

CANTIGA AO DESAFIO E ESTETIZAÇÃO DA FALA: NATUREZA, MODALIDADES, FUNÇÕES

por

Carlos Nogueira*

Resumo: Propõe-se neste artigo uma teoria da cantiga ao desafio portuguesa quer no plano individual, enquanto acto criativo pessoal, quer no plano comunitário, equacionando o fenómeno como processo sociocultural. A interdisciplinaridade multivectorial do enfoque evidencia a complexidade de uma especificidade poético-musical que não se esgota em componentes técnico-literárias e musicais. Exercício lúdico-inventivo com muito de antropológico e sociológico, poesia em acção, o desafio concretiza-se como macropoema dialógico constituído por dois poemas orais individuais que se cruzam numa alternância de forças, tensões e distensões variáveis. A dimensão textual é a materialidade mais visível de uma orgânica que obedece a leis de improvisação em que participam elementos linguístico-literários (arte poética, gramática, retórica, estilística, temas e remas), mas também factores extratextuais com os quais os contendores interagem de forma muito estreita (a audiência e o aparato tecnológico que envolve algumas actuações, com vista à sua mediatização).

Palavras-chave: Poesia; cantigas ao desafio; Portugal.

Abstract: In this article we offer a theory for the Portuguese “cantigas ao desafio” (“contest songs”, poetic dueling). We shall approach them on the individual level, insofar as they are a personal creative act, and on a community level, envisaging them as a sociocultural phenomenon. Its necessary and interdisciplinary and multifaced approach arises from a poético-musical specificity that doesn’t become exhausted in musical and techno-literary components alone. It is a playful and creative game with a lot of anthropological and sociological ingredients, it is poetry in action. The contest becomes a dialogical macro-poem made out of two individual oral poems, intermingled in an alternance of forces, of variable tensions and distensions. The textual dimension is the more visible materiality of an organic process obeying to laws of improvisation in which linguistical-literary elements take part (*ars poetica*, grammar, rethoric, stylistics, themes, etc.). But it also obeys to extratextual factors with which the contesters interact very closely (the audience and the technological apparatus involved in some performances for mediatic purposes).

Key-words: Poetry; contest songs; Portugal.

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

A complexidade e a diversidade das relações possíveis entre tradição e criação, voz e *escritura* encontra-se exemplarmente actualizada no conjunto poético cantado, recitado, improvisado ou escrito, designado por cantigas ou cantares ao desafio, desafios, desgarradas ou despiques. Nestes contextos de competição poética ritualizada de viva voz, quase sempre pública e, antes de mais, de natureza lúdica ou evasiva, mas também pragmática e psicanalítica¹, cada cantador aspira ser declarado vencedor, após conseguir o agrado e os aplausos do público. Espaços e situações de interacção como os largos das aldeias, as feiras, as tabernas, os cafés², as festas e as romarias são os mais apropriados para a manifestação destas contendidas, acesos espectáculos ao vivo, com muito de demanda de afirmação social, capazes de atrair a atenção apaixonada de inúmeros assistentes.

Pierre Sanchis nota que, com diferentes exigências formais de acordo com a região, “o tema tradicional deste duelo de ciência e de poesia era outrora a história bíblica”³. A partir deste núcleo, em que os participantes demonstravam a sua competência exegética e histórica, assente nos conhecimentos adquiridos no antigo Ensino Primário, passava-se quase sempre para outros temas, que diríamos conformarem hoje os pontos cardinais dos bons cantadores, daqueles que são exímios na mudança de assunto, estratégia com que conquistam ainda mais vantagem sobre o adversário já em posição desfavorável ou intentam recuperar algum terreno perdido para o oponente: a vida pessoal dos antagonistas, principalmente no que se relaciona com a prestação sexual de cada um, sobretudo quando medem forças um elemento, que é simultaneamente representante, do sexo masculino e outro do sexo feminino, a História de Portugal, os astros, o bem e o mal, a morte e a vida, o amor e o desamor, a riqueza e a pobreza, as profissões e os ofícios, a fé e a caridade, a cidade e o campo, a biografia do cantador (ou da cantadeira) e o desafio, o homem e a mulher. Esta última dicotomia constitui um operativo ensaio e um reflexo aberto do poder dos homens e do poder das mulheres na sociedade portuguesa (e Ocidental), poder de tipo económico e social (“Tu não me cantes de galo/ porque o galo sou eu;/ mulher que cante de galo/ não entra em poleiro meu”⁴) mas também sexual, campo em que mais facilmente a mulher consegue perturbar a contumaz dominação masculina (“Tu não és homem normal;/ ouve lá, ó Soalheira;/ se eu fosse prà cama

