: Maria Zélia Pereira Silva - São Raimundo Nonato
 (PI).



"O cabelo de Fulana
É loiro e cacheado;
Quando ela coloca o pente,
Abala toda a cidade.

No meio de tantas flores
Não sei qual escolherei;
Aquela que for mais bela,
Com ela me abraçarei."

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas e uma no centro.

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando a 1ª quadra. A seguir, pára. A menina que está no centro canta, sozinha, a segunda quadra. Quando termina, abraça uma menina da roda, que irá substituí-la no centro.

INFORMANTE: Maria Dolores de Jesus - São Raimundo Nonato (PI).

CAMALEÃO



"Camaleão,
Olha o rabo dele,
Assegura esse nego.
Senão ele cai.
O cachimbo é de barro } BIS
É de samburá."

FORMAÇÃO - FILEIRA: todos de mãos dadas, com um "guia".

MANEIRA DE BRINCAR - As crianças vão andando em zigue-zague, puxadas pelo guia, cantando a ciranda. Vão apressando gradativamente o andamento da música e a velocidade dos passos.

INFORMANTE: Rita Maria Rodrigues de Assis - São Raimundo Nonato (PI).

MARIA MADEIRA

Falado
de mos com ela no

chão é de pim-pim-pim é de cor do li-mão é de Nos-sa Se-nhora da Con-cei-ção

"Lá vai Maria Madeira
Sentado em sua cadeira,
Fiando seu algodão
Pela porta do capitão;
Capitão não estava, não,
Aí demos com ela no chão.

É de fin-fin-fin,
É de cor de limão,
É de Nossa Senhora
Da Conceição."

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas e três ao centro.

MANEIRA DE BRINCAR - Duas crianças formam uma cadeirinha com os braços, onde a 3^a se senta. Essas crianças vão andando e cantando a 1^a estrofe. No último verso dessa estrofe as duas crianças desmancham a cadeirinha e a 3^a cai

ao chão. Aí todas cantam a segunda quadra.

INFORMANTE: Maria Dolores de Jesus - São Raimundo Nonato
(PI).

ONDE ESTÁ MINHA ROSA ?



"Onde está minha rosa
Que é tão bonitinha,
Que entrou na roda
Pra ficar sozinha?

— Sozinha eu não fico
E nem hei de ficar,
Porque tenho a Fulana
Para ser o meu par.

Bote, bote seu pezinho,
Bote, bote igual ao meu,
Para não sair dizendo:

— Coitadinha se arrependeu!"

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas e uma ao centro.

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando a 1ª quadra. A criança do centro canta a 2ª, onde menciona o nome de uma companheira. Esta entra na roda, dá ambas as mãos à criança que está no centro e, a seguir, as duas giram e pulam no centro, enquanto as demais cantam a 3ª quadra.

NOTA: na segunda quadra, a roda permanece parada.

INFORMANTE: Maria Zélia Pereira Silva - São Raimundo Nonato
(PI).

OS OLHOS DE MARIANITA



"Os olhos de Marianita
São pretos que nem carvão;
Ai sim, Marianita, ai sim,
Ai sim, Marianita, ai não.

Marianita, sacode a saia,
Marianita, levanta os braços,
Marianita, tem dō de mim,
Marianita, me dā um abraço."

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas e uma ao centro.

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando as duas quadras. Na segunda, a menina que está ao centro executa os movimentos indicados nos versos. A menina que ela abraçar deverá substituí-la.

INFORMANTE: Maria Dolores de Jesus - São Raimundo Nonato
(PI).

SAPATINHO BRANCO



"Sapatinho branco
 Todos cabem bem;
 Sô em Fulana
 Que cabe bem melhor.

Ela namora,
 Já namorou,
 Foi com Fulano
 Que ela se casou." BIS

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas e uma ao centro.

MANEIRA DE BRINCAR - As crianças giram cantando as duas quadras. Na segunda, a criança que está ao centro aponta aquela que deverá substituí-la, sendo o nome desta mencionada na quadra.

INFORMANTE: Maria Valderita da Conceição - São Raimundo Nonato (PI).

VIUVINHA QUE VEM DE BELÉM

The musical score consists of six staves of music. The first two staves are the main melody. The third staff is marked 'SOLO' and features a more complex, rhythmic melody. The remaining three staves continue the main melody. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

"Viuvinha que vem de Belém,
Querendo se casar e não acha com quem.

Portanto, senhora viúva,
Com quem desejas casar,
Se é com o filho do conde
Ou com o senhor general, general, general?

— Não é com nenhum desses moços,
Que eles não são para mim;
Eu sou uma pobre viúva,
Pobre, coitada de mim!

— Marido morreu
No tempo da flor,
Acabou-se a alegria,
Acabou-se o amor.

— Coberta de luto,
De luto fechado,

Ainda sou moça,
Viúva encantada.

— Vem cá, Fulana,
Que eu quero te contar
O amor de viúva
Querendo "lhe" matar."

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas, uma ao centro.

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira, cantando a primeira e se-
gunda estrofes. A seguir, pára. Em seguida, a criança que
está ao centro canta as demais quadras, mencionando na úl-
tima o nome da menina que deverá substituí-la.

INFORMANTE: Maria Dolores de Jesus - São Raimundo Nonato
(PI).



"Minha mãe mandou pra escola }
Pra aprender o bê-a-bã. } BIS

Minha mestre me ensinou }
Na janela namorar. } BIS

O ba-be-bi-bo-bu }
Vamos todos aprender. } BIS

Soletando o bê-a-bã }
Sem a letra conhecer. } BIS

O — é uma letra }
Que se escreve no a-be-cê. } BIS

Fulana, você não sabe }
 Como eu gosto de você!" } BIS

FORMAÇÃO - RODA: uma criança ao centro e as outras de mãos dadas.

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando as duas primeiras quadras. Na terceira, a roda pára e a criança que está no centro canta sozinha, indicando a inicial e o nome da pessoa que deve substituí-la.

INFORMANTE: Liêge Maria Homem - Florianópolis (SC).

LINDA BONECA



"Que linda boneca na roda entrou! (BIS)
 Deixá-la entrar, que nada roubou. (BIS)

Que nada roubou, ô verde limão! (BIS)
 Mocinha solteira não vai pra lá, não! (BIS)

Ladrão, ladrãozinho, andai ligeirinho, (BIS)
 Não "queiras" ficar na roda sozinho. (BIS)

— Na roda eu não fico nem hei de ficar. (BIS)
 Escolherei uma dama para ser meu par." (BIS)

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas e uma no centro.

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando as duas primeiras quadras. Na terceira apressa o andamento e finge andar ligeiro em pequenos passos. Faz também o gesto de negação com o dedo indicador no segundo verso dessa quadra. Na última quadra a criança do centro canta sozinha e esco

Ihe aquela que deverá substituí-la.

INFORMANTE: Liêge Maria Homem - Florianópolis (SC).

Moderato

RATOEIRA

"Ratoeira bem cantada
Faz chorar, faz padecer.
Também faz um triste amante
De seu amor esquecer."

ESTRIBILHO:

"Meu galho de malva,
Meu manjericão,
Dá três pancadinhas
No meu coração."

OU

"Meu galho de malva,
Que linda alegria!
Não posso passar
Sem te ver todo dia."

FORMAÇÃO - RODA: todos de mãos dadas.

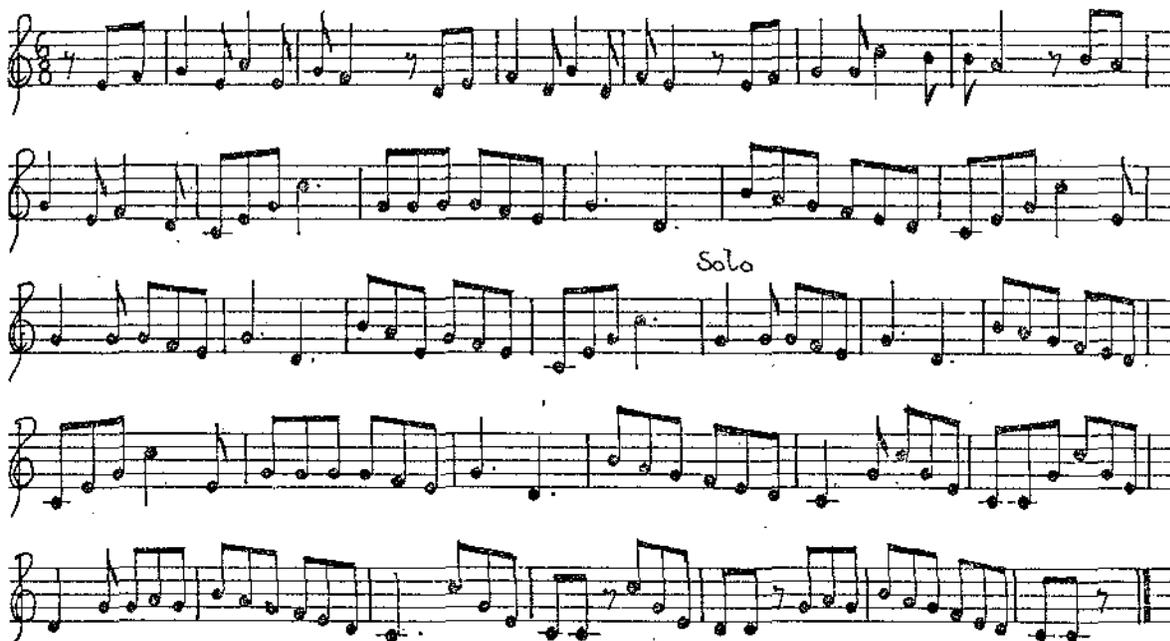
MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando a primeira quadra. Depois todos soltam as mãos e cantam o refrão, batendo palmas. Em seguida, cada pessoa canta uma quadrinha que se encaixe na melodia, intercalando-se o estribilho entre

as quadras.

NOTA: se a roda for formada por pares, cada pessoa integrante canta uma quadra, começando pelo rapaz.

INFORMANTE: Liège Maria Homem - Florianópolis (SC).

VIUVINHA



"Viuvinha, bota luto,
 "Seu" marido, já morreu.
 Se é por falta de carinho,
 Viuvinha, "casareis, casareis".

Digo, ô senhora viúva,
 Com quem você quer casar,
 Se é com o filho do conde
 Ou com o senhor general, general.

Eu não quero estes homens
 Porque não são para mim.
 Eu sou uma pobre viúva.
 Ai, coitadinha de mim, ai de mim!

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando toda a melodia. A partir do terceiro verso, as duas crianças do centro executam o que é pedido, escolhendo no final, cada uma delas, duas pessoas para substituí-las.

OBSERVAÇÃO - Recolhi esta cantiga na zona rural de São Raimundo Nonato (PI) enquanto observava brincadeiras de roda.

EU TE DOU UM VESTIDO



REFRÃO

"Eu te dou um vestido
Se você dançar."

SOLO:

"Eu não sei dançar,
Eu não sei como é que dança.
É uma dança, contradança,
Que eu não sei dançar."

REFRÃO FINAL:

"Eu te dou um noivo
Se você dançar."

SOLO FINAL:

"Eu já sei dançar,
Eu já sei como é que dança."

É uma dança, contradança,
Que eu já sei dançar."

FORMAÇÃO - RODA: crianças de mãos dadas e uma ao centro.

MANEIRA DE BRINCAR - A roda gira cantando o estribilho. Para. A menina que está ao centro canta o solo. A roda novamente cantando o estribilho, propondo novos objetos, seguindo-se novamente o solo. Assim transcorre a brincadeira, até que a roda gira cantando o refrão final. Segue-se o solo final, ocasião em que a menina do centro escolhe uma companheira e com ela dança, enquanto canta a última quadra. A menina escolhida ficará no centro para que a brincadeira possa prosseguir.

OBSERVAÇÃO - Recolhi esta cantiga na zona rural de São Raimundo Nonato (PI) enquanto observava brincadeiras de roda.

TRÊS PASSARÃO



"Três, três passarão
Derradeiros ficarão.

Bom vaqueiro, bom vaqueiro,
Dê licença eu passar,
Carregado de filhinho
Pra Jesus criar."

FORMAÇÃO - UMA FILEIRA: crianças de mãos dadas e duas destacadas. Estas, frente a frente, dão às mãos e levantam os braços formando arcos. Uma delas, a guia, dá a mão à primeira criança.

MANEIRA DE BRINCAR - As duas crianças que formam o arco es colhem, sem que as demais o saibam, o nome de duas flores, frutos ou objetos para representar o partido do céu e do inferno. A guia desloca a fileira pelo terreno, cantando, e passa sob o arco, que se abaixa para prender a última criança. Esta, depois que as demais seguem seu caminho, é interrogada sobre qual das duas flores prefere. Dada a resposta, coloca-se atrás daquela que a representa. Assim continua o brinquedo até que a fileira desapareça, inclusive a guia. As duas crianças do arco anunciam então os partidos que representam.

OBSERVAÇÃO - Recolhi esta cantiga na zona rural de São Rai mundo Nonato (PI) enquanto observava brincadeiras de roda.