

O Cancioneiro Galego - Portugués

DOMINGO BLANCO
CARLOS NOGUEIRA

Ilustracións:

Andrés Meixide

PNO!
PONTE... NAS ONDAS!



Deputación
DA CORUÑA

Textos: **Ponte... nas ondas!** / Domingo Blanco / Carlos Nogueira

Deseño e ilustracións: **Andrés Meixide**

Edita: **Deputación Provincial da Coruña**

Imprime: **Imprenta Provincial**

ISBN: **978-84-9812-423-1**

Depósito Legal: **C 1484-2025**

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de este libro, así como la su transmisión por cualquier medio o procedimiento, en cualquier forma, ya sea electrónico o mecánico, incluidas las fotocopias, la grabación o la incorporación a un sistema informático de almacenamiento y recuperación sin la autorización por escrito de los autores.

O Cancioneiro Galego-Portugués





Un cancionero novo/ Un novo cancionero?

*Ai, dos que levan na frente unha estrela!
Ai, dos que levan no bico un cantar!*

Manuel Curros Enríquez, 1885

Este cancionero galego-portugués que se publica no primeiro cuarto do século XXI, nun mundo dixital no que as cantigas tamén circulan por redes invisíbeis, constitúe unha alianza estratéxica entre dúas entidades que asumen a transmisión e a difusión do noso Patrimonio

Cultural Inmaterial Galego-Portugués: a Deputación de A Coruña e a Asociación Cultural e Pedagóxica Ponte...nas ondas!

Ponte...nas ondas! celebra neste 2025 o seu 30 aniversario de actividade a prol do patrimonio cultural común a Galiza e Portugal e por extensión aos demais países de lingua e cultura portuguesa. Ao longo de tres décadas foron múltiples as accións e publicacións arredor do patrimonio compartido na lusofonía. En 2010, o libro-disco *Cores do Atlántico* foi no seu momento unha reivindicación da existencia dunha poesía compartida e unha conexión evidente entre a literatura oral e a lírica dos “trobadores”, segundo ben documentou Ria Lemaire.

No territorio galego, neste ano 2025, estanse a celebrar as Letras Galegas dedicadas á literatura oral, por acordo da Real Academia Galega. Esa literatura oral que se orixinou no territorio da Gallaecia romana e que hoxe constitúe a Eurorrexión Galiza-Norte de Portugal mantívose viva na memoria das persoas

portadoras de ambos territorios e hoxe forma parte do patrimonio compartido.

Para este novo Cancioneiro, os textos de dous especialistas na nosa literatura oral, Domingo Blanco para a Galiza e Carlos Nogueira para Portugal, van ao encontro e ao estudo das analoxías e afinidades das letras que atravesan fronteiras e xeracións. A escolla das variantes galegas e portuguesas nos textos críticos e filolóxicos responde a un desexo de mostrar a diversidade e a actualidade da lingua en ambos territorios. Dúas autorías que se xuntan para mostrar á sociedade galega e portuguesa os cantares comúns compartidos no tempo e que aínda se cantan e bailan nas festas, nas romarías e nas celebracións en ambos territorios.

A área de Lingua da Deputación de A Coruña, representada pola deputada Soledad Agra, asume este proceso de transmisión á sociedade do noso patrimonio oral que non entende de fronteiras, que constitúe unha das señas da nosa identidade. Contribuír a divulgar o coñecemento deste patrimonio vivo entre as novas xeracións é un dos obxectivos desta publicación.

Desde Ponte...nas ondas! agradecemos á área de Lingua darlle novo alento a estas cantigas co desexo de espallar o coñecemento do noso patrimonio común.



O Cancioneiro Galego - Português

Índice

I.	SOBRE O PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL COMÚN A GALIZA E PORTUGAL. <i>Páx. 9</i>
II.	OS CANCIONEIROS LÍRICOS DO NORTE DE PORTUGAL E DA GALIZA: UMA POESIA EM DUAS LÍNGUAS. <i>Páx. 12</i>
III.	PERSISTÊNCIA, TRANSFORMAÇÃO E TRANSMISSÃO DO CANCIONEIRO. <i>Páx. 23</i>
IV.	A RECOLHA E A CLASSIFICAÇÃO DE UM CANCIONEIRO. <i>Páx. 29</i>
V.	AFINIDADES E INFLUENCIAS MÚTUAS. <i>Páx. 49</i>
VI.	NOVAS AFINIDADES. <i>Páx. 69</i>
VII.	AS ORIXES. <i>Páx. 85</i>
VIII.	QUADRA TRADICIONAL: QUESTÕES DE ESTRUTURA E DE FORMA. <i>Páx. 91</i>
IX.	EPÍLOGO. <i>Páx. 111</i>
X.	SUXESTIÓN S DIDÁCTICAS. <i>Páx. 113</i>
XI.	BIBLIOGRAFÍA. <i>Páx. 127</i>
XII.	AUTORES. <i>Páx. 131</i>

I. Sobre o Patrimonio Cultural Inmaterial común a Galiza e Portugal

Entre os Cancioneiros de Galicia e Portugal -aínda que teñemos que contemplalos baixo un punto de vista xeográfico como separados, non son senón dous aspectos dun mesmo e grande Cancioneiro- danse afinidades de concepto e identidades de dicción. Ambos termos son facilmente comprensíbeis teñen como orixe común unha causa remota de parentesco que estreita e vincula de firme maneira a galegos e portugueses e máis particularmente aos situados ao norte do río Douro (...)

AFINIDADES E IDENTIDADES NO CANCIONEIRO GALAICO-PORTUGUÉS. AS SÚAS CAUSAS
D. Fermín Bouza Brey, “Etnografía y folklore de Galicia”. Ed. Xerais, 1982

Saben que as cantigas da Galiza e do Norte de Portugal tamén se cantan no Brasil, en Cabo Verde ou en Mozambique? O cancionero que se orixinou no territorio da Gallaecia romana, estendeuse a todo Portugal e viaxou coas persoas portadoras por todos os continentes. Este patrimonio inmaterial está hoxe espallado por todo o mundo da lusofonía e en constante transformación en cada un dos países e territorios.

A publicación do **Cancioneiro Galego-Portugués**, no ano no que a Real Academia Galega dedica a celebración das Letras Galegas ás cantadeiras (*as mulleres que preservaron e transmitiron as cantigas de forma oral recreando os seus textos con música e danzas en contextos de festa ou celebracións familiares*) responde a un interese por divulgar este cancionero con todas as persoas que se interesan por compartilo por riba das fronteiras.

Estas “letras” que chegaron até nós e que se continúan a cantar, a ler, a musicar, a transformar e a

reinventar están hoxe nos soportes dixitais e viaxan polas ondas por todo o planeta, estas cantigas deben ser coñecidas polas novas xeracións de calquera parte do mundo e constitúen un fermoso exemplo de patrimonio compartido entre xeracións e entre pobos.

Sobre esta base común dun patrimonio cultural intanxible que sobreviviu a adversidades históricas e políticas, e que perdura aínda como unha marca de identidade, é posible actuar para que o que non conseguiu unha historia tormentosa e axitada non se sacrifique actualmente no proceso de uniformización e globalización.

A existencia dunha tradición literaria de transmisión oral encontrou neste territorio unhas formas propias que deron lugar a unha lírica medieval de referencia universal. As cantigas de amigo constitúen un exemplo da plasmación culta dunha tradición oral de orixe popular. Moitas investigacións teñen destacado os elementos da cultura popular non só nas cantigas de amigo senón tamén nas de escarnio e maldizer, como a filóloga alemá Carolina Michaelis de Vasconcelos ou a holandesa Ria Lemaire, entre outras.

Rosalía de Castro, na Galiza, vai ser quen reivindique no século XIX o cancionero popular de tradición oral, en *Cantares Gallegos* (1863). En Portugal, Leite de Vasconcelos, Almeida Garret ou Teófilo Braga dedicaron moitas páxinas ao estudo do cancionero tradicional e a investigar a poesía popular das cantigas a ambos lados do Miño. Un exemplo é a introdución realizada por Teófilo Braga para o *Cancionero popular gallego* (1885-1886) de José Pérez Ballesteros. Galiza e Portugal contan cunha vella tradición de relatos e composicións en verso, así como refráns ou adiviñas, que presupoñen un patrimonio con grandes coincidencias e mesmo identidades absolutas.

As composicións en verso, seguindo unha tradición que remonta á Idade Media están, en xeral, concibidas para ser cantadas; consecuentemente, os textos complementáanse con melodías tradicionais, como sucede coas chamadas pandeiradas, alalás, cantares ao desafío, etc. No Norte de Portugal, o cantar ao desafío é común por todas partes mentres que en Galiza a regueifa é unha das manifestacións do patrimonio inmaterial en risco de desaparición.

As cantigas de escarnio e maldizer e as críticas expresadas nas regueifas ou cantares ao desafío teñen un substrato coincidente nun mesmo espazo cultural separados por varios séculos. Sobre as afinidades nos cancioneros das dúas comunidades hai traballos de autores como Fermín Bouza Brey, Fernando Pires de Lima ou Teófilo Braga, entre outros.

Este cancionero que agora se escolma está destinado a promover a conciencia de existencia dun patrimonio cultural común por riba das fronteiras, unha árbore que hoxe florece en todo o mundo. Se o Norte de Portugal e Galiza se caracterizan por compartir un territorio cuns condicionantes ecolóxicos onde conviven expresións patrimoniais semellantes que conforman un espazo cultural claramente caracterizado, este cancionero representa unha forma de interpretación do seu universo simbólico.

Una ponte de unión entre Galiza e Portugal, entre o pasado e o futuro, entre xeracións, unha literatura que une, que viaxa e que deu orixe a unha das líricas máis importantes de Europa.

Mais este cancionero tivo unha forte influencia na música e na cultura do Brasil, debido á colonización e á emigración galega e portuguesa. Esa influencia maniféstase en diversos xéneros musicais, nas tradicións orais e nas festas populares. A literatura de cordel e o repentismo brasileiro representan unha continuidade e unha renovación do cancionero tradicional galego-portugués.

Algunhas estrofas aínda se manteñen vivas coas mesmas letras ou con variantes.

Eu estaba na peneira
eu estaba peneirando
eu estaba no namoro
eu estaba namorando



Eu tava na peneira
eu' tava peneirando
eu' tava no namoro
eu' tava namorando

Ponte...nas ondas! reivindica a existencia dun patrimonio común galego-portugués e este cancionero é unha achega imprescindible para o seu coñecemento e a súa difusión.

Cantemos e bailemos



II. Os cancioneiros líricos do norte de Portugal e da Galiza: uma poesia em duas línguas

Os cancioneiros líricos do Norte de Portugal e da Galiza são, em larga medida, um cancioneiro comum. Esta afirmação não nega a especificidade do cancioneiro de cada país ou de cada região. Há características que individualizam cada um dos cancioneiros, mas também há semelhanças evidentes, tanto na forma como no conteúdo. A proximidade geográfica, as relações de diverso tipo e a separação política, linguística e cultural entre Portugal e a Galiza desencadearam encontros e desencontros que criaram um cancioneiro a que poderemos chamar, evocando a escola trovadoresca medieval, galego-português.

Partindo destes pressupostos histórico-culturais, procuraremos comparar as principais linhas estruturais e formais dos cancioneiros do Norte de Portugal e da Galiza. Ao aproximarmos poemas que circulam ou circularam nesta área geocultural, estaremos em parte a reflectir sobre o modo como o cancioneiro funciona e em parte a equacionar as visões do mundo das comunidades que criam os textos e, ao mesmo tempo, são moldadas por eles.

I. Vários estudiosos, como Teófilo Braga, Adolfo Coelho, José Leite de Vasconcelos, Fernando de Castro Pires de Lima ou Fermín Bouza-Brey, aproximaram já os cancioneiros da tradição oral galega e do Norte de Portugal. Mais recentemente, Domingo Blanco acrescentou elementos importantes à perspectiva comparativa de trabalhos que, no seu conjunto, identificam mais de cem quadras galegas e portuguesas em que são evidentes afinidades temáticas, semânticas e lexicais, mas também diferenças às vezes subtis e profundas (Blanco, 1996a).

Partiremos dessas contribuições e desses quadros de variantes, e, na medida do possível, procuraremos comparar versões de um mesmo texto arquetípico¹. As variantes garantem a vitalidade do cancioneiro popular; a sua actualização e adaptação ao momento e ao meio. Neste confronto entre os cancioneiros da Galiza e do Norte de Portugal, teremos em conta as principais modalidades de variantes, inscritas em dois tipos fundamentais: as ideológicas (aquelas em que o tema é alterado, apesar da utilização da mesma forma) e as formais (a mesma ideia numa expressão formal mais ou menos diferente). Veremos também o papel fundador da fórmula, que, constituída por fragmentos linguísticos e rítmicos, favorece a composição e a circulação de novos poemas. Para compreendermos os mecanismos de variação da quadra nestes cancioneiros, utilizaremos as categorias “sintagma/paradigma”. A partir daqui, veremos como a comutação, tanto ao nível da micro-variação (variantes lexicais), como da macro-variação (sequências mais extensas, compreendendo um verso ou mais), constitui um mecanismo fundamental na poética destes cancioneiros.

A comutação, própria do sistema de variantes de qualquer género da literatura oral, é mais intensa na passagem do texto a outra língua e a outra cultura. Compreende-se: a variação, cujas principais particularidades veremos mais à frente numa tentativa de tipologia de variantes, obedece a condicionamentos de ordem geográfica, social e cultural. Na adaptação ou recriação de uma quadra, mas também noutras formas do cancioneiro, entram factores éticos, estéticos e linguísticos que são tão importantes quanto a memória intertextual, que tende a conservar a identidade do texto mais antigo (o que não obsta a que, muitas vezes, o intérprete-autor não possa realizar uma transformação conscientemente criativa).

2. Domingo Blanco, no artigo a que acima nos referíamos, “Sobre a tradición comun do cancioneiro popular moderno de Galicia e do Norte de Portugal”, afirmava não ser “posible negar (calquera que sexa a ideoloxía que se profese) que as xentes que habitaron a área occidental da Península entre o Cantábrico e o Douro compartiron durante moitos séculos a mesma cultura” (Blanco, 1996a: 17); e acrescentava ser “tamén indubidable que a comunicación ‘natural’ (a uniformidade da língua, os sentimentos de comunidade, etc.) foi freada ou interrompida artificialmente polos poderes políticos, isto é, por grupos minoritários com capacidade de decisión e de influencia sobre a maioría da poboación; tal feito manifestouse na creación de fronteiras e peaxes, e axiña repercutiu na economía (fabricación de moeda propia) e na política (exército próprio, alianzas e campañas militares)” (Blanco, 1996^a: 17). O autor lembra ainda que este afastamento progressivo se manifestou também na língua e nas atitudes de suspeição, e mesmo nos confrontos entre portugueses e galegos.

Mas estas duas regiões estiveram sempre ligadas através da literatura oral e tradicional em geral, e, em particular, do cancioneiro. Consumada a separação política e terminados os conflitos armados, a Galiza e o Norte Portugal voltaram a unir-se social e culturalmente. A ruralidade, os contextos geográficos e ecológicos comuns, o predomínio de aglomerados populacionais auto-suficientes, as correntes migratórias cíclicas ou definitivas, a grande importância da mulher

na comunidade, a distância em relação aos centros de decisão política e cultural são factores de aproximação entre as duas regiões. Por isso é que Domingo Blanco sublinha, no mesmo texto, que “A comunicación – literaria, humana – segue, pois, firme entre Galicia e Portugal, a pesar dos esforços oficiais que durante séculos intentaron evitala, e ainda hoxe feiras, romarias, casamentos, emigración, tratos de comercio e viaxes de pracer seguen a xuntar com frecuencia e eficacia a portugueses e galegos e a facerles evidente as identidades básicas do seu comportamento cultural” (Blanco, 1996a: 18).

3. A natureza provisória da quadra oral, constantemente reformulada e actualizada, inviabiliza quase sempre a determinação exacta do primeiro texto. Antes de se operar o processo de diferenciação, há uma quadra inaugural, autoral, que poderá fecundar um número indeterminado e teoricamente ilimitado de textos. A volubilidade da transmissão oral conduz a uma cadeia de variantes cuja graduação não é possível fixar.

Notamos esta evidência porque queremos deixar bem claro que este não é um trabalho de arqueologia textual. Não vamos definir a genealogia de quadras pertencentes aos cancioneiros galego e português (e, muitas vezes, não só), nem propor a anterioridade de umas versões em relação a outras. No cancioneiro, a transformação constante de uma quadra faz com que a reconstrução do texto original seja praticamente sempre hipotética e, mesmo, ilusória. Impõe-se-nos aqui a sugestiva imagem do palimpsesto, patente em várias reflexões sobre a intertextualidade (Genette, 1982), ligada à possibilidade de descobrirmos, subjacentes a um certo texto, inscrições anteriores já desbotadas mas ainda reconhecíveis.

Interessa-nos antes ver como é que, no essencial, uma quadra vive e se transforma em versões, indiferente tanto a questões de teoria do texto ou da cultura (paraliteratura, literatura ou cultura popular...) como a divisões geográficas e políticas. A quadra do Noroeste da Península Ibérica mantém, hoje como ontem, a sua vocação nómada, a sua identidade de várias nacionalidades e naturalizações.

1. Chamamos versão a uma quadra de que há várias ocorrências registadas; e variante a cada uma das diferenças de uma versão em relação a outras versões.



2. Como bem observa o autor, a versão de que resulta a quadra galega é necessariamente esta (ou semelhante a esta), publicada por Teófilo Braga em 1865 (137):

*Fui ao Porto, fui a Braga,
também fui ao Limoeiro;
não achei melhor amigo
que a bolsa do meu dinheiro.*

Ou talvez possamos pensar que a versão galega se apropriou de versos de duas versões: a uma terá ido buscar “Fui a Braga (...)” e a outra “também fui ao Limoeiro”, em vez de “fui ao Rio de Janeiro”.

3. Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981, p. 226.
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. Agradecemos a J. J. Dias Marques a gentileza da indicação destes valiosos dados, obtidos durante as investigações para a sua tese de doutoramento (*A Gênese do 'Romanceiro do Algarve' de Estácio da Veiga, Faro, Edição do Autor, 2002*), sem os quais este nosso trabalho ficaria muito menos fundamentado.
6. Antonio Feliciano de Castilho, O Presbyterio da Montanha, vol. I, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1905, pp. 69-70.

Mas também importa dizer que a instabilidade e a maleabilidade da quadra tradicional não nos impedem de formular hipóteses de ascendência e filiação. Há quadras que, pela persistência num dos cancioneiros e raridade no outro, e, às vezes, também pelos elementos que remetem para um país e não para o outro, indicam a sua proveniência portuguesa ou galega. Domingo Blanco apresenta, entre outras, estas quadras, a primeira das quais surge com frequência em cancioneiros portugueses e escassamente na Galiza. A versão galega, que se apropria de elementos da história e da cultura portuguesas (a cidade de “Braga”, a prisão lisboeta do “Limoeiro”, a emigração portuguesa para o Brasil), substitui “Porto” por “Ourense” (27), e adapta o sentido original do texto aos caminhos da história da Galiza (os emigrantes galegos em Portugal):

Fui a Braga e fui ao Porto,
fui ao Rio de Janeiro²;
não achei amor mais firme
do que a saca do dinheiro.



Fui a Braga e fui a Orense,
tamén fui ó Limoeiro;
non achei melhor amigo
qu’a bulsa do meu diñeiro.

4. Na taxionomia de variantes que desenvolveremos a seguir, vamos referir-nos aos dois tipos morfológicos da quadra, que José de Almeida Pavão Júnior denomina de “estrutura dicotómica” e de “estrutura unitária ou homogénea” (1981: 226. Sublinhados no original). Por isso, é conveniente que essa distinção fique desde já evidente. Nas quadras dicotómicas, “é visível o cotejo de duas realidades mais ou menos interdependentes ou até independentes entre si”³, enunciadas no primeiro e no segundo dísticos; nas unitárias, há “apenas uma unidade semântica” (1981: 226). Também aqui o autor clarifica e amplia a proposta de José Leite de Vasconcelos, o primeiro em Portugal a tratar da morfologia da quadra tradicional de forma exaustiva e ponderada, em vários estudos que anunciam os modernos processos estruturalistas⁴ (1890, 1896 e 1910).

Segundo Leite de Vasconcelos, a morfologia de uma quadra compreende duas partes, organizadas em conjuntos de dois versos que, na maioria das vezes, pelo menos aparentemente, são dicotómicos: “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” (1890).

Em Portugal, antes de José Leite de Vasconcelos, já António Feliciano de Castilho e Luís Augusto Palmeirim haviam falado da estrutura dicotómica da quadra⁵, embora sem o desenvolvimento que Leite de 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 contêm uma sentença geral, uma verdade vulgar; uma imagem campestre, a exposição sucinta de qualquer facto, mas sem relação alguma com o assunto que se versa, o qual só nos dois versos últimos aparece” (1905: 69).

Dos quatro exemplos de quadras tradicionais dicotómicas apresentadas por Castilho, transcrevemos a primeira:

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



(1905: 70)⁶

Palmeirim demonstra um maior entendimento da complexidade estrutural da quadra. Percebe, ao contrário de estudiosos como Fernando de Castro Pires de Lima⁷, que a independência semântica dos dísticos não empobrece esta forma poética. Segundo ele, tal como defende José de Almeida Pavão Júnior (1981: 228), o corte desafia a agudeza do ouvinte (ou leitor), e intensifica a admiração trazida pelos dois versos finais (Palmeirim, 1865: 183). A quadra funciona assim como uma espécie de enigma que oferece, no final, uma ideia clara e memorável. O exemplo que o autor apresenta serve para lembrar que, por vezes, mesmo se numa primeira impressão parece não haver qualquer ligação entre os dois dísticos, a verdade é que pode haver uma correlação (“Apesar da diferença aparente dos dois primeiros versos desta quadra com o seguimento lógico do raciocínio, não há ainda uma certa conexão entre o *loureiro quebrado* e *ofendido*, e o apartamento e despedida, que se anunciam nos dois versos finais da quadra?”):



O loureiro está quebrado,
Por três partes ofendido...
Fala, amor, com quem quiseres
E de mim tira o sentido.

(Palmeirim, 1865: 183))

5. Na “Introdução” às *Canções Populares da Beira*, de Pedro Fernandes Tomás, José Leite de Vasconcelos fornece um quadro de variantes que consideramos muito completo (Vasconcelos, 1896). José de Almeida Pavão Júnior, que também trata este assunto com rigor, elabora um quadro muito próximo do de Vasconcelos (Júnior, 1981: 233-247). Fazendo uma síntese destes estudos, salientamos as variantes ideológicas, em que a mesma forma veicula ideias parcial ou totalmente distintas; e as variantes formais, em que o mesmo conteúdo é traduzido através de alguns vocábulos ou expressões diferentes.

Nestas quadras de estrutura unitária, colocadas lado a lado por Domingo Blanco numa extensa lista de quadras galegas e portuguesas, a mesma forma básica é usada com divergências evidentes ao nível do conteúdo. Trata-se de variantes ideológicas, em que se diz algo bem diferente quase com as mesmas palavras. Temos o contrário da paráfrase, processo muito próprio da literatura oral, que permite dizer o mesmo por outras palavras, isto é, sem alterar o sentido. Na primeira quadra, o enunciador dirige-se a um tu, que é (parece) ridicularizado, satirizado; na segunda, um eu fala de si com tristeza, lamentando a sua solidão. A mudança de sentido vem do terceiro verso, que constitui uma variante activa, não das outras variantes (formais, baseadas na paráfrase, no primeiro verso, e na comutação de “os” por “meus”, no segundo):

Fixch’a casa no monte,
os veciños sñn penedos;
na túa casa non entran
sinón mouchos e morcegos.

(Blanco, 1996a: 22)



Moro à beira do monte,
meus vizinhos são penedos:
não tenho quem chor’por mim,
senão mochos ou morcegos.

(Blanco, 1996a: 22)

7. “Noutras quadras, infelizmente muito numerosas, o sentido dos dois primeiros versos nada tem que ver com o dos seguintes, revelando o poeta uma espécie de incapacidade na ampliação do pensamento básico, que irrompe, assim, abruptamente no segundo dístico: Eu já vi nascer o sol/ Numa bacia de prata/ Menina, dá os teus olhos/ A quem por eles se mata” (1962: 19).

Nestas quadras, também variantes ideológicas, o verso que altera a estrutura profunda traz uma diferença ainda mais inequívoca ao tema. Na primeira, num discurso de terceira pessoa e num tom jocoso, visa-se um destinatário que, no cancionero (e não só), é referido irónica e satiricamente pelo seu sucesso junto das raparigas; na segunda, um eu canta, com graça e, porventura, com algum desencanto, o seu insucesso como namorador, ou apresenta-se, dizendo a quadra, como galanteador:

Tantas naranxas da China,
tantos limóns pólo chan,
tantas meniñas solteiras
ten o noso capellán.

(Blanco, 1996a: 22)



Tanto limão, tanta lima,
tanta laranja no chão!
Tantas menina bonita,
nenhuma na minha mão.

(Blanco, 1996a: 22)

Aquelas quadras são um bom exemplo da modalidade que pode ser entendida ora como unitária ora como dicotómica. Por um lado, sobretudo numa primeira impressão, poder-se-á dizer que não há qualquer relação entre os dois dísticos; por outro, parece haver uma analogia óbvia entre a abundância de frutos espalhados pelo chão e as moças que o eu diz ver à sua frente.

Nas variantes formais, cuja função é manter a invariante (conteúdo), a diferença limita-se, muitas vezes, à substituição de uma única palavra da mesma área semântica (“agosto” / “Maio”), como se vê nesta quadra de estrutura unitária perfeita (por ser evidente que os quatro versos constituem uma unidade sintáctica e semântica. A versão galega, aliás, não prescinde sequer da conjunção subordinada relativa, que une os dois dísticos):

Naquela banda do rio
ten meu pai un castiñeiro;
dá castañas en agosto,
uvas blancas en xaneiro.

(Blanco, 1996a: 21)



Da outra banda do rio
tem meu pai um castanheiro
que dá castanhas em Maio,
uvas brancas em Janeiro.

(Blanco, 1996a: 21)

6. Nesta outra fase do nosso trabalho, continuaremos a aproximar os cancioneros da Galiza e do Norte de Portugal, e proporemos uma classificação para as variantes, a partir dos processos de variação definidos para o romance tradicional por Braulio do Nascimento. Recorreremos aos conceitos, inscritos na linguística de Noam Chomsky, de “estrutura de superfície” (unidades léxico-gramaticais, fonológicas e gráficas) e de “estrutura profunda” (base semântica, o tema); e, também na linha da linguística contemporânea, teremos igualmente em conta os conceitos de “sintagma”/“paradigma”. As quadras do cancionero 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. Este procedimento está na origem da variação e, consequentemente, da adaptação, recriação e fecundação 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 constituem entre os dois níveis estruturais do poema. A estrutura de superfície encontra no eixo paradigmático um campo privilegiado de acção comutativa; e 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 construções linguísticas, as estruturas desta forma breve não estão apenas sujeitas a restrições sintáticas ou semânticas, mas também a constrangimentos impostos pela rima, pela métrica, pelo ritmo, pela música.

É no eixo horizontal, sintagmático, que se instauram os contextos que orientam as operações de comutação e se situam predominantemente as invariantes, enquanto que no eixo vertical, paradigmático, se colocam de modo dinâmico as variantes. Como nota Braulio do Nascimento acerca dos romances tradicionais, “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” (Nascimento, 1987: 219-220).

Num artigo publicado em 1964 na *Revista Brasileira de Folclore*, o mesmo estudioso institui uma classificação tipológica dos processos de variação, cuja importância nos leva a adaptá-la à nossa análise de composições dos cancioneros galego e português. O autor apresenta catorze processos (participação psicológica, anástrofe, supressão, justaposição, aglutinação, analogia, sinonímia, eufemismo, generalização, repetição, substituição, contaminação, actualização e adaptação), mas neste estudo veremos apenas cinco. As diferenças estilísticas e formais que separam o romanceiro do cancionero, relacionadas, antes de mais, com a extensão dos poemas, explicam a nossa opção.