¹ Sobre as funções da poesia oral, cf. o nosso artigo “Funções da poesia oral”, in *Brigantia*, vol. XIX, n.º 3-4, Bragança, 1999, pp. 67-78.

² Num artigo exemplar com o título “Da taberna ao café: a casa dos homens” (in AA. VV., *Tradições*, Lisboa, Pomo, s.d., pp. 176-181), Miguel Vale de Almeida reflecte sobre as interacções geradas nestes espaços, suas funções, continuidades e descontinuidades, em articulação com o tema da masculinidade.

³ *Arraial: Festa de um Povo*, 2.ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992 (1.ª ed., 1983), p. 162.

⁴ Os textos citados sem indicação de fonte, ouvidos a cantadores do Minho, foram recolhidos por nós nos Açores, na Ilha Terceira, entre 11 e 15 de Agosto de 2002, durante o *II Encontro de Cantigas ao Desafio na Lusofonia*, no qual participámos como conferencista.

contigo,/ podes crer, ficavas mal. // Não tens jeito nem feito,/ Ó Domingos, prò amor;/ a única coisa que tens/ é jeito pra cantador”). Embora com imbatível tendência para o desaparecimento, ainda há encontros em que avulta a importância da *escritura*, quer dizer, dos ensinamentos adquiridos em livros, passíveis de enquadramento nos desafios. Num interessante depoimento recolhido por Ana Paula Guimarães, um cantador afirma que «“as cantigas valem pelo escrito”», para mais à frente explicar que «“cantar escrito é cantar sobre a História de Portugal, as vidas de santos, lendas como a Maria da Fonte, sobre a Terra, sobre o Mar, sobre a Lua...”»⁵. A definição temática compete aos cantadores, antes do desafio ou, mais correntemente, logo no início da arte dialogal que esses obreiros da fala se propõem erigir, ainda que por vezes os temas sejam impostos pela comissão de festas e anunciados apenas, depois de aberto um envelope, com os intervenientes já em palco. “Cantar por obra”, “cantar com fundamento” ou, no Alentejo, “cantar por aprofundamento” são apenas algumas das denominações atribuídas a esta modalidade de desafio que se constrói a partir de um único tema predefinido. Mas há também *As Velhas* da ilha Terceira, cujo travejamento consiste na ridicularização de velhos e de velhas, em especial os que casam, herdeiros de uma antiga tradição de velhas personagens presas à volúpia imediata, aos amores serôdios, ao culto do dinheiro e da aparência, marcadas a cada passo, como o velho peralta dos entremezes setecentistas, pelo burlesco cómico ou tragicómico⁶. Apesar de alguns estudiosos considerarem que *As Velhas* não configuram propriamente canto ao desafio, não há dúvida de que a situação risível desenhada por cada cantador estreita uma resposta e, mais do que isso, uma réplica que se pretende mais arrojada e original do que a do interlocutor, a quem são igualmente endereçados motejos personalizados. Também a formalização, a décima, desdobrada numa sextilha e numa quadra, com rima final entre o terceiro e o sexto versos, é constante e exclusiva dos Açores. A outra grande tipologia da cantiga ao desafio admite desvios mais ou menos constantes de assunto.

Alberto Pimentel define imprópria e parcelarmente a cantiga ao desafio, nos mecanismos textuais que a caracterizam e nos intervenientes envolvidos. Sem chegar a dizer o que entende por improvisação, escreve: “Um dos piques que mais relevo dão aos serões é o cantar ao desafio, um duello de improvisos entre uma cachopa e um moço, que teem bossa de repentistas”⁷. Mais à frente, cedendo a um explícito impressionismo sem convincente espessura analítica, discorre sobre questões formais e de conteúdo, de novo num tom amador muito pouco exaustivo e

⁵ *Nós de Vozes. Acerca da Tradição Popular Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 247.

⁶ Cf., entre muitos outros, Francisco Sabino dos Santos, *Entremez Intitulado O Velho Peralta*, Lisboa, Offic. de Francisco Sabino dos Santos, 1776.

⁷ *As Alegres Canções do Norte*, edição fac-similada, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1989, p. 127 (1.ª ed., Lisboa, Livraria Viuva Tavares Cardoso, 1905).

incorrecto. Desconhece regras tão elementares como a do isossilabismo e a da estrutura dicotómica da quadra heptassilábica de pé quebrado (conhecimento que deveria passar, pelo menos, por uma apreensão intuitiva), a forma preferida do desafio português (embora sejam também frequentes outras arquitecturas, em especial a quintilha e a sextilha)⁸: “As trovas revelam ordinariamente espontaneidade de improvisação, mas o verso raras vezes deixa de ser defeituoso. E de quando em quando há quebra de sentido, desconexão de pensamento. Todavia o auditorio, tão ignorante como os cantadores, atende unicamente á promptidão da réplica”⁹.

No Brasil, a designação genérica *cantoria* recobre o conjunto da poesia oral cantada e improvisada segundo modalidades e regras poéticas muito precisas, com uma forte participação da performance oral – a interpretação / actualização de um texto perante um público –, que condiciona em larga medida a expressão, por força de uma troca dinâmica entre o cantor e o seu público. Para se distinguir sem equívocos da *peleja de cordel*, que conforma uma representação por escrito de cantorias do passado, conservadas durante muito tempo nas memórias exercitadas dos cantadores estetas da palavra, denomina-se *cantoria de repente* (de improvisação), no Nordeste, com cerca de sessenta modalidades; *jogar versos*, no Norte de Minas, com cerca de quinze modalidades; *trova* ou *trovar*, no Rio Grande do Sul, com cerca de dez modalidades; *cururu*, em São Paulo, com cerca de dez modalidades; *tirar versos*, no Centro-Oeste, com cerca de quatro modalidades; e *partido alto*, no Rio de Janeiro, com cerca de três modalidades. Na maior parte das ocorrências, a *peleja* implica uma reescrita subsequente ou uma construção ao jeito da *cantoria*, da autoria de um cordelista (poeta que escreve histórias rimadas e metrificadas, mas não canta de improviso) ou de um repentista¹⁰ que seja simultaneamente cordelista.

⁸ Antes de se institucionalizar o recurso a agrupamentos de cinco ou mais versos, mais consentâneos com a naturalidade de um discurso oral sem restrições que pretende tornar as ideias e as emoções visíveis e audíveis, os repentistas brasileiros também estruturavam as suas produções em quadras. F. Coutinho Filho nota que, “até 1870, pouco mais ou menos, quando Romano da Mãe d’Água e Inácio da Catingueira viviam sua época de ouro nos tronos da poesia sertaneja, a quadra turbilhonava na arena dos desafios memoráveis, nas pelejas ainda hoje lembradas pelo povo” (*Violas e Repentes – Repentes Populares, em Prosa e Verso. Pesquisas Folclóricas no Nordeste Brasileiro*, 2.^a edição melhorada, s. l., Editora Leitura S/A, em convênio com o Instituto Nacional do Livro (MEC), 1972, p. 48).

⁹ *As Alegres Canções do Norte* cit., p. 129.

¹⁰ O repentista recebe denominações diferentes em função dos instrumentos de que faz, ou não, uso, de requisitos de natureza formal e da não utilização do canto: *poeta cantor*, quando improvisa ao som da viola (com rima correcta ou perfeita); *coquista* ou *emboador*, se improvisa ao som do pandeiro ou da ganza (atende sobretudo à rima do som); *aboiador*, quando, sem se munir de qualquer instrumento, improvisa ao som do aboiado, fazendo aboios com as vogais nos intervalos dos versos e usando as duas formas de rima; e glosador, quando improvisa sem cantar, utilizando também os dois tipos de rima. Comuns às várias especificidades do repentismo são as exigências técnico-estilísticas e a observância da coerência do conteúdo, numa tripartição a que os repentistas não podem deixar de obedecer com rigor (a métrica, a rima e a oração). Téo Azevedo, um dos mais famosos repentistas brasileiros da actualidade, caracterizou-nos assim aquele último parâmetro, numa conversa que desenvolvemos com ele durante um congresso de Folkcomunicação, em Santos (São Paulo,

