

E.L.O., 7-8 (2001-2)

QUADRA TRADICIONAL: QUESTÕES DE ESTRUTURA E DE FORMA

A Arnaldo Saraiva
Carlos Nogueira♦

1. ESTRUTURA

Poema palimpséstico que evoca, convoca e fecunda sistematicamente outros poemas, a quadra solta é a estrutura dominante do sistema comunicacional e literário oral configurado pelo Cancioneiro tradicional. Surpreende a concisão expressiva desta forma poética, matriz lapidar que se vale da redondilha maior e da rima simples, toante ou consoante, entre os versos pares, numa arquitectura em harmonia perfeita, cantante, com a prosódia da língua portuguesa¹. Não menos surpreendente é a orgânica engenhosa e pragmática admitida pela brevidade da quadra, definida em dois tipos morfológicos fundamentais, que José de Almeida Pavão Júnior denomina de “estrutura *dicotómica*, onde é visível o cotejo de duas realidades mais ou menos interdependentes ou até independentes entre si”,² enunciadas no primeiro e no segundo dísticos; e de “estrutura *unitária* ou *homogénea*, onde avulta apenas uma unidade semântica”.³ O autor clarifica e amplia nesta proposta os lúcidos conceitos elaborados por José Leite de Vasconcelos, o primeiro em Portugal a tratar da morfologia da quadra popular / tradicional de forma exaustiva e ponderada, em vários estudos que anunciam os modernos processos estruturalistas.⁴ Segundo Leite de Vasconcelos, a morfologia de uma quadra comporta duas partes, organizadas em conjuntos de dois versos, na maioria das vezes dicotómicos, ainda que essa divisão nem sempre se apresente explícita: “Grande número de cantigas tem duas partes morfológicamente distintas; uma, constituída pelos dois primeiros versos; a outra, pelos últimos. A distinção aparece muito nítida em certas comparações e antíteses, menos exacta noutros casos. O primeiro grupo encerra ordinariamente um sentido geral, tirado quase sempre das coisas naturais; o segundo, um sentido particular, com aplicação a dado facto”.⁵ A modalidade mais comum, portanto, apresenta um primeiro dístico cujo conteúdo, mais ou menos directamente, se aplica a uma ocorrência ou ideia incluídas no segundo. O mesmo autor acrescenta um outro tipo morfológico, no qual as duas partes

♦ Centro de Tradições Populares Portuguesas “Professor Manuel Viegas Guerreiro”. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Alameda da Universidade. 1600-214 Lisboa. Portugal. <carlos_nogueira@aeiou.pt>

¹ Sobre os mecanismos versificatórios que operam na quadra, à qual se atribui, demasiadas vezes – injustamente –, o defeito da monotonia do ritmo, cf. a nossa obra *Literatura Oral em Verso – A Poesia em Baião*, V. N. Gaia, Estratégias Criativas, 2000, pp. 141-149.

² *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981, p. 226.

³ *Ibidem*.

⁴ Cf. *Poesia Amorosa do Povo Português*, Lisboa, Viuva Bertrand & C.ª Sucessores Carvalho & C.ª, 1890; “Introdução”, in Pedro Fernandes Tomás, *Canções Populares da Beira*, Figueira da Foz, 1896; e *Ensaios Etnográficos*, IV, Lisboa, Livraria Clássica, 1910.

⁵ *Poesia Amorosa do Povo Português*, pp. 21-22.

admitem conceitos independentes, sobrepostos para a edificação desta forma sintética.

Antes de José Leite de Vasconcelos, já António Feliciano de Castilho e Luís Augusto Palmeirim⁶ haviam falado da estrutura dicotómica da quadra, embora sem o desenvolvimento que Vasconcelos dedicou ao assunto. Nas palavras de Castilho,

A primeira metade de cada quadra tem frequentemente um sentido diverso, e desconexo do sentido da segunda metade. Os primeiros dois versos contem uma sentença geral, uma verdade vulgar, uma imagem campestre, a exposição succinta de qualquer facto, mas sem relação alguma com o assumpto que se versa, o qual só nos dois versos ultimos aparece".

Dos quatro exemplos de quadras tradicionais fornecidos por Castilho, transcrevemos o primeiro:

O loireiro bate bate,
Que eu bem o sinto bater.
Para comigo cantares
Has-de tornar a nascer.⁷

Palmeirim demonstra uma maior apreensão da complexidade estrutural da quadra, ao perceber que a independência semântica dos dísticos não desvirtua esta forma poética, ao avançar com uma lúcida explicação para esse corte ("como que para preparar a surpresa do conceito que de ordinario se encerra nos dois versos finais") e ao sublinhar a existência nalgumas quadras de subtis conexões entre as duas partes:

Como os leitores já devem ter notado, é quasi regra geral nas trovas populares dividirem-se as quadras em dois hemistichios, fazendo cada um d' elles sentido em si, sem relação directa um com o outro, como que para preparar a surpresa do conceito que de ordinario se encerra nos dois versos finais, o que não impede a harmonia do conjuncto, nem perturba a clareza da idéa. Por exemplo:

O loureiro está quebrado,
Por tres partes offendido...
Falla, amor, com quem quizeres
E de mim tira o sentido.

⁶ Agradecemos a J. J. Dias Marques a gentileza da indicação destes dados, obtidos durante as investigações para a sua tese de doutoramento.

⁷ Antonio Feliciano de Castilho, *O Presbyterio da Montanha*, I, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1905, pp. 69-70. Todo este volume consiste num longo "Preambulo", possivelmente não muito posterior a 1846, conforme se percebe pela "Advertencia dos editores" (pp. 5-7): "Em 1846 principiou Castilho a colligir entre os seus manuscritos antigos, alguns [...] que ia publicar com o titulo de *O Presbyterio da Montanha*". Escreveu o autor para este livro um "prologo extenso" (p. 5), mas o livro não chegou a ser publicado, apesar de ter sido impresso. Há vários jogos de folhas dessa impressão na posse de particulares e na Biblioteca Nacional (onde, na ficha respectiva, se diz que o exemplar está perdido). Os editores de 1905 publicam o que conseguiram encontrar da obra. Correspondendo ao referido "prologo extenso", o "Preambulo" que constitui o vol. I versa sobre tradições populares de Castanheira do Vouga, designadamente literatura de transmissão oral.

Apesar da diferença aparente dos dois primeiros versos d' esta quadra com o seguimento logico do raciocinio, não há ainda uma certa connexão entre o *loureiro quebrado e offendido*, e o apartamento e despedida, que se annunciam nos dois versos finaes da quadra?".⁸

Sem a pretensão de construir uma taxinomia definitiva para o intrincado plano estrutural da quadra de transmissão oral, gostaríamos contudo de revisitar as memoráveis e fundadoras considerações expendidas por Pavão Júnior e de aduzir alguns contributos para o conhecimento de uma superfície poemática que só aparentemente se revela simples.⁹

Como ilustração da "estrutura dicotómica", podemos admitir esta quadra, em que as duas partes – autónomas – não deixam de estar conectadas por um interessante vínculo. A realidade exterior, particular, que geralmente surge em primeiro lugar a cumprir uma função paradigmática, alegórica, confirma o significado dos dois versos iniciais, de alcance universal. Existe aqui, pois, um circuito de sentido entre os dois grupos que poderá escapar ao leitor ou ouvinte numa primeira abordagem do poema:

Tudo requer a idade,
Tudo requer o que é seu:
O peixe nada no mar,
Salta cá fora, morreu.¹⁰

Em muitos casos, a relação dos dois dísticos não coloca qualquer dificuldade interpretativa. A comparação comparece mesmo, muitas vezes, expressa pela conjunção "como", a sugerir pensamentos e imagens – reais ou abstractas – transparentes, recurso não despiciendo numa literatura em que não há, regra geral, distanciamento entre sujeito de enunciação e receptor:

Toda a mulher que é bonita, Não devia de nascer; É como a pêra madura, Todos a querem comer. ¹¹	O meu coração do teu É bem ruim de apartar: É como a alma do corpo, Quando Deus a vem buscar. ¹²
---	--

⁸ L[uis] A[ugusto] Palmeirim, "A poesia nos campos", in *Archivo Pittoresco*, VIII, 23, 1865, p. 183. Este artigo foi objecto de republicação na obra do autor *Galeria de Figuras Portuguezas. A Poesia Popular nos Campos*, Porto e Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardron – Editor, 1879, pp. 1-47.

⁹ Talvez por isso escasseiem os trabalhos de fôlego votados à quadra. De natureza universitária, aliás, ocorrem apenas o estudo de Luísa Freire, *No Campo Maior – Subsídios para o Estudo da Quadra Popular e Popularizante*, dissertação de mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa (séculos XIX-XX), texto policopiado, Lisboa, F.C.S.H., Universidade Nova de Lisboa, 1994. Dessa dissertação provém *O Feitiço da Quadra*, Lisboa, Vega, 1999.

¹⁰ Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, I, in *Bayam*, 4-5, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 1996, p. 48.

¹¹ *Idem*, p. 48.

¹² *Idem*, p. 110.

A comparação pode ainda ser estabelecida pelo advérbio com valor conjuncional "também", igualmente adequado a uma sugestão imediata de clareza:

A laranja é redondinha, Cabe dentro de um limão. Também tu, minha menina, Cabes no meu coração. ¹³	O sol anda lá no céu Tão contente atrás da lua; Também trago minha alma De castigo atrás da tua. ¹⁴
--	---

Muito comum é o tipo de quadra cujos dísticos aparecem formalmente independentes, como duas frases apostas, sem qualquer nexos semântico entre si. Como é fácil de concluir – e Leite de Vasconcelos e Pavão Júnior também o notam –, o primeiro dístico vale como meio para o estabelecimento de rima final, neste caso imperfeita, com o quarto verso, e como momento preambular da inspiração do poeta, que se expande fundamentalmente na conclusão. O sentido geral da composição sai obscurecido, mas a transmissão da mensagem, concentrada num único membro, quase sempre o segundo, não é abalada:

As penas do passarinho Contadas são vinte e cinco; O amor que eu te tenho Só Deus o sabe e eu sinto. ¹⁵	Assubi à amendoeira, Pus o pé na estacaria; Ai, Jesus! que estou ausente De um bem que tanto queria. ¹⁶
---	---

Num outro tipo mais raro de estrutura dicotômica, a correlação continua a existir entre as duas partes, mas dir-se-ia que o sentido ganha em ramificações, já que cada dístico, permanecendo embora uno, contempla versos sintática e semanticamente mais autónomos do que é habitual:

Já dormi na tua cama, Já tua boca beijei; Já logrei os teus carinhos E mais coisinhas qu'eu sei. ¹⁷	Já fui mar, já fui navio, Já fui meio brasileiro; Já tive amores de graça, Agora nem por dinheiro! ¹⁸
---	---

Nas composições de estrutura dicotômica cabem ainda aquelas em que ocorre o processo que Leite de Vasconcelos designa de "absorção", que se verifica quando os dois membros da comparação se combinam, como neste exemplo fornecido por ele:

Anda comigo, ó rosa,
Deixa ficar a roseira,
Andarás por onde eu andar,
Serás minha companheira.¹⁹

¹³ *Idem*, p. 79.

¹⁴ *Idem*, p. 89.

¹⁵ *Idem*, p. 81.

¹⁶ *Idem*, p. 109.

¹⁷ *Idem*, p. 143.

¹⁸ *Idem*, p. 156.

Leite de Vasconcelos enquadra exemplos como este na conformação dicotómica, o que não parece exacto, porquanto, como bem esclarece Pavão Júnior, «quando há *absorção* (preferimos chamar-lhe *identidade*), deixa de haver dicotomia, tal como deixa de haver “comparação”, que apenas persiste paradigmaticamente *in mente*, na medida em que a analogia geradora dessa identidade (ou absorção) determina que uma das realidades seja expressa em termos da outra».²⁰ A natureza ou o mundo exterior, revestindo valores metafóricos, gera um nexos semântico-estrutural entre os dois membros, em vez de operar uma cisão analógica nos pólos semânticos.

Para exemplificar a “estrutura unitária”, apresentamos esta cantiga, na qual uma única ideia percorre os quatro versos, comunicando directa e homogeneamente um pensamento com densidade conceituosa:

Quem bem pensasse na morte
E nos arranjos que ela tem,
Deitava os olhos ao Céu,
Não falava de ninguém.²¹

Autores cultos como Agostinho da Silva²² preferem a estrutura unitária, mais consentânea com a cristalização de um pensamento que, construído a partir do primeiro verso, sugere por isso uma construção mais cerebral, geralmente de feição sentenciosa:

De sermos tudo o que somos	Quando não saiba somar
Quanta gente aí se acanha	Deixe correr o poeta
Mas se fizemos Brasil	Mas não cante sonho algum
Foi por ciência e por manha. ²³	Guarda a verdade secreta. ²⁴

Já Fernando Pessoa, talvez interessado em assumir mais autenticamente a máscara do poeta popular, anónimo, assina sobretudo quadras dicotómicas, ainda que, em muitos casos, não deixe de as revestir com a complexidade conceptual, cerebral, que caracteriza a sua poesia “supremamente aristocrática”.²⁵ Dos 325 pequenos poemas que fazem parte de *Quadras ao Gosto Popular*,²⁶ vejamos estes, que não se limitam à mera correlação das duas partes, transportando antes um intrincamento misterioso, quase ininteligível, ao jeito da sua outra poesia:

Pobre do pobre que é ele	Depois do dia vem noite,
E não é quem se fingiu!	Depois da noite vem dia

¹⁹ *Poesia Amorosa do Povo Português*, p. 25.

²⁰ *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, p. 232.

²¹ *Idem*, p. 49.

²² *Quadras Inéditas*, 2ª ed., Lisboa, Ulmeiro, 1997.

²³ *Idem*, p. 31.

²⁴ *Idem*, p. 105.

²⁵ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, s.d., cap. VII – *Sobre Escolas Literárias*, 10, p. 158.

²⁶ 6ª ed., texto estabelecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, 1994.

Por mais que a gente vele,
Descobre que já dormiu.²⁷

E depois de ter saudades
Vêm as saudades que havia.²⁸

2. FORMA: ESPÉCIES DE VARIANTES²⁹

A natureza provisória do poema oral, constantemente reformulado, actualizado, reduzido, aumentado, impossibilita quase sempre a determinação exacta do intertexto (ou intertextos) subjacente a um determinado texto.³⁰ A transmissão oral, com efeito, conduz a uma cadeia de variantes cuja graduação não é possível determinar. Antes de se operar o processo de diferenciação, há um texto inaugural, autoral, que fecundará um número indeterminado e teoricamente ilimitado de textos.³¹ Segundo Pavão Júnior, na poesia oral "a ideia de variante reporta-se a um núcleo ou a uma constante (invariante) teórica, que figura como unidade deduzida duma pluralidade, por consequência, à margem de qualquer anterioridade, que a legitime como prioritária numa hierarquia estabelecida". Daí a "não genuinidade duma versão em relação a outra que possa constituir-se como sua variante".³² Efectuar a arqueologia do texto, no sentido de procurar estabelecer, tanto quanto possível, a sua genealogia,³³ não é por isso tarefa fácil. A reconstrução

²⁷ *Idem*, p. 54.

²⁸ *Idem*, p. 39.

²⁹ Esta parte do texto retoma, com algumas alterações, um fragmento do cap. III da nossa obra *Literatura Oral em Verso – A Poesia em Baião*, V. N. Gaia, Estratégias Criativas, 2000.

³⁰ Reflectindo sobre as versões ou ocorrências, realizações performativas de um texto, João David Pinto Correia fala de "fanerotextos" ou "textos evidentes", que procedem e se integram num "apotexto", texto englobante, virtual, o qual «ganhará em condensação e poderá mesmo crescer mercê dos contributos dos vários "fanerotextos"» ("Para uma teoria do texto da literatura popular tradicional", in Manuel Viegas Guerreiro (coord.), *Literatura Popular Portuguesa – Teoria da Literatura Oral / Tradicional / Popular*, ACARTE, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 119-120). A variação pode ocorrer no plano da manifestação textual dos elementos discursivos (como actores, tempo, espaços) ou no plano da "coerência", quer dizer, "da dimensão semântica e, mais particularmente, na articulação isotópica do fanerotexto" (*idem*, pp. 120-121).

A partir de várias versões de um mesmo desafio, Arnaldo Saraiva demonstrou ser inviável encontrar o texto original, facto que, tendo em conta as características da literatura oral, assume pouca importância, porquanto todas as versões "merecem crédito e, se foram recolhidas correctamente, ou se estão bem transcritas, todas são autênticas" ("Assim se fazem as cousas (populares) ou os grandes desafios de um pequeno desafio", in *Rurália*, 2, Arouca, 1992, p. 38).

³¹ Como acentua Jakobson, a relação entre uma obra da tradição oral e as suas variantes é similar à relação entre "língua" e "fala", definida por Ferdinand de Saussure: "Tal como a *langue*, a obra folclórica é extra-individual e tem uma existência meramente potencial; é apenas uma montagem complexa de certas normas, de certos impulsos, uma teia de tradições momentâneas que animam os intérpretes com os ornamentos da criação individual, como fazem os produtores da *parole* em relação à *langue*. Na medida em que estas inovações individuais na *langue* (ou no folclore) correspondem às exigências da comunidade e antecipam a evolução regular da *langue* (ou do folclore), elas integram-se e tornam-se factos da própria *langue* (ou elementos da obra folclórica)" (Roman Jakobson, "Le folklore, forme spécifique de création", in *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 63-64).

³² José de Almeida Pavão Júnior, *op. cit.*, p. 52.

³³ O método histórico-geográfico, interessado em responder a questões de data, difusão e proveniência, influenciou decisivamente o estudo da literatura oral. Através, por exemplo, da data de produção de um determinado texto, pode traçar-se o percurso evolutivo espaço-temporal, as alterações e até precisar com algum rigor o desaparecimento de determinados textos. Holger Olof Nygard, na importante obra *The Ballad of 'Heer Halewijn': Its Forms and Variations in Western Europe*, Folklore Fellows Communications, Helsinki,

do texto original é quase sempre hipotética, mesmo ilusória, no Cancioneiro, sobretudo devido à brevidade polifónica dos seus poemas-miscelânea. A questão do texto autêntico conduziu, muitas vezes, à alteração dos materiais recolhidos, na tentativa de encontrar o arquitexto, puro, livre de falhas formais e conteudísticas.³⁴ Todavia, cada actuação é original, única e autêntica, advindo com frequência, da interacção entre texto e executante, a formação de variantes que conservam e enriquecem muitas composições.

Na “Introdução” às *Canções Populares da Beira*,³⁵ José Leite de Vasconcelos fornece um quadro de variantes que podemos considerar muito completo. Pavão Júnior tratou também este assunto, elaborando um quadro muito próximo do de Vasconcelos. Fazendo uma síntese destes estudos, salientamos as variantes ideológicas, que se caracterizam pela utilização da mesma forma para conteúdos parcial ou totalmente distintos; e as variantes formais, em que a mesma ideia se traduz através de vocábulos ou expressões diferentes.

Em relação ao primeiro tipo, vejamos estas quadras, que empregam os mesmos motivos, embora com divergências ao nível do conteúdo, uma vez que numa o sofrimento amoroso reside no objecto poético e, na outra, no sujeito de enunciação:

Igreja de Santa Marinha,
Feita de pedra amarela,
Dentro dela vai à missa
Quem por meu coração pena.³⁶

Igreja de Gestação,
Feita de pedra morena;
Dentro dela vai à missa
Quem a mim me causa pena.³⁷

O conteúdo pode ser completamente alterado através das diferenças assinaladas num único verso, neste caso no primeiro, embora a forma se mantenha quase inalterada. Num caso, a “fala grossa” origina o insucesso amoroso do enunciador e, no outro, suscita uma crítica à qualidade do canto produzido:

Suomalainen Tiedeakatemia, 1958, faz um levantamento exaustivo de todas as versões conhecidas da balada “Heer Halewijn” em várias línguas. Perseguido a sua distribuição geográfica (desde Portugal até à Escandinávia e desde Itália até à Polónia), o autor descobriu raízes e intercâmbios que permitem reconstruir de forma muito aproximada uma parte da história desta balada.

³⁴ Almeida Garrett, por exemplo, apesar de captar a emoção e a autenticidade da voz poética popular, corrigiu muitos dos textos que recolheu. A poesia popular / tradicional seria imperfeita na sua forma, exigindo-se o contributo do autor culto para maximizar o seu valor, elevando-a à categoria de poesia artística. Também Estácio da Veiga, influenciado pela obra de Garrett, cedeu ao preconceito elitista e ao desiderato de retocar peças que padeceriam de excessos de rudeza e de espontaneidade, conforme já mostrou José Joaquim Dias Marques no estudo “Subsídios para o estudo do método editorial de Estácio da Veiga no *Romanceiro do Algarve*” (in Gabriela Funk (org. e coord.), *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular (Homenagem ao Prof. Doutor Manuel Viegas Guerreiro)*, 25 a 27 de Setembro de 1997, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1999, pp. 267-297).

³⁵ Pedro Fernandes Tomás, *Canções Populares da Beira* (com “Introdução” de José Leite de Vasconcelos, pp. XXI e ss.), Figueira, 1896.

³⁶ As composições apresentadas sem indicação de proveniência estão incluídas no segundo volume do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*. Não indicámos o número da página porque, quando entregámos este artigo para publicação, a obra encontrava-se ainda no prelo.

³⁷ Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, I, p. 23.

Carlos Nogueira, "Quadra Tradicional: Estrutura e Forma"

Tu dizes que me não queres	Vós dizeis que eu canto mal
Por eu ter a fala grossa;	Por eu ter a fala grossa;
Com ela me remedeio,	Por ela me arremedeio,
Não vos vou pedir a vossa.	Não vou pedir-vos a vossa.

No que diz respeito às variantes formais, a diferença é por vezes mínima, patente na comutação de um único vocábulo ou simplesmente na alteração de sexo:

Deitei o cravo à poça, ³⁸	Quem diz que o amar que custa,
A rosa ao chafariz;	É certo que nunca amou.
O meu coração com o teu	Eu amei e fui amado, ³⁹
Já vai ganhando raiz.	Nunca o amar me enfadou.

Noutros casos, a mesma ideia traduz-se numa expressão formal com dissimilaridades consideráveis, ao nível do vocabulário e da própria rima, como neste exemplo, que refere uma particularidade do amado (o "andar miudinho"):

O meu amor não é aquele,	O meu amor não é aquele,
O meu amor traz chapéu;	Qu'eu pelo andar não conheço;
Tem um andar miudinho	Tem no andar miudinho
Como as estrelas do céu.	Como a folha do codesso.

Nestes exemplos torna-se ainda mais evidente como uma ideia comum pode encontrar uma expressão formal diferente, com a excepção do primeiro verso:

Quem tem amores não dorme,	Quem tem amores não dorme,
Bem faço eu em não nos ter!	Eu também assim fazia;
Deito-me na minha cama,	Agora que já não tenho,
Não me custa adormecer.	Durmo noite e dia.

As quadras do Cancioneiro tradicional reproduzem-se a partir dos efeitos da oposição entre o eixo sintagmático, que funciona como apoio da estrutura, e o eixo paradigmático, que actua sobre aquele através da comutação, originando o processo de variação e, conseqüentemente, de fecundação, adaptação, recriação e reprodução da poesia oral. Os processos de comutação actuam como instrumentos de reelaboração em variantes, daí a importância dos equilíbrios entre a estrutura de superfície e a estrutura profunda. Essa harmonia verifica-se nas relações sintagmáticas e paradigmáticas que se estabelecem entre os dois níveis estruturais do poema. Se, por um lado, a estrutura de superfície encontra no eixo paradigmático um campo privilegiado de acção comutativa, por outro as estruturas profundas dependem do eixo sintagmático para a sua própria sobrevivência. A dialéctica sintagma / paradigma é por isso fulcral para a compreensão das causas que subjazem às múltiplas variações observadas na quadra. Não esqueçamos, porém, que, ao contrário das simples

³⁸ Var.: Deitei o cravo ao tanque.

³⁹ Var.: Eu amei e fui amada.

construções linguísticas, as estruturas dessa forma poética fixa não estão apenas sujeitas a restrições sintáticas ou semânticas, mas também a constrangimentos impostos pela rima, pela métrica, pelo ritmo, pela música.

A linearidade da produção dos enunciados institui no eixo sintagmático relações mais estáveis ou coercitivas do que as estabelecidas no eixo paradigmático. É, portanto, no eixo horizontal, sintagmático, que se instauram os contextos que orientam as operações de comutação e se situam predominantemente as invariantes, ao passo que no eixo vertical, paradigmático, se colocam de modo dinâmico as variantes. Como nota Braulio do Nascimento acerca dos romances tradicionais, observação que se adapta perfeitamente às composições do Cancioneiro, “não devemos minimizar o papel das invariantes. São elas que permitem uma estrutura de sobrevivência ao texto, que o identificam e estabelecem a distinção entre textos diferentes. (...) Uma invariante é representada pelo conjunto das suas variantes, podendo cada uma delas ser considerada também, no momento da produção, como uma invariante em si”.⁴⁰

Num artigo publicado em 1964 na *Revista Brasileira de Folclore*, o mesmo investigador⁴¹ estabelece uma classificação tipológica dos processos de variação, que podemos adaptar à nossa análise. Dos 14 processos apresentados (participação psicológica, anástrofe, supressão, justaposição, aglutinação, analogia, sinonímia, eufemismo, generalização, repetição, substituição, contaminação, actualização e adaptação) fixámo-nos em 7, por força dos elementos encontrados no *corpus* reunido, directamente dependentes das diferenças estilísticas e formais existentes entre o Romanceiro e o Cancioneiro (relacionadas antes de mais com a extensão dos poemas). Como Maria de Fátima Pessoa Viana e Andrea Ciacchi, eliminámos a “participação psicológica”, por considerarmos que se trata de um critério subjectivo (e por isso de difícil apreensão) inerente a praticamente todos os outros processos.⁴² Também não abordámos a “justaposição”, pois que, relacionada com a questão dos segmentos temáticos, não se enquadra nos objectivos do nosso trabalho. Excluímos igualmente a “aglutinação”, processo difícil de detectar com absoluto rigor, dada a tendência do poema oral para a economia dos meios de expressão. Omitimos ainda a “substituição”, processo de natureza paradigmática que, não obstante apresentar como elemento distintivo um certo carácter

⁴⁰ “Romanceiro traditionnel: une poétique de la commutation”, in AA. VV., *Litterature Orale / Traditionnelle / Populaire, Actes du Colloque* (Paris, 20-22 Novembre, 1986), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987, pp. 219-220.

⁴¹ “Processos de variação do romance”, in *Revista Brasileira de Folclore*, 8-10, Rio de Janeiro, 1964.

⁴² “Les processus de variation dans le romanceiro de tradition orale”, in AA. VV., *Litterature Orale / Traditionnelle / Populaire, Actes du Colloque* (Paris, 20-22 Novembre, 1986), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987, p. 232.

aleatório nas operações de comutação,⁴³ assentando em motivações semânticas e ou fonéticas, preferimos incluir na acção conjugada de analogia fonética e de analogia sinonímica. Embora possa ocorrer, a "generalização" como processo substitutivo não é frequente no Cancioneiro, pois que o comum é os poemas já encerrarem originalmente afirmações proverbiais.⁴⁴ No Romanceiro, pelo contrário, a apresentação de casos mais concretos e pormenorizados (embora quase sempre de alcance universal) favorece a passagem do particular para o geral, com importantes repercussões de ordem funcional.⁴⁵ Entendemos, por outro lado, a "analogia" e a "sinonímia" como um processo único, uma vez que não é fácil encontrar critérios objectivos de separação entre analogia fonética e analogia sinonímica.⁴⁶ A distinção entre "actualização" e "adaptação" é também impraticável, porquanto "ils conservent le même critère fonctionnel, celui de 'rapprocher' le texte en facilitant ainsi sa compréhension et en l'éloignant du risque de la répétition mécanique entièrement ou partiellement privé de son contexte".⁴⁷

A inversão dos termos numa mesma sequência sintáctica — a anástrofe — constitui o processo de acção mais superficial na estrutura do poema.⁴⁸ Trata-se de uma variação sintagmática, porquanto este processo se estabelece ao nível das combinações operadas no fluxo da corrente da fala. A configuração verbal do verso sofre apenas uma ligeira alteração, enquanto o tema não experimenta qualquer abalo:

Quando se encontra o amor ⁴⁹	Há duas coisas no mundo ⁵⁰
Causa pena e dá gosto,	Que custa a compreender:
Sobressalta o coração,	É os padres ir prò inferno
Sobem-se as cores ao rosto.	E os doutores morrer.

Um outro processo que interfere directamente na cadeia verbal — a supressão —, considerada por isso uma variação sintagmática, determina,

⁴³ É este o pressuposto de Maria de Fátima Pessoa Viana Silva e Andrea Ciacchi, que aceitam a "substituição" como processo válido (cf. *op. cit.*, pp. 240-241).

⁴⁴ Repare-se, por exemplo, nestas quadras:

O mar pediu a Deus água	A oliveira cortada
E os peixes a Deus fundura,	Sempre fica oliveira;
Os homens a Deus riqueza	A moça casada cedo
E as mulheres formosura.	Ainda julga que é solteira.

⁴⁵ Braulio do Nascimento comprova-o com o romance "Juliana e D. Jorge":

D. Jorge tem o costume dos mocinhos enganar
Esses rapazes de hoje só que querem é enganar
Bem te disse, Juliana, *homem* não há que fiar
(*op. cit.*, pp. 109-110)

⁴⁶ *Idem*, p. 233.

⁴⁷ *libidem*.

⁴⁸ *Idem*, p. 98.

⁴⁹ Var.: O amor, quando se encontra.

⁵⁰ Var.: Duas coisas há no mundo.

numa dada variante, a existência de versos amputados, devido à omissão de um ou vários lexemas. As causas das supressões são inúmeras — psicológicas, falhas de memória, elementos conjunturais — e quase sempre difíceis de determinar e de categorizar. É fácil de prever que, mercê dos desequilíbrios que os lugares vazios provocam na estrutura do poema, os termos esquecidos / ignorados / incompreensíveis são rapidamente substituídos por outros:

Ó raparigas,⁵¹
Vede lá por onde andais;
A honra é como o vidro,
Se quebra, não solda mais.

A analogia / sinonímia é um processo de natureza paradigmática, porque intensamente vinculado à escolha, à praticabilidade de substituição comutativa. É uma variação muito frequente, responsável pela preservação da unidade temática da composição, ao mesmo tempo que permite amiúde a introdução de interessantes alterações semânticas:

Cuidavas que eu te queria,
Meu *botelho agarrado*,⁵²
Gostei sempre de trazer
Meio mundo enganado.

Veja-se ainda esta quadra, cujo terceiro verso nos apareceu em múltiplas formas sinonímicas:

A Senhora Santa Marinha
É uma santa mulher:
'Stando ela do meu lado,⁵³
Diga o mundo o que quiser!

Quando os vocábulos substituídos se encontram em posição de rima, a comutação não se processa com tanta liberdade, porque aqueles passam a estar sujeitos a um universo semântico-morfológico mais circunscrito. Num exemplo como o que apresentamos a seguir, é mesmo possível calcular o número de possibilidades de comutação do termo “bendeiro” (vendeiro), a partir da determinação dos elementos do reportório da área semântica com

⁵¹ Vars.:

Rapazes e raparigas.
Raparigas, ó moças.
Ó moças, ó raparigas.
Ó rapazes e cachopas.

⁵² Vars.:

botelho aganado.
botelhão agarrado.
botelhão aganado.
hortelão ciganado.

⁵³ Vars.:

a) Ponha-se ela do meu lado.
b) Tenha-a eu do meu lado.
c) Tenh'á eu da minha banda.
d) Tendo-a eu do meu lado.

os quais o referido lexema estabelece relações paradigmáticas. Considerando o património linguístico da comunidade e as restrições de natureza textual (rima e métrica), surgem "taberneiro" e "tasqueiro" como elementos comutáveis:

Ó lugar de Lazarim,
Que ao fundo tem um ribeiro;
Eu venho cheio de sede:
A culpa é do *bendeiro*.

Noutros casos, contudo, as comutações ultrapassam a área dos lexemas e dos sintagmas para comportar todo o verso numa reformulação da estrutura superficial, continuando, apesar das modificações, a exprimir os diferentes ângulos da sua estrutura profunda. É o que podemos surpreender no segundo dístico das quadras seguintes, em que a segunda ostenta uma maior amplitude semântica. Trata-se de um bom exemplo de "comutação de natureza poética", para utilizarmos um conceito operatório de Braulio do Nascimento:⁵⁴

Solteirinha, não te cases, Goza-te da boa vida; Eu já vi uma casada Que chorava d'arrepêndida.	Solteirinha, não te cases, Consola-te da boa vida; Que num cento não há uma Que não esteja arrepêndida.
---	--

A presença do eufemismo no poema oral relaciona-se com a ocorrência de palavras ou situações consideradas grosseiras, obscenas. Em determinados contextos, dependendo do grau de familiaridade entre intérprete e ouvinte (como a nossa experiência de trabalho tem demonstrado), pode verificar-se a substituição sinonímica como forma de suavizar ou ocultar o licencioso. Como a operação eufemística envolve um processo de selecção, de escolha, estamos perante uma variação paradigmática:

Todo o pássaro bebe água, Só a c'ruja bebe azeite; O pássaro das raparigas ⁵⁵ Come carne e bebe leite.	O largato mais a cobra ⁵⁶ Fizeram uma patuscada; O largato comeu tudo E a cobra não comeu nada.	Já dormi na tua cama, Já mijei no teu penico; Já t'apalpei as mamas, Só me falta ir-t'ó pisco. ⁵⁷
--	---	---

Resultante, por um lado, de imposições de ritmo e de melodia perante um lapso ocasional e, por outro, do desejo de enfatizar um determinado aspecto, a "repetição", processo de natureza sintagmática caracterizado pela reiteração, numa variante, de um lexema, de um segmento ou mesmo de um

⁵⁴ "Romancero tradicional: une poétique de la commutation", in *op. cit.*, p. 222.

⁵⁵ Var.: O pito das raparigas.

⁵⁶ Vars:

O sardão e a sarda.

O caralho e a cona.

⁵⁷ Var.:

Só me falta ir-te ao pito.

verso, é pouco comum no Cancioneiro (e no Romanceiro)⁵⁸. De qualquer modo, citamos este exemplo, colhido no *Cancioneiro* baionense:

Ó morte cruel, tirana,⁵⁹
Contra ti tenho mil queixas,
Quem hás-de levar não levas,
Quem hás-de deixar não deixas.

Através do processo de contaminação, a quadra tradicional pode incorporar versos, segmentos, ocorrências de outros poemas pertencentes ou não ao mesmo género. Este tipo de variação de cunho sintagmático — porque envolve dois processos situados na cadeia de enunciação, isto é, o plano verbal e a contextura temática, que recebe alterações consideráveis — é com grande frequência marcado pelo uso de fórmulas (de que à frente falaremos com mais pormenor) que se adequam a situações discursivas por vezes bem diversas. É fácil, por exemplo, notar as semelhanças patentes nas quadras seguintes, com a interessante particularidade de a terceira incluir fórmulas presentes nas duas primeiras (vv. 1-2) e na quarta (vv. 3-4):

Cuidavas que eu te queria, Já te andavas a gabar; Agora que t'eu não quero, Não fazes senão chorar. Julgavas que eu te queria, Já te andavas a gabar; Vai à mãe que te dê leite, Que te acabe de criar.	Cuidavas que eu te queria, Já te andavas a gabar; Pelas tuas gabações Os meus olhos te hão-de enganar. Rapazinho, vai-t'embora, Rapazinho, põe-t'andar; Vai pedir a mama à mãe, Que te acabe de criar.
--	---

A actualização / adaptação é um processo que garante a sobrevivência do poema, ajustando-o ao meio social, às coordenadas de natureza geográfica e cultural de um determinado período. Encontrámos uma variante duma quadra cantada por diversos grupos folclóricos de Entre-Douro-e-Minho em que esta variação paradigmática é bem notória:

O pai do ladrão Era lavrador, Vendeu o arado, Comprou um <i>tambor</i> .	O pai do ladrão Era lavrador, Vendeu o arado, Comprou um <i>tractor</i> .
---	--

Constituindo um esquema mental muito útil para a transmissão / evolução da poesia oral, a quadra-padrão, adaptável a inúmeras situações discursivas, bastando por vezes substituir um vocábulo, é uma modalidade muito frequente no domínio que estamos a tratar. Nas toponímicas, por exemplo, são frequentes os modelos que permitem a referência a qualquer área geográfica:

⁵⁸ Cf. Maria de Fátima Pessoa Viana Silva e Andrea Ciacchi, *op. cit.*, p. 240.

⁵⁹ Vars.:

Ó morte, cruel morte,

Ó morte, tu que fizeste?

b) Ó morte, tirana morte.

Carlos Nogueira, "Quadra Tradicional: Estrutura e Forma"

Adeus, Lugar de Quintela,
Adeus, tanque de água fria,
Onde o meu amor se lava
A qualquer hora do dia.

Nos Reis também abundam os modelos pré-fabricados, que possibilitam a supressão dos nomes próprios, sem que a composição perca o seu significado. O nome da pessoa a quem é dirigida a saudação costuma estar referido no primeiro ou no terceiro versos, que não se ligam aos outros pela rima (os versos que rimam são geralmente o segundo e o quarto), assegurando-se assim a sua substituição ilimitada:

Quem diremos nós que viva
Na rodinha do tractor?
Viva o senhor.....
Que é um grande agricultor.

Na quadra seguinte, todavia, há dois destinatários, situação que, sendo menos habitual, constitui um obstáculo ao seu emprego mais alargado. Visto que "mimosa" rima com "Barbosa", temos um exemplo de utilização circunscrita a um determinado universo lexical. De qualquer forma, é uma estrutura adaptável a todos os nomes próprios ou sobrenomes terminados em -sa ou -a, como Rosa, Sousa ou Maria:

Quem diremos nós que viva
Na trepinha da mimosa?
Viva a senhora Miquinhas
Mais o senhor Barbosa.

Regra geral, o intérprete, considerando o poema imutável, constituído por uma única forma correcta, não tem consciência das modificações que opera na estrutura poética. Inúmeros informantes insistem na ideia de transmissão fiel em relação à fonte, corrigem-se mutuamente quando consideram que o poema se afasta da forma vista como genuína e alguns chamam mesmo a atenção para pequenas substituições introduzidas devido a falhas de memória. Um dos nossos informantes, por exemplo, não permitiu a gravação em vídeo da *História de João de Calais*, decorada a partir de um folheto de cordel, por não se lembrar de algumas partes com as palavras originais, apesar de o tentarmos convencer do valor da sua versão. Acabou por contá-la com as variações derivadas do esquecimento de determinados segmentos, mas insistindo sempre na adulteração do seu relato.

A dicotomia memorização / improvisação⁶⁰ explica a origem de algumas variantes dum mesmo texto, quase sempre impossível de precisar, como dissemos, ou apenas determinado por aproximação (arquitexto). Certas variantes e ligeiras modificações podem atribuir-se a falhas de memória, ou a

⁶⁰ Os poetas diferem na ênfase que atribuem à memorização e à criação própria. No estudo das formas americanas orais, tornou-se comum distinguir entre "passive and active traditors" — aqueles que reproduzem sobretudo o que ouviram, guardado na memória de modo mais ou menos consistente, e aqueles que participam activa e voluntariamente na composição ou recomposição.

uma audição ou compreensão erradas por parte do receptor. Quando um segmento é esquecido ou incompreensível, o intérprete pode tentar dar sentido ao *nonsense* ou preencher os espaços vazios deixados pela falibilidade da memória com fórmulas mais ou menos equivalentes. Quer isto dizer que o processo de racionalização exerce uma acção muito importante na alteração das quadras tradicionais. Em certos casos, portanto, a improvisação decorre da necessidade de ultrapassar estes obstáculos (embora por vezes prevaleçam as corruptelas, os contra-sensos, as passagens obscuras), originando o processo a que Paul Zumthor chama “mouvance”:

Cada novo poema projecta-se sobre aqueles que o precederam, reorganiza o seu conjunto e confere-lhe outra coerência. A performance de uma obra poética encontra assim a plenitude do seu sentido na relação que estabelece com aquelas que a precederam e com aquelas que se lhe seguirão. O seu poder criador resulta, em grande parte, da “mouvance” da obra.⁶¹

Mas nem todas as variantes resultam de lapsos de memória ou da incompreensão de certas partes da mensagem. Sabemos como é frequente a utilização de fórmulas fixas para a criação deliberada de novas composições. Os trabalhos da escola “formulística” ao nível da manifestação textual tornaram-se por isso indispensáveis no estudo de qualquer texto da literatura oral.⁶² As teorias de Milman Parry⁶³ (com acção sobretudo entre 1920-30) e do seu sucessor em Harvard, A. B. Lord (depois de 1950), levaram a que se entendesse a literatura oral como um domínio principalmente mecanicista, dependente de séries vocabulares e estilísticas e de esquemas rítmicos e métricos facilmente armazenados e reproduzidos pela memória. A abordagem de Parry-Lord tem sido largamente utilizada e muitos estudiosos têm procurado aplicar uma análise oral-formular a textos de vários domínios, desde a poesia do Antigo Testamento até à épica medieval europeia, da poesia gaélica até às modernas baladas gregas. Embora importantes, é evidente que as concepções de Parry e Lord não são suficientes para explicar o estilo poético oral. Como nota Paul Zumthor, “a teoria formular não tem em conta a necessidade interna do texto poético”.⁶⁴ Com os contributos da linguística chomskyana, contudo, diversos investigadores passaram a estudar a literatura oral numa perspectiva gerativista: o código da literatura oral não se circunscreve a um património fixo de fórmulas, de sequências semânticas,

⁶¹ *Introduction à la Poésie Orale*, Éd. du Seuil, Paris, 1983, p. 253.

⁶² Cf., entre outras obras, *L'Épithète Traditionnel dans Homère. Essai sur un Problème de Style Homérique*, Paris, 1928, de Milman Parry; *The Singer of Tales*, Cambrígia, 1960 e “The marks of an oral style and their significance”, in *International Comparative Literature Association*, 1967, de Albert B. Lord.

⁶³ Milman Parry define “fórmula” deste modo: “um conjunto de palavras empregue sob as mesmas condições métricas para exprimir uma certa ideia essencial” (cf. Adam Parry, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 272). Para o mesmo autor, um “sistema formular” é um “conjunto de frases que têm o mesmo valor métrico e que são suficientemente semelhantes em ideias e palavras para demonstrar que o poeta que as utilizou reconhecia-as não só como fórmulas singulares, mas também como fórmulas pertencentes a um dado género” (*idem*, p. 275).

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 125.

métricas, etc.; envolve também um conjunto de técnicas e de capacidades que permitem a criatividade, a partir da relação entre a espontaneidade do poeta e a tradição em que se integra.⁶⁵ Basta pensar, com efeito, nas cantigas ao desafio, cuja produção depende do equilíbrio entre estas duas vertentes.

As fórmulas, assim como outros esquemas rítmico-formais, temas, motivos, símbolos, técnicas compositivas, etc., consubstanciam a memória do sistema semiótico constituído pela poesia do Cancioneiro tradicional. Essa memória, representada, em termos semióticos, pela chamada tradição literária oral, desempenha uma função de grande importância no processo de comunicação literária conformado na poesia oral. É a memória do sistema que permite ao emissor executar a intertextualidade, o reaproveitamento num certo texto de elementos da forma de expressão e da forma do conteúdo de textos anteriores. Como acentua Harald Weinrich, o discurso poético é um "discurso de reuso".⁶⁶ Para além da proliferação de relações intertextuais no âmbito da quadra, responsáveis pela ocorrência da variante, não são raros, como veremos, os fenómenos intertextuais recíprocos estabelecidos entre a quadra popular e outras tipologias, como poemas narrativos e provérbios. No que diz respeito ao receptor, a memória do sistema constitui o mecanismo semiótico que desencadeia a recepção efectiva dos textos, fundada na sincronização semiótica com a memória usada pelo emissor. Na literatura oral, de facto, a relação entre estes dois domínios semióticos raramente é de exclusão mútua, na medida em que o encontro de uma voz e de uma escuta implica um elevado grau de concordância entre o que se diz e o que se recebe.

As fórmulas, sejam versos, segmentos de verso ou estrofes inteiras, constituem um esquema textual de pronta e contínua reutilização. Aos versos iguais espalhados por composições muitas vezes de temáticas diferentes chamou Adolfo Coelho "versos-bordões":

Ó minha pombinha branca, Empresta-me o teu vestido; Inda que seja de penas, Eu em penas também vivo.	Ó minha pombinha branca, Que andais no lameiro verde; Andais co biquinho na água E ides morrendo à sede.
---	---

Por força da sua maleabilidade, as fórmulas não ocorrem necessariamente em posições simétricas de poema para poema ("Quem ama não considera"), o que revela a grande capacidade de assimilação e de recriação do poeta popular:

1 No meio daquele rio 'Stá uma pedra amarela; Tem um letreiro que diz: —Quem ama não considera! 2	Quem ama não considera, Quem ama não tem pensar, Mas quem pensa também ama, Não le vale considerar.
--	--

⁶⁵ Cf. Michael N. Nagler, *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1974.

⁶⁶ "Retórica e poesia", in *Il Verri*, 35-36, 1970, pp. 140-166 (tradução do original em língua alemã).

Quem ama não considera
No que vem a assuocer:
Quando comecei a amar,
Melhor me fora morrer.

Quando o primeiro verso é comum, não se trata obrigatoriamente de variantes, uma vez que o desenvolvimento temático, como nas quadras que acabámos de transcrever, pode ser totalmente diferente. No plano formal, incluindo a própria rima, as divergências são também absolutas.⁶⁷ Em *Mês de Sonho*, Leite de Vasconcelos apresenta erroneamente como variantes composições que apenas coincidem no primeiro verso, com desenvolvimentos completamente distintos.⁶⁸ Temos nestes casos o recurso a fórmulas que funcionam como ponto de partida para a criação e não o processo de reformulação / recriação característico da variante que, em maior ou menor grau, assenta sempre na repetição. Como nota Pavão Júnior, importa também não esquecer que pode haver coincidência em composições que apresentam apenas o rimeiro verso igual, sobretudo quando traduz pensamentos vulgares,⁶⁹ como estes: “O anel que tu me deste” e “Quando eu era pequenino”:

Quando eu era pequenino	Quando eu era pequenino
E a minha mãe me embalava,	Não podia suportar
As moças davam-me beijos,	O peso das borboletas
Agora não me dão nada.	Qu'em mim queriam poisar.

Há fórmulas que viajam de um género para o outro, matéria manuseável polivalente, ao serviço de discursos que evocam uma multiplicidade de textos com os quais estabelecem relações intertextuais. Não é raro encontrarmos sequências que fazem parte de poemas narrativos e circulam também autonomamente. Nem sempre é possível determinar se tais versos são incrustações ao poema ou se resultam do processo de fragmentação. A quadra

⁶⁷ Passa-se o mesmo, por exemplo, com os conhecidos versos iniciais “Vai-te, carta, vai-te, carta”, “Vai-te, carta, feliz carta” e “Vai-te, carta venturosa”, glosados por vezes de modo muito diverso:

Vai-te, carta, feliz carta,	Vai-te, carta, feliz carta,
Cada um diz o que quer,	No comboio a fugir;
Mas eu muito queria	Vai lá ver o meu amor,
Que fosses minha mulher.	Já que eu não posso ir.

Vejam os outros exemplos muito significativos, que ilustram como, apesar do mesmo verso inicial, os poemas podem ser divergentes no sentido e na forma:

Não me atires com pedrinhas	Não me atires com pedrinhas,
À beira da minha saia,	Se não podes partir a loiça;
Para que o mundo não diga	Atira-me com beijinhos
Que eu que sou moça da praia.	De modo que ninguém oiça.

⁶⁸ Cf. p. 220.

⁶⁹ *Op. cit.*, pp. 244-5. Para o mesmo autor, o mecanismo aqui presente assemelha-se ao do *mote*, que funciona como activador da criação e não como motor de reiteração pela variante (*idem*, p. 245).

seguinte, por exemplo, recolhida em Baião e presente noutros cancioneiros,⁷⁰ figura na parte final do "Romance dos dois namorados":⁷¹

Ó morte, tirana morte,
Contra ti tenho mil queixas,
Quem há-des levar não levas,
Quem há-des deixar não deixas.

No "Cancioneiro de S. Simão de Novais" aparece ainda uma variante da sequência que serve de conclusão a uma das versões do referido romance, permanecendo a mesma dúvida quanto à anterioridade da quadra relativamente à cantiga narrativa ou a sua separação em relação a ele por se tratar de uma unidade com um significado suficientemente forte para poder circular com autonomia:

Ó morte, tirana morte!	Ó morte cruel, ó morte,
Ó morte, tu que fizeste?	Olha o roubo que fizeste:
Levaste a minha amada	Levaste a minha amada
Pra a sombra do arcipreste! ⁷²	Para a sombra do cipreste. ⁷³

É também muito comum a inclusão de provérbios na quadra tradicional, num trabalho de assimilação que, por ter a ver com textos muito conhecidos, não levanta problemas de identificação:

Amor com amor se paga,	Quem canta, seu mal espanta,
Nunca vi coisa mais justa;	Diz o ditado. Não creio.
Paga-me contigo mesmo,	Como cantei...Virgem Santa,
Meu amor, pouco te custa.	Eu de males vivo cheio.

Para concluir, apresentamos um exemplo que mostra como é possível por vezes compreender o processo de construção da quadra, com base nos elementos que avançámos a propósito da variante no Cancioneiro tradicional. Como se sabe, a criação poética ocorre muitas vezes num ambiente externo à comunidade, operando-se depois a sua adequação ao meio receptor, num fecundo processo de permeabilidade ao exterior. A poesia oral reformula-se em cada actuação, sempre com o envolvimento da marca individual do executante e do seu contexto cultural. É um produto social que, reproduzindo-se em cada performance e reformulando-se em variantes, conserva dessa forma a sua função e vitalidade. Uma composição oral é um sistema aberto cuja variabilidade depende da natureza da adaptação ao grupo social. Reagindo aos estímulos do sistema social através da mudança das suas respostas, o poema oral oscila na indeterminação de sentido sucessivamente anulado e recriado. A acomodação / evolução pode

⁷⁰ Cf., por exemplo, Augusto C. Pires de Lima, *Cancioneiro Popular de Vila Real*, Porto, Maranus, 1928, p. 169.

⁷¹ José Leite de Vasconcelos, *Romanceiro Português*, II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1960, pp. 454-459.

⁷² Fernando de Castro Pires de Lima, "Cancioneiro de S. Simão de Novais", in *Cantares do Minho*, I, 2ª ed., Portucalense Editora, Porto, 1942, p. 93.

⁷³ José Leite de Vasconcelos, *op. cit.*, p. 456.

ser mais ou menos profunda, dependendo das diferenças entre os contextos de vida social quotidiana das comunidades populares de origem e de recepção. A partir de um poema proveniente de outra área geográfica, processa-se uma reconversão consentânea com a colectividade. O primado da funcionalidade acarreta a absorção dinâmica do património externo pelo património interno. É o que nos parece evidente entre as duas quadras seguintes, uma recolhida por José Leite de Vasconcelos, e outra por nós, em Baião (no Alto de Quintela, freguesia de Gestação):

— Sou da Penajóia! A cajada vai na burra. Se quer alguma coisa, Salte para a rua! ⁷⁴	Toninho da Penajóia, A espada vai na burra, Diga-me lá, ó menina, Se a albarda vai segura.
--	---

A quadra baionense, que apresenta ligações intertextuais flagrantes com a primeira, resulta de um triângulo amoroso, numa integração perfeita na vida da comunidade: um patrão e a empregada, ambos baionenses, e o namorado desta, da Penajóia (Lamego), com quem veio a casar. A quadra em questão foi dirigida num baile realizado em Baião à jovem rapariga sobre a qual recaía a suspeita de ter um relacionamento amoroso com o patrão, que a teria desvirgado. Confirmadas as suspeitas, o marido acabou por deixar de viver com ela. A quadra radicou-se de tal modo no circuito local que levou à formação de pelo menos uma variante:

Toninho da Penajóia,
A espada vai na burra;
Faça favor de me dizer
Se a albarda vai segura.

Os dois primeiros versos de cada quadra são muito próximos, com o texto baionense a evidenciar uma primeira parte quase indubitavelmente decorrente do texto de Vasconcelos. A hipótese da coincidência não parece provável: no primeiro verso, substitui-se apenas a forma verbal “Sou” pelo diminutivo dum nome próprio (“Toninho”), ficando o topónimo presente; no segundo, como resultado da analogia / sinonímia (variação paradigmática), em vez de “cajada” surge “espada”, termo próximo daquele em termos de significado e de sonoridade. É fácil notar, mais uma vez, como o processo de variação resulta do equilíbrio entre a necessidade de conservação e a força da adaptação ao novo contexto.

Não temos qualquer dúvida sobre a antiguidade e anterioridade de um poema em relação ao outro. O texto de Leite de Vasconcelos, recolhido nunca depois de 1941, data em que faleceu este investigador, é anterior ao nosso, cuja origem remonta a 1958, visto que a mulher visada tem hoje sessenta e dois anos, tendo casado com vinte (altura em que lho cantaram). Vemos assim como, através de uma forma estrófica breve, é possível representar um

⁷⁴ José Leite de Vasconcelos, *Contos Populares e Lendas*, II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1966, pp. 126.

episódio complexo que envolve três pessoas. "Toninho da Penajóia", o namorado (depois marido) traído, é ridicularizado no verso "A espada vai na burra", a avaliar pelas palavras de Leite de Vasconcelos: "Os de Penajóia zangam-se em lhes dizendo: a espada vai na burra, porque se conta que eles (Penajóia é terra de cerejas temporãs, e até se diz que as mulheres urinam ao pé das cerdeiras para as cerejas amadurecerem mais cedo, e as poderem vender para longe antes do próprio tempo) foram uma vez com espingardas até aos Padrões da Teixeira a correr atrás dum melro, que levava uma cereja no bico".⁷⁵ Quanto à rapariga, insinua-se crítica e maliciosamente o seu envolvimento ilícito com o patrão ("Se a albarda vai segura"), que é assim também veladamente mencionado.

Mesmo um texto conciso como a quadra pode, pois, construir-se como um mosaico de citações, absorvendo e transformando criativa e intertextualmente outros textos. No que concerne ao primeiro dístico, já discutimos a sua provável proveniência. O verso "Diga-me lá, ó menina" é uma fórmula de uso muito alargado em Baião, presente, por exemplo, em diversas cantigas ao desafio (contaminação). Carregado de sarcásticas conotações metafóricas, o quarto verso ("Se a albarda vai segura") será de todos o mais original, a demonstrar que a poesia oral não é uma mera cadeia de fórmulas preexistentes.

Torna-se evidente, portanto, que esta "poesia em movimento"⁷⁶ recorre ao aproveitamento de vozes mais ou menos conhecidas, já ouvidas, a uma linguagem comum, a uma tradição, o que não a torna necessariamente repetitiva, pobre, sem valor. Trata-se, aliás, de um processo particularmente fecundo, capaz de originar composições numerosas e originais, a partir da acomodação às condições autóctones. Os executantes introduzem dados novos em composições por vezes muito antigas, recorrem a fórmulas que fundem com elementos inéditos. O que sobressai nesta poesia não é a repetição passiva de palavras produzidas exteriormente, mais ou menos artísticas, rituais ou utilitárias, mas a captação e transformação activa do meio circundante, o universo de símbolos que, em última instância, constitui o espaço em que nos movemos. É através da poesia, não exclusivamente, mas de forma proeminente, que o povo cria e recria o mundo.

A quadra, deste modo, à semelhança de qualquer outro texto literário, deve ser encarada não numa perspectiva imanente, como entidade fechada sobre si mesma, mas como elo de uma corrente de produção dialógica. Nela, com efeito, é possível detectar a projecção variavelmente visível de outros textos, o que não a desvaloriza, nem a priva de originalidade. Através da memória intertextual, que actua retroactivamente sobre o texto mais antigo, este é reconstruído no texto mais recente, eco do anterior. Neste sentido, o texto anterior é *ouvido* nos textos posteriores, porque integrado numa

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 226.

dinâmica de interações que activa a sua recuperação. Desenha-se aqui a significativa imagem do palimpsesto, patente em várias reflexões sobre a intertextualidade,⁷⁷ ligada à possibilidade de descobrirmos, subjacentes a um certo texto, inscrições anteriores já desbotadas mas ainda reconhecíveis.

A quadra tradicional portuguesa – o haiku português –, como já lhe chamou Arnaldo Saraiva numa das suas crónicas, vive pois de uma economia expressiva que é certamente o seu principal argumento. Referindo-se, a propósito de António Aleixo, à mais portuguesa das formas poéticas fixas, sem congénere à altura noutros povos ou noutras línguas (não esquecendo talvez Espanha e a América hispânica, onde lhe chamam “copla”)⁷⁸, o mesmo estudioso lembra que os portugueses “gostam de a ver em papéis (até de manjericos), paredes, portas, azulejos, mesas, vasos, pratos, caixas, cartões, t-shirts, como gostam de a dizer ou ouvir em aniversários, festas, desafios, declarações, passatempos”.⁷⁹ A quadra tem sido útil também como punhal afiado, caleidoscópio de acção colectiva, empenhada na vida pública, como bem lembra Mário Correia, a respeito do caudaloso surto de quadras ocorrido logo após o 25 de Abril de 1974, “prova evidente de que o povo sempre compôs e cantou contra a corrente dominante, facto que Michel Giacometti teve ocasião de comprovar aquando das suas numerosas viagens de recolhas da música tradicional (as quadras que se escondiam, dentro de uma cana, debaixo da terra)”.⁸⁰

Há, na quadra, pelo som, pelo recorte, pelo volume, pela sensualidade e pela harmonia sustentada pela sua arte poética, uma firmeza magnética e uma claridade persuasiva que permanecem mesmo nas versões não orais, aprisionadas pela escrita num campo visual. A mobilidade, o movimento, a vibração garantem a vitalidade desta forma breve, que tantas vezes conforma um poema acabado, perpétuo e aberto, porque em (re)construção constante; forma, afinal, que recusa a perfeição, a plenitude e a totalidade – mau grado a sua tendência para a cristalização conceituosa, comunicante, e para a solidez estética –, preferindo a abertura, a fragmentação, o instantâneo.

RESUMO

O elevado grau de fluidez da quadra tradicional – que participa da mutabilidade e flexibilidade características de toda a literatura de transmissão oral – faz dela um espaço complexo, movediço e resistente a

⁷⁷ Cf., por exemplo, G. Genette, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.

⁷⁸ Sobre este assunto, cf. Virtudes Atero Burgos (ed.), *El Romancero y la Copla: Formas de Oralidad entre Dos Mundos (España-Argentina)*, Cádiz, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Cádiz, Universidad de Sevilla, 1996.

⁷⁹ “Elogio da quadra – e do Aleixo”, in *O Primeiro de Janeiro – Das Artes Das Letras*, 2, 7 de Julho de 1999, p. 3.

⁸⁰ *Música Popular Portuguesa – Um Ponto de Partida*, Coimbra, Centelha, 1984, p. 14.

Carlos Nogueira, "Quadra Tradicional: Estrutura e Forma"

quadros taxinómicos rígidos ou definitivos. Partindo desse pressuposto, quisemos determinar neste artigo as principais linhas de instabilidade desta forma poética e os seus principais processos de edificação, nos planos estrutural e formal. Procurámos demonstrar que a quadra encerra uma força de conflito decorrente de uma dialéctica de abertura e de fechamento, relacionada com impulsos quer de condensação e fixação quer de intensificação ou derivação de sentidos.

ABSTRACT

The Portuguese traditional quatrain ("quadra") is paradigmatic of oral transmitted literature in its mutability and flexibility. Its high degree of fluidity makes it into a complex space, elusive and resistant to be pinned down into rigid or permanent taxinomic classifications. That granted, we attempted to determine, in this paper, the main lines of instability of this poetic form, and its main processes of construction, structurally and formally. We attempted to demonstrate that the quadra holds in it a force stemming from an "opening and closing" tension which is related to impulses either of condensation / fixation, or of intensification / derivation of meanings.