Tal como Maria de Fátima Pessoa Viana Silva e Andrea Ciacchi, que também partem da classificação de Braulio do Nascimento, suprimimos a “participação psicológica”, por considerarmos que se trata de um critério subjectivo e, por isso, de difícil apreensão. O poder criador do intérprete-autor pode fazer-se sentir em todos os outros processos (Silva e Ciacchi, 1987: 232).

Também não abordamos a “justaposição”, que, relacionada com a questão dos segmentos temáticos, não se enquadra nos objectivos do nosso trabalho.

Excluimos igualmente a “aglutinação”, que é um processo de difícil de detectar no cancionero, devido à economia de meios das suas composições. Esta característica determina também que não consideremos a “supressão”, isto é, a “perda de elementos ou de seqüências sem afetar o sentido geral” (Nascimento, 2005-2006: 175).

Eliminamos ainda a “substituição” simples, que, na nossa tipologia, aparece integrada no processo único de “analogia” e de “sinonímia”, a que chamaremos “substituição por analogia fonética” e “substituição por analogia sinonímica”. É um processo que, desencadeado por motivações semânticas e/ou fonéticas, tem como elemento distintivo um certo carácter aleatório nas operações de comutação (Silva e Ciacchi, 1987: 240-241).

Não vamos também ocupar-nos da “generalização”, que, como processo substitutivo, não é frequente no cancionero. O mais comum é os poemas já encerrarem originalmente afirmações proverbiais⁸. No romanceiro tradicional, pelo contrário, a apresentação de casos mais concretos e pormenorizados favorece a passagem do particular para o geral, e, logo, a inclusão de expressões e versos aforísticos. Braulio do Nascimento ilustra esta tendência 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.*

(Nascimento, 1964: 109-110)

8. Repare-se nestas quadras:
O mar pediu a Deus água
E os peixes a Deus fundura,
Os homens a Deus riqueza
E as mulheres formosura.
(Nogueira, 1996: 46)
A oliveira cortada
Sempre fica oliveira;
A moça casada cedo
Ainda julga que é solteira.
(Nogueira, 1996: 68)



A distinção entre “actualização” e “adaptação” é também impraticável, uma vez que “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” (Silva e Ciacchi, 1987: 243).

A inversão dos termos de uma sequência sintáctica – a anástrofe – é a mudança mais superficial na estrutura do poema. Trata-se de uma variação sintagmática porque o processo estabelece-se nas combinações de elementos da corrente da fala. O verso sofre apenas uma ligeira alteração de ordem, enquanto o tema da quadra se mantém exactamente igual, já que não há mais alterações ou aquelas que existem são também formais:

O coxo e máis o manco
e máis o corcovado
foron á casa do tolleito
a falar co derreado.

(Blanco, 1996a: 24)



O manco e máis o coxo
e mais o corcovado
foram todos de visita
a casa do esquadrihado.

(Blanco, 1996a: 24)

A “substituição por analogia fonética” ou por “analogia sinonímica” é um processo de natureza paradigmática, o que significa que está intensamente vinculado à escolha, à praticabilidade da comutação, que pode ir da permuta de uma palavra à substituição de um verso. Esta variação, muito comum, garante a preservação da unidade temática da composição e permite a introdução de alterações semânticas:

Tes os ollíños negros
com’a seda de coser;
nacimos un para o outro:
que ll’habemos de facer.

(Blanco, 1996a: 22)



Oh António, oh Antoninho,
retroz verde de cozer;
nascemos um para o outro,
que lhe havemos de fazer?

(Blanco, 1996a: 23)

Quem canta ou diz o poema pode querer esconder de quem ouve ou de si mesmo determinadas palavras e imagens mais cruas. Daí a substituição eufemística, que ora tem a ver mais com o contexto (o perfil do receptor ou o estado de espírito do emissor no momento da enunciação), ora se relaciona de modo mais profundo com a mundividência do poeta-intérprete. Como esta operação envolve um processo de selecção, de escolha, estamos perante uma variação paradigmática:

A muller que ha de ser miña
ha de ter o cu de pau,
a barriga de cortizo
e a nariz de bacalao.

(Nogueira, 2002: 183)



A mulher pra ser mulher
há-de ter o cu de pau;
a barriga de manteiga,
as mamas de bacalhau.

(Blanco, 1996b: 108)

Mas o poeta, por motivos mais contextuais ou mais idiossincrásicos, pode optar pelo disfemismo e pelo realismo, pelo burlesco e pelo riso, e assim surpreender pela invenção verbal e pela imagética:

O amor que ha de ser meu
ha de ter o cu de pau,
a barriga de manteiga
i o demais de *porco baldau*.

(Carballo, 1980: 27)



A “repetição” é um processo de tipo sintagmático que consiste na reiteração de uma palavra, de um segmento ou mesmo de um verso. Resulta de imposições rítmicas e melódicas perante lapsos de memória, mas também pode nascer do desejo de destacar certas ideias e sentimentos, como, neste caso, a emoção do eu face à morte da “amada”:

Mala morte, itirana morte!
Olha o pago que me destes:
levácheme a miña amada
prà sombra dos alciprestes.

(Blanco, 1996a: 23)



Ó morte, tirana morte!
Ó morte, tu que fizeste?
Levaste a minha amada
prà sombra do arcipreste!

(Blanco, 1996a: 23)

A “actualização” / “adaptação” é um processo que ajusta o poema ao novo meio geográfico, social e cultural. Nos cancioneros galego e português, é na quadra-padrão toponímica e religioso-profana que este procedimento, ligado à selecção e substituição de elementos, mais se verifica. Basta mudar o primeiro verso, inserindo um novo lugar ou outro santo e o lugar em que ele é padroeiro, para se dar a acomodação:

Santo San Xusto da Fraga,
casamenteiro das vellas,
por que non casais as mozas,
qué mal vos fixeron elas?

(Blanco, 1996a: 18)



São Gonçalo d’Amarante,
Casamenteiro das velhas,
Por que não casais as novas,
Que mal vos fizeram elas?

(Nogueira, 2002: 35)

Assinalamos, por fim, uma técnica intertextual muito importante para a recriação textual e ideológica dos cancioneros galego e português (e não só): a “contaminação”. Através deste recurso, a quadra oral e popular incorpora versos e segmentos de outros poemas, pertencentes ou não ao cancionero, em que podem entrar cumulativamente os outros processos de variação. Esta variação, de tipo sintagmático, envolve o plano verbal e o tema do novo texto, que não é o mero resultado da acumulação de um património fixo de fórmulas.

A fórmula, seja um verso, um segmento de verso ou quase uma estrofe inteira, constitui um esquema textual de pronta e contínua reutilização que devemos entender numa perspectiva gerativista. Enquanto esquema rítmico-formal e temático, a fórmula constitui a base do processo de contaminação: faz parte de um conjunto de técnicas e de capacidades que permitem a repetição mas também a evolução do cancionero, a partir da relação entre a criatividade do poeta e a tradição em que se integra. A lexicalização da fórmula, em vez de acusar a pobreza da poética popular e tradicional, traz dinamismo ao cancionero (e a qualquer outro género da tradição oral).

Entre estes poemas, que partilham a mesma fórmula inicial, há uma relação de parentesco que não é meramente mecanicista, dependente apenas de um esquema rítmico e métrico armazenado e reproduzido automaticamente pela memória:

*Pasei pol-a tua porta,
botei a man ô ferrolho
e a ladra da tua nai
meteume un pau por um ollo.*

(Lima, 1961: 178)

*Pasei pola túa porta,
pedínch’augua, non ma deches.
Válgach’o demo, meniña,
que tan cruel te fixeche.*

(Blanco, 1996a: 25)



*Pasei pola tua porta,
pu’la mão na fechadura:
não me quiseste abrir,
coração de pedra dura.*

(Nogueira, 1996: 130)



*Pasei pela tua porta,
Pedi-te água, não ma deste:
Nem os moiros da Moirama
fazem o que tu fizeste!*

(Nogueira, 1996: 130)

Muito comum na tradição oral galega e talvez ainda mais na portuguesa, a fórmula “Pasei pela tua porta”, e a série de poemas galegos e portugueses de estrutura unitária que a partir dela se desencadeou, dizem-nos que a memória tradicional é activa não só por conservar discursos, temas e motivos, mas também porque os transforma.

Esta fórmula não aparece nestas quadras a preencher um espaço vazio deixado por falhas de memória. O facto de o verso formulístico surgir no início das várias quadras diz-nos que a sua função é mais activa. Há uma interação evidente entre os vários textos: quer entre aqueles que são versões de uma quadra arquetípica, quer entre aqueles que apenas partilham a fórmula, que origina sempre uma quadra de estrutura unitária subordinada à temática do amor contrariado ou não correspondido.

7. Para concluir, apresentamos um exemplo que mostra como por vezes é possível compreender, por um lado, o processo de construção da quadra, com base nos elementos que discutimos a propósito da variante, e, por outro, perceber também razoavelmente o que está na origem de uma determinada versão. A absorção dinâmica do património externo pelo património interno decorre, neste caso, de relações de proximidade e convivialidade. É o que acontece entre as duas quadras seguintes, a que, no estudo aqui citado, Domingo Blanco já se referiu de modo eloquente:

*A cana verde no mar
bot’a raiz donde quer:
así fai o Português
cando lle falt’a muller.*

(Blanco, 1996a: 28)



*A cana verde no mar
navega por onde quer:
é como o moço solteiro
enquanto não tem mulher.*

(Blanco, 1996a: 28)

A quadra galega “semella unha imitación paródica e ocasional da miñota, aplicada a unha situación concreta na que o cantor ou cantora dirixen a cantiga a un portugués (...), precisamente porque saben que é unha cantiga portuguesa, que ten como marca inconfundible a fórmula do primeiro verso, moi frecuente en Portugal pero inexistente no cancionero de Galicia” (Blanco, 1996: 28). Diríamos apenas que nada nos assegura que a versão da Galiza tenha sido produzida por um galego ou uma galega. A hipótese de Domingo Blanco é a mais plausível, mas a quadra pode ter sido dita por um português ou uma portuguesa e acolhida imediatamente por alguém da Galiza, sem, portanto, ter chegado a impor-se no cancionero português.

Nestas quadras de estrutura dicotómica, há duas realidades distintas que, contudo, se relacionam entre si por analogia. Daí termos uma dicotomia que não implica, como em muitas quadras, apenas justaposição de elementos. As expressões comparativas “así fai” e “é como” ligam os dois dísticos e assinalam essa relação: “A cana verde no mar” e o “Português” / “moço solteiro” têm o mesmo comportamento.

Na versão galega, que assimila e transforma criativamente a quadra portuguesa apresentada por Domingo Blanco ou outra equivalente, vê-se como a participação psicológica é decisiva para o enriquecimento do cancionero (Nascimento, 2005-2006: 167). A intervenção, que não deixa de preservar a invariante teórica, é, ou parece ser, voluntária e consciente. O intérprete-poeta quis deixar a sua marca individual numa versão cujas variantes são formais. Ocorre a “substituição por analogia sinonímica”: uma paráfrase, no segundo verso, e uma comutação, no terceiro, circunscrita a uma palavra. Poder-se-á ainda dizer que a substituição de “moço solteiro” (ou “rapaz solteiro”, noutras versões) por “Português” faz da quadra galega uma variante ideológica, mas isto dependerá sempre do modo como encarmos o texto: se virmos o termo “Português” num contexto de sátira, essa leitura faz sentido. Só assim poderemos aceitar que a mesma forma aceita um conteúdo consideravelmente distinto, embora apenas ao nível da intencionalidade do texto e não propriamente do seu significado profundo, que continua a ser essencialmente o mesmo: a errância ou a instabilidade do homem solteiro.

Por aqui se vê como a quadra oral encerra uma força de conflito, uma dialéctica de abertura e fechamento, de condensação e derivação de sentidos. Projectando-se num horizonte invariante continuamente evocado e reconstruído, esta forma breve é instabilidade e fragmentação, mas também totalidade e plenitude.

8. Resta-nos dizer que este estudo comparativo não pretende ser mais do que um modesto contributo para o conhecimento de uma forma breve que em Portugal e na Galiza todos identificam e consomem, muitos utilizam criativamente, mas cuja profundidade nem sempre lhe é reconhecida. Quisemos clarificar o funcionamento da quadra, que é tão breve e simples quanto integral e complexa, e, ao mesmo tempo, mostrar como entre duas culturas e dois povos circulam quadras cuja simplicidade esconde subtis artifícios da poética oral e popular mais conseguida e comunicativa. Este método serviu-nos para provar como é rica uma forma em que muitos só vêm pobreza de expressão e de conteúdos, e também para lembrar que a quadra continua a ser a forma poética por excelência de portugueses e galegos, que, em grande parte através dela, se unem numa comunidade cuja visão e (re)criação do mundo é essencialmente a mesma.



III. Persistência, transformação e transmissão do cancionero

A literatura não se resume apenas à produção, pressuposto que é particularmente importante na poesia oral, dada a sua estreita ligação ao contexto social. Define-se também pela receção, acto de percepção sensorial e intelectual irreversível, único e pessoal.

A

qualidade essencial da percepção prende-se com a acção do ouvinte, que recebe a mensagem de modo único, de acordo com o seu universo pessoal e intransmissível. Dois ouvintes não apreendem de forma

igual a mesma performance, o que explica em parte a existência de variantes. Nuclear no domínio da literatura oral, a performance (realização ou execução, numa tradução aproximada em português) consiste na acção complexa através da qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e recebida, aqui e agora. É um acto real, constituído pelas múltiplas particularidades que o acompanham. Emissor, receptor e circunstâncias (que o texto, com o auxílio de meios linguísticos, representa ou não) encontram-se directamente confrontados, indissociáveis. Na performance, salientam-se os dois eixos da comunicação social: o que une locutor a autor e aquele sobre o qual se reúnem situações e tradição. A este nível, actua plenamente a função da linguagem que Malinowski chamou fática: jogo de aproximação e de chamamento, de provocação do outro, de procura, ligado à produção de sentido. Na performance articulam-se várias operações, que são as fases, por assim dizer, da existência de um poema oral: 1. produção, 2. transmissão, 3. receção, 4. conservação, 5. repetição, 6. transformação. Qualquer performance engloba sempre as fases 2 e 3. Em caso de improvisação,

junta-se a fase 1. As operações 5 e 6, imprescindíveis para a continuação do processo, são mais ou menos frequentes, conforme a força da oralidade poética na comunidade¹.

No auditório, graças à performance em directo, recebida in praesentia, fica a impressão de uma franqueza maior do que na comunicação escrita ou diferida. O efeito persuasivo será, portanto, maior. É um acto único, irrecuperável, sem outra repetição exactamente igual, nem sequer pelo mesmo intérprete. Dois cantadores nunca cantarão a mesma cantiga de forma absolutamente igual e, mesmo a recitação da mesma poesia pelo mesmo indivíduo, pode variar consideravelmente, como se constata em pormenor com o recurso a gravações electrónicas. A performance de um poema constitui, mais do que um trabalho de reprodução exacta, a aplicação de uma competência particular². A pessoa que canta, declama ou diz o poema atribui-lhe uma atmosfera irrepetível através de aspectos como a dramatização, gestos e expressões faciais³, estilo musical, pausas, ritmo e velocidade. Paralelamente a estes elementos cinésicos e paralinguísticos, deve considerar-se a própria estética do poema que pré-existe a qualquer interpretação. A receção envolve estes dois campos interdependentes: por um lado, o estilo individual do executante e, por outro, a literariedade do poema. Os elementos estilísticos e os elementos da performance enquadram-se no modelo de convenções artísticas do grupo que permite tornar a arte possível.

1. Cf. ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la Poésie Orale*, Éd. du Seuil, Paris, 1983, pp. 32-33.
2. Cf. o conceito de “remémoration générative” em POUILLON, Jean, “Plus c’est la même chose, plus ça change”, in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 15, *Mémoires*, Paris, Gallimard, Primavera de 1977, pp. 203-211.
3. A performance oral (que se aproxima da arte dramática) é acompanhada por gestos e expressões de rosto, signos específicos da comunidade que só um estudo semiótico possibilitaria compreender. Servem para otimizar as cantigas, subverter, ironizar, ridicularizar. Não menos importantes são os silêncios durante a performance, que chamam a atenção do público para inversões de registo e de significado (do enaltecimento à crítica, do amoroso ao obsceno, etc.).



Com o desenvolvimento dos meios de comunicação a partir do início do século, o processo de distribuição da poesia oral transformou-se consideravelmente: a transmissão pura, com o intérprete como mediador, já não é exclusiva, a partir do momento em que se tornou possível a transmissão mediatizada eletronicamente, com evidentes repercussões no processo de distribuição da poesia oral. A distribuição deixou de depender exclusivamente da transmissão interpessoal, passando a ser consideravelmente suportada por meios de comunicação como o leitor de cassetes e de discos, a rádio e a televisão. Com a possibilidade de gravação audiovisual, a voz poética conhece a praticabilidade da deslocação espaço-temporal sem quaisquer restrições. Para que se opere o processo de emissão / receção do poema oral, deixa de ser imperiosa a ligação efectiva entre o intérprete e o ouvinte. Nas palavras de Ruth Finnegan, “no século vinte, para além da junção de meios de comunicação escrita e oral em presença, contamos também com a contribuição de novas técnicas, como a rádio e a televisão, o gramofone e o gravador: (...) Um purista poderá sentir-se tentado a excluí-los do seu estudo da transmissão, mas isso seria irrealista. No nosso século, tais meios constituem uma das principais formas de transmissão da poesia oral e não apenas em países industrializados”⁴. Um mesmo poema, por conseguinte, porque transmitido a uma audiência vastíssima, pode desencadear a produção e a transmissão de múltiplas versões.

A performance, na poesia oral, exige que o discurso seja atravessado pela memória, que não é decisiva no caso da leitura de um poema (suporte escrito), frequentemente aleatória e enganadora, desviante duma ou doutra forma, envolvendo tensões contínuas, motivadas pela relação entre o individual e o colectivo; daí os segmentos improvisados, as variações, a repetição, a reformulação do já dito. É graças a isso que o sistema em que o poema se insere não deixa de ser perceptível, identificado, devido ao eco provocado pelas suas modulações. As falhas de memória durante a performance não são momentos redutores. Pelo contrário, tornam-se muitas vezes extremamente fecundas no processo de criação poética, ao introduzirem elementos novos em substituição dos vazios deixados. Cada nova performance, falada ou cantada, dependendo

do gosto do intérprete, da sua predisposição no momento ou das imposições da audiência (se a houver), pode potencialmente criar um novo universo poético, a partir da reformulação de estruturas textuais constantemente postas em questão. Distinguimos duas modalidades genéricas de performance: a viva, visível e audível, exteriorizada pela palavra oral, e a silenciosa, interna, perceptível apenas ao indivíduo que a desencadeia. A performance não exige obrigatoriamente uma audiência. Não é raro haver interpretações solitárias, do indivíduo para ele próprio, tornando-se a performance, nestas circunstâncias, um acto solitário e o executante simultaneamente emissor e receptor. Um trabalhador, no campo, pode encontrar no canto entretenimento ou alento para a continuação da sua actividade solitária, intervindo aqui o lado estético e contemplativo da literatura.

A palavra poética convoca a totalidade dos indivíduos presentes durante a performance, resultando em acção colectiva. O saber transmite-se de forma viva e, por intermédio do dizer poético, as estruturas da sociedade saem reforçadas. O auditório participa na performance, motivando ou não a sua continuação, pelo que o seu papel não deixa de ser particularmente valioso. Dependendo das atitudes de receção, os ouvintes tornam-se, ou não, intérpretes. O ouvinte pode revelar-se activo, participativo, interessado em apreender a mensagem, ou passivo, numa postura de espectador ocasional. A voz e os gestos dos intérpretes, por seu lado, incentivam os ouvintes à produção de uma resposta vocal e gestual, concomitante à performance e posterior, ou apenas ulterior, retardada.

No primeiro caso, e recorrendo de novo aos textos dos Cortejos, o acompanhamento faz-se sobretudo através da repetição do refrão, tratando-se de uma resposta programada. Por isso é que essa estrofe constante é a parte menos sujeita à erosão do tempo e por conseguinte aquela que encontrámos com mais frequência durante a nossa recolha de campo. Sendo a sequência mais homogénea do poema, é a mais facilmente fixada pelos ouvintes e a que sobrevive com mais sucesso ao processo de fragmentação, favorecendo a manutenção da integridade do poema, a sua identificação e memorização.

No segundo caso, a resposta dá-se apenas depois de um período de gestação subsequente à performance que funcionou como modelo, período imprescindível para a nova integridade do poema assimilado. O ouvinte silencioso torna-se posteriormente intérprete.

Os indivíduos preparados para participar nos *Cortejos* são simultaneamente intérpretes e ouvintes. Durante a acção comum, estes papéis confundem-se, uma vez que o intérprete ouve o canto dos demais, gerando-se nele um sentimento de pertença e a fruição do canto enquanto emissor e receptor (função instável).

A partir do momento em que tais composições passam a integrar a poesia oral da comunidade, nem sempre é fácil identificar a sua origem, sobretudo quando se verifica o fenómeno de fragmentação. As composições seguintes, integradas nas cantigas toponímicas, podem facilmente ser vistas como peças pertencentes à tradição oral imemorial. O seu estilo, estrutura e conteúdo não diferem das características gerais da quadra popular. Ora, sabemos que foram produzidas deliberadamente para os Cortejos, o que significa que estas peças, e muitas outras, vêm aumentar, modernamente, o acervo do *Cancioneiro Popular de Baião*:



Adeus, lugar de Chavães,
Pequenino, és sombrio,
As moças *navego* neles,
Como os peixinhos no rio

Adeus, lugar de Chavães,
Ó longe parece vila;
Tens um cravo à *intrada*
E uma rosa à saída.

Nalguns casos é possível determinar com precisão o local, a data da produção e mesmo o autor, através de entrevistas aos informantes, como fizemos na medida do possível, e até, por vezes, do cotejo entre o texto escrito e o texto oral. Na ausência destes apoios, porém, permanece a dúvida quanto à sua origem, em virtude da fidelidade absoluta ao modelo popular. Estas quadras, por exemplo, podem ter sido especificamente produzidas para os *Cortejos*, na medida em que mencionam uma freguesia muito ligada a esses eventos:

Minha terra é Viariz,
Terra do meu coração;
É uma pequena freguesia,
Do concelho de Baião.

Nós somos de Viariz,
É um lugar pequenino;
Tem a igreja no meio,
Padroeiro é São Faustino.

4. FINNEGAN, Ruth, op. cit., pp. 168-9.

A mensagem poética é introduzida no circuito poético oral de modo mais ou menos profundo, dependendo do grau de eficácia das realizações a que for sujeita. Integrados por um direito de posse inquestionável, legitimado por várias certidões de origem, esses poemas enriquecem e actualizam o património local da aldeia ou freguesia responsáveis pela sua produção. A inclusão do referente toponímico que os motivou (a freguesia ou aldeia que participa, como concorrente, no desfile), a causa que origina todo o cortejo (angariação de dinheiro para determinadas construções, como centros paroquiais, e para obras de restauro de igrejas e capelas), aspectos biográficos, seja da Virgem ou de algum santo popular, seja de alguém do meio referido (em geral o pároco da freguesia), são provas que atestam de modo irrefutável a origem desses textos. Não obstante haver a necessidade de sublinhar claramente a sua proveniência, tais poemas não são um bem intransmissível, podendo ser distribuídos e alterados, mas com a possibilidade de a sua ascendência ser reconhecida e reclamada. É claro que muitos destes poemas podem nunca ultrapassar os limites da aldeia onde nascem. Paul Zumthor lembra que a ideia de propriedade poética não é nova nem exclusiva das sociedades actuais:

*A maior parte das sociedades, mesmo as mais arcaicas, reconhece e sanciona o direito exclusivo de posse ou usufruto de certos produtos poéticos: uma determinada canção pertence a uma certa aldeia, a uma confraria, a uma família, a um indivíduo. O beneficiário deste direito, dependendo da etnia, será o compositor, o intérprete ou o destinador do poema. Assim sucede em várias regiões de África e da Polinésia e também com os Inuit. O poema é um bem a conservar, a preservar, a legar ou, em certos casos, a transaccionar*⁵.

Contudo, a ausência ou a perda da noção de autoria intelectual é uma marca distintiva evidente em relação à literatura culta. A identidade do poema esfuma-se devido ao nomadismo característico da poesia oral, que se encontra em movimento perpétuo, feito de interferências, alterações, quebras. Nos poemas em questão, todavia, pelos indícios que com frequência transportam, a propriedade está muitas vezes garantida. Em função da carga referencial intrínseca, o poema está mais ou menos sujeito a adaptações capazes de ocultar a sua ascendência. Nas duas últimas quadras transcritas, a primeira é uma típica quadra padrão, facilmente submetida a múltiplas variações, apenas com a substituição do primeiro topónimo:



Minha terra é
Terra do meu coração;
É uma pequena freguesia,
Do concelho de Baião.

Já a segunda, pelas referências particulares (Tem a igreja ao meio/ Padroeiro é São Faustino), não se presta tanto a esse fenómeno. A rima é aqui um recurso técnico unificador; já que um dos elementos específicos (São Faustino) estabelece um paralelo fónico com pequenino, do segundo verso, o que dificulta a permuta de termos.

Se os poemas dos Cortejos, tal como nos exemplos fornecidos por Paul Zumthor, têm quase sempre a assinatura da comunidade, o mesmo não acontece com a generalidade da poesia oral, isenta, na sua grande parte, duma privatização exclusiva. A sua impessoalidade torna válida a utilização por qualquer membro da comunidade, que o adapta às suas necessidades. Dada a sua natureza oral, a assinatura da obra é impraticável, a não ser quando o nome do autor integra o corpo da composição, como esta, muito conhecida na freguesia evocada, em virtude da popularidade do indivíduo mencionado:



Sou o Vieira de Ancede,
Sou de Ancede, Portugal⁶;
Quem não conhece o Vieira,
Não conhece Portugal.

Textos como este, todavia, raramente conseguem uma difusão alargada que garanta a sua sobrevivência, por serem demasiado pontuais, circunstanciais, incapazes de uma adaptação a situações diversas de comunicação.

A procura de identidade assenta com frequência na conservação das tradições, no sentido do estabelecimento de laços efectivos com o passado. A inovação, no entanto, quando desejada e concebida para a co-

lectividade, é também um factor de identidade, desde que não seja importada ou imposta, como sucede com estas festividades, que não falseiam as heranças dos antepassados.



5. ZUMTHOR, Paul, op. cit., p. 212.

6. Var.: Sou de Ancede natural.



IV. A recolha e a classificação de um cancioneiro

I. RECOLHA

P

ara obter bons resultados, o inquiridor deve criar empatia com os potenciais intérpretes, mostrar-lhes que na sua acção não está subjacente uma relação de cultura dominada e cultura dominante. É fundamental que esteja apto a competir em saber tradicional oral com os seus informantes, recitando

e cantando alguns poemas, de forma a incentivá-los. A moderação é aqui essencial ou aquilo que deveria funcionar como gerador de confiança pode ser contraproducente. Apresentarmo-nos como peritos, actuarmos como alguém que conhece antecipadamente todas as respostas, pode tornar-se um factor de inibição.

O principal obstáculo a uma recolha bem sucedida prende-se com o tratamento impessoal e com a excessiva rapidez e brevidade das entrevistas. Evitámos esse problema científico e ético ao decidirmos permanecer na área durante um longo período de tempo. Este procedimento optimizou a nossa prospecção,

permitindo-nos consultar as mesmas pessoas diversas vezes e criar uma rede de contactos que ainda hoje podemos gerir de forma produtiva.