Mário de Andrade chamava *desafio* a qualquer manifestação poética oral improvisada, integrada numa cantoria ou como parte constitutiva de uma dança dramática ou de outra manifestação popular. A terminologia – *peleja*, *desafio* – remete de imediato para a ideia de combate, de violência, “omniprésente dans les joutes chantées traditionnelles, rivalité qui tend à s’stténuer, sinon à disparaître, dans les actuelles sessions de cantoria où les chanteurs se présentent plus en partenaires qu’en adversaires”¹¹. No poema “Cantadores do nordeste”, Manuel Bandeira explora a técnica da literatura popular em verso, particularmente o ritmo próprio da *cantoria* e da poesia de cordel, actualizando assim os seus propósitos programáticos de realização de “Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis”¹²:

Anteontem, minha gente,
fui juiz numa função
de violeiros do Nordeste.
Cantando em competição,
vi cantar Dimas Batista
e Octacílio, seu irmão.
Ouvi um tal de Ferreira,
ouvi um tal de João.
Um, a quem faltava um braço,
tocava cuma só mão;
mas como ele mesmo disse,
cantando com perfeição,
para cantar afinado,
para cantar com paixão,
a força não está no braço:
ela está no coração¹³.

Maio de 2002): “Oração é o mesmo que enredo. Durante uma cantoria, se um dos cantadores falar em elefante, o outro não poderá falar em caminhão, a não ser que ele diga nos seus versos que o caminhão serve para carregar o elefante”.

¹¹ Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, *La Littérature de Cordel au Brésil. Mémoire des Voix*, Grenier d’Histoires, Paris, L’Harmattan, 1997, p. 29.

¹² No texto bandeiriano, a osmose erudito / folclórico processa-se sem complexos, gerando uma nova dicção estética que surgirá nos modernistas e se manterá no Bandeira autor de poemas como “O anel de vidro”, que assume como intertexto uma afamada quadra tradicional portuguesa (quadra solta, por vezes absorvida, nas tradições portuguesa e brasileira, em modas e em cantiga infantis de roda):

Aquele pequenino anel que tu me deste,
_ Ai de mim _ era vidro e logo se quebrou...
Assim também o eterno amor que me prometeste,
_ Eterno! Era bem pouco e cedo se acabou.

(Manuel Bandeira, *Poesia e Prosa*, v. 1, Rio de Janeiro. Ed. José Aguilar, 1958, p. 72).

¹³ Poema do livro *Estrelas da Tarde: Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1990, pp. 341-342.

Vários folcloristas advogam para o *desafio* origens gregas, apoiando-se no funcionamento dos cantos amebus ou alternados dos pastores. Mas a fixação do modelo – poema dialógico que nasce do encontro, empírico ou fictivo, de pois poetas que esgrimem capacidades inventivas, criativas e emocionais, que se auto-elevam e reciprocamente se provocam, injuriam, quase sempre perante testemunhas – coube aos trovadores medievais, que muito apreciaram a “tenção”, uma das formas mais conhecidas dos nossos Cancioneiros, através da qual trovadores e jograis melhor podiam evidenciar a sua mestria na arte de trovar. As inúmeras tenções de carácter satírico travadas entre jograis e trovadores parecem não deixar dúvidas de que a tenção figuraria uma espécie de prova, como sucede com o célebre ciclo em torno do jogral Lourenço. Exceptuando algumas tenções que constituem mais um diálogo irónico do que um confronto, visando geralmente uma terceira pessoa e não os próprios poetas, o cânone das tenções determina a ocorrência de duas posições antagónicas (típica dos cantares ao desafio). Na *Arte Poética* fragmentária com que o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* principia, preconiza-se, sobre esta maneira de trovar a dois, que um “diga aquilo que por ben tener na prima[eir]a cobra, e o outro rresponda-lhe na outra dizend[o] o contrayro”. Outros investigadores preferem conectar a origem do desafio com a tradição repentista árabe, muito frequente em todo o Mediterrâneo¹⁴. Seja qual for a teoria mais correcta, e independentemente das variantes nacionais, é certo que se trata de uma prática artística com raízes longínquas e de muitos povos, como o *inga fuka* do Índico Oriental, o *pantun* malaio, o *haikai* japonês ou as várias modalidades próprias dos países sul-americanos. Na *payada* argentina, por exemplo, é comum focalizar-se muito mais a desenvoltura dos conhecimentos patenteados do que a força da improvisação. Esta aptidão para *cantar ciência* também existe no Brasil, embora muito menos explorada e apreciada. O cantador mais aplaudido não é necessariamente o mais culto ou sábio, mas aquele que improvisa de modo ágil, vivo, e respeita com fidelidade os modos e os géneros consagrados pela tradição¹⁵.

O sucesso do desafio na captação da atenção e emoções do auditório depende em grande parte da forma mais ou menos hábil como os cantadores exibem a sua flexibilidade mental e verbal, executantes que “nunca poderão reconfortar-se à sombra de um playback ou que cairão no descrédito se banalizarem a cantoria”¹⁶. Como

¹⁴ Luis Soler, *As Raízes Árabes na Tradição Poético-Musical do Sertão Nordestino*, Recife, Editora Universitária/UFPE, 1978.

¹⁵ Para uma descrição das linhas essenciais desta “poésie de l’instant”, muito mais diversificada e codificada do que a tradição congénere portuguesa, cf. Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, *op. cit.*, pp. 27-41 e Julie Cavignac, *La Littérature de Colportage au Nord-Est du Brésil. De l’Histoire Écrite au Récit Oral*, Paris, CNRS Éditions, 1997, pp. 77-102.

¹⁶ Arnaldo Saraiva, “Cantigas ao desafio”, in *Jornal de Notícias*, 26/10/85. Cf. também, do mesmo autor, “Assim se fazem as cousas (populares) ou os grandes desafios de um pequeno desafio”, in *Rurália*, n.º 2, Arouca, 1992, pp. 35-39.

nos descantes¹⁷, os desafios suscitam a manifestação dos improvisadores, cuja acção é vital para o enriquecimento da literatura de transmissão oral. Nos desafios improvisados, autênticos, a composição coincide com a performance, pelo que o executante é também compositor. Esclareça-se desde já que a improvisação – cuja importância e dificuldade reside na celeridade da resposta, na organização dos materiais e no ajustamento às condições e vicissitudes inesperadas – deve ser entendida numa perspectiva de liberdade condicionada, no sentido de que nunca é absoluta. Mesmo nos casos em que há coincidência entre criação e prolação/transmissão, a composição oral obedece a regras preestabelecidas, cujo peso varia de executante para executante. O improvisador deve organizar rapidamente os materiais preexistentes – culturais, temáticos, poéticos, retórico-estilísticos, musicais –, misturados com elementos novos, processo de que resultam textos originais. O paralelismo, enquanto reiteração, em estrofes sucessivas, de sentidos ou de construções sintácticas, ou enquanto simples repetição de versos, quase sempre os dois primeiros, de que provém a dilatação da quadra como espaço de matéria significativa, é o dispositivo técnico mais característico de uma arte verbal que estetiza a voz, os gestos, o corpo. Essa estruturação rítmica é muitas vezes apurada pela utilização do *leixa-pren*, que, não obstante as restrições discursivas que impõe, autoriza uma progressão ponderada do pensamento e do discurso dos cantadores, distendendo gradualmente estados emotivos, constrangimentos, incómodos, antipatias ou empatias; como é apurada por engenharias rítmicas que passam, por exemplo, pela recuperação, no primeiro verso da resposta, da última rima final do adversário, o qual, se não prosseguir com o mesmo apuro técnico, é, pelo menos neste plano, superado; ou pelo uso, na replicação, como terceiro e quarto verso, dos dois primeiros versos invertidos da quadra antecedente, prescrição a que sobrevivem, para não se “pisar o ponto”, o impedimento de repetir o vocábulo que rima; ou, mais frequentemente, pela aplicação de rimas “fracas” ou “fáceis” (as terminações –ão e –ar e são as mais comuns) e rimas “fortes” ou “difíceis” (como em –er).

Compor, cantar e actuar são assim facetas do mesmo acto, no qual a música vocal, acompanhada ou não por instrumentos que apoiam o canto (a viola, a guitarra, o cavaquinho e, mais modernamente, o acordeão), se submete até certo ponto ao texto linguístico, servindo-lhe de suporte valorativo, o que não anula a importância da sedução estética que dela emana. O desafio é um jogo dialogado, mais cantado

¹⁷ No nosso povo ha diversos improvisadores, que apparecem não só nos desafios como nos *descantes*. (...) As cantigas nos *descantes* são cantadas ao som de musica. Um *descante*, na Beira-Alta, é um ajuntamento de povo que geralmente dança a chula ao som da rabeca, da viola, dos ferrinhos e do bombo (José Leite de Vasconcelos, *Poesia Amorosa do Povo Português*, Lisboa, Viuva Bertrand & C.^a Sucessores Carvalho & C.^a, 1890, pp. 20-21).

do que falado ou recitado, residindo aliás no canto¹⁸ – e não é por acaso que Portugal se afirma como “país das cantigas”, nas palavras do memorável e inesquecível trovador moderno José Afonso – e na música instrumental a parte mais sensorial, íntima e ininteligível da sua vibração persuasiva: uma aptidão encantatória e irruptiva dos sentidos dos intérpretes e dos assistentes, produtora de coerência social por via da regulação poético-verbal de tensões e de sofrimentos reprimidos e do estabelecimento de vectores de sociabilidade. As formas poéticas convivem geralmente com formas musicais já antigas, tradicionais, construtoras, ambas, de um produto poético-musical sempre renovado e irrepetível. O vira, o malhão e a cana verde são as principais estruturas musicais do desafio, que, dependendo dos tocadores, ora surge acompanhado por uma sequência musical que se repete ciclicamente, ora por um tom rítmico que acompanha as diferentes modulações prosódicas da voz dos cantadores.

A dimensão estética dos desafios, ordinariamente ignorada pelo senso comum e pelos discursos histórico-literários ou críticos, aliás escassos no nosso país, apresenta a particularidade de, em muitas ocorrências, jogar com componentes que convocam análises de natureza por assim dizer racionais. É que, mesmo admitindo a relativa frequência de momentos líricos canónicos, não restam dúvidas de que os apontamentos considerados pela ideologia oficial prosaicos, grosseiros ou obscenos representam o capital mais proeminente desta poesia, sem que isso obste à emergência de indefiníveis sentimentos estéticos nos executantes e no auditório. Essa fruição depende, numa percentagem considerável, não só da arte poética que codifica o género, mas também da convocação de elementos de substância extralinguística e cinésica (altura, timbre e tom de voz, gestos, expressões do rosto, etc.).

A este processo acresce o imperativo de uma escuta atenta, pelo que o bom desafio vale também por aquilo que compreende de paradigmático em termos de modelo de comunicação. Essa articulação não se verifica nos desafios preconcebidos, imaginados, preparados, que constituirão o maior número daqueles que se encontram registados em cancionários e etnografias. A presença de um folclorista num desafio, apto a proceder à gravação, só ocasionalmente se verifica, a não ser nos encontros combinados, embora, nestas circunstâncias, o desafio não possa ser considerado absolutamente autêntico. Não é por isso de estranhar que muitos desafios,

¹⁸ Não isento de ambiguidades, o termo “canto” recobre uma forma muito particular de fonação e de entoação que tem suscitado interessantes debates sobre a “dificuldade de distinção entre falado e cantado”, duas formas de produção vocal em torno das quais «se situam inúmeros fenómenos vocais tendendo, ora para a melodia falada, ora para a melodia recitada, ora para o *Sprechgesang*, ora ainda para a melodia cantada. Tanto assim que, ainda que não seja considerada propriamente ‘música’ por um determinado grupo cultural, “toda a produção vocal, independentemente da definição falado/cantado, é considerada musical”» (Ana Paula Guimarães, *op. cit.*, p. 225).

com fixação tipográfica em folhas volantes ou folhetos de cordel¹⁹, procedem inequivocamente apenas de um autor que fingiu o encontro dramático. Arnaldo