Na recolha de campo de canções tradicionais que desenvolvemos no concelho de Baião desde 1994, para além dos locais e datas de recolha, consideramos, sempre que possível, diversas indicações relativas aos informantes: a idade, a naturalidade, os lugares que conheceram e em que viveram, o estado civil, os níveis de escolaridade, os tipos de aprendizagem dos textos evocados e todas as circunstâncias inerentes à situação de enunciação, imprescindíveis, muitas vezes, para a compreensão objectiva do texto literário oral. Sem as observações, por exemplo, aos poemas histórico-políticos formuladas pelos nossos intérpretes, não poderíamos situar temporalmente alguns deles. O poema seguinte, apresentado sem qualquer informação, não indica por si só o conflito armado que lhe está subjacente (guerra peninsular, primeira guerra mundial, guerra colonial ou qualquer outra). Contudo, a intérprete, Maria Nogueira, natural de Quintela, freguesia de Gestaçô, nascida em 1923, declarou-nos ter aprendido a cantiga com familiares mais velhos que a cantavam por alturas da guerra de 1914-18.



Ó gente desta nação,
Pedide com devoção,
Dai um viva a Portugal.
Alguém disse desta vez:
Ó soldado português,
A guerra vai acabar.

(Nogueira, 2002, p. 235)

Em relação à Segunda Guerra Mundial, de acordo com as palavras do informante Francisco Carvalho Freitas, ficámos a saber que o padre António dos Santos, Vigário Geral da Diocese do Porto e pároco nas freguesias da Teixeira e de Teixeiró entre 1941-1945, compôs alguns versos alusivos ao racionamento imposto neste período. Desse conjunto, o intérprete consultado não foi capaz de reconstituir mais do que uma quadra, o que quer dizer que as restantes ter-se-ão talvez perdido irremediavelmente. Mais uma vez, identificámos a origem individual de um texto cuja amplitude de circulação não poderemos precisar. De qualquer forma, este informante já a interiorizara e provavelmente tê-la-á também transmitido. A continuação da nossa recolha de campo poderá trazer novos dados.



**Ninguém se ria de mim,
Que isto é do racionamento;
Como 100 gramas por dia,
Dois quilos de ar e vento.**

(Nogueira, 2002, p. 235)

Outros poemas, todavia, comportam uma carga de ambiguidade praticamente insolúvel, devido à descontextualização a que foram sujeitos e à ausência de opinião dos informantes quanto à procedência, antiguidade e motivo dessas composições.

Trabalhar sobre o reportório de literatura oral de um único lugar ou de uma família ou indivíduo reduz certamente a ocorrência de versões fragmentárias, amputadas, que em grande parte se ficam a dever ao carácter pontual e célere da pesquisa. Esta poderá constituir uma boa solução para aqueles pesquisadores que dispõem de pouco tempo para cobrir áreas extensas. Circunscrevendo o seu trabalho a um espaço mais específico, poderão conseguir materiais mais perfeitos. Referindo-se à recolha de textos romancísticos, a partir da sua própria experiência, José Joaquim Dias Marques considera ser aconselhável que o colector auxilie o informante na reconstituição das suas versões, indicando-lhe possíveis omissões “ou, pelo menos, pedindo-lhe que repita os textos, sempre que a situação o permitir. Tal procedimento, embora implicando, naturalmente, que se recolha um número menor de versões, terá como resultado um aumento sensível da sua qualidade, o que nos parece compensador” (1988, p. 165).

Com a ajuda de amigos e de conhecidos vamos descobrindo informantes que, por sua vez, nos indicam outros. O apoio de padres e de outras personalidades é valioso, mesmo imprescindível, nos lugares mais remotos (como a aldeia de Mafômedes) e, por consequência, menos permeáveis a elementos estranhos. Não recusamos, por outro lado, conversar com pessoas que encontramos ocasionalmente, muitas vezes com resultados francamente encorajadores, sobretudo quando referimos as nossas ligações familiares a Baião. A procura solitária apresenta vantagens em relação ao trabalho em equipas de várias pessoas, que podem ser confundidas com turistas ou pessoas movidas por intuítos económicos e comerciais.

Um dos comentários genéricos mais comuns que ouvimos aos nossos informantes consiste na diminuição cada vez mais acentuada da frequência das interpretações e do número de intérpretes: “Dantes, cantava-se sempre, mas hoje são poucos os que continuam a cantar nos campos para matar o tempo”. Outro comentário muito frequente – que deve ser gerido pelo inquiridor, tendo em conta circunstâncias como a previsibilidade do tipo de atitudes dos informantes envolvidos – tem a ver com a insistência de certos intérpretes na correcção das suas versões em detrimento de outras. Na maioria das situações, o investigador deve sublinhar a validade das diferenças observadas no mesmo poema, para afastar os receios dos informantes que pensam saber versões “incorrectas”.

Com um gravador de bolso permanentemente ligado, fixamos todo o processo verbal ligado à execução dum certo poema, que envolve amiúde várias tentativas até se chegar à versão final.

O conhecimento do processo de criação e transformação textual pode ser facilitado por esclarecimentos dos intérpretes, que não raro incluem as soluções encontradas para suprir as falhas de memória ou para substituir partes que não apreciam. Joaquim Magalhães, por exemplo, ao declamar uma cantiga narrativa que aprendeu num folheto que comprou em Baião em 1948, declarou-nos que introduziu a expressão “monsão celestial” por ter esquecido a original, e insistiu na ideia de que algumas palavras não correspondiam exactamente àquelas que lera, porque as substituíra por outras “usadas na sua terra”. É o caso, entre outras, de “espiar” e de “ademostrou”, em vez de “expirar” e “mostrou”.

Integradas em festividades, as cantigas de Reis e as cantigas de Carnaval (pulhas e testamentos) são aquelas que oferecem maiores probabilidades de identificação cronológica e autoral. É o próprio informante quem revela, por vezes espontaneamente, a data exacta da composição e da execução de alguns desses textos. Certas composições estão associadas a factos que nos garantiram ter acontecido, como a quadra seguinte, síntese e memória de um caso muito curioso, alegadamente ocorrido na freguesia da Teixeira por volta de 1950. Um homem entrou em casa de uma mulher; de noite, e deitou-se na cama onde ela dormia, fazendo-se passar pelo seu marido. O autor deste poema tê-lo-á mesmo dirigido publicamente à mulher enganada, em tom de desafio:



**Já dormi na tua cama,
E já conheci o teu brio;
Lembra-te quando disseste:
– Ó ladrão que vens tão frio.**

(Nogueira, 1996, p. 143)

Devemos ser prudentes na avaliação destas afirmações de veracidade, porque os autores e os intérpretes incluíam com frequência elementos concretos (toponímicos, antroponímicos, biográficos, etc.) nas histórias que contavam, com o intuito de sugerir a sua autenticidade, cativando assim o público.

Pertinente é também o registo das intervenções positivas ou negativas dos receptores, muitas vezes futuros executantes, a propósito do enunciado e da interpretação nos seus múltiplos aspectos. Directamente envolvida na realização do poema no momento da performance, a audiência pode funcionar como estímulo ou como obstáculo. Em maior ou menor grau, os destinatários influenciam qualquer literatura, mas na literatura oral há que ter em conta a possibilidade de a audiência participar activamente no processo de produção. Sobretudo nos desafios, o bom intérprete reage à volubilidade do auditório, apressando-se a concluir ou a continuar, ajustando os gestos, o conteúdo e a voz aos sinais, positivos ou negativos, que dele recebe. A assistência espera surpreender-se com a improvisação, o repentismo e o humor, ora satiricamente desbragado, insultuoso e obsceno, com mais ou menos elementos biográficos do oponente, ora mais ou menos irónico e velado, ora envolvendo todos os presentes num riso solar e salvador.

Esta palavra poética convoca e compromete a totalidade dos indivíduos presentes durante a performance, resultando em acção colectiva que é auto-regulação do indivíduo e do social: articulação entre o sublime e o prosaico, entre o elevado e o grotesco, entre os contrastes – o bem e o mal, o belo e o feio, a razão e o desconcerto – que marcam a vida do ser humano de todas as épocas. O saber transmite-se intersubjectivamente de forma viva e, por intermédio do dizer poético ritualizado, as estruturas da sociedade saem reforçadas.



O auditório participa na performance, motivando ou não a sua continuação, rejeitando certas temáticas em favor de outras, pelo que o seu papel não deixa de ser particularmente valioso. Dependendo das atitudes de receção, os ouvintes tornam-se ou não intérpretes. Interessado em apreender a mensagem, o ouvinte pode participar no encontro poético, a pedido do intérprete ou por iniciativa própria, batendo palmas ou repetindo certas partes, em especial o refrão; ou pode, pelo contrário, apresentar-se passivo, numa postura de espectador ocasional. A voz e os gestos dos intérpretes incentivam os ouvintes à produção de uma resposta vocal e gestual, que pode acontecer durante a performance ou posteriormente.

É no calão que o auditório intervém mais activamente, incentivando ou reprimindo a sua utilização. Não é raro encontrarmos na audiência elementos que funcionam como censores, por considerarem impróprios certos vocábulos ou expressões. Comentários como “Isso é muito feio” ou “Assim é mais bonito” revelam bem o desconforto provocado, em certos contextos, pela ocorrência de palavras ou de situações consideradas indecentes ou, pelo menos, grosseiras. Há casos em que se verifica a substituição eufemística (variação paradigmática), para moderar ou dissimular o licencioso, regra geral face a ouvintes que não fazem parte da comunidade (como tem acontecido connosco, que, pelo menos nos primeiros contactos, somos associados a um ambiente urbano):



Todo o pássaro bebe água,
Só a c’ruja bebe azeite;
O pássaro das raparigas¹
Come carne e bebe leite.

(Nogueira, 2002, p. 189)

Já dormi na tua cama,
Já mijeí no teu penico;
Já t’apalpei as mamás,
Só me falta ir-t’ó pisco.

(Nogueira, 2002, p. 185)

O valor atribuído pelos próprios intervenientes no processo aos diversos sistemas que operam na literatura popular não é o mesmo em todas as culturas. Idelette Muzart Fonseca dos Santos apresenta-nos um caso, a propósito das “cantorias” brasileiras, que ilustra bem essa situação: “Nem os cantores nem o público parecem valorizar a vertente musical. Os julgamentos que, em intervenções diversas, acompanham a performance, assentam sobre o ritmo dos versos, nunca sobre o canto: protesta-se se falta uma sílaba, mas deixa-se passar uma nota desafinada” (Santos, 1979, p. 192).

Pelo contrário, durante as nossas recolhas, observámos que as críticas do auditório em relação ao intérprete assentam quase sempre na vertente musical propriamente dita, na afinação, na voz melodiosa, e muito menos na questão rítmica, métrica, mesmo quando surgem versos inequivocamente deformados no número de sílabas.

A gravação sonora das recolhas de literatura oral, a que se junta hoje a facilidade com que podemos efectuar registos audiovisuais das actuações dos poetas e intérpretes populares, é a forma mais fiel de armazenamento. Os *Arquivos Sonoros Portugueses*, provenientes do empenhamento de Fernando Lopes Graça e de Michel Giacometti, enquadram-se nessa perspectiva. O mesmo processo presidiu à organização do material recolhido por Michel Giacometti, publicado em cassette, a acompanhar a obra *Cancioneiro Popular Português* (1981), com a vantagem de ter tido uma divulgação que extravasou os circuitos científicos. Meritória é também a recolha de José Alberto Sardinha, publicada em seis discos compactos pelo *Jornal de Notícias*, em 1997. Levanta-se, porém, o problema do ambiente relativamente artificial, porque programado, em que as gravações são feitas. Uma recolha de campo é sempre uma aproximação da realidade, visto que as situações de recitação ou de canto são provocadas. O ambiente criado constitui uma cópia imperfeita da situação real, agravada pelo recurso a máquinas (audio-gravadores e video-gravadores), imprescindíveis para operações como a transcrição musical, elementos

estranhos que podem inibir o intérprete. É, apesar de tudo, a única desvantagem, visto que uma gravação in praesentia, em ambiente natural, não é facilmente praticável. Até ao momento em que se tornou possível a gravação da voz em fita magnética e disco (vinil e depois laser), a oralidade poética popular chegava-nos apenas reflectida nos textos escritos.

Pelas limitações que impõe à recolha, uma vez que obriga o intérprete a constantes interrupções e prejudica (ou inviabiliza) eventuais improvisos, procedemos ao registo directo e integral por escrito apenas nos casos em que não é possível a utilização de gravador, ou por inibição dos informantes, ou porque em determinados momentos não o temos disponível. Era este o único registo possível, mais demorado e menos fiel, até ao surgimento dos meios electrónicos de gravação. O etnomusicólogo Vergílio Pereira, por exemplo, percorreu no final dos anos 40 e início da década de 50 as aldeias de Cinfães, Resende e Arouca registando a letra e a música das cantigas, trabalho que teria sido facilitado se tivesse podido utilizar mais cedo gravações electrónicas. A obra deste investigador é notável pela forma como está elaborada: letra da cantiga e respectiva notação musical, a que juntou um estudo músico-poético nos cancioneiros de Cinfães e de Resende, só possível devido à sólida formação do autor na área da música folclórica.

Até ao nosso trabalho no terreno, apenas José Leite de Vasconcelos desenvolvera em Baião uma acção que podemos considerar significativa na recolha de literatura oral. A avaliar pelas abundantes referências a Baião na sua obra, este investigador terá estado diversas vezes no concelho, especialmente em S. Tomé de Covelas, atraído pela riqueza do seu folclore literário. Na *Etnografia*, com efeito, declara:

Conheceu o autor um velho em Baião, o moleiro Elias, repertório inexaurível de anedotas e sentenças tradicionais. Não raras vezes, para o ouvir, lhe foi bater à porta do moinho, que se alcandorava pobremente sobre o ribeiro Largo, e o velho acudia de pronto, baixinho, descalço e trôpego, encostado a um pau, e discorria horas e horas como um filósofo grego! (Vasconcelos, 1994, p. 36).

Terá também mantido contactos muito frequentes com baionenses que lhe facultavam material para as suas investigações. Baião é, de resto, um dos espaços mais representados em toda a obra do autor, destacando-se o elevado número de composições distribuídas pelos três volumes do *Cancioneiro Popular Português*.

Na obra *Por Terras de Baião*, Maria Luísa Carneiro Pinto incluiu um pequeno conjunto de quadras provenientes de uma recolha que ela própria empreendeu, a que juntou algumas que guardava na memória desde a sua juventude, seleccionadas de acordo com os seus critérios pessoais de qualidade. Daí suspeitarmos que terá efectuado alterações nos poemas originais:

Além disso, as amostras da poesia popular da nossa terra foram escolhidas por mim, segundo a minha sensibilidade e as minhas preferências. É possível que eu tenha rejeitado trovas de maior valor emotivo ou folclórico para aproveitar outras mais pobres e insulas. Nesta falta de boa crítica que não tenha prejuízo o lirismo popular de Baião! (1942, p. 160).

No mesmo sentido, declara que “não podemos transcrever aqui todos os romances populares alusivos ao nascimento do Senhor cujos ecos devotos se guardam nessa misteriosa montanha que tão fundamente fala do passado” (p. 167). Lamentamos que não tenha tido o impulso de proceder a uma recolha mais efectiva nas várias áreas da Literatura Popular baionense, pois dessa forma ter-se-iam certamente resgatado do esquecimento inúmeros textos literários. Apesar destas ressalvas, este estudo merecia ser divulgado, antes de mais por ser um dos raros livros exclusivamente dedicados a Baião.

1. Var.: O pito das raparigas.

2.

O padre Ângelo Minhava, encarregado da transcrição musical, também defende a intervenção culta nos textos populares coligidos: “O trabalho ainda não está perfeito: o senhor diz que corrigiu certas deturpações; eu também corriji, e muitas há que não são pecado de origem... Fenómeno etnológico que temos de aceitar” (p. 11).
3.

Por outro lado, afirma este autor que em Mondim de Basto não circulam poemas que “desrespeitem os seus sentimentos cristãos, que ofendam a moral, como os que vêm no capítulo VII do Cancioneiro Popular do Dr. Jaime Cortesão” (p. 22). Não acreditamos na validade desta afirmação. Não terá deparado com estes textos porque muito provavelmente deixaria transparecer junto dos informantes o seu repúdio em relação a esta literatura, existente em todo o país.

Os cancioneiros publicados em Portugal nem sempre seguem os critérios de cientificidade exigidos para este tipo de obras. *O Cancioneiro Popular de Mondim de Basto* (1982) de António Borges de Castro, por exemplo, reúne um importante número de composições (1543), mas deve ser encarado com algumas reservas.

Em primeiro lugar, porque os textos não estão ordenados alfabeticamente, o que dificulta a consulta, sobretudo para quem quiser efectuar um estudo comparativo entre cancioneiros.

Em segundo lugar, porque, nas palavras do próprio autor, “corrigiu-se o que foi possível conforme recomenda a sábia Doutora Carolina Michaelis de Vasconcelos, citada no Prólogo: que se deve imprimir uma selecção das produções mais puras e características da alma popular em redacção limpa de todos os defeitos” (p. 7)². O etnógrafo, por outro lado, não incluiu nesta obra todo o acervo recolhido: “A recolha de cantigas podia ir mais longe, mas preferi reunir aqui o que achei melhor” (p. 23). Excluiu as composições que não se enquadravam no seu projecto de longa data a constituição de um “ramalhete com as flores mais lindas e aromáticas para oferecer às novas gerações” (p. 16). É um caso de auto-censura que vem deturpar um tipo de trabalho que deve orientar-se pela total objectividade. No texto que introduz os *Desafios* (VII), de novo em atitude censória, o autor declara o seu repúdio pelo “obsceno e baixo humorismo”: “A sujeira desta espécie de desafios não merece papel e tinta, não tem aqui cabimento” (p. 85).

Não é por isso de estranhar o desagrado de Borges de Castro perante o facto de Fernando de Castro Pires de Lima ter deixado “escapar algumas cantigas menos respeitosas” (p. 22) no Cancioneiro de *Celorico de Basto*. Pires de Lima confessa que não publica nesta obra as dezenas de cantigas licenciosas encontradas por saber que a sua leitura não será feita apenas por homens ou por estudiosos (1942, p. 121). Mas revela a intenção de publicar em “opúsculo especial essas quadras pornográficas” (p. 122), o que acabou por não acontecer, facto que mereceu mais uma vez o comentário reprovador de Borges de Castro: “até hoje, não tenho conhecimento de ter publicado esse lixo” (1982, p. 22)³.

Esquece-se, como é óbvio, o interesse que os textos ditos licenciosos podem ter para diversos investigadores, como antropólogos, etnógrafos, folcloristas, linguistas, críticos literários e sociólogos. Estes poemas ajudam-nos a conhecer uma comunidade, a sua mentalidade, as suas tendências e os seus desejos. Aliás, talvez se possa dizer que não há grupos que se privem da estética do obsceno e do riso, da sátira e do humor, na sua avaliação do mundo e na sua interacção com tudo o que os rodeia.

Tanto quanto sabemos, apenas Manuel da Costa Fontes publicou, em Portugal, antes de nós, cantigas populares de natureza obscena, reunidas, em apêndice, no “Cancioneiro”, numa rubrica a que chama “Picarescas” (1987, pp. 1219-1243). Contudo, deve assinalar-se que, na introdução da referida obra, não lhes dedica qualquer comentário.

Textos breves, com frequência a quadra, anónimos, colectivos, constantemente alterados, actualizados, que privilegiam temas, motivos ou campos semânticos característicos desta área do cancioneiro popular, encontramos publicados n’*O Guardador de Retretes* (1976), de Pedro Barbosa. Os grafitos registam, muitas vezes, o texto oral ou funcionam como ponto de partida para a circulação oral do texto originalmente escrito. Daí que, nos suportes utilizados para a gravação desta literatura marginalizada, como portas, paredes, mesas ou azulejos, possamos deparar com textos que também circulam oralmente. Veja-se, por exemplo, esta quadra, que recolhemos em Baião e lemos algum tempo depois numa casa de banho pública, no Porto:



O caralho e a cona
Fizeram uma patuscada:
O caralho comeu tudo
E a cona não comeu nada⁴.

Trata-se de uma relação pacífica, se tivermos em conta as características formais e semânticas dos grafitos e das cantigas, que permanecem essencialmente as mesmas, não obstante as diferenças de emissão, de recepção e de suportes.

Na nossa recolha, reunimos até agora 105 *Cantigas obscenas*, publicadas, na sua maior parte (95), no segundo volume do *Cancioneiro Popular de Baião*. Incluímos também textos licenciosos em dois grupos criados com base no critério funcional: as Pulhas (quadras entoadas de um campo para outro durante os trabalhos rurais, individualmente ou, situação mais frequente, em grupo, de modo bem audível e frenético, acompanhadas de gritos e gargalhadas) e as *Respostas prontas* (frases feitas que permitem ao utilizador responder ao seu interlocutor com rapidez, humor e superioridade)..

4.

Existe também esta variante eufemística, que atesta o enraizamento do texto na corrente poética oral:
*O largato mais a cobra
Fizeram uma patuscada:
O largato comeu tudo
E a cobra não comeu nada.*
(Nogueira, 2002, p. 143)

2. CLASSIFICAÇÃO

A ordenação dos textos constitui uma tarefa complexa e controversa que, em grande parte dos cancioneiros que consultámos, conduz a deficiências quer no estabelecimento e na organização de rubricas e de sub-rubricas, relacionadas com o excesso, falta ou inadequação de títulos, quer na distribuição das composições. Se, por vezes, as incorrecções decorrem de problemas de difícil resolução, noutros casos poderiam ser facilmente ultrapassadas, como veremos com alguns exemplos, fazendo o confronto com a classificação adoptada no Cancioneiro baionense.

É esta a nossa classificação, usada neste estudo e na edição dos dois volumes do *Cancioneiro Popular de Baião*:

I. Cantigas Toponímicas e Tópicas

1. Concelho de Baião:

Baião, Lugar de Quintela, Sernande, Loureiro, Míguas, Ancede, Teixeira, Santa Maria de Frende, Ameada, Lazarim, Paredes, Gestaçô, Santa Cruz do Douro, Santa Leocádia, São Tomé de Covelas, Toreixas, Outeiro, Porto Manso, Portela, Queimada, Mosteirô, Anreade, Granja, Pena Ventosa, São Brás, Rua Nova, Vila Moura. Referência simultânea a vários lugares do concelho de Baião.

2. Províncias, vilas e cidades portuguesas:

Vila Real, Lisboa, Minho, Lamego, Aveiro, Cinfães, Coimbra, Lousada, Maia, Mesão-Frio, Rio Tinto, Penafiel, Peso da Régua, Porto, Resende, Videmonte (Guarda), Amarante, Viseu.

3. Referência simultânea a várias localidades de Portugal Continental

4. Ribeira

5. Serras

6. Rio Douro

7. Países:

Brasil, Portugal, Portugal e Inglaterra, Portugal e Espanha.

8. Ilhas:

Madeira, Açores.

9. Amor à terra

10. A rua

11. A fonte

12. O rio

13. O mar

II. Cantigas Conceituosas

1. Generalidades

2. Sobre a morte

III. Etapas da Vida

1. Infância / Idade adulta

2. Fugacidade da vida

3. Decadência e morte

IV. Cantigas da Natureza

1. O Sol e a sombra

2. Estrelas

3. Flores

4. Árvores

5. Ervas / Legumes

6. Cereais

7. Frutos

8. Aves:

Canário, Rouxinol, Melro, Passarinho, Pomba, Jafô, Águia, Rola, Gaio, Cuco.

9. O mar

10. O grilo

11. Vários elementos da natureza

12. Calendário rural

V. Estado Civil

1. Vida de solteiro(a)

2. Vida de casado(a)

3. Viuvez

VI. Cantigas Amorosas

1. Generalidades sobre o amor

2. Declarações e elogios

3. Prendas

4. Os olhos

5. O coração

6. O coração e os olhos

7. Ameaças e pragas

8. Atrevimentos e galanteios

9. Ausência e separação

10. Beijos e abraços

11. Cartas

12. Desprezos e desenganos

13. Desejos e esperanças

14. Dúvidas e ciúme

15. Encontros e desencontros

16. Enganos

17. Amor adúltero

18. Gabos

19. Inconstância e infidelidade

20. Juras

21. Lágrimas

22. Sofrimento e lamentos

23. Amor oculto

24. Pedidos

25. Prisões de amor

26. Fidelidade e promessas

27. Saudades

28. Sonhos

29. Suspiros e ais

30. Zangas a amuos

31. Reconciliação

VII. Cantigas Religiosas

1. O Divino

2. Jesus Cristo

3. Virgem Maria

4. Cantigas Religioso-Amorosas:

Os Sete Sacramentos

5. Vária

VIII. Cantigas Religioso-Profanas

1. Santos

*São Bartolomeu, São Gonçalo de Amarante,
São João Baptista, São João, São Miguel de
Lobrigos, Os três santos populares.*

2. Invocações da Virgem Maria:

*Nossa Senhora, Santa Leocádia, Santa
Marinha, Santa Quitéria, Senhora da
Conceição, Senhora da Graça, Senhora da
Granja, Senhora da Guia, Senhora da Lapa,
Senhora da Livração, Senhora da Piedade,
Senhora da Póvoa, Senhora da Saúde,
Senhora da Serra, Senhora das Boas-Novas,
Senhora das Dores, Senhora das Necessidades,
Senhora de Vilarinhos, Senhora do Alívio,
Senhora do Almustão, Senhora do Campo,
Senhora do Loureiro, Senhora do Marão,
Senhora do Martírio, Senhora do Martírio
/ Senhora da Livração, Senhora do Sameiro
/ Senhora da Boa-Hora, Senhora dos
Aflitos, Senhora dos Milagres, Senhora dos
Navegantes, Senhora dos Remédios.*

3. Invocações de Jesus Cristo:

Senhor da Pedra, Senhor do Calvário.

4. Janeiras

5. Cantigas dos Reis:

1. Início dos Reis

2. Fim dos Reis

3. Vivas

6. Poemas dos Cortejos do Menino Jesus

IX. Superstições

X. Subtilezas

XI. Cantigas do Trabalho

1. Considerações sobre o trabalho

2. Calendário rural

3. Profissões, ofícios, ocupações:

*Barqueiro, Caçador, Caixeiro, Cantador,
Carreiro, Cavador, Ceifeiro/segador,
Costureira, Cozinheira, Desfolhadas
(desfolhas), Estudante, Fadista, Ferreiro,
Lavadeira, Lavrador, Marujo, Moleiro,
Mondadeira, Padeira, Patrões e criados,
Pedreiro, Peixeira, Pescador, Regas, Resineiro,
Sachadeira, Sapateiro, Serviço militar,
Tecedeira, Tocador de viola, Trabalhos caseiros,
Vindimador, Vivas no trabalho.*

XII. Cantigas do Carnaval

1. Do Entrudo

2. Pasquins

3. Testamentos da comadre

4. Testamentos do compadre

XIII. Cantigas Jocosas

XIV. Cantigas ao Desafio

XV. Família

1. Amor maternal / filial

2. Cantigas de embalar

3. Orfandade

4. Relação mãe / filha

5. Relação sogra / genro, sogra / nora

XVI. Cantigas do dia 1 de Abril

XVII. Cantigas Satíricas

1. Generalidades

2. Classes sociais

3. Contra as mulheres

4. Contra os homens

XVIII. Cantigas Obscenas

1. Pulhas

2. Vária

XIX. Modas

XX. Usos e Costumes

1. Cabelo

2. Cigarro

3. Confrontos

4. Divertimentos:

a) Canto

b) Danças

c) Feiras e romarias

5. Indumentária

6. O vinho

6. A casa

XXI. Cantigas Histórico-Políticas

1. Século XIX:

Ultimatum inglês

2. Século XX:

a) A República:

O movimento republicano

O Estado Novo

b) Primeira grande Guerra Mundial

3. Segunda Grande Guerra Mundial

4. Guerra colonial

XXII. Cantaréus do Grilo

XXIII. Rimas Infantis

1. Rimas em jogos:

a) Fórmulas de selecção

b) Rimas de jogos:

*Cabra-cega, Cantigas de roda, Da natureza,
Jogo do elástico, Lengalengas com palmas,
Números, O rosto, Os dedos.*

2. Rimas de zombaria:

1. Generalidades

2. Zombar da religião

3. Zombar de pessoas

3. Trava-línguas

4. Lengalengas

4. Histórias infantis rimadas

5. Canções na sala de aula

6. Dedicatórias:

a) Amorosas

b) Amizade

c) Jocosas

d) Vária

XXIV. Respostas prontas

Para não se incorrer em arbitrariedades desnecessárias, deve evitar-se a exagerada multiplicação de agrupamentos. Jaime Cortesão, no *Cancioneiro Popular*: Antologia Precedida de um Estudo Crítico (1914), apresentou como rubricas distintas títulos que, segundo o nosso ponto de vista, deveriam ser incluídos em blocos de maior alcance ou em sub-rubricas. Criou rubricas como *A Criatura Amada*, *Confissão d'Amor*, *Fidelidade* e *Constância* e *A Morte* e *a Eternidade do Amor*, em vez de as inserir, como sub-rubricas, naquilo a que poderia chamar *Cantigas Amorasas*, como fizemos no Cancioneiro baionense, ou apenas Amor:

No *Cancioneiro Popular de Mondim de Basto*, Borges de Castro poderia também ter reduzido o número de Cantos (14). Em Amor, poderiam figurar títulos que o autor preferiu apresentar autonomamente, procedimento que não assenta em qualquer base válida; é o caso de Beijos e Abraços, Coração, Saudades e a maioria das composições de Tristeza. A designação do Canto III é igualmente incongruente, uma vez que se associam dois domínios que não estão necessariamente ligados: *Bairrismo* (que corresponde às nossas *Cantigas Toponímicas* e *Tópicas*, que subdividimos para facilitar a arrumação) e *Natureza*. Não compreendemos o critério que preside à inclusão de cantigas como as seguintes no mesmo grupo, uma que incluiríamos nas *Toponímicas* e outra nas *Cantigas da Natureza*:



Mondim para ser Mondim,
Três coisas há-de contar:
Senhora da Graça, vinho,
E lindas moças pra amar.

(p. 63)

Canário, lindo canário,
Canário meu lindo bem;
Quem me dera ter as penas,
Que o lindo canário tem.

(p. 63)

No *Cancioneiro* (inédito) de Armando Cortes-Rodrigues, deparamos com diversos blocos – *Firmamento*, *Meteorológicas*, *Flora*, *Fauna*, *Tempo*, *Mar-Terra* – que deveriam figurar nas *Cantigas da Natureza* (Júnior, 1981, pp. 293-294). Também grande parte das composições das *Antroponímicas* e de *Saudade* estariam com mais propriedade em Amor; uma vez que este sentimento constitui o seu tema principal. Mesmo certos poemas espalhados por outros títulos muito diferentes deveriam ser reunidos nessa rubrica geral. Em *Firmamento*, por exemplo, inclui-se esta quadra, na qual a natureza surge apenas como termo de comparação, a proporcionar um elogio centrado nos olhos da amada:

Fui eu que disse ao sol
Que não tornasse a nascer:
À vista destes teus olhos,
Que vem o sol cá fazer?

(Júnior, 1981, p. 218)

Na colectânea de Teófilo Braga *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano* (1982), são igualmente notórias algumas incoerências na organização do plano de classificação⁵. A parte dedicada ao cancionero está dividida em três grandes grupos – *Rosal de Enamorados*, *Serenadas ao Luar* e *Doutrinal de Orações* –, sendo os dois primeiros aqueles que merecem os maiores reparos. Dos 11 títulos que compõem a rubrica inicial, os três últimos constituem domínios autónomos, que em nada se relacionam com o agrupamento geral *Rosal de Enamorados*, em que Teófilo as incluiu: “Morais e graciosas”, que contém sobretudo composições a que chamamos *Conceituosas*; “Locais”, que equivale às nossas *Toponímicas* e *Tópicas*; e “Políticas”. A designação da primeira sub-rubrica (*No Terreiro*) é inadequada, uma vez que, assentando na perspectiva funcional, permite a inserção de poemas tematicamente muito diversos, alguns dos quais nada têm a ver com a rubrica geral. De acordo com a nossa classificação, estas quadras caberiam, respectivamente, nas *Cantigas Jocosas* e nas *Superstições*:



O tocador da viola
Precisa bem de uns calções:
Haja quem lhe dê o pano,
Que eu lhe darei os botões.

(p. 4)

A sereia quando canta,
Canta no pego do mar;
Tanto navio se perde,
Oh que tão doce cantar.

(p. 5)

Podemos também questionar-nos quanto à pertinência da sub-rubrica “Retrato”, que comporta quadras que envolvem determinadas especificidades físicas da pessoa amada. Quase sempre em tom de elogio, essas referências servem para acentuar o sentimento do sujeito de enunciação. Por isso, teria sido preferível distribuí-las pelos vários títulos da poesia amorosa. Quadras como estas (na primeira não há mesmo qualquer alusão explícita de ordem física) poderiam pertencer, com mais legitimidade, a outro grupo que o autor designou de “Ciúmes”: Tenho ciúmes da água,



Tenho ciúmes da água,
Quando tu bebes na fonte;
Ciúmes tenho do céu,
Se fitas o horizonte.

(p. 32)

Do vento ciúmes tenho,
Quando beija o teu cabelo;
E do sol tenho ciúmes,
Como tu quase tão belo.

(p. 33)

Ainda mais equívoca é a inclusão desta quadra, sem dúvida uma cantiga do trabalho, naquele subagrupamento:

Os olhos da tecedeira
São olhos agoniados:
Ora estão na lançadeira,
Ora nos fios quebrados.

(p. 26)

5. O acervo reunido nesta obra foi recolhido pelo etnógrafo jorgense João Teixeira Soares de Sousa, cujo nome não foi incluído na autoria juntamente com o de Teófilo Braga, que apenas se encarregou da ordenação do material e das notas finais. Na carta que abre o volume, o próprio Teófilo explica de forma pouco consistente os motivos da sua atitude: “Se o escrever o nome na primeira página de um livro fosse em Portugal uma coisa honrosa e digna, pertencia a maior glória deste trabalho àquele que se deixou entranhar no labirinto da imaginação do povo, para entregar-me o fio da tradição poética das ilhas dos Açores” (p. V).



Pelo contrário, o título “Retrato de uma beleza” (que torna o anterior redundante), incluído na rubrica seguinte, reveste-se de coerência, já que se trata de um poema (com duas variantes) formado por 16 quadras, em que as múltiplas referências físicas, anunciadas logo na primeira quadra, constituem a matéria fulcral, susceptíveis de desencadear a visualização da mulher descrita:



**A vossa testa é espelho
Onde o sol se vai mirar,
Onde vai tomar altura
Dos raios que há-de botar.**

(p. 97)

**Os vossos olhos, menina,
São faróis de mar e guerra,
Quando vão para o mar largo
Deitam faíscas em terra.**

(p. 98)

Dentro da segunda rubrica, denominada *Serenadas ao Luar*, é igualmente notória a falta de unidade de critério. Antes de mais, trata-se de um título pouco rigoroso, que não serve para a ordenação das composições, visto que apenas remete para o contexto situacional que por vezes envolvia as performances de poesia oral: contexto, como é óbvio, que poderia variar de realização para realização. Interessa também notar que títulos como “ABC de amores”, “Retrato de uma beleza” e “Os mandamentos de amor”, porque reúnem poesias amorosas, deveriam constar do agrupamento anterior; e “A confissão da menina” e o “Fado do marujo” são romances (vulgares, ao que nos parece), tal como a quase totalidade das composições agrupadas em “Despiques de conversados” (que também comporta cantigas narrativas e uma desgarrada), pelo que deveriam ser deslocados para a segunda parte da obra (*Romanceiro de Arábias*). Aqui, pois, teriam sido úteis os critérios estrutural e temático.

Noutros cancioneiros, pelo contrário, adoptou-se uma simplificação excessiva, que acaba por dificultar a localização das composições. No *Cancioneiro Popular de Vila Real* (1928), Augusto C. Pires de Lima utilizou como único critério a ordem alfabética (que Borges de Castro, entre outros compiladores, não emprega), correspondendo cada capítulo a uma letra: “É geralmente fácil procurar uma quadra, guiando-nos pelas palavras do primeiro verso. E vemos até agrupadas de um modo expressivo algumas, muito chegadas pela técnica ou pelo sentido” (p. 10). No entanto, devido às frequentes alterações verificadas no verso inicial, este processo não deixa de ser falível, situação para a qual o próprio Pires de Lima adverte em rodapé: “Dizemos geralmente, porque, às vezes, vêem-se certas modificações ou trocas de palavras” (p. 10). Num comentário ao *Cancioneiro* de A. C. Pires de Lima, embora assinala a utilidade da referida disposição, José Leite de Vasconcelos afirma também que “as cantigas têm por vezes variantes que discordam nas palavras iniciais” (1980, p. 285).

A procura de uma cantiga para um estudo comparativo, num cancioneiro assim ordenado, pode revelar-se muito demorada, extenuante e até infrutífera. Compulsar o *Cancioneiro de S. Simão de Novais (Primeira Série)* (1942), de Fernando de Castro Pires de Lima, é ainda mais difícil, já que a desordem é absoluta, sem títulos e sem ordenação alfabética. A divisão por rubricas, com a organização de cada uma por ordem alfabética, facilitaria a leitura e a consulta.

A numeração das composições é outro requisito indispensável na organização de um cancioneiro, muito útil para a referência e posterior localização dos textos em estudos de vária ordem. Nos *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, por exemplo, Teófilo Braga não numerou nem dispôs alfabeticamente os poemas, o que dificulta, repetimos, o manuseio da obra. Nos dois volumes do *Cancioneiro Popular de Baião*, adoptámos a numeração geral das composições (1353, no vol. I, e 2288, no vol. II, num total de 3641).

Como já se disse, a arrumação das cantigas dentro dos diversos agrupamentos nem sempre é orientada por critérios temáticos coerentes. Não ignoramos os intrincados problemas de classificação que a poesia oral geralmente coloca, mas não podemos deixar de notar a precipitação que preside à ordenação de certos poemas, como demonstraremos com vários exemplos. No *Cancioneiro Popular Português* de José Leite de Vasconcelos, coordenado por Maria Arminda Zaluar Nunes⁶, encontramos uma quadra, proveniente de Baião, indevidamente incluída na sub-rubrica “A casa”⁷, dada a importância inequívoca da vertente amorosa. Por isso é que, no nosso Cancioneiro, esta cantiga figura nas *Cantigas Amorosas*, em “Declarações e elogios”:



**Da minha casa prà tua
É uma légua bem medida,
O teu coração é estrada,
O meu intento é segui-la.**

(Nogueira, 1996, p. 81)

Textos como este deveriam surgir no capítulo X – *Amores, Amores*, onde, em “Madrigais e declarações”, figuram poemas idênticos, com a referência circunstancial à casa (ou a alguns dos seus elementos, como a janela, as telhas e o quarto), interpretada agora correctamente como elemento acessório. O critério não foi, como se vê, o mesmo:



**Da tua janela em frente
Teve a Lua de passar,
Foi a tua formosura,
Que a não deixou passar.**

(Vasconcelos, 1975, p. 352)

A mesma composição (ou variantes) é com frequência inserida em rubricas diferentes, procedimento que convém evitar, para não se incorrer em redundâncias que afectam a cientificidade da obra. Tendo em conta a sugestão erótica presente na quadra seguinte, recolhida em Baião, inserimo-la nos “Atrevimentos” (*Cantigas Amorosas*):



**Quem me dera ser a hera,
Pela parede assubir;
Ia ter ao teu quarto,
À tua cama dormir.**

(Nogueira, 1996, p. 108)

6. José Leite de Vasconcelos, que não chegou a classificar o seu Cancioneiro, publicou apenas pequenas recolhas de poesia lírica, sendo a mais longa a existente na Poesia Amorosa do Povo Português (1890), com 242 poemas, sem qualquer plano de organização.
7. São poucas as quadras que cabem com legitimidade nesta subdivisão de *A Vida Quotidiana*, como esta:

*Minha casa é no monte,
Meus vizinhos são penedos,
Não oiço cantar de noite
Senão mochos e morecos.*

(Nogueira, 2002, p. 173)



Perante duas composições semelhantes a esta, Maria Arminda Zaluar Nunes distribuiu-as por dois subgrupos. No volume I, aparece em “Ousadias”, que corresponde à nossa sub-rubrica “Atrevimentos”; no II, surge no já referido título “A casa”, inclusão com a qual não concordamos, como vimos:



Quem me dera ser a hera,
Pela parede subir!
Quem me dera acordar-te
No teu quarto de dormir.

(Vascelos, 1975, p. 150)

Quem me dera ser a hera,
Pela parede a subir!
Para bater na janela
Do teu quarto de dormir...

(Vascelos, 1979, p. 175)

Na “Antroponímia poética”, o critério de seriação assentou na existência de um nome próprio (ou vários) no poema. São raras, todavia, as composições que efectivamente cabem neste agrupamento, porque é mais uma vez o sentimento amoroso, quase sempre em forma de declaração, que predomina: Ó Rosa, minha Rosinha,



Ó Rosa, minha Rosinha,
Minha Rosinha da fonte,
Só p’ra amor de ti, Rosinha,
Muita solinha se rompe.

(Vascelos, 1975, p. 604)

Paulina, minha Paulina,
Só tu é’lo meu amor:
Só tu entras no meu peito,
Se a tua vontade for.

(Vascelos, 1979, p. 604)

Já estas, em que a utilização dos antropónimos não se liga (pelo menos explicitamente) a considerações de natureza amorosa, são antroponímicas autênticas: Maria, dá-me o teu nome,



Maria, dá-me o teu nome,
Que eu também quero ser Maria!
As Marias são alegres,
Eu quero ter alegria!

(Vascelos, 1975, p. 598)

O teu nome é Maria,
Ninguém to pode tirar:
Pôs-to a tua madrinha,
Quando foste a baptizar.

(Vascelos, 1975, p. 604)

Borges de Castro, no seu *Cancioneiro Popular de Mondim de Basto*, para além das já comentadas inadequações no estabelecimento do plano, revela também algumas deficiências evidentes na distribuição das composições. Na rubrica *Esperança*, o autor seleccionou as quadras que trazem expresso esse vocábulo, critério que gera um agrupamento pouco homogéneo. Este poema, por exemplo, caberia com mais legitimidade nas Máximas, como fizemos em relação a uma variante publicada no volume I do *Cancioneiro Popular de Baião*, sob uma designação próxima da de Borges de Castro (*Conceituosas*):



Quem espera, desespera,
Quem espera sempre alcança.
Não há maior alívio
Do que viver de esperança..

(Castro, 1982, p. 108)

Quem espera, desespera,
Quem espera, sempre alcança;
Não há maior alegria
Do que viver na esperança.

(Nogueira, 1996, p. 47)

Esta, por outro lado, como envolve uma veemente confissão amorosa, insere-se perfeitamente em *Amor* (nas “Declarações”, segundo a nossa classificação):

Tenho em Jesus esperança
De inda ser teu amado:
Passe o tempo que passar,
Hei-de ser teu namorado.

(Castro, 1892, p. 108)

Chegados a este ponto, lembramos que, embora, na maioria dos casos, o critério temático implique ou suplante o critério funcional, há grupos criados mais pela funcionalidade específica dos textos do que pela sua temática, muitas vezes amplamente heterogénea. Nas modas e nas rimas infantis, por exemplo, são as funções coreográfica, musical e lúdica que conferem uniformidade às rubricas.

Notamos ainda que é conveniente criar um “Índice de primeiros versos”, no qual se deve disponibilizar uma identificação por numeração dos espécimes e/ou das páginas. O leitor mais ou menos especializado poderá assim identificar e comparar versões, variantes e fórmulas do cancionero em questão ou entre este e outros cancioneros.



3. CONCLUSÕES

Etapas fundamentais na constituição de um cancioneiro, a compilação e a organização dos poemas são, contudo, afectadas com demasiada frequência por equívocos que desvirtuam o produto final. Importa por isso comentar os processos de levantamento, seriação e distribuição seguidos por alguns investigadores do folclore literário português, os quais, ao adoptarem metodologias desapropriadas, deturpam a objectividade dos seus trabalhos. Para além de cometerem incorrecções no sistema de classificação, vários autores alteram a genuinidade de alguns originais, prejudicando assim a cientificidade da sua obra. Mas diga-se desde já que respeitamos o trabalho destes investigadores: os seus erros (ou o que consideramos como tal) e os seus preconceitos, próprios do tempo em que eles viveram, não devem todavia diminuir o nosso conhecimento da sua dedicação exemplar à cultura popular e à literatura de transmissão oral.

Em relação à recolha, que comporta os registos escrito e electrónico (gravação sonora e audiovisual), a nossa presença no terreno tem-nos mostrado que o próprio comportamento do intérprete e dos ouvintes, os comentários de agrado ou desaprovação e as correcções consideradas oportunas constituem valiosas informações para a compreensão do fenómeno poético oral.

Na classificação do material reunido, estabelecemos como prioridades o emprego de rigorosos critérios temáticos, funcionais (de modo a evitarmos quer a escassez quer a repetição de rubricas e sub-rubricas), alfabéticos e numéricos.



V. Afinidades e influencias mútuas

SOBRE A TRADICIÓN COMÚN DO CANCIONEIRO POPULAR MODERNO
DE GALICIA E DO NORTE DE PORTUGAL.

Unha cultura vén sendo *grosso modo* o comportamento común dunha colectividade diante do medio natural e humano no que se desenvolve. Con lóxica, supoñemos que as xentes que comparten a mesma cultura comparten tamén unha visión do mundo máis ou menos uniforme para todos.

Esta converxencia na interpretación do medio, esta adaptación colectiva a el, este conxunto de respostas semellantes diante dun mesmo feito só resulta posible se entre os individuos do grupo hai unha comunicación efectiva e homoxénea. Esta alcánzase sobre todo co emprego dunha lingua común, principal instrumento para que o saber dos individuos se faga común (non outra cousa quer dicir a palabra 'comunicar') a todos os membros do grupo social.

Hoxe non é posible negar (calquera que sexa a ideoloxía que se profese) que as xentes que habitaron a área occidental da Península entre o Cantábrico e o Douro compartiron durante moitos séculos a mesma cultura; pódese, sen embargo, discutir se hoxe permanece aínda esta situación, e, en todo caso, en que grao e en que aspectos.

Neste sentido resulta tamén indubidable que a comunicación "natural" (a uniformidade da lingua, os sentimentos de comunidade, etc.) foi freada ou interrumpida artificialmente polos poderes políticos, isto é, por grupos minoritarios con capacidade de decisión,

de influencia, sobre a maioría da poboación, e tal feito manifestouse na creación de fronteiras e peaxes, e axiña repercutiu na economía (fabricación de moeda propia) e na política (exército propio, alianzas e campañas militares). A radicalización dos trazos locais ou rexionais foi facendo visibles, pouco a pouco, na lingua común diferencias notables que se agrandaron no decorrer dos séculos. A antiga unidade tornouse por veces, por mor dos ditados de palacio, desconfianza ou, mesmo, enfrontamento entre dous bandos.

Tamén a literatura de autor (a chamada literatura culta) contribuiu a salientar as diferencias políticas e culturais entre as dúas *posesións* daquela nobreza guerreira e terratenente, nun proceso que se acentuou sobre todo a partir da Idade Moderna, aínda que na Idade Media, séculos despois da separación política, non se achan apenas indicios de autonomía literaria portuguesa nin galega e tampouco trazos locais ou rexionais na súa lingua.

Porén, a literatura popular -moi especialmente o cancionero de tradición oral- permaneceu obstinadamente fiel ao pasado común tanto na Galicia influída por Castilla como no Minho portugués dirixido desde Lisboa, embora os cambios históricos que tiveron que assimilar e as modificacións en forma e contidos que, co decorrer do tempo, foron experimentando. Ambas rexións acrecentaron a súa semellanza, ademais, cunha nova característica común: a marxinalidade respecto aos centros políticos e culturais dos seus estados.

Por iso, as semellanzas entre os cancioneiros populares galegos e miñotos son aínda hoxe evidentes para calquera observador inxenuo, e amosan unha considerable amplitude aos ollos do coñecedor que os esculque con atención. Esas semellanzas atinxen tanto á forma como ao contido e son especialmente evidentes no emprego de fórmulas e tópicos expresivos comúns a ambos.

Nos anos 20, 30 e 40 insignes investigadores (F. de Castro Pires de Lima, F. Bouza-Brey, J. dos Santos Júnior, L. Chaves e outros) estableceron analoxías e identidades entre ámbolos dous, seguindo o camiño que iniciaran Teófilo Braga e Adolfo Coelho, secundados por J. Leite de Vasconcelos e A. Thomaz Pires, no século XIX, e que ampliou e iluminou a primeiros do século XX a intelixente erudición de Carolina Michaëlis.

Hai, porén, algúns aspectos de grande interese que apenas foron tocados por estes estudosos. Quizais o principal sexa o da antigüidade de moitas destas cantigas, así como a súa posible orixe. Precisamente coa intención de encher, en parte, este baleiro estableceremos unha comparación -forzosamente superficial- entre os textos do Cancioneiro de S. Simão de Novais, que é o máis extenso e significativo -xunto co *Cancioneiro de Viana do Castelo*- dos do Norte de Portugal, e os do meu *Poesía popular en Galicia*. 1745-1885 datados con anterioridade a 1870 (Eventualmente emprego outros cancioneiros portugueses e textos galegos posteriores á data devandita).

Da confrontación de ambos conxuntos textuais resulta que unhas setenta cantigas son basicamente iguais nun e noutro cancionero (sen contar a maioría das xa consignadas por Pires de Lima e Bouza-Brey). A antigüidade -e conseguinte tradicionalidade- de moitas pezas miñotas cantadas e recollidas nos anos 20 deste século queda así confirmada. A comunicación -literaria, humana- segue, pois, firme entre Galicia e Portugal, a pesar dos esforzos oficiais que durante séculos intentaron evitala, e aínda hoxe feiras, romarías, casamentos, emigración, tratos de comercio e viaxes de pracer seguen a xuntar con frecuencia e eficacia a portugueses e galegos e a facerlles evidente as identidades básicas do seu comportamento cultural.

En calquera caso, e a efectos de cronoloxía, cómpre ter en conta que estas cantigas galegas, documentadas hai máis de cento vinte anos, non teñen por que seren anteriores na realidade (na súa orixe e no seu emprego) ás *minhotas*, que foron recollidas por escrito máis de cincuenta anos despois: pode ser mesmo que ocorra á inversa, pero hoxe non temos maneira de sabelo. As trasfegas, intercambios e adaptacións son numerosas. Un claro exemplo disto constitúeo o *Cantigueiro popular da Limia Baixa*, recollido entre 1925 e 1932 por Xoaquín Lorenzo, verdadeira simbiose de cantigas autóctonas e importadas das áreas culturais coas que os habitantes do país tiñan máis intensos contactos; isto é: de Castela, a onde moitos limeses adoitaban ir á sega cada ano, e do veciño Portugal, apenas diferenciado nas súas formas culturais naquela rexión colindante comprendida entre as serras do Xurés e da Peneda, de maneira que, en moitos casos, a identidade entre as cantigas de ambos lados da fronteira é total.

Velaí o confronto dos textos:

Santo San Xusto da Fraga,
casamenteiro das vellas,
por que non casais as mozas,
qué mal vos fixeron elas?

(PPG, 13) [1758]

S. Gonçalo de Amarante,
casamenteiro das vélhas!
Porque não casais as novas?
Que mal vos fizeram elas?

(CB, 314)

Miña nai por me casar
prometéome canto tiña,
cuando foi a darm’o dote
pagoume cunha galiña.

(PPG, 21) [ca. 1790]

Minha Mãe, pra me casar,
prometeu-me quanto tinha,
depois de me ver casada
deu-me um fole sem farinha.

(SS, 424)



PPG:	Poesía popular de Galicia
SS:	Cancioneiro de S. Simão de Novais
CB:	Cancioneiro de Celorico de Basto
CPPB:	Cancioneiro popular português e brasileiro
CV:	Cancioneiro de Viana do Castelo
PJ:	Pitões das Júnias
RC:	Rosalía de Castro, Cantares gallegos
CPLB:	Cantigueiro popular da Limia Baixa
TB:	Teófilo Braga, Cancioneiro popular
VR:	Cancioneiro popular de Vila-Real
TT:	Grupo “Terra a terra”, disco 40.193 b) (1980)
MT:	Mil trovas populares portuguesas
D-M:	Cancioneiro de Entre Douro e Mondego
Pimen:	As alegres canções do Norte por Alberto Pimentel
LP	Literatura popular na comarca de Ortigueira por D. Blanco; var.= variante)



Hei de contar ó revés
as piedras de tu coluna:
nueve, oite, sete, seis,
cinco, catro, tres, dos, unha.

(PPG, 25) [ca. 1790]



Pus-me a contar as estrêlas
por cima duma coluna:
nove e oito, sete e seis,
cinco e quatro, tres, dois, uma.

(SS, 102)

Al'arriba non sei dónde
diz que hai non sei que santo
que rezando non sei que
se gana non sei que tanto.

(PPG, 34) [ca. 1790]



Fui á igreja non sei de que,
estava lá non sei qué santo
que lhe rezasse non sei que,
que me dava non sei quanto.

(SS, 1512)

Escribírame unha carta,
era de noite e non vía,
se a dás a ler a outro,
acabouse a benquería.

(PPG, 45) [ca. 1790]



Escrevia-te uma carta
se a tu soubesses lêr,
mais tu vais dar a outro
meus segredos a saber.

(SS, 1379)



Escribírach'unha carta
se ti a souperas ler;
pois, de ter que lercha outro,
alá iría o benquerer

(PP540) [1869]



Salgueiro prende de póla,
amieiro de raíz,
amores que fostes doutro
xa para min non servís.

(PPG, 60) [ca. 1790]



Salgueiro pega de estaca,
amieiro de raíz.
Você diz que me não quer,
mas eu é que o não quis.

(SS, 1051)

Chamácheme pera parda,
pera parda quero ser,
que anque caia de madura
no'me has de poder comer.

(PPG, 65) [ca. 1790]



Tu me chamas pêra parda,
pêra parda quero ser;
lá virá o mez de agosto
em que me queiras comer.

(TB, p. 62,var.: CPPB, 18)

-Heime d'ir casar ós portos,
que dicen que hai moito millo.
-Máis che val morrer de fame,
ca casar cun barrosoño.

(PPG, 73) [ca. 1790]



Ide casar pr'á Ribeira,
que é terra de muito vinho;
É melhor morrer à sede
qu'ir casar cum ribeirinho.

(PJ, p. 108)

O carballo dá bugallos,
por que non dá cousa boa?
Cada un dá do que ten
asegundo é a persona.

(PPG, 80) [ca. 1790]



-Carvalho que dais bugalhos
porque não dais coisa boa?
-Cada qual dá o que tem
conforme é a pessoa.

(CV, 231)



Unha miniña bonita
non debía de nacer,
que é com’a pera madura,
que todos queren comer.

(PPG, 88) [ca. 1790]

Si o mar tivera varandas
fórate ver ao Brasil.
Mais o mar non ten varandas
amor meu, por dond’hei d’ir?

(PPG, 112, nota. Procede de RC [1863],
pero hai outra var. de 1843)

Cantan os galos ao día...
o reló dos namorados:
guapos que andades de noite
non vos collan descuidados.

(PPG, 114) [1852]

Carvalho que das bolotas,
porque não das coisa boa?
Cada um dá o que tem,
conforme a sua pessoa ...

(SS, 1298) (var.: SS, 415)

Uma menina bonita
nunca havia de nascer
é como a pêra madura
-todos a queren comer ...

(SS, 1150)

Se o mar tivesse barandas,
ai, ía-te ver ao Brasil,
má-lo mar não tem barandas,
ai, amor, por onde hei-de ir?

(PJ, p. 253)
(var.: CB, 313; SS, 28 e 2137)

Canta o galo, que é de noite,
relojio dos namorados;
vamo-nos d’aqui embora,
não nos achen descuidados.

(Citado no CPLB, nota 177, como cantado no
“norde de Portugal”)

Tamén o gardar é bo!
Sombreiro que o noivo leva
era do pai do avó.

(PPG, 172) [1863]

Non me mates a pombiña
que está no arró da eira;
non me mates a pombiña,
que foi miña compañeira.

(PPG, 209) [1863]

O meu corasón che mando
cunha chave par’o abrir;
nin eu teño máis que darche,
nin ti máis que me pedir.

(PPG, 236) [1863]

Nós d’acá e vós d’alá
somos tantos como vós;
nós comemos o carneiro,
os cornos son para vós.

(PPG, 262) [1864]

Maria poupa, poupa,
o poupar é sempre bô...
O chapéu que você leva
era do pai do avó!

(SS, 1608)

Atira, mano, atira,
à pomba que anda na eira!
Garoto, que ma mataste,
que era a minha companheira!

(SS, 341)

Aqui tens meu coração,
e as chaves pr’o abrir:
não tenho mais que te dar,
nem tu mais que me pedir.

(SS, 370; var. en SS, 1137; TB, p. 90 [1867]; PJ, p. 56; VR, 145)

Da outra banda do rio,
somos tantos como vós;
nós comemos o carneiro,
as gaitas ficam p’ra vós.

(SS, 612)

Hei de vir e hei de ir,
fala non cha hei de dar;
heite de facer moer
como os barqueiros no mar.

(PPG, 267) [1864]



Eu hei-de ir, e hei-de vir,
falas te não hei-de dar:
hei-de-te fazer moer,
como o navio no mar.

(SS, 231; var.: SS, 668)

Antoniño, gaxo de uvas,
vámoste depenicar:
eres amigo das mozas,
túa nai vaite matar.

(PPG, 271) [1864]



Manuel, cachinho d’uvas,
‘O quem te depenicara!
És o engano das moças,
Manuel, quem te enganara ...

(SS, 1599)

Indo eu non sei por donde,
encontrei non sei con quen
na porta de ... xa me esquence;
non llo digas a ninguén.

(PPG, 302) [1864]



Indo eu não sei por onde
a pensar não sei em que,
fiquei assim não sei como,
a chorar não sei por quem.

(CPLB, nota 54)

Cando canto, cánto rabias;
quen mas oi, ben mas entende;
doume Dios a habilidá
de comprar a quen me vende.

(PPG, 376) [1867]



O meu cantar é d’escárneo,
bem me ouve quem m’entende:
deu-me Deus habilidade
de comprar a quem me vende.

(SS, 1880)

Teño un amor que me cela,
outro que me dá diñeiro,
outro que me desengaña
e, entr’eles é o verdadeiro.

(PPG, 402) [1867]



Tenho um amor que me ama,
outro que me dá dinheiro,
outro que me veste e calça:
esse é o mais verdadeiro ...

(SS, 414)

Alcipreste non se rega
porque na lentura nace.
Amor firme non s’olvida
por máis martirios que pase.

(PPG, 526) [1869]



O cipreste não se rega,
(ai) da mesma secura nasce.
Quem é firme não se muda (malhão)
(ai) por mais martírios que passe!

(TT, Malhão de Mira)

Dormido na miña cama,
soñando en miña ventura,
unha pulga doum’un couce,
guindoume na sepultura.

(PPG, 562) [1869]



Esta noite tive um sonho,
havia de ser um’hora:
uma pulga deu-me um couce,
deitou-me da cama fora.

(SS, 143; var.: CV, 381)

Séntate nesa pedriña,
eu sentareime n’stoutra
e axudarásm’a chorar
a miña fortuna pouca.

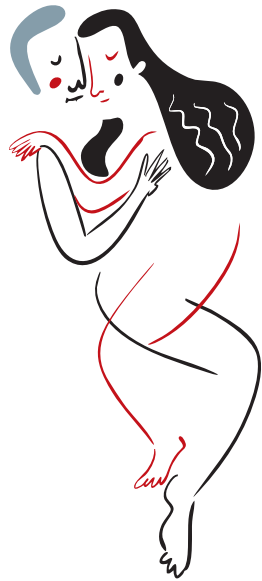
(PPG, 566) [1869]



Assenta-te aqui, amor,
tu numa pedrinha, eu noutra:
aqui choraremos ambos;
a nossa ventura é pouca...

(SS, 1258)





Naquela banda do río
ten meu pai un castiñeiro;
dá castañas en agosto,
uvas blancas en xaneiro.

(PPG, 628) [1869]



Da outra banda do río
tem meu pai um castanheiro
que dá castanhas en Maio,
uvas brancas en Janeiro.

(SS, 223; var.: 613)

Coida meu pai que me ten
debaixo do pé dereito.
Fanll’a cama no sobrado,
non sabe cando me deito.

(PPG, 637) [1869]



Meu pai xulga que me tem
num arvoredado fechado:
ando por aqui de noite,
trago o meu pai enganado...

(SS, 1658; var.: 797)

Casaime, meu pai, casaime.
Miña filla, non hai roupa.
Casaime, meu pai, casaime,
qu’unha perna quenta á outra.

(PPG, 648) [1869]



Casai-me, meu pai, casai-me!
Minha filha, não tens roupa!
Casai-me, meu pai, casai-me,
que uma perna tapa a outra.

(MT, 154)

Déixam’ir, que levo presa;
vou coa auga de regar.
Eche mañán disanto;
falaremos de vagar.

(PPG, 654) [1869]



Deixa-me ir, que levo pressa,
levo água de regar:
amanhá é día santo,
temos tempo de falar...

(SS, 1351; var.: 5)

Unha mazán vermelliña,
picada dun reiseñor.
Quen a picou que a roía,
que lle levou o millor.

(PPG, 660) [1869]



Minha maçã vermelhinha,
picada do rouxinol ...
quem te picou que te coma,
que te tirou o melhor.

(D-M, 586)



Anque ch’estou moreniña,
éche do polvo da eira:
verásme, para domingo,
coma a rosa na roseira.

(PPG, 664) [1869]



Vós chamaís-me trigueirinha?
Isto é do pó da eira:
vereis-me lá p’ra domingo,
como a rosa da roseira.

(SS, 199; var.: TB, p. 62)

Chamácheme moreniña,
blanquiña, vai-te lavar.
Disme que non teño amores:
inda chos podó emprestar.

(PPG, 677) [1869]



Chamaste-me moreninha?!
‘O preta, vai-te lavar!...
Eu ainda tenho amores
que te posso amostar...

(SS, 201)

O corazón dunha pulga
quen o supera guisar;
teño xantar e merenda
e cena para cenar.

(PPG, 705) [1869]



A costela dum piolho,
p’ra quem a souber guizar,
chegará para o almoço
e mais para o jantar.

(SS, 487)



Fixech'a casa no monte,
os veciños son penedos,
na túa casa non entran
sinón mouchos e morcegos.

(PPG, 743) [1869]

Tantas naranxas da China,
tantos limóns polo chan,
tantas meniñas solteiras
ten o noso capellán.

(PPG, 749) [1869]

Tes os olliños negros
com'a seda de coser;
nacimos un para o outro:
que ll'habemos de facer.

(PPG, 753) [1869]

Teño unha mazán na ucha
que m'a dou un carpinteiro;
hai un ano que m'a dou
ind'a mazán ten o cheiro.

(PPG, 756) [1869]

Moro à beira do monte,
meus vizinhos são penedos:
não tenho quem chor'por mim,
senão mochos ou morcegos.

(SS, 353)

Tanto limão, tanta lima,
tanta laranja no chão!
Tanta menina bonita,
nenhuma na minha mão!

(SS, 1118)

Oh Antonio, oh Antoninho,
retroz verde de cozer;
nascemos um para o outro,
que lhe havemos de fazer?

(TB, p. 69)

Uma maçã vermelhinha
que ma deu o carpinteiro,
tenho-a na minha caixa,
inda não perdeu o cheiro.

(SS, 1149)

O demo do merlo moucho
toda a noite asubiu,
alá pola mañán cedo
abreu as alas e marchou.

(PPG, 779) [1869]

Na miña vida tal vin:
na feira de mentiráns,
unha cadela con pitos,
unha galiña con cans.

(PPG, 785) [1869]

Sabeliña, a tecedeira
ten un tear e non tece:
ou ela anda en amores,
ou o tear ll'aborrece.

(PPG, 803) [1869]

Eu non canto por cantar
nin por ganas qu'eu che teña,
eu canto por aliviar
meu corazón, qu'está en penas.

(PPG, 810) [1869]

O ladrão do merlo negro
tôda a noite repiu-piu...
na maré da madrugada
bateu asas e fugiu!

(SS, 34)

Se tu viras o que eu vi,
tu havias de varar:
uma cadeia con pintos,
uma galinha a ladrar!

(SS, 104)



Tecedeirinha briosa
tem o tear, mas não tece,
ou anda a namorar,
porque o tear aborrece.

(PJ, p. 256)

Não canto por bem cantar,
nem por bem cantar o digo;
canto para aliviar
penas que trago commigo.

(TB, p. 42)

Manuel fixo unha fonte
con sete tornos de prata;
as mozas non van a ela
e Manuel todo se mata.

(PPG, 817) [1869]



S. João p'ra ver as moças
fêz uma ponte de prata;
as moças não passan nela,
S. João todo se mata...

(SS, 362; var.: Pimen, p. 232)

Eu teño cinco xustillos,
todos cinco emballenados;
tamén teño cinco amores:
catro viven enganados.

(PPG, 831) [1869]



Eu tenho cinco coletes,
tôdos eles mal talhados.
Eu tenho cinco amores:
quatro andam enganados...

(SS, 1477)

Mala morte, tirana morte!
olla o pago que me destes:
levácheme a miña amada
prá sombra dos alciprestes.

(PPG, 866) [1869]



‘O morte, tirana morte!
‘O morte, tu que fizeste?
Levaste a minha amada
p'ra sombra do arcipreste!

(SS, 945)

Miña sogra querme mal,
miña cunhada tamén;
quéirame ben o meu home,
non se me dá por ningún.

(PPG, 890) [1869]



Minha sogra quer-me mal,
minha cunhada também;
Que m'importa a minha sogra?
Queira-me o seu filho bem...

(SS, 1685)

Eu caseime por un ano
por saber qué vida era;
o ano vai acabando,
solteiriña quen me dera.

(PPG, 891) [1869]



Eu casei-me por um ano
p'ra ver a vida que tinha;
o ano vai-se acabando;
quem me dera solteirinha...

(SS, 292)

O piollo e máis a pulga
andan no monte a sachar;
o carrapato pequeno
vaille levar o xantar.

(PPG, 47) [1869]



O piolho e mais a pulga
andam no monte a roçar:
lá vai o carrapatinho
aflito co jantar!

(SS, 308; var.: 1234)

Déixame subir ó alto,
desd'o alto vexo ben;
tamén vex'os meus amores
e si eles falan con alguén.

(PPG, 952) [1869]



Eu hei-de subir ao alto,
que eu do alto vejo bem;
para ver se o meu amor
está a falar com alguém.

(D-M, 28)

Tres días hai que non como
sinón as grimas con pan:
estos son os desayunos
qu'os meus amores me dan.

(PPG, 955) [1869]



Há tres dias que não como,
senão lágrimas com pão:
Estes são os alimentos
que os meus amores me dão...

(SS, 1537)





Eu ben vin estar a morte
na parra comendo uvas:
vaite d'aí, morte negra,
desamparo das viúdas.

(PPG, 965) [1869]

Este pandeiro qu'eu toco
non é meu, qu'é de María,
que llo pedín emprestado
para ir á romería.

(PPG, 970) [1869]

Rosa branca,bota flores!
non te quedas desmaiada,
pois dirán as outras flores:
Rosa branca non val nada.

(PPG, 988) [1869]

O coxo e máis o manco
e máis o corcovado
foron á casa do tolleito
a falar co derreado.

(PPG, 1011) [1869]

Eu já vi a morte-negra
no adro a comer uvas;
vai-te embora, morte-negra,
desamparo das viúvas!

(SS, 113)

Este pandeiro que eu toco
não é meu, é de Maria,
que eu pedi-lho emprestado
p'ra levar à romaria.

(SS, 643)

Rosa branca, ganha côr,
não sejas tão desmaiada,
para que as mais rosas não digam:
rosa branca, não és nada!

(SS, 2080; var.: TB, p. 62)

O manco e mais o coxo
e mais o *corcovado*
foram todos de visita
a casa do esquadrilhado.

(SS, 884)

Quen che me dera unha nai
anque fora dunha silva,
qu'anque a silva me picara
sempre eu era súa filla.

(PPG, 1063) [1869]

Chamácheme pouca roupa;
si tes moita, teu proveito:
menos teño que despir
á noite cando me deito.

(PPG, 088) [1869]

Algún día por te ver
abría sete ventanas;
ahora por te non ver,
todas as teño cerradas.

(PPG, 1093) [1869]

Manueliño foi ó viño,
rompeu o xarro no camiño:
mal polo xarro, mal polo viño,
mal polo cu de Manueliño.

(PPG, 1106) [1869]

Eu queria uma Mãe,
inda que fôra uma silva;
inda que me ela arranhasse,
eu sempre era sua filha!

(SS, 141)

Chamaste-me pouca roupa?
Se tens muita é teu proveito:
menos tenho que tirar
à noite, quando me deito...

(SS,595; var.: 463)

Algum dia, p'ra te ver,
abri as sete janelas;
agora, p'ra te não ver,
não abro nenhuma delas.

(SS, 450; var.: D-M, 715)

Fernandinho foi ao vinho,
quebrou o copo polo caminho:
ai do copo, ai do vinho,
ai do cú de Fernandinho!

(SS, 1490)



Dúas cousas hai no mundo
qu'eu non podo comprender:
os curas ir ó inferno
e os médicos morrer.

(PPG, 1110) [1869]

Alta vai a luna, madre,
alta vai, que ben a vin;
máis alta vai a fortuna
que Dios gardou para min.

(PPG, 1148) [1869]

Oliveira derramada
sempre parece oliveira;
a meniña ben casada
sempre parece solteira.

(PPG, 1154) [1869]

Pasei pola túa porta,
pedínch'auga, non ma deches.
Válgach'o demo, meniña,
que tan cruel te fixeche.

(PPG, 1163) [1869]



Duas cousas há no mundo
que eu não posso entender:
os padres ir p'ra o inferno
e osurgiões morrer...

(SS, 55)

O sete estrêlo vai alto,
mais alto vai o luar!
Mais alta vai a ventura
que Deus tem para me dar!

(SS, 176)

A oliveira cortada
sempre fica oliveira.
A moça casada cedo
inda julga que é solteira...

(SS, 1229)

Eu passei à tua porta,
pedi-te água, não ma deste:
assim que passar's à minha,
farei o que me fizeste...

(SS, 38)

San Andrés de Lourizán
ten uns zapatiños brancos
para namorar ás mozas
domingos e días santos.

(PPG, 1179) [1869]

Todas as estrelas corren
todas nunha carreiriña;
todos os amores corren
da túa man para a miña.

(PPG, 1285) [1869]

Santo Amaro de Carreira
tem uns sapatinhos brancos,
para conversar as moças
domingos e dias santos...

(SS, 2099)

As estrelas do céu correm
todas numa carreirinha;
assim os amores correm
da tua mão para a minha.

(TB, p. 78; var.: SS, 302)





VI- Novas afinidades

Unha comparativa entre A poesía popular galega (1745-1885) e o Cancioneiro Popular de Baião.

Entre 1996 e 2002 foi publicada unha das recolleitas de cantigas populares máis amplas e significativas do Norte de Portugal, o *Cancioneiro Popular de Baião*, obra do profesor Carlos Nogueira. Entre outros moitos aspectos de interese non é o menor o feito de conter unha boa cantidade de textos que presentan unha clara identidade ou unha forte semellanza na forma e no contido (de tal xeito que han de ser consideradas como variantes da mesma cantiga) cos cancioneiros galegos de tradición oral. Polas mesmas datas da súa publicación saía á luz o meu traballo *Sobre a tradición común do Cancioneiro Popular moderno de Galicia e do Norte de Portugal* (Famalicão, 1996), no que se documenta a presenza duns setenta textos de cantigas idénticos ou moi semellantes no confronto das recolleitas de cantigas populares galegas nos séculos XVIII e XIX e do *Cancioneiro de São Simão de Novais*, onde Fernando de Castro Pires de Lima recolleu unha mostra fiable e representativa das cantigas populares ao sur do Miño, na mesma liña que seguiron tamén polos anos 30 e 40 do século pasado (coincidindo, e non por casualidade, coa época de maior actividade do grupo Nós), outros investigadores como o mesmo F. de Castro Pires de Lima, J. R. dos Santos Júnior e F. Bouza-Brey, que descubriron e salientaron as abundantes coincidencias temáticas e formais nos cancioneiros de tradición oral de ambos os dous países. unha nova lectura comparativa entre os cancioneiros populares de tradición oral de Galicia e do Norte de Portugal volve a poñer á vista un novo e importante conxunto de cantigas idénticas ou moi semellantes nas coleccións en ambas áreas xeográficas. No confronto do conxunto dos textos do *Cancioneiro Popular de Baião* e os do meu *Poesía Popular de Galicia* (1745-1885) saen

á luz un total de 69 cantigas en cada un dos dous cancioneiros, que presentan unha identidade evidente ou unhas marcadas semellanzas na forma, no contido ou en ambos; un pequeno grupo destes textos cantados en Baião foran recollidos con anterioridade nas bisbarras do Portugal norteiro por Fernando de Castro Pires de Lima e incorporados ao Cancioneiro de *São Simão de Novais* (1923, 19422), que foi obxecto, como está dito, dunha anterior comparación pola miña parte. Esta ampla presenza de pezas literarias iguais en áreas xeográficas distintas e relativamente distantes non fai senón confirmar a existencia dunha tradición oral común ao Norte e ao Sur do Miño, aínda non avaliada de abondo.

Da súa antigüidade dan fe os textos dos cancioneiros galegos obxecto de comparación, documentados antes de 1880. Se a mesma cantiga recollida en Baião en 1995 xa se cantaba máis dun século antes nalgún lugar de Galicia, parece probable que, se non foi importada oralmente no transcurso deste período (cousa pouco probable ao tratarse dun número tan elevado de cantigas), xa se cantaría tamén na área portuguesa tempo atrás aínda que non quedara rexistro escrito da súa existencia anterior. Este substrato común en ambas áreas é o que daría lugar tanto á cantiga galega como á portuguesa, aínda que foran documentadas en datas tan alonxadas; e estaría na base non só destas mesmas 70 cantigas destes dous cancioneiros que agora comparamos, senón dunha morea delas nos outros cancioneiros de aquí e de alá que presentan fondas semellanzas que, por veces, chegan ata a identidade. Vemos, así, a eficacia dunha tradición oral -literaria e musical- do pobo en ambos países, que asegurou a súa pervivencia en lugares distantes e desde uns tempos incertos, pero antigos, ata o moi tecnolóxico século XXI.



Eis os textos comparados:

Heime de ir a Portugal
anque sea por un mes
para que me diga a xente:
«velaí vén o portugués».

(PPG= Poesía Popular de Galicia, 3261) 1884



Também já fui ao Brasil,
Não foi pra ganhar dinheiro:
Só fui por ganhá'la fama
De me chamar brasileiro!

(CB= Cancioneiro Popular de Baião, 152)

Teño unha nena no Porto,
outra no Ribeiro d'Avia;
se a do Porto é bonita,
a do Ribeiro lle gana

(PPG, 204) [1863]

(PPG, 548) [1869]



Tenho uma prima no Porto,
Oitra no cais da Ribeira;
A do Porto é mais linda,
A do cais é mais trigueira.

(CB, 112)

a) Terra fría non dá pan.
As meniñas da ribeira
na montaña non s'afán.

(PPG, 669) [1869]

b) Abaixo, arriba non,
terra fría non dá pan;
os rapaces da mariña
na monteira non se dan.

(PPG, 3212) [1884]

a) Ó Ribeira, ó Ribeira,
Ó Ribeira, qu'és tamanha;
Fui criada na Ribeira,
Não me faço na montanha.

(CB, 119 I)

O carballo da Rumuiña
ten a folla revirada.
¿Quen lla revirou? O vento,
unha mañán de xiada.

(PPG, 548) [1869]

O carvalho da Ribeira
Tem a folha revirada,
Que lha revirou o vento
Numa manhã de geada.

(CB, 285)

Casaime, meu pai, casaime
en canto son rapariga,
qu'o millo sachado tarde
non dá palla nin espiga.

(PPG, 3716)

Minha mãe, case-me cedo,
Enquanto sou rapariga;
O milho sachado tarde
Não dá palha nem espiga.

(CB, 328)

¡Ou que piñeiro tan alto!
Que piñas tan coloradas!
¡Que rebique ten as nenas
en mentres non son casadas!

(PPG, 82) [1790, ca.]

a) Oh que pinheiro tão alto,
Oh que pinhas tão coradas;
Assim são as moças novas,
Enquanto não estão casadas.

(CB, 330,)

b) Oh que pinheiro tão alto,
Oh que pinhas tão coradas!
Assim são nas raparigas
Enquanto não estão casadas.

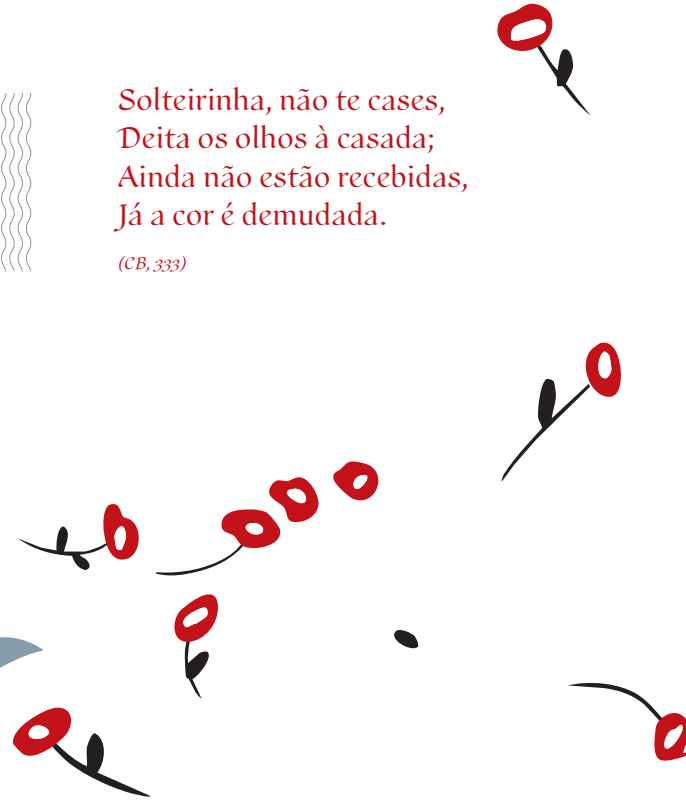
(CB, 389)

Solteiriña, non te cases,
mira que tes boa vida,
qu'eu seiche dunha casada
qu'está ben arrepentida.

(Molgas) (PPG, 2342) [1880]

Solteirinha, não te cases,
Deita os olhos à casada;
Ainda não estão recebidas,
Já a cor é demudada.

(CB, 333)



a) Non te cases cun viúdo,
con home que xa enviudou:
non queiras criar os pitos
qu'outra galiña deixou.

(PPG, 1014) [1869]

b) Non te cases cun viúdo
anque teña boa roupa,
que sempre queda decindo:
mulleriña era a outra.

(PPG, 954) [1869]



A mar anda que desanda,
anda que desaparece;
quen ten amores non dorme;
quen non os ten adormece.

(PPG, 2755) [1882]

Estreliña do luceiro,
quen ten amores non dorme
sinón o sono primeiro.

(PPG, 222) [1863, an.]



Menina, não se namore
De homem que já viuou;
Uma fala, duas falas,
Mulher que Deus me levou !

(CB, 356)

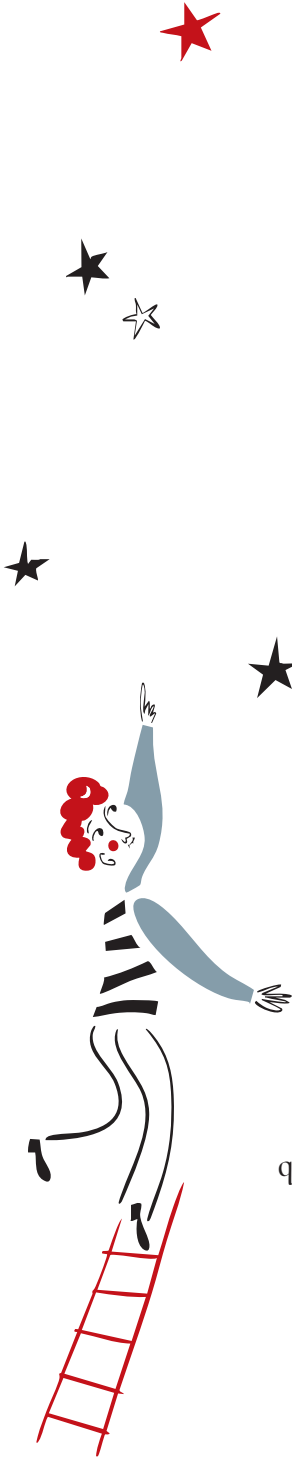


Quem tem amores, não dorme,
Quem os não tem, adormece:
Quem os tem ao longe, chora,
Quem os tem ao pé, padece.

(CB, 403)

Quem tem amores, não dorme,
Eu também assim fazia;
Agora que já não tenho,
Durmo noite e dia.

(CB, 400)



A perdiz está no monte,
o perdigón no valado;
a perdiz anda decindo
vén acá meu namorado.
(PPG, 739) [1869]



A perdiz anda no monte,
O perdigão no valado;
A perdiz anda dizendo:
Vem cá tu, meu namorado.
(CB, 425, 3592)



Botei un limón correndo,
na túa porta parou;
cand'o limón ten amores,
que fará quen o botou.
(PPG, 1486) [1880]



Deitei um limão correndo,
À tua porta bateu;
Quando o limão te quer bem,
Que fará quem o deitou!
(CB, 440)

Púxenm'a contar estrelas,
i eu a do norte deixei;
por ser a máis bunitiña,
contigo cha comparei.
(PPG, 2076) 1880]



Pus-me a contar as estrelas,
Só a do norte deixei;
Por ser a mais pequenina
Contigo a comparei.
(CB, 515)



Teño unha mazán na ucha
que m'a dou un carpinteiro;
hai un ano que m'a dou
ind'a mazán ten o cheiro.
(PPG, 753) [1869]



Minha maçã vermelhinha,
Que me deu um carpinteiro,
Há dez anos que a tenho
Inda não perdeu o cheiro.
(CB, 566)

Qu'os teus ollos son negriños
inda agora reparei.
Si máis antes reparara,
n'amaría a quen amei.
(PPG, 629) [1869]



Lindos olhos tão galantes
Inda agora reparei:
Se eu reparara primeiro,
Não amava a quem amei.
(CB, 589)



O corazón e os ollos
son dous amigos leaes;
cando se dous queren ben
logo os ollos dan señaes.
(PPG, 2754) [18]



O coração e os olhos
São dois amantes leais;
Quando o coração tem pena,
Os olhos deitam sinal.
(CB, 621)

As tellas do teu tellado
deitan auga sin chover,
xa m'olvidaches por outro,
qu'inda t'ha d'aborrecer.
(PPG, 2126)



As telhas do teu tilhado
Deitam auga sem chover:
Deixastes a mim por oitro
Inda t'hás-de arrepender.
(CB, 627)

O anillo que ti me deches
era de vidro, e crebrou;
tan mala guía ti leves
como o anillo levou.
(PPG, 1385) [1877]



O anel que tu me deste
Era de vidro e quebrou;
Tanto dure a tua vida,
Como o anel me durou.
(CB, 637)

Chamácheme moreniña
á vista de tanta xente..
e agora vaime quedar
moreniña para sempre.

(LPCO , Amores, 47) [1970]



Chamaste-me cerejinha,
Diante de tanta gente;
Agora fica-me o nome,
Cerejinha para sempre.

(CB, 644)

Neniña que estás na cama
entre sábanas de liño:
tes unha mau na tetiña,
a outra no pasariño.

(PPG, 140) [1843 66]



Menina que está na cama,
Entre dois lençóis de linho;
Tem uma mão no seu peito,
Outra no seu passarinho.

(CB, 669)

Non me tires con pedriñas,
qu'estou a lavar a louza;
tírame con palabriñas
con que miña nai non ouza.

(PPG, 3745) [1884, ca.]



Não me atires com pedrinhas,
Se não podes partir a loiça;
Atira-me com beijinhos
De modo que ninguém oiça.

(CB, 717)

Pasei pola túa porta,
mirei pola pechadura;
xiquera unha fala diche,
corazón de pena dura.

(PPG, 3051) [1884]



Passei pola tua porta,
Pu'la mão na fechadura:
Não me quijestes abrir,
Coração de pedra dura.

(CB, 880)

Aquela casa tellada,
miña nai, telleina eu;
aquela moza bonita,
miña nai, quéroa eu.

[Lama] (PPG, 2014) [1880]



Aquela casa é caiada,
Aquela caiei-a eu;
Aquela menina é linda,
Aquela q'ria a eu.

(CB, 897)

A estopa non é lan;
quen me dera ser estopa
que tantos bicos lle dan

(PPG, 1474) [1880]



Quem me dera ser o linho,
Menina, que vós fiais!
Quem me dera tanto beijo
Como vós no linho dais!

(CB, 915)

Aí tes o meu corazón,
si o queres matar ben podes,
pero como estás ti dentro,
tamén si ti o matas, morres.

(PPG, 249) [1863]



Pega lá meu coração,
Se quiseres matá-lo, podes;
Como andas dentro dele,
Se o matares, também morres.

CB, 951)





Dentro do corazón teño
dous muíños a moer;
un moe, outro desmoe,
así fai o teu querer.

(PPG, 2145) [1880]

Desd'a túa casa á miña,
todo é camiño chao,
de caraveles e rosas
postas pola miña mao.

(PPG, 2006) [1880]

Amores do pé da porta
amalos a todo risco
porqu'inda a boca non fale
os ollos sempre petiscan.

(PPG, 3705) [1884, ca.]

a) Tenho dentro do meu peito
Dois moinhos a moer:
Um anda e outro desanda,
Como o nosso bem-querer.

(CB, 959)

b) Tenho dentro do meu peito
Dois moinhos a moer:
Um anda, outro desanda,
Assim é o bem-querer.

(CB, 3436)

Da minha casa para a tua
Tudo é caminho e chão;
Tudo são cravos e rosas,
Mas nenhuma na minha mão.

(CB, 1078)

O amor perto da porta,
Ama-me com todo o risco;
Embora a boca não fale,
Os olhos sempre em pisco.

(CB, 1149)

Quen di qu'o amor que cansa
é certo que nunca amou
pois eu ameí e fun amada
e nunca o amor m'enfadou.

(PPG, 3704) [1884, ca.]

Nosa Señora d'Abades
¿qu'ha de dar ós seus romeiros?
Auguiña da súa fonte,
sombra dos seus castiñeiros.

(PPG, 377) [1867]

Moitas caras teño vistas,
e moito viño bebido,
moitos perros me ladraron,
ningún me ten mordido.

(PPG, 2357) [1880]

Miña nai dos traballos,
¿para quen traballo eu?
Traballo e mato o meu corpo,
non teño nada de meu. [Peroxa]

(PPG, 2329) [1880]

Dizeis que o amor enfada,
É certo que nunca amou;
Eu ameí e fui amada,
Nunca o amor me enfadou.

(CB, 1242)

Ó Senhora dos Remédios,
Que daís aos vossos romeiros?
Dou-lh'água das minhas fontes,
Sombra dos meus castanheiros.

(CB, 1507)

Tenho corrido mil terras,
Mil terras tenho corrido:
Muito cão me tem ladrado,
Mas nenhum me tem mordido.

(CB, 1770)



Ó minha mãe dos trabalhos,
Para quem trabalho eu?
Trabalho, mato meu corpo,
Não vejo nada de meu.

(CB, 1773)



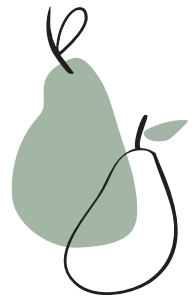
O piollo e máis a pulga
andan no monte a sachar;
o carrapato pequeno
vaille levar o xantar.

(PPG, 947) [1869]



A formiga e a cigarra
Andam no monte a lavrar;
Já lá vai o carrapato,
Derreado com o jantar.

(CB, 1903)



Periñas me dan ó almorzo,
ó xantar, peras me dan;
á merenda, danme peras;
á cea, peras sin pan.

(PPG, 524) [1869]



Ao almoço me dão pêras,
Ao jantar pêras me dão;
À merenda pão e pêras,
À cea pêras e pão.

(CB, 1911)

Rebola o pai, rebola a nai,
rebola a filla,
eu tamén son da familia,
tamén quero rebolar.

(LPCO], Cómicos, 12)



Rebola o pai,
Rebola a filla,
Eu também sou da família,
Também quero rebolar.

(CB, 2013)

Na miña vida tal vin:
na feira de mentiráns,
unha cadela con pitos,
unha galiña con cans.

[Muxía] (PPG, 782) [1869]



Se tu visses o qu'eu vi,
Na Serra de Guimarães:
Uma cadela com pitos,
Uma galinha com cães.

(CB, 2024)

Unha vella moi revella,
máis vella co meu chapeu
tratáronlle o casamento,
levantou as maus ó ceu.

(PPG, 273) [1864]



Uma velha muito velha,
Mais velha que o meu chapéu;
Falei-lhe em casamento,
Ela ergueu as mãos prò céu.

(CB, 2036)

Quen me dera dar un ai
que s'oira alá enriba,
que dixerá miña nai
«aquela é miña filla».

(PPG, 1373) [1877]



Quem me dera dar um ai
Que se ouvisse na minha terra,
Até que minha mãe dissesse:
Ó filho, quem te cá dera.

(CB, 2081)

O que teña rapaciños
por forza ten que cantar;
cántas veces cantará
tendo ganas de chorar.

(PPG, 2977) [1884]



Quem tem filhinhos pequenos
Sempre lhes há-de cantar;
Quantas vezes a mãe canta
Com vontade de chorar.

(CB, 2083)

Miña nai por me casar
prometeume tres ovellas,
unha manca i outra cega
i outra uxona sen orellas

(PPG, 2898) [1884]



Minha mãe pra me casar,
Prometeu-me três ovelhas:
Uma cega, outra coxa,
Outra fanada das orelhas.

(CB, 2211, 094)





Miña sogra morreu onte,
enterreina no palheiro,
deixeille unha mau de fóra
para tocar o pandeiro.

(PPG, 138) [1843-66]

Miña sogra queme mal,
miña cunhada tamén;
quéirame ben o meu home,
non se me dá por ninguén.

(PPG, 887) [1869]

Agora xa non se usa
pedir a filla ó seu pai,
senón entrar pola porta:
¡Eh! meu sogro, ¿como vai?

(PPG, 317) [1865]

Adiós, miña miniña,
voume casar a Panxón;
a moza non é bonita,
pobre sí, honrada non.

(PPG, 1030) [1869]

Minha sogra morreu ontem,
Enterrei-a no palheiro,
Deixei-lhe uma mão de fora
Para tocar o pandeiro.

(CB, 3654)

Minha sogra tem-me raiva,
Minha cunhada também;
Que me importa a sua raiva,
S'ó seu filho me quer bem!

(CB, 2112)

Agora já não é moda
De pedir a filha ao pai;
É chegar, agarrar nela:
-Senhor sogro, ela cá vai!

(CB, 2126)

Namorei uma menina,
l'`prós lados do Marão;
Ela bonita não é,
Pobre sim, honrada não.

(CB, 2148)

A rola vai arrolando,
porque lle levan o niño;
non o puxeras ti, rola,
tan á beira do camiño.

(PPG, 2311) [1880]

A cana verde no mar
fai a roda do vapor;
así fai o Portugués
cando lle falt'o amor.

(PPG, 3881) [1884, ca.]

A cana verde no mar
bot'a raíz donde quer;
así fai o Portugués
cando lle falt'a muller.

(PPG, 3882 bis) [1884, ca.]

Esta noite habemos d'ir
eu e máis o camarada
a abalar nunha pereira
que nunca foi abalada.

(PPG, 1196) [1869]

A rolinha se queixou
Que lhe roubaram o ninho;
Não no puseras tu, rola,
Tanto à beira do caminho!

(CB, 2278,3)

A cana verde no mar
Anda à roda do vapor;
Inda 'stá para nascer
Quem há-de ser o meu amor.

(CB, 2259)

A cana verde no mar
Anda por onde ela quer;
É como o rapaz solteiro
Enquanto não tem mulher.

(CB 2283,2)

Eu hei-de ir mais meu primo,
E mais outro camarada,
Larai, lai, lai,
Abanar uma pereirinha,
Que ainda não foi abanada,
Larai, lai, lai.

(CB, 2328,1)





O lugarciño de Puga
de lonxe parece vila;
ten un loureiro na entrada,
e na saída unha oliva.

(PPG, 2328) [1869]

¿Acórdaste ti, meniña,
daquela noite de vrao?
¡Ti contabas as estrelas,
eu as areas do chao!

(PPG, 824) [1869]

Rosiña, Rosiña, Rosa,
non regues máis a roseira,
que esta noite vai chover,
e rosa mollada non cheira .

(Da tradición contemporánea)

Adeus, lugar de Chavães,
Ó longe parece vila;
Tens um cravo à intrada
E uma rosa à saída.

(CB, 3336)

Não te lembras, ó menina,
Daquela noite de Verão?
Tu a contar as estrelas,
Eu as pedrinhas do chão?

(CB, 3508)

Ó Rosa, anda comigo,
Deixa ficar a roseira;
Esta noite vai chover
E rosa molhada não cheira.

(CB, 3601)

VII - As orixes

Outra cuestión é a orixe. Non hai dúbida que un numeroso grupo de cantigas iguais ou case iguais a ambos lados do Miño son produto da evolución paralela, a penas alterada nesta áreas marxinais no decorrer do tempo, duns espécimes comúns para ambos e de considerable antigüidade, en todo caso non posteriores á guerra hispano-portuguesa do século XVII.

O outro grupo destas cantigas coincidentes nas dúas áreas teñen, polo contrario, unha orixe certa nunha delas, dende onde emigraron á outra, que as adoptou no seu cancionero, modificando ás veces algún detalle da súa forma ou do contido para que a asimilación fora total e mantendoas noutros casos na súa forma orixinaria, como sucede con frecuencia sobre todo nas zonas fronteirizas. Como queda dito, as relacións entre as xentes de Galicia e Portugal non só non se interrumpiron nunca senón que nalgúns períodos foron moi intensas, especialmente ó longo do século XVIII e primeiros do XIX, en que o fluxo de emigrantes galegos a Portugal foi constante, acadando nesta última data a cifra de oitenta mil residentes. A octava parte dos habitantes de Lisboa eran galegos. Braga e Viana (ademais de Lisboa, Porto e Coimbra) tiñan unha poboación galega relativamente numerosa. Dous tercios destes emigrantes permanecían unha temporada curta en Portugal (entre catro meses e cinco anos) e logo voltaban á súa terra de orixe.

Velaí o camiño que, nunha e noutra dirección, deberon de seguir moitas cantigas traídas e levadas por esta xente humilde que non tiña outro medio de comunicarse que a oralidade e que, pola semellanza idiomática, puido manter un amplo contacto cos sectores populares da sociedade portuguesa e participar nas súas diversións e celebracións, con cantigas e outras formas de cultura da súa terra galega, que -supoñemos- serían doadas de asimilar por aquel novo auditorio. E, en sentido oposto, cando o ciclo migratorio remataba e voltaban ás súas aldeas, as festas e xuntanzas campesinas víronse enriquecidas cun novo repertorio de cantigas aprendidas en Portugal polos retornados. Moitas delas foron do agrado dos seus respectivos auditorios e, aínda que -como os seus portadores- recén chegadas, instaláronse na tradición popular e chegaron ata os nosos días.

En todo caso resulta moi difícil determinar os casos en que unha cantiga idéntica ou moi semellante nos cancioneiros de Galicia e Portugal (moi especialmente no Norte) é orixinaria de onde se canta, é unha forma importada de alén Miño ou procede dunha fonte común. As coincidencias, esperables nas terras cercanas á raia, prodúcense tamén nas terras máis alonxadas e, polo tanto, menos propicias a contactos culturais. Así, na bisbarra de Ortigueira, no extremo Norte de Galicia, cántase unha cantiga que ten un paralelo case idéntico noutra miñota:

Debaixo da pereiriña
nin chove nin fai orballo.
Dime, nena, si me queres:
non me deas mais traballo..

(LPCO, *Amores*, 53)



Da outra banda do rio
nem chove, nem cai orvalho.
Amor, se tem de ser meu,
não me dê tanto trabalho...

(SS: 35)

Se consideramos a distancia entre os lugares de recollida e o feito de que nestas terras non houbo a penas relacións directas dos seus habitantes con Portugal poderíamos pensar que ésta é unha desas cantigas do fondo común antigo, pois trátase, ademais, dun requerimento amoroso de tipo tradicional; pero, evidentemente, non temos certeza: un viaxeiro, un soldado, un individuo calquera, puideron levala dun lugar a outro, ou mesmo existiu unha etapa intermedia, un lugar a onde se propagou antes. O mesmo acontece coas seguintes pezas, recollida a galega no val da Amaía, perto de Santiago de Compostela, en 1880:

Amores ó lonxe, ó lonxe,
ó preto calquera os ten;
tamén os eu teño ó lonxe,
por eso quérolle ben.

(PPG, 575)



Amores, ao longe, ao longe!
Ao perto quem quer os tem:
quanto mais ao longe, ao longe,
quanto mais lhes quero bem.

(SS, 530; var.: 1207))

Nas terras raianas os préstamos mutuos son frecuentes, pero a dificultade para determinar o primeiro prestatario subsiste, como nesta parella (a cantiga galega foi recollida en Entrimo (Ourense) en 1884):

Miña nai por me casar
prometeume tres ovelas,
unha manca i outra cega
i outra uxona sen orellas.

(PPG, 2898)



Minha mãe, p'ra me casar,
prometeu-me três ovelhas:
uma manca, outra cega,
outra mona, sem orellas.

(SS, 125)

A identidade de ambas versión vese reforzada se consideramos que a voz “uxona” non existe en galego nin en portugués e que se trata moi probablemente dunha transcripción errónea de “mona”, voz usual antano. As dúas están amplamente xeralizadas en ambos países e reflecten con claridade un mundo rural tradicional, dominado pola escaseza material, no que a crítica e o humor eran ingredientes básicos no seu tempo de lecer. Case con seguridade podemos afirmar que a forma primeira é anterior ó século XVIII.

Noutros casos de coincidencia, non hai a penas dúbida de cal é a forma primeira:

Paxariño pena verde
que cantas no meu xardín,
tódalas penas s’acaban,
soilo as miñas non ten fin.

(PPG, 2872)



Papagaio, pêna verde,
que canta no meu jardim:
tôdas as pênas acabam,
só as minhas não têm fim..

(SS, 112; var.: 1976))

Mentras no cancionero galego só aparece nun espacio concreto, a localidade raiana de Entrimo, onde foi recollido antes de 1880 por Benito Fernández Alonso e reproducido máis tarde por Lorenzo, en Portugal aparece, con pequenas variantes, en varios cancioneiros dende 1865: “Rouxinol da penna verde,/ non vindes ao meu jardim,/ ...” (TB, p.67); “Papagaio pena verde /não voltes ao meu jardim./...” (CV, I 162), ademais das dúas versións de SS. Doutra banda, o entendemento de “pena” como ‘pruma’, que permite o xogo de palabras na cantiga portuguesa, non é posible xa en galego, onde vai asociada a ‘mágoa’ (como en portugués) e a ‘rocha’, pero nunca a ‘pruma’.

Cando unha cantiga aparece repetidamente nos cancioneiros dun país e escasamente nos do outro, hai que pensar que a dos primeiros debeu de orixinar a dos segundos, como neste caso:

A rosa para ser rosa
ha de ser de Alexandria;
a muller para ser boa
ha de chamarse María.

(PPG, 3713)



A rosa, para ser rosa,
deve ser de Alexandria.
A mulher, p’ra ser mulher,
deve-se chamar Maria..

(D-M, 686)



En case todas as recolleitas portuguesas, desde T. Braga, figura algunha versión desta cantiga; polo contrario, esta galega recollida despois de 1884, é a única conservada, se ben o motivo da rosa de Alexandría aparece tamén polo menos noutras dúas ocasións no século XIX, como nesta quadra recollida nas cercanías de Pontevedra: “Rosiña, Rosiña, Rosa,/ Rosiña de Alexandría,/ dille a teu pai que te garde/ que te vou roubar un día”. Tamén foi unha cantiga portuguesa a que serviu de base a unha adaptación galega (que converteu o Porto en Ourense) recollida tamén en Entrimo cara a 1880:

Fui a Braga e fui a Orense,
tamén fui ó Limoeiro,
non achei millor amigo
qu’a bolsa do meu diñeiro.

(PPG, 2905)



Fui a Braga fui ao Porto,
fui ao Rio de Janeiro;
não achei amor máis firme
do que a saca do dinheiro.

(CV, 524)

A versión base parece ser a que T. Braga recolle xa en 1865 (“Fui ao Porto, fui a Braga,/ também fui ao Limoeiro; não achei melhor amigo/ que a bolsa do meu dinheiro.”, p. 137), seguida case literalmente por outra que Lorenzo recolle tamén en Entrimo pero cincoenta anos despois e da que a versión de Viana supón unha adaptación máis apta para todos os públicos. O Limoeiro, como é sabido, era a antiga e proverbial prisión de Lisboa, chamada así por ter un limoeiro no seu patio central.

Noutras ocasións ocorre xustamente á inversa e os cancioneros galegos rexistan a aparición unha cantiga máis frecuentemente que os portugueses, como nesta peza de indudable selo tradicional:

A oliveira do adro
ramo dela ten virtude,
veño de tan largas terras
por ver a túa saúde.

(PPG, 2083)



A oliveira do adro,
ramo dela tem virtude:
passei por ela doente
e logo tive saúde.

(SS, 550)

No cancionero galego do século XIX aparecen, polo menos, outras dúas versións desta cantiga, unha da localidade ourensá de Molgas (“Oliveira no sagrado/ ramo dela telo tu;/ traio andadas tantas terras/ por amor da túa saúde”) e outra recollida na provincia de Pontevedra (“Oliveiriña de Vigo,/ folla dela ten virtú;/ veño de tan larga terra/ por saber da túa saúde”). As claras diferencias formais e a súa procedencia de lugares distantes entre si indican que a cantiga debía de estar amplamente espallada polas terras galegas. O contido (a árbore sagrada dispensadora de saúde, que compensa o esforzo dunha penosa peregrinación) revela o carácter tradicional da peza e denota un fondo relixioso antigo, de raíces precristiás.

Tamén en Viana se recolle este motivo da árbore salutífera (“Oliveira da ramada/ ramos dela tem virtude;/ são p’ra dar ao meu amor/ em ano de pouca saúde”, CV,935) pero falta o carácter sagrado e, como na versión de Novais, o camiño por “largas terras”. Probablemente se trata dun tema da tradición común galega e portuguesa (extensible ós demais países neolatinos) vivo aínda en ambas marxes do Minho, e -polo que parece- máis extendida en Galicia.

Un curioso exemplo da familiaridade real do cancionero popular de Portugal e o de Galicia, pode observar-se entre esta cantiga galega do século XIX e a miñota que ben puido servirle de modelo:

A cana verde no mar
bot’a raíz donde quer;
así fai o Português
cando lle falt’a muller..

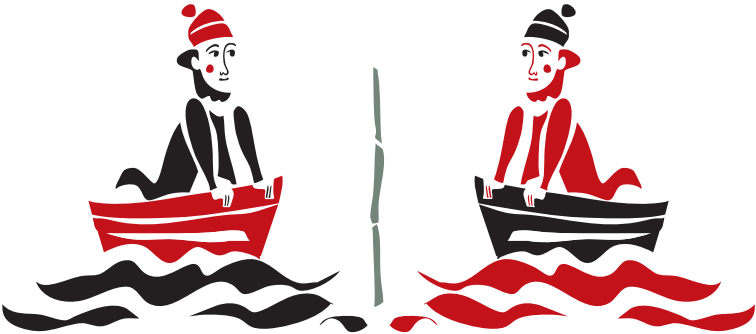
(PPG, 3882)



A cana verde no mar
navega por onde quer:
é como o moço solteiro
enquanto não tem mulher.

(SS, 384)

A cantiga pontevedresa semella unha imitación paródica e ocasional da miñota aplicada a unha situación concreta na que o cantor ou cantora dirixen a cantiga a un portugués (coñecido e seguramente presente durante a execución) precisamente porque saben que é unha cantiga portuguesa, que ten como marca inconfundible a fórmula do primeiro verso, moi frecuente en Portugal pero inexistente no cancionero de Galicia. Asistimos, pois, a un momento (entre os milleiros que debeu de haber) de contacto efectivo e directo entre os cancioneros de ambos países que se, por unha banda, amosa a existencia de trazos diferenciadores entre ambos repertorios ben percibidos polos intérpretes (que é o que, en definitiva, motiva a execución desta peza), por outra é unha demostración da fácil intercomunicación entre os públicos de ambos e a enorme capacidade de mutua asimilación e adaptación de formas e contidos. Isto só é posible cando dúas literaturas, dúas culturas conservan unha identidade básica que as fai estar tan próximas como, a pesar dos camiños diverxentes que durante séculos se viron obrigadas a seguir, están aínda neste século XXI a galega e a portuguesa.





VIII- Quadra tradicional: Questões de estrutura e de forma

I. ESTRUTURA

Poema palimpséstico que evoca e fecunda outros poemas, a quadra é a estrutura dominante do cancionero 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.

n

ão 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 com-

parações 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 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 Leite de 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 contêm uma sentença geral, uma verdade vulgar; uma imagem campestre, a exposição sucinta de qualquer facto, mas sem relação alguma com o assunto que se versa, o qual só nos dois últimos versos ultimos aparece”.

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 Baía, 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 *Ensaio Etnográfico*, IV, Lisboa, Livraria Clássica, 1910.

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

6. Agradecemos a J. J. Dias Marques a gentileza da indicação destes valiosos dados, obtidos durante as investigações para a sua tese de doutoramento (*A Génese do Romancero do Algarve* de Estácio da Veiga, Faro, Edição do Autor, 2002), sem os quais este nosso trabalho ficaria muitíssimomenos fundamentado.

7. Antonio Feliciano de Castilho, *O Presbyterio da Montanha*, vol. I, Lisboa, Empreza da Historia de Portugal, 1905, pp. 69-70. Este volume consiste num longo “Preâmbulo”, possivelmente escrito pouco após 1846, sobre tradições orais de Castanheira do Vouga. Embora impresso, o livro não foi publicado na época; em 1905, os editores reuniram e publicaram o que conseguiram recuperar da obra.
8. L[uis] A[lugusto] Palmeirim, *“A poesia nos campos”*, in *Archivio 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. “Introdução”, in Fernando de Castro Pires de Lima (selecção e prefácio), *Cancioneiro*, Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Gabinete de Etnografia, 1962, p. 19.
10. Talvez por isso escasseiem os trabalhos de fôlego votados à quadra. De natureza universitária, aliás, ocorre-nos 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 (S XIX-XX), texto policopiado, Lisboa, F.C.S.H., Universidade Nova de Lisboa, 1994. Dessa dissertação provém *O Feitiço da Quadra*, Lisboa, Vega, 1999.

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



O loureiro 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 ordinário 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 quase regra geral nas trovas populares dividirem-se as quadras em dois hemistíquios, 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 ordinário se encerra nos dois versos finais, o que não impede a harmonia do conjunto, nem perturba a clareza da ideia.

Por exemplo:



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

Apesar da diferença aparente dos dois primeiros versos d’esta quadra com o seguimento lógico do raciocínio, não há ainda uma certa conexão entre o *loureiro quebrado* e *offendido*, e o apartamento e despedida, que se anunciam nos dois versos finais da quadra?”⁸

Já uma observação como a de Fernando de Castro Pires de Lima dispensa, no momento, comentários (que explicitaremos ao longo deste nosso texto): “Noutras quadras, infelizmente muito numerosas, o sentido dos dois primeiros versos nada tem que ver com o dos seguintes, revelando o poeta uma espécie de incapacidade na ampliação do pensamento básico, que irrompe, assim, abruptamente no segundo dístico: Eu já vi nascer o sol/ Numa bacia de prata/ Menina, dá os teus olhos/ A quem por eles se mata”⁹.

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.¹⁰

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.¹¹

Em muitos casos, a relação dos dois dísticos não coloca qualquer dificuldade interpretativa. A comparação é muitas vezes gerada pela conjunção “como”, a sugerir pensamentos e imagens – reais ou abstractas – transparentes, recurso não despidendo 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.¹²

O meu coração do teu
É bem ruim de apartar:
É como a alma do corpo,
Quando Deus a vem buscar.¹³

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.¹⁴

O sol anda lá no céu
Tão contente atrás da lua;
Também trago minha alma
De castigo atrás da tua.¹⁵

Muito comum é o tipo de quadra cujos dísticos aparecem formalmente independentes, como duas frases apostas, sem qualquer nexo 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 a criação da 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.¹⁶

Assubi à amendoeira,
Pus o pé na estacaria;
Ai, Jesus! que estou ausente
De um bem que tanto queria.¹⁷

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

12. *Idem*, p. 48.

13. *Idem*, p. 110.

14. *Idem*, p. 79.

15. *Idem*, p. 89.

16. *Idem*, p. 81.

17. *Idem*, p. 109.



18. *Idem*, p. 143.

19. *Idem*, p. 156.

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

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

22. *Idem*, p. 49.

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

24. *Idem*, p. 31.

25. *Idem*, p. 105.

26. *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.

27. 6ª ed., texto estabelecido e prefaciado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Edições Ática, 1994 (1.ª ed., 1965).

28. *Idem*, p. 54.

29. *Idem*, p. 39.

30. Esta parte do texto retoma, com algumas alterações, um fragmento do cap. III da nossa obra *Literatura Oral em Verso*. A Poesia em Baía.

31. João David Pinto Correia propõe os conceitos de “fanerotexto” (texto manifesto) e “apotexto” (texto virtual e englobante), destacando que o apotexto se forma e se enriquece com os contributos das várias realizações orais de um texto (1992, pp. 119-121). A variação pode ocorrer tanto nos elementos discursivos (actores, tempo, espaço) quanto na coerência semântica do fanerotexto. Arnaldo Saraiva, por sua vez, mostra que, na literatura oral, não há texto original fixo, sendo todas as versões autênticas, desde que bem recolhidas ou transcritas (1992, p. 38).

Num outro tipo mais raro de estrutura dicotómica, 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 sintáctica 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.¹⁸

Já fui mar, já fui navio,
Já fui meio brasileiro;
Já tive amores de graça,
Agora nem por dinheiro!¹⁹

Nas composições de estrutura dicotómica 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.²⁰

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».²¹ A natureza ou o mundo exterior, revestindo valores metafóricos, gera um nexu 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.²²

Autores cultos como Agostinho da Silva²³ 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
Quanta gente aí se acanha
Mas se fizemos Brasil
Foi por ciência e por manha.²⁴

Quando não saiba somar
Deixe correr o poeta
Mas não cante sonho algum
Guarde a verdade secreta.²⁵

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”.²⁶ Dos 325 pequenos poemas que fazem parte de *Quadras ao Gosto Popular*,²⁷ **citamos** 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
E não é quem se fingiu!
Por mais que a gente vele,
Descobre que já dormiu.²⁸

Depois do dia vem noite,
Depois da noite vem dia
E depois de ter saudades
Vêm as saudades que havia.²⁹

2. FORMA: ESPÉCIES DE VARIANTES³⁰

A natureza provisória do poema oral, constantemente reformulado, actualizado, reduzido, aumentado, impossibilita quase sempre a determinação exacta do intertexto (ou intertextos) subjacente a um certo texto.³¹ A volubilidade da transmissão oral conduz a uma cadeia de variantes cuja graduação não é possível fixar. Antes de se operar o processo de diferenciação, há um texto inaugural, autoral, que fecundará um número indeterminado e teoricamente ilimitado de textos.³²

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”.³³ Efectuar a arqueologia do texto, no sentido de procurar definir, tanto quanto possível, a sua genealogia,³⁴ não é por isso tarefa fácil. A reconstrução 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.³⁵

32. Jakobson compara a relação entre uma obra oral e suas variantes à relação entre “língua” e “fala” em Saussure: a obra folclórica, como a langue, é potencial e coletiva, sendo realizada por interpretações individuais (parole) que, se aceites pela comunidade, podem integrar-se como parte da tradição (1973, pp. 63-64).

33. José de Almeida Pavão Júnior, *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, p. 52.

34. O método histórico-geográfico, voltado para questões de data, origem e difusão, teve grande impacto nos estudos da literatura oral. Holger Olof Nygard, em *The Ballad of Heer Halewijn* (1958), analisou exaustivamente versões da balada em várias línguas, traçando sua distribuição geográfica e revelando intercâmbios culturais que ajudam a reconstituir sua história

35. 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 forma, exigindo o contributo do autor culto para elevar seu valor e torná-la poesia artística. Também Estácio da Veiga, influenciado por Garrett, cedeu ao preconceito elitista e ao desejo de retocar peças marcadas por excessos de rudeza e espontaneidade, como 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.), *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular*, Ponta Delgada, Univ. dos Açores, 1999, pp. 267-297).

36. Sílvio Romero, Cantos Populares do Brasil, 2 vols., introdução e notas comparativas de Teófilo Braga, Lisboa, Nova Livraria Internacional, 1883, p. 550.
37. Augusto Meyer, Cancioneiro Gaúcho, seleção de poesia popular com notas e um suplemento musical, Porto Alegre, Editora Globo, s.d. [1952], p. 51.
38. Pedro Fernandes Tomás, Canções Populares da Beira (com “Introdução” de José Leite de Vasconcelos, pp. XXI e ss.), Figueira, 1896.
39. As composições apresentadas sem indicação de proveniência serão incluídas na segunda edição do nosso Cancioneiro Popular de Baião (prevista para Dezembro de 2006).
40. Carlos Nogueira, Cancioneiro Popular de Baião, vol. I, p. 23.
41. Carlos Nogueira, Cancioneiro Popular de Baião, vol. II, p. 384.
42. *Ibidem*.

Ora, 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. Observemos primeiro, de passagem, antes de passarmos ao estabelecimento de uma tipologia de variantes, estes dois casos, colhidos em dois cancioneiros brasileiros (1883 e 1952). Por aqui já se percebe como um mesmo texto virtual se desdobra numa polifonia em que entrevemos múltiplas vozes, cada uma com os seus horizontes de expectativa, a sua formação escolar e cultural, a sua individualidade:



Os galos já estão cantando
E os passarinhos também;
Já vem amanhecendo,
E aquela ingrata não vem!³⁶

Os galos já estão cantando
E os passarinhos também;
Vai recém-amanhecendo
E aquela ingrata não vem.³⁷

Na “Introdução” às *Canções Populares da Beira*,³⁸ 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.

Estas quadras, que empregam os mesmos motivos, embora com divergências ao nível do conteúdo, inscrevem-se no primeiro tipo: na primeira, o sofrimento amoroso reside no objecto poético e, na outra, no sujeito de enunciação: Igreja de Santa Marinha



Igreja de Santa Marinha,
Feita de pedra amarela,
Dentro dela vai à missa
Quem por meu coração pena.³⁹

Igreja de Gestaô,
Feita de pedra morena;
Dentro dela vai à missa
Quem a mim me causa pena.⁴⁰

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:



Tu dizes que me não queres
Por eu ter a fala grossa;
Com ela me remedeio,
Não vos vou pedir a vossa.⁴¹

Vós dizeis que eu canto mal
Por eu ter a fala grossa;
Por ela me arremedeio,
Não vou pedir-vos a vossa.⁴²

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,⁴³
A rosa ao chafariz;
O meu coração com o teu
Já vai ganhando raiz.⁴⁴

Quem diz que o amar que custa,
É certo que nunca amou.
Eu amei e fui amado,⁴⁵
Nunca o amar me enfadou.

Noutros casos, a mesma ideia traduz-se numa expressão formal com dissimilitudes 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 traz chapéu;
Tem um andar miudinho
Como as estrelas do céu.⁴⁷

O meu amor não é aquele,
Qu’eu pelo andar não conheço;
Tem no andar miudinho
Como a folha do codesso.⁴⁸

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,
Bem faço eu em não nos ter!
Deito-me na minha cama,
Não me custa adormecer.

Quem tem amores não dorme,
Eu também assim fazia;
Agora que já não tenho,
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 constituem 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 construções linguísticas, as estruturas dessa forma poética fixa não estão apenas sujeitas a restrições sintácticas ou semânticas, mas também a constrangimentos impostos pela rima, pela métrica, pelo ritmo, pela música

43. Var.: Deitei o cravo ao tanque.

44. Carlos Nogueira, Cancioneiro Popular de Baião, vol. I, p. 82.

45. Var.: Eu amei e fui amada. Na quadra correspondente publicada nos Cantos Populares do Brasil de Sílvio Romero, há, em relação àquele verso, três alterações: acrescenta-se o advérbio de tempo “sempre”, supprime-se a copulativa “e” e o enunciador é masculino. Trata-se pois de uma variante formal perfeita, apesar do tom intensificativo trazido pelo advérbio à caracterização do estado amoroso do eu: “Quem diz que o amor custa,/ É certo que nunca amou,/ Em sempre amei, fui amado/ Nunca o amor me custou” (p. 552).

46. Carlos Nogueira, Cancioneiro Popular de Baião, vol. II, p. 366.

47. Carlos Nogueira, Cancioneiro Popular de Baião, vol. I, p. 88.

48. *Ibidem*.



49. “Romancero 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.

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

51. “Les processus de variation dans le romanceliro 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.

52. É este o pressuposto de Maria de Fátima Pessoa Viana Silva e Andrea Ciacchi, que aceitam a “substituição” como processo válido (idem, pp. 240-241).

53. Repare-se, por exemplo, nestas quadras:
*O mar pediu a Deus água
E os peixes a Deus fundura, Os homens a Deus riqueza
E as mulheres formosura.*
Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 46
*A oliveira cortada
Sempre fica oliveira;
A moça casada cedo
Ainda julga que é solteira.*
(Idem, p. 68)

54. 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.*
(“Processos de variação do romance”, pp. 109-110)

A linearidade da produção dos enunciados institui no eixo sintagmático relações mais estáveis ou coercitivas do que as existentes 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”.⁴⁹

Num artigo publicado em 1964 na Revista Brasileira de Folclore, o mesmo estudioso institui uma classificação tipológica dos processos de variação, que podemos adaptar à nossa análise⁵⁰. 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).

Tal como Maria de Fátima Pessoa Viana Silva 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.⁵¹ 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 aleatório nas operações de comutação,⁵² 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.⁵³ 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.⁵⁴ 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.⁵⁵ 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”.⁵⁶

A inversão dos termos numa mesma sequência sintáctica — a anástrofe — constitui o processo de acção mais superficial na estrutura do poema.⁵⁷ Trata-se de uma variação sintagmática porque o processo estabelece-se 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 amor⁵⁸
Causa pena e dá gosto,
Sobressalta o coração,
Sobem-se as cores ao rosto.⁵⁹

Há duas coisas no mundo⁶⁰
Que custa a compreender:
É os padres ir prò inferno
E os doutores morrer.⁶¹



Ó raparigas,.....
Vede lá por onde andais;
A honra é como o vidro,
Se quebra, não solda mais.⁶²



Cuidavas que eu te queria,
Meu botelho agarrado,⁶³
Gostei sempre de trazer
Meio mundo enganado.⁶⁴

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,⁶⁵
Diga o mundo o que quiser!⁶⁶

55. “Les processus de variation dans le romanceliro de tradition orale”, p. 233.

56. *Ibidem*.

57. “Processos de variação do romance”, p. 98.

58. Var.: O amor, quando se encontra.

59. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 77.

60. Var.: Duas coisas há no mundo.

61. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 44.

62. *Idem*, p. 47, e *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 395, para as seguintes variantes:

1. Rapazes e raparigas.
2. Raparigas, ó moças.
3. Ó moças, ó raparigas.
4. Ó rapazes e cachopas.

63. Vars.:

1. botelbo aganado.
2. botelhão agarrado.
3. botelhão aganado.
4. hortelão ciganado.

64. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 125.

65. Vars.:

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

66. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 39.



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 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.⁶⁷

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:⁶⁸



Solteirinha, não te cases,
Goza-te da boa vida;
Eu já vi uma casada
Que chorava d’arrependada..⁶⁹

Solteirinha, não te cases,
Consola-te da boa vida;
Que num cento não há uma
Que não esteja arrependida.

A presença do eufemismo no poema oral relaciona-se com a ocorrência de palavras ou situações consideradas grosseiras, obscenas. Em certos 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,

Todo o pássaro bebe água,
Só a c’ruja bebe azeite;
O pássaro das raparigas⁷⁰
Come carne e bebe leite.⁷¹

O largato mais a cobra⁷²
Fizeram uma patuscada;
O largato comeu tudo
E a cobra não comeu [nada]⁷³.

Já dormi na tua cama,
Já mijeí no teu penico;
Já t’apalpei as mamas,
Só me falta ir-t’ó pisco.⁷⁴

Resultante, por um lado, de imposições de ritmo e de melodia perante um lapso ocasional e, por outro, do desejo de enfatizar este ou aquele aspectos, a “repetição”, processo de natureza sintagmática caracterizado pela reiteração, numa variante, de um lexema, de um segmento ou mesmo de um verso, é pouco comum no Cancioneiro (e no Romanceiro)⁷⁵. Mas citamos este exemplo, colhido no Cancioneiro baionense:



Ó morte cruel, tirana,⁷⁶
Contra ti tenho mil queixas,
Quem hás-de levar não levas,
Quem hás-de deixar não deixas.⁷⁷

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.⁷⁸

Julgavas que eu te queria,
Já te andavas a gabar;
Vai à mãe que te dê leite,
Que te acabe de criar.⁸⁰

Cuidavas que eu te queria,
Já te andavas a gabar;
Pelas tuas gabações
Os meus olhos te hão-de enganar.⁷⁹

Rapazinho, vai-t’embora,
Rapazinho, põe-t’andar;
Vai pedir a mama à mãe,
Que te acabe de criar.⁸¹

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 tambor.

O pai do ladrão
Era lavrador,
Vendeu o arado,
Comprou um tractor.

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

68. “Romancero traditionnel: une poétique de la commutation”, p. 222.

69. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 68.

70. Var.: O pito das raparigas.

71. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 189.

72. Vars:

1. O sardão e a sarda.
2. O cavalo e a cona.

73. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 143.

74. Var.: Só me falta ir-te ao pito.

75. Cf. Maria de Fátima Pessoa Viana Silva e Andrea Ciacchi, “Les processus de variation dans le romancero de tradition orale”, p. 240.

76. Vars.:

1. Ó morte, cruel morte,
Ó morte, tu que fizeste?
b) Ó morte, tirana morte.

77. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 54.

78. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 125.

79. *Ibidem*.

80. *Idem*, p. 127.

81. *Idem*, p. 130.



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

vocabulo, 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:



**Adeus, Lugar de Quintela,
Adeus, tanque de água fria,
Onde o meu amor se lava
A qualquer hora do dia.**⁸²

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.**⁸³

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 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.**⁸⁴

Regra geral, o intérprete, considerando o poema imutável, constituído por uma única forma correcta, não tem consciência das modificações que opera na estrutura poemática. 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 segmentos, mas insistindo sempre na adulteração do seu relato.

A dicotomia memorização / improvisação⁸⁵ explica a origem de algumas variantes dum mesmo texto, quase sempre impossível de precisar, como dissemos, ou apenas determinado por aproximação (arquitecto). Certas variantes e ligeiras modificações podem atribuir-se a falhas de memória, ou a 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 vem, em grande parte, da “mouvance” da obra.⁸⁶

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.⁸⁷ As teorias de Milman Parry⁸⁸ (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”.⁸⁹ 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, 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.⁹⁰ Basta pensar, como é óbvio, 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”.⁹¹

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, 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.

82. *Idem*, p. 19.

83. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 81.

84. *Ibidem*.

85. Os poetas orais diferem na ênfase dada à memória ou à criação. Distingem-se os “traditores passivos”, que reproduzem o que memorizam, e os “ativos”, que intervêm na (re) criação do texto.

86. *Introduction à la Poésie Orale*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 253.

87. 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, Cambridge, 1960, e “The marks of an oral style and their significance”, in *International Comparative Literature Association*, 1967, de Albert B. Lord.

88. Milman Parry define “fórmula” como um conjunto de palavras com valor métrico fixo usado para exprimir uma ideia essencial (Parry, 1971, p. 272). Já o “sistema formular” é um conjunto de fórmulas semelhantes em métrica e conteúdo, reconhecidas pelo poeta como pertencentes a um mesmo género (Parry, 1971, p. 275).

89. *Introduction à la Poésie Orale*, p. 125.

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

91. “Retorica e poesia”, in Il Verri, 35-36, 1970, pp. 140-166 (tradução do original em língua alemã).



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.⁹²

Ó minha pombinha branca,
Que andais no lameiro verde;
Andais co biquinho na água
E ides morrendo à sede.⁹³

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
No que vem a assuocer:
Quando comecei a amar,
Melhor me fora morrer.⁹⁴

Quem ama não considera,
Quem ama não tem pensar,
Mas quem pensa também ama,
Não le vale considerar.

Quando o primeiro verso é comum, não se trata obrigatoriamente de variantes, uma vez que o desenvolvimento temático, como nas quadras que acabamos de transcrever, pode ser totalmente diferente. No plano formal, incluindo a própria rima, as divergências são também absolutas.⁹⁵ Em *Mês de Sonho*, Leite de Vasconcelos apresenta erroneamente como variantes composições que apenas coincidem no primeiro verso, com desenvolvimentos completamente distintos.⁹⁶ 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 primeiro verso igual, sobretudo quando traduz pensamentos vulgares,⁹⁷ como estes: “O anel que tu me deste” e “Quando eu era pequenino”:



Quando eu era pequenino
E a minha mãe me embalava,
As moças davam-me beijos,
Agora não me dão nada.⁹⁸

Quando eu era pequenino
Não podia suportar
O peso das borboletas
Qu’em mim queriam poisar.⁹⁹



Ó morte, tirana morte,
Contra ti tenho mil queixas,
Quem hás-de levar não levas,
Quem hás-de 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, tu que fizeste?
Levaste a minha amada
Pra a sombra do arcipreste!¹⁰²

Ó morte cruel, ó morte,
Olha o roubo que fizeste:
Levaste a minha amada
Para a sombra do cipreste.¹⁰³

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,
Nunca vi coisa mais justa;
Paga-me contigo mesmo,
Meu amor, pouco te custa.¹⁰⁴

Quem canta seu mal espanta,
Diz o ditado. Não creio.
Como cantei...Virgem Santa,
Eu de males vivo cheio.¹⁰⁵

Para concluir, apresentamos um exemplo que mostra como por vezes é possível 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.

92. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 63.

93. Ibidem.

94. Idem, p. 76.

95. O mesmo ocorre com versos iniciais como “Vai-te, carta, feliz carta”, que introduzem quadras com significados distintos, como se vê em variantes recolhidas por Carlos Nogueira (*Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 387; vol. I, p. 112) e também em outras versões com finais diferentes (Idem, p. 120). Mesmo com versos idênticos no início, os poemas podem divergir tanto na forma como no sentido.

96. *Mês de Sonho, Conspecto de Etnografia Açórica, Discurso Pronunciado na Academia das Ciências de Lisboa em 17 de Maio de 1925*, Lisboa, Oficinas do Ateneu Comercial de Lisboa, 1926, p. 220.

97. *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, pp. 244-245. 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).

98. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 52.

99. Ibidem.

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

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

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

103. José Leite de Vasconcelos, *Romanceiro Português*, vol. II, p. 456.

104. Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. II, p. 387.

105. Idem, p. 392. Registemos ainda esta quadra recolhida no Brasil (também muito conhecida em Portugal), cujo segundo dístico, como nos textos portugueses, é uma especificação pessoal do juízo com alcance universal do primeiro verso (neste caso há um segundo provérbio ou um verso com conformação proverbial, conhecido sobretudo no contexto do poema): “Quem canta seu mal espanta/ Quem chora seu mal aumenta./ Eu canto para disfarçar/ Uma dor que me atormenta” (Sílvio Romero, *Cantos Populares do Brasil*, p. 597).



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 ser mais ou menos profunda, dependendo das diferenças entre os contextos de vida social quotidiana das comunidades populares de origem e de receção.

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!¹⁰⁶

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 terá sido alegadamente 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 desvirgindado. 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 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”.¹⁰⁷ 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”¹⁰⁸ 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 oral e popular, não exclusivamente, mas de forma proeminente, que uma comunidade cria e recria o mundo.

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

107. Ibidem.

108. Paul Zumthor, *Introduction à la Poésie Orale*, p. 226.

109. 1Cf., por exemplo, Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

110. 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.

111. “Elogio da quadra – e do Aleixo”, in *O Primeiro de Janeiro* – Das Artes Das Letras, 2, 7 de Julho de 1999, p. 3. Acrescentemos que esta poesia visual também se vê em lenços, copos, chávenas, tábuas, capas de cadernos escolares ou cadernos (escolares, sobretudo, mas também de outro tipo) destinados exclusivamente ao registo de poemas do Cancioneiro tradicional ou de imitação tradicional

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 dinâmica de interacções que activa a sua recuperação. Desenha-se aqui a significativa imagem do palimpsesto, patente em várias reflexões sobre a intertextualidade,¹⁰⁹ ligada à possibilidade de descobrirmos, subjacentes a um certo texto, inscrições anteriores já desbotadas mas ainda reconhecíveis.

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 quadros taxinómicos rígidos ou definitivos. A quadra, na sua instabilidade de forma poética que não pode prescindir de alguns processos de edificação recorrentes, nos planos estrutural e formal, 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.

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”)¹¹⁰, 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”.¹¹¹

Há, na quadra, pelo som, pelo recorte, pelo volume, pela sensualidade e pela harmonia da sua arte poética, uma firmeza magnética e uma clareza persuasiva que permanecem mesmo nas versões não orais, aprisionadas pela escrita num campo visual. A mobilidade, o movimento e 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, por relação a um horizonte holístico continuamente convocado pela nova quadra que se lê ou se ouve, recusa a perfeição, a plenitude e a totalidade, preferindo a abertura, a fragmentação, o instantâneo; isto apesar da sua tendência para a cristalização conceituosa, comunicante, e para a solidez estética, no que é já um paradigma de totalidade.





IX- Epílogo Galego - Português

Este Cancioneiro Galego-Portugués é moito máis que unha escolma de cantigas e unha aproximación crítica: é unha viaxe no tempo e no espazo, unha voz que chega dende a Gallaecia romana até as pantallas e dispositivos do século XXI. Nel respírase a memoria de milleiros de voces anónimas que, cantando e contando, foron tecendo unha rede de palabras, melodías e xestos que cruzou fronteiras políticas e atlánticas. É un testemuño vivo de como a cultura non entende de límites, e de como a lingua —coa súa infinita capacidade de adaptación— pode ser, ao mesmo tempo, raíz e asa.

As cantigas aquí recollidas son irmás: comparten xiros, rimas e emocións, mais tamén revelan matices, variantes e cores propias de cada territorio e de cada época. Esa diversidade non as afasta, senón que as enriquece, como as follas dun mesmo carballo que se abren en distintas direccións pero beben da mesma savia.

Neste tempo de globalización acelerada, este cancioneiro convídanos a escoitar con atención, a recoñecer no outro unha parte de nós, e a sentir o orgullo dun patrimonio común que une Galiza, Portugal e a comunidade lusófona. É unha herdanza que vive na fala, na música, na danza, e sobre todo, na vontade de seguir cantando.

Entre Galiza e Portugal hai un río que non separa, senón que une. Polas súas augas e polas ondas invisibles da memoria viaxan estas cantigas, irmás na palabra e na emoción. Son ecos de festas, de traballos, de amor e ausencias, que hoxe atopan novas voces para seguir vivindo. Que estas páxinas sirvan de ponte —coma o propio proxecto Ponte... nas Ondas!— entre xeracións, entre ribeiras, entre mundos.

Este Cancioneiro Galego-Portugués é un abrazo de séculos. Que quen o lea ou cante estas cantigas sinta que está a formar parte dunha historia colectiva que só medra cando se comparte, que tamén está a poñer unha pedra máis neste camiño común, onde a tradición é semente e futuro, cantiga nova!

X- Suxestións didácticas

Sophia de Mello Breyner dizia que *toda a arte é didáctica (ou seja: cumpre, no melhor sentido da expresión, funcións culturais e sociais)*. Por isso, *quando o profesor valoriza o patrimonio literário oral da comunidade e, muito em particular, os textos literários orais que um aluno ou os alunos usam, está a reconhecer os seus códigos linguísticos, sociais e culturais. “Desse modo, investe na cultura de cada um e de todos, e faz da sala de aula e da escola espaços de acolhimento que contribuirão para a melhoria da qualidade de vida pessoal e social (do lazer ao trabalho, do exercício da cidadania ao exercício profissional)” (Nogueira, 2011, p. 76). Ao unir pessoas, esta literatura aproxima culturas e povos. Daí o ponto de vista da UNESCO, em carta de recomendação assinada em 1989 em Paris: a literatura oral, tradicional e popular é património universal da Humanidade.*



cancioneiro galego-portugués, escrito nas dúas variantes do galego-portugués primitivo quer achegar ás aulas de Galiza e Portugal o coñemento deste elemento fundacional do patrimonio inmaterial galego-portugués. O profesorado galego e portugués deben transmitilo ás novas xeracións como un contido que forme parte da súa (con)formación e da súa identidade.

As cantigas tradicionais son un excelente recurso para traballar de forma interdisciplinar a literatura, a lingua, a música e a cultura. Ademais de transmítilo e preservar o patrimonio oral permiten desenvolver as principais competencias básicas, como a interpretación, a creatividade ou expresión.

ALGUNHAS PROPOSTAS:

1. Recollida e documentación

- Entrevistas: Facer entrevistas a persoas maiores para recompilar cancións tradicionais.
- Arquivo sonoro: Crear un arquivo dixital con gravacións de diferentes versións das cancións.
- Comparación histórica: Analizar como evolucionaron as letras e as melodías ao longo do tempo.

2. Interpretación e reinterpretación

Aprendizaxe musical: Ensinar as cancións en escolas ou grupos musicais.

- Fusións musicais: Adaptar cancións tradicionais a estilos modernos (rock, jazz, electrónica).
- Coreografías: Crear danzas ou dramatizacións baseadas nas letras das cancións.

3. Creación de novos contidos

- Concursos: Organizar concursos de interpretación ou adaptación de cancións tradicionais.
- Composición: Crear cancións novas inspiradas no cancionero tradicional
- Podcast ou Radio Escolar: Emitir programas con entrevistas, interpretacións e historias arredor das cancións.

4. Difusión e participación

- Colaboracións interxeracionais: Xuntar escolares con persoas maiores para compartir o repertorio.
- Redes Sociais e Youtube: Publicar interpretacións e vídeos didácticos sobre as cancións.
- Festivais e obradoiros: Organizar eventos nos que se interpreten cancións tradicionais.
- xías: Crear unha web ou um blog sobre cantigas.

5.Traballar coas letras

5.1.Análise lingüística e literaria

- Léxico e evolución da lingua: Comparar palabras e expresións antigas coa lingua actual.
- Estrutura e rima: Identificar o tipo de rima, métrica e recursos literarios (metáforas, paralelismos, etc.).
- Variantes dunha mesma cantiga: Ver como cambian as letras segundo a zona ou a época.

5.2. Interpretación

- Reescrita e adaptación: Modernizar a letra mantendo o seu espírito tradicional.
- Inventar novas estrofas: Continuar a historia ou engadir variantes.
- Traducións: Levar as cantigas a outros idiomas mantendo a musicalidade.

5.3. Contextualización

- Análise do contexto: Relacionar a letra coa súa época e os costumes do momento.
- Cantos de traballo e rituais: Descubrir as funcións sociais das cantigas (de berce, de voda, de sega...).
- Símbolos e mensaxes ocultas: Descifrar metáforas ou referencias a situacións sociais da época.

5.4. Dramatización e expresión artística

- Cantar e tocar cantigas tradicionais con acompañamento musical.
- Teatro e dramatización: Representar a historia da cantiga con pequenas escenas.
- Ilustracións e murais: Debuxar as escenas ou sentimentos que inspiran as letras.
- Elaborar unha banda deseñada baseada na narrativa dunha cantiga
- Videoclips ou curtametraxes: Crear vídeos que acompañen as letras das cantigas.

5.5. Xogos

- Xogo de palabras: Completar versos que falten ou crear rimas novas.
- Cancións en cadea: Unha persoa canta unha estrofa e outra ten que improvisar a seguinte.
- Adiviña a cantiga: un alumno le un verso e os demais adiviñan a cantiga
- Kahoot ou quiz: xogos de preguntas sobre as cantigas e os seus significados.
- Búsqueda de temáticas: Identificar as emocións e temáticas máis recorrentes (amor, desamor, natureza, emigración...)

ENSINO PRIMARIO:

Nivel: Ensino primario

Areas de coñecemento: Xeografía, Historia, Lingua galega, Literatura galega, Ética, Ciencias Naturais

Actividades: Lectura en voz alta; aclaración das dificultades do vocabulario entre os alumnos e o profesor con axuda dun dicionario; preguntas do profesor encamiñadas ós obxectivos propostos; orientación do profesor sobre as fontes de información (a opinión dos vellos, o libro de xeografía, etc.); respostas dos alumnos; comparación con outras pezas con semellanzas temáticas (nos cancioneros galegos, en Rosalía, no Conde Lucanor, nos contos dos Grimm, etc.); conclusións.

Obxectivos didácticos concretos:

- a) distinción e delimitación da Galicia costeira e da Galicia interior (Xeografía)
- b) o millo: a súa importancia na alimentación, a súa substitución por outras plantas (Xeografía e Historia); descrición e clasificación botánica do millo e do maízo (Ciencias Naturais)
- c) significado de millo e barroso (Lingua), consideración social das xentes da costa e das do interior (Historia)
- d) o matrimonio como medio de subsistencia (Ética)
- e) metro, estrofa, rima; aspectos da elaboración literaria (Literatura)

Estas actividades poden adaptarse a diferentes niveis dentro da primaria e fan que os nenos e nenas aprendan xogando.

1. escoitar e interpretar

- escoitar unha cantiga e falar sobre o que entendemos dela.
- Cantar en grupo acompañados de palmas ou instrumentos sinxelos (pandeiretas, cunchas, cunchas de vieira...).
- Xogar ao eco musical: o docente canta unha parte e os nenos e nenas repiten.

2. Xogamos coas letras

- Recortar versos dunha cantiga e desordenalos para que os/as alumnos/as os coloquen na orde correcta.
- Completar palabras que falten na letra.
- Cambiar palabras por sinónimos ou inventar novas rimas mantendo o ritmo.

3. Creación de novas estrofas

- Unha vez que coñezan a estrutura da cantiga, inventar novas estrofas seguindo o mesmo patrón rítmico.
- Crear unha nova cantiga a partir dunha temática elixida pola clase (a natureza, os animais, a escola...).

4. Ilustramos as cantigas

- Debuxar escenas da cantiga e facer un mural colectivo.
- Crear un pequeno conto ilustrado baseándose na historia da cantiga.
- Facer marionetas ou sombras chinesas para representar a cantiga.

5. Bailamos e dramatizamos

- Aprender unha danza ou xogo tradicional relacionado cunha cantiga.
- Representar en pequenas escenas a historia dunha cantiga.

Facer unha roda e cantar unha cantiga con xestos que representen o significado das palabras.

6. Na radio escolar

- Gravar un programa de radio onde expliquen unha cantiga e a canten.
- Facer entrevistas a familiares ou persoas maiores sobre as cantigas que coñecían na súa infancia.
- Crear un podcast no que os alumnos expliquen o significado dunha cantiga e como a interpretan.

ENSINO SECUNDARIO:

Nivel: Ensino secundario

Areas de coñecemento: Literatura galega, Lingua galega, Historia (Etnoloxía)

Actividades: Lectura en voz alta; aclaración do significado último; preguntas e orientacións do profesor encamiñadas ós obxectivos propostos

Obxectivos:

- a) detectar os procedementos da elocución (Literatura)
- b) construción de textos seguindo algún esquema (Literatura)
- c) o significado simbólico (Lingua)
- d) noción e valoración do sociocentrismo (Etnoloxía)

Estas actividades poden adaptarse segundo o nivel e os intereses do alumnado.

1. Análise lingüística e literaria

Identificar figuras literarias (metáforas, comparacións, repeticións, paralelismos).

Comparar a lingua das cantigas con variantes actuais (léxico antigo/moderno, dialectalismos, castelanismos).

Traducir unha cantiga a outros idiomas mantendo o seu significado e musicalidade.

2. Investigación e contextualización

Investigar a orixe dunha cantiga e o seu significado (de amor; de traballo, de emigración...).

Comparar unha cantiga con cancións actuais que traten temas semellantes.

3. Creación e reinterpretación

- Modificar unha cantiga mantendo a súa estrutura rítmica e temática.
- Escribir unha nova cantiga inspirada en feitos actuais, pero con estilo tradicional.
- Adaptar unha cantiga a un estilo musical moderno (rap, rock, trap, reggae...).

4. Cantigas e música: interpretación e fusión

- Aprender a interpretar cantigas con instrumentos tradicionais (pandeireta, tamboril, gaita).
- Mesturar unha cantiga cunha base moderna e gravala.
- Comparar diferentes versións dunha mesma cantiga interpretadas por artistas distintos.

5. Dramatización e audiovisual

- Dramatizar a historia dunha cantiga en formato teatral ou monólogo.
- Gravar un videoclip ou unha curtametraxe baseada na letra dunha cantiga.
- Crear unha banda sonora para unha escena de cine utilizando unha cantiga tradicional.

6. Investigación etnográfica: recuperando a memoria oral

- Entrevistar a avós/as ou persoas maiores sobre as cantigas que cantaban na súa mocidade.
- Crear un podcast onde o alumnado explique e cante unha cantiga, analizando o seu significado.
- Participar nun proxecto de recompilación de cantigas na comunidade local.

7. Xogo e gamificación con cantigas

- Escape room lingüístico: Resolver pistas relacionadas co significado de varias cantigas.
- Xogo de reconstruír letras: Entregar versos desordenados e reconstruír a cantiga.
- Batalla de improvisación: Crear novas estrofas mantendo a rima e o ritmo da cantiga orixinal.

8. Creación de proxectos interdisciplinares

- Historia: Analizar as cantigas como fontes históricas da sociedade e da cultura galega.
- Arte: Ilustrar escenas baseadas nas cantigas ou crear un cómic musical.
- TICs: Desenvolver unha web ou unha app sobre as cantigas populares galegas.



Suxestións a modo de exemplo

Santo San Xusto da Fraga,
casamenteiro das vellas,
por que non casais as mozas,
qué mal vos fixeron elas?

(PPG, 13) [1758]



S. Gonçalo de Amarante,
casamenteiro das vélhas!
Porque não casais as novas?
Que mal vos fizeram elas?

(CB, 314)

Puntos de interese: É coñecida? Con outras variantes? O que é unha romaría? Onde fica Amarante? (des-
crición) Son bos e teñen poder os santos? Unha muller precisa casar e precisa pedir que a casen? Cal é a
verdadeira mensaxe que transmite esta cantiga? (resumo) Con que melodía se canta? Pódese construír unha
estrofa como esta con outro contido?

Escribírach’unha carta
se ti a souperas ler;
pois, de ter que lercha outro,
alá iría o benquerer

(PPG, 540) [1869]



Escrevia-te uma carta
se a tu soubesses lêr,
mais tu vais dar a outro
meus segredos a saber.

(SS, 1379)

Puntos de interese: a importancia de ler e escribir. Como sería a vida de unha persoa de hoxe sendo
analfabeta? Cando e para quen era posible ir á escola regularmente? Que consecuencias tivo para unha persoa
normal? En vez de enviar e recibir cartas, como nos comunicamos na distancia?

Chamácheme pera parda,
pera parda quero ser,
que anque caia de madura
no'me has de poder comer.

(PPG, 65) [ca. 1790]



Tu me chamas pêra parda,
pêra parda quero ser;
lá virá o mez de agosto
em que me queiras comer.

(TB, p. 62; var.: CPPB, 18)

Puntos de interese: Que calidade ten unha pera parda diferente das outras? Que calidade ten a moza para ser chamada así? Que aspectos se están a comparar no texto? Como se chama en literatura esta maneira de dicir?

-Heime d'ir casar ós portos,
que dicen que hai moito millo.
-Máis che val morrer de fame,
ca casar cun barrosoiño.

(PPG, 73) [ca. 1790]



Ide casar pr'á Ribeira,
que é terra de munto vinho;
É melhor morrer à sede
qu'ir casar cum ribeirinho.

(PJ, p. 108)

Puntos de interese: O matrimonio e a economía. As opinións sobre outros lugares e os seus habitantes: exemplos, motivos, etc.

O carballo dá bugallos,
por que non dá cousa boa?
Cada un dá do que ten
asegundo é a persona.

(PPG, 80) [ca. 1790]



-Carvalho que dais bugalhos
porque não dais coisa boa?
-Cada qual dá o que tem
conforme é a pessoa.

(CV, 231)

Carvalho que das bolotas,
porque não das coisa boa?
Cad um dá o que tem,
conforme a sua pessoa

(SS, 1298) (var.: SS, 415)

Puntos de interese: Por que nos decepcionan algunhas persoas e nós mesmos? Por que discriminamos a alguén con defectos ou debilidades? E ás persoas diferentes ou descoñecidas? Que debemos esperar das persoas coas que convivimos? Que esperan elas de nos?

Si o mar tivera varandas
fórate ver ao Brasil.
Mais o mar non ten varandas
amor meu, por dond'hei d'ir?

(PPG, 112, nota. Procede de RC [1863], pero hai outra var. de 1843)



Se o mar tivesse barandas,
ai, ía-te ver ao Brasil,
má-lo mar não tem barandas,
ai, amor, por onde hei-de ir?

(PJ, p.253) (var.: CB, 313; SS, 28 e 2137)

Puntos de interese: A emigración. A ausencia das persoas que queremos. En qué aspectos é positiva, en cales negativa. Lectura de Mar portuguêz de F. Pessoa.

Unha miniña bonita
non debía de nacer,
que é com'a pera madura,
que todos queren comer.

(PPG, 88) [ca. 1790]



Uma menina bonita
nunca havia de nascer
é como a pêra madura
-todos a querem comer ...

(SS, 1150)

Puntos de interese: A beleza, o atractivo: ventaxas, problemas. Que lugar ocupa na elección de parella? Que outras calidades son tamén atractivas? Importancia da beleza na natureza e no mundo humano.

Alcipreste non se rega
porque na lentura nace.
Amor firme non s'olvida
por máis martirios que pase.

(PPG, 526) [1869]



O cipreste não se rega,
(ai) da mesma secura nasce.
Quem é firme não se muda (malhão)
(ai) por mais martírios que passe!

(TT, Malhão de Mira)

Puntos de interese: Amigo dos meus amigos: por que se rompen as amizades ou os amores? Val a pena resistir inconvenientes por conservar un amor ou un amigo? Cambiar pode ser bon? Comentaria da linguaxe figurada.

Coida meu pai que me ten
debaixo do pé dereito.
Fanll'a cama no sobrado,
non sabe cando me deito.

(PPG, 637) [1869]



Meu pai xulga que me tem
num arvoredado fechado:
ando por aqui de noite,
trago o meu pai enganado...

(SS, 1658; var.: 797)

Puntos de interese: As relacións co pai. Que esperamos del? Que debemos esixirlle ou criticarlle? É bo enganalo? É importante na nosa vida? En que?





Anque ch'estou moreniña,
éche do polvo da eira:
verásme, para domingo,
coma a rosa na roseira.

(PPG, 664) [1869]



Vós chamais-me trigueirinha?
Isto é do pó da eira:
vereis-me lá p'ra domingo,
como a rosa da roseira.

(SS, 199; var. : TB, p.)

Puntos de interese: A cor da pel pode ser un sinal de beleza ou de fealdade? Hai algunha cor mellor ou máis fermosa que outra? Pode dar lugar a discriminación? Lectura dun párrafo do Cantar dos Cantares.

Chamácheme moreniña,
blanquiña, vaite lavar.
Disme que non teño amores:
inda chos pode emprestar.

(PPG, 677) [1869]



Chamaste-me moreninha?!
'O preta, vai-te lavar!...
Eu ainda tenho amores
que te posso amostar...

(SS, 201)

Puntos de interese: Son máis belas as morenas do que as brancas? Ou ao revés? Explicación das opinións.

Teño unha mazán na ucha
que m'a dou un carpinteiro;
hai un ano que m'a dou
ind'a mazán ten o cheiro.

(PPG, 756) [1869]



Uma maçã vermelhinha
que ma deu o carpinteiro,
tenho-a na minha caixa,
inda não perdeu o cheiro.

(SS, 1149)

Puntos de interese: Un regalo, por que nos gusta? Por que regalamos? Esperamos algo despois? A mazá é un regalo simbólico. Que é un símbolo? Por que agarda a rapaza?

Eu caseime por un ano
por saber qué vida era;
o ano vai acabando,
solteiriña quen me dera.

(PPG, 891) [1869]



Eu casei-me por um ano
p'ra ver a vida que tinha;
o ano vai-se acabando;
quem me dera solteirinha...

(SS, 292)

Puntos de interese: A vida en parella. Vantaxes, inconvenientes. O matrimonio e a familia política. O compromiso, as obrigas. A adaptación a unha nova vida. Os fillos. Alternativas a un posible fracaso.

Déixame subir ó alto,
desd'o alto vexo ben;
tamén vex'os meus amores
e si eles falan con alguén.

(PPG, 952) [1869]



Eu hei-de subir ao alto,
que eu do alto vejo bem;
para ver se o meu amor
está a falar com alguém.

(D-M, 28)

Puntos de interese: Coñecer o medio físico e humano, é algo importante? Amar a alguén é depender del ou dela? Que pode suceder se el ou ela fala con outra persoa? Os celos axudan ou dificultan unha relación?

Dúas cousas hai no mundo
qu'eu non podo comprender:
os curas ir ó inferno
e os médicos morrer.

(PPG, 1110) [1869]



Duas cousas há no mundo
que eu não posso entender:
os padres ir p'ra o inferno
e os surtiões morrer...

(SS, 55)

Puntos de interese: O saber da autoridade? Temos que crer todo o que nos din? Temos que comparar con outras opinións? Que é a ironía?

Oliveira derramada
sempre parece oliveira;
a meniña ben casada
sempre parece solteira.

(PPG, 1154) [1869]



A oliveira cortada
sempre fica oliveira.
A moça casada cedo
inda julga que é solteira...

(SS, 1229)

Puntos de interese: As semellanzas entre os seres humanos e os seres naturais. Exemplos da literatura. Perde calidades a muller de casada?

Fui a Braga e fui a Orense,
tamén fui ó Limoeiro,
non achei millor amigo
qu'a bolsa do meu diñeiro.

(PPG, 2905)



Fui a Braga fui ao Porto,
fui ao Rio de Janeiro;
não achei amor máis firme
do que a saca do dinheiro.

(CV, 524)

Puntos de interese: Cal é mensaxe deste poema ? Que experiencias tería para afirmar isto ? É unha opinión xeralizada ? Con que procedemento de lingua expresa que recorreu moitos lugares ?

Airiños, airiños, aires,
airiños da miña terra,
airiños, airiños, aires,
airiños levaime a ela.

(SO, ID, 219, 88 1794, an)



Oh ares da minha terra
vinde por aquí, levai-me,
que os ares da terra alheia
não fazem senão matar-me.

(P. Fernandes Thomás, Cancioneiro Popular da Beira).

Puntos de interese: Vivir en terra allea é bo ou malo? Vantaxes, problemas. A soidade. A natureza (aire) como amiga.

Amores ó lonxe, ó lonxe,
ó preto calquera os ten;
tamén os eu teño ó lonxe,
por eso quérolle ben.

(PPG, 1575)(PPG, 1154) [1869]



Amores, ao longe, ao longe!
Ao perto quem quer os tem:
quanto mais ao longe, ao longe,
quanto mais lhes quero bem.

(SS, 530; var.: 1207)

Non quero zapato baixo,
que se me enterra na area;
non quero amores de lonxe,
que os teño na miña aldea.



Puntos de interese: Con cal das dúas posturas estás máis de acordo? Por que? Comprensión do significado e función do vestido/calzado.

Agora xa non se usa
pedir a filla ó seu pai,
senón entrar pola porta:
¡Eh! meu sogro, ¿como vai?

(PPG, 317)



Agora já não é moda
De pedir a filha ao pai;
É chegar, agarrar nela:
– Senhor sogro, ela cá vai.

(NOGUEIRA, 2002, p. 230)

Puntos de interese: En que consiste pedir a filla ? Segue aínda realizándose esta función ? Como se comunican agora as relacións entre familias ?



XI. Bibliografía

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

B

arbosa, P. (1978): *O Guardador de Retretes* (2.ª ed.). Posfácio de Arnaldo Saraiva. Lisboa: & Etc.

Blanco, Domingo (1992). *A poesía popular en Galicia (1745-1885)*. 2 volumes. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.

Blanco Pérez, Domingo (1971). *Literatura popular na comarca de Ortigueira* [Tese de licenciatura inédita lida na Universidade de Santiago de Compostela]

Blanco, Domingo (1996): Sobre a tradición común do cancionero popular moderno de *Galicia e do Norte de Portugal*, in *Boletim Cultural*, 14, Vila Nova de Famalicão.

Blanco, Domingo (ed.)(1996): *Escolma de Literatura Popular Galega*, Asociación Socio-Pedagóxica Galega. Vigo.

Bouza Brey, Fermín (1946): *Analogías gallego-portuguesas en el cancionero popular*, in *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2, Madrid.

Braga, T. (1982): *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano* (2.ª ed.). Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

Braga, Theophilo.(1867): *Cancioneiro popular colligido da tradição*. Imprensa da Universidade. Coimbra.

Cabral, António (1983): *Cancioneiro Popular Duriense*, Centro Cultural Regional de Vila Real, em colaboração com a Direcção-Geral da Divulgação, Lisboa.

Campos, Agostinho e Oliveira, Alberto (1908): *Mil trovas populares portuguesas*, Magalhães & Moniz, Porto.

Castilho, Antonio Feliciano de (1905): *O Presbitério da Montanha, vol. I*, Empreza da Historia de Portugal, Lisboa.

Carballo, Isaac Rielo (1980): *Cancioneiro da Terra Cha* (Pol), Edicións do Castro, A Coruña.

Cardoso, Nuno Catharino (1921): *Cancioneiro Popular Português e Brasileiro*, Lisboa, Portugal-Brasil Ltda.

Castro, A. B. de (1982): *Cancioneiro Popular de Mondim de Basto*. Porto: Edição do Autor.

Castro de Murguía, Rosalía (1993): *Cantares gallegos, en Obras completas*, Turner (Biblioteca Castro), Madrid.

Cortesão, J. (1914): *Cancioneiro Popular: Antologia Precedida de um Estudo Crítico*. Porto: Renascença Portuguesa.

Costa, M. J. (1992): *Um Continente Poético Esquecido As Rimas Infantis*. Porto: Porto Editora.

Fontes, M. da C. (1987): *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. Tomo II. Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La Littératures au Second Degré*, Éditions du Seuil, Paris.

Giacometti, M. (1981): *Cancioneiro Popular Português*. Com a colaboração de Fernando Lopes Graça. Lisboa: Círculo de Leitores.

Guerreiro, Manuel Viegas (1981): *Pitões das Júnias. Esboço de monografia etnográfica*, Serviço Nacional de Parques, Reservas e Património Paisagístico, Lisboa.

Júnior, J. de A. P. (1981): *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

Lima, Augusto C. Pires de (1928): *Cancioneiro Popular de Vila Real*: Porto, Maranus. (nova edição: Vila Real, Câmara Municipal, 1989)

Lima, F. de C. P. de (1942): *Cantares do Minho: Cancioneiro de S. Simão de Novais e Cancioneiro de Celorico de Basto* (2.^a ed.). Vol. I. Portucalense Editora.Porto.

Lima, Fernando de Castro Pires de (1961): in *Miscelânea Etnográfica*, Edições Panorama, Lisboa.

Lorenzo Fernández, Xoaquín (1973): *Cantigueiro popular da Limia Baixa*, Galaxia. Vigo

Marques, J. J. D. (1988): Recensão a *Manuel da Costa Fontes, Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*. *Revista Lusitana – Nova Série*, 9, 162-171, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.

Nascimento, Braulio do (1964): *Processos de variação do romance*, in Revista Brasileira do Folclore, 4 (8-10). Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Janeiro-Dezembro, pp. 59-126. Rio de Janeiro

Nascimento, Braulio do (1986): *Romancero traditionnel: une poétique de la commutation*, in AA. VV., *Litterature Orale / Traditionnelle / Populaire, Actes du Colloque* (Paris, 20-22 Novembre,).Paris. Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987.

Nascimento Braulio do (2005-2006): *Variantes e invariantes na literatura oral*, in Estudos de Literatura Oral, Faro, Centro de Estudos Ataíde Oliveira / Universidade do Algarve.

Nogueira, C. (1996): *Cancioneiro Popular de Baião*. Vol. I. Baião: Cooperativa Cultural de Baião Fonte do Mel.

Nogueira, C. (2002): *Cancioneiro Popular de Baião*. Vol. II. Baião: Cooperativa Cultural de Baião Fonte do Mel.

Paço, Afonso do, (1928): *Cancioneiro de Viana do Castelo*, Livraria Cruz, Braga.

Palmeirim, Luis Augusto (1865): *A poesia nos campos*, in *Arquivo Pitoresco*, VIII, 23, pp. 181-193.

Pimentel, Alberto, (1910): *As alegres canções do Norte*, Porto (nova ed. fac-similada: Lisboa, Dom Quixote, 1989)

Pinto, M. L. C. (1942): *Por Terras de Baião*, Porto, Edição da Autora.

Pires de Lima, Fernando de Castro (1932): *Afinidades galaico-minhotas do cancioneiro popular*.: Nós, Pubricacións Galegas e Imprenta, Santiago de Compostela.

Sampaio, G. (1944): *Cancioneiro Minhoto* (2.^a ed.). Porto: Livraria Educação Nacional.

Santos, I. M. F. dos (1979): *La littérature populaire en vers du Nordest brésilien. Cause Commune*, I, 10/18, 190-202, Paris.

Sende, Sechu (2022): *O povo improvisador. Através editora*. Santiago de Compostela.

Sousa, Arlindo de (1944): *Cancioneiro de Entre Douro e Mondego*, Bertrand,Lisboa.

Silva, Maria de Fátima Pessoa Viana, e CIACCHI, Andrea (1987): *Les processus de variation dans le Romanceiro de Tradition Orale: une étude des axes syntagmatique et paradigmaticque*, in AA. VV., *Litterature Orale / Traditionnelle / Populaire, Actes du Colloque* (Paris, 20-22 Novembre, 1986), Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 231-243.

“Terra a Terra” (Grupo coral e instrumental), *Dançando, Pulirando* (LP) (1980), RCA, Lisboa.

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

Vasconcelos, J. L. (1890): *Poesia Amorosa do Povo Português*. Lisboa: Viúva Bertrand & C.^a Sucessores Carvalho & C.^a.

Vasconcelos, J. L. (1910): *Ensaios Etnográficos*. Vol. IV. Lisboa: Livraria Clássica Editora.

Vasconcelos, J. L. de (1975): *Cancioneiro Popular Português. Coordenação de Maria Arminda Zaluar Nunes*. Vol. I. Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Vasconcelos, J. L. de (1979): *Cancioneiro Popular Português*. Coordenação de Maria Arminda Zaluar Nunes. Vol. II. Coimbra: Por Ordem da Universidade.

Vasconcelos, J. L. de (1994): *Etnografia*. Vol. I. Reimpressão fac-similada da edição de 1980. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda





XII. Autores

CARLOS NOGUEIRA (*Vila Nova de Gaia, 1971*)

É professor da Universidade de Vigo e diretor da Cátedra José Saramago da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Recebeu o Prémio de Ensaio Vergílio Ferreira (2022), o Prémio de Ensaio Jacinto do Prado Coelho (2019), o Prémio Montepio de Ensaio (2012, 2013 e 2014) e o Prémio Santander de Internacionalização da Produção Científica da FCSH / Universidade Nova de Lisboa (2011, 2012, 2013, 2014).

Tem trabalhado sobre literatura oral tradicional (cancioneiros populares) e literatura portuguesa de todas as épocas (em especial sobre a contemporaneidade), incluindo a literatura infantil e juvenil, sendo autor de numerosos ensaios sobre temas como os contos populares ou escritores como José Saramago e Valter Hugo Mãe. Tem publicado artigos em livros coletivos e em revistas, como, sobre o cancionero oral galego-português moderno, “The traditional oral cancioneros from Northern Portugal and Galicia” (*Romance Quarterly*, 2013) e “Os cancioneros líricos orais do norte de Portugal e da Galiza” (*Colóquio/Letras*, 2012).

A sua investigação e trabalho académico têm contribuído significativamente para a compreensão da literatura oral e popular e da literatura portuguesa contemporânea, tanto nos aspetos mais intrínsecos como nas relações com o humano, a sociedade e o mundo.

DOMINGO BLANCO (*Cariño, 1947*)

Desenvolveu a sua actividade profissional durante 40 anos como professor de Literatura em Suíza, Francia, o Norte de Africa e, sobre todo, na cidade de Vigo. A sua actividade como investigador centrouse especialmente na literatura popular de tradición oral de Galicia e iniciou-se em 1971 cun traballo de campo que foi a base da Tese de Licenciatura Literatura popular na comarca de Ortigueira, presentada na Universidade de Santiago de Compostela e dirixida polo profesor Ricardo Carballo Calero; continuou, trala sua formación no Departamento de Literatura popular europea da Universidade de Zürich, co traballo sistemático de esculca continuado durante anos nas principais bibliotecas de Galicia (nomeadamente a da Fundación Penzol e a do Museo de Pontevedra), Madrid e Portugal, que deu lugar á elaboración e presentación en 1990, tamén na Universidade compostelá, da sua Tese de Doutoramento, dirixida polo profesor Antón Santamarina, na que se recollen e sistematizan case catro mil textos de cantigas galegas da tradición oral dos séculos XVIII e XIX. Ten impartido cursos de doutoramento, seminarios, cursos de formación e conferencias sobre este tema e participado en xuntanzas da especialidade. Ata o día de hoxe ten continuado o estudo e difusión dos diversos aspectos do patrimonio literario do pobo de Galicia e de Portugal, que inclúe tamén a literatura cantada improvisada e os seus protagonistas.

Entre os máis de trinta traballos publicados sobre esta materia figuran:

A poesía popular en Galicia 1745-1885 (1992), *Historia da literatura popular galega* (1994), *Escolma de literatura popular galega* (1996), “A literatura no canto popular”, en *O Feito Diferencial Galego na Música* (1998), “La poesía oral improvisada en Galicia”, en *Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (2000), *Colección de Cantares Gallegos por José Casal Lois* (Ed.) (2001), e *A regueifa en Cabana de Bergantiños* (2009).

O ilustrador

ANDRÉS MEIXIDE (*Vigo, 1970*)

Deseñador e ilustrador. A súa obra como ilustrador está publicada en numerosas editoriais e ten creado cubertas para libros de autores recoñecidos como Manuel Rivas, María Solar, Rosa Aneiros... entre moitos outros. Recibiu o Premio Fervenzas Literarias á mellor cuberta pola novela Infamia, de Leticia Costas. Ademais, encargouse do redeseño da histórica colección Merlín da editorial Xerais.

No eido da ilustración, destacan especialmente os seus traballos para a serie *A señorita Bubble*, de Leticia Costas, e *Formig4s*, de Pere Tobaruela. Como deseñador, colaborou con TVE Internacional e desenvolveu campañas para centros comerciais, empresas conserveiras e, de maneira destacada, para o sector veterinario.

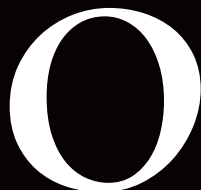
Un dos seus traballos máis recoñecidos é “*Thom*”, unha tira gráfica publicada durante máis dunha década no xornal La Voz de Galicia. Ao longo da súa traxectoria recibiu diversos premios, entre os que se inclúen o primeiro premio do Salón do Cómic de Vigo e o prestixioso galardón internacional White Ravens pola obra Conto para non comer, de OLI.

Como curiosidade, un equipo de investigadores descubriu no Cantábrico asturiano unha nova especie de crustáceo á que lle puxeron o nome en homenaxe ao autor: *Astacilla andresmeixidei*.





Este libro rematou de imprimirse o 20 de outubro do ano 2025



Cancioneiro Galego-Portugués é un patrimonio vivo por riba das fronteiras, con afinidades que se mantiveron ao longo da historia de Galiza e Portugal. Da man de Domingo Blanco e de Carlos Nogueira coñecemos estas semellanzas e toda a diversidade temática das cantigas coas que cantamos e bailamos. Un percorrido polas letras e estrofas que se mantiveron fieis a unha tradición oral que constitúe unha das nosas señas de identidade.

A literatura oral galego-portuguesa é un patrimonio da humanidade desde a Idade Media e conformouse nunha lingua común que chegou até nós a través dos cancioneros. Estas composicións mantivéronse vivas nun proceso de recreación colectiva e de constante transformación.

Ponte...nas ondas! e a Deputación de A Coruña achegan este Cancioneiro galego-portugués á sociedade do século XXI de ambas comunidades co obxectivo de fomentar o seu coñecemento e a súa transmisión, para que sigamos a cantar e a bailar con estas letras, galegas, portuguesas e tamén da comunidade da lusofonía.

Cantemos e bailemos !



**Deputación
DA CORUÑA**

PNO!
PONTE...NAS ONDAS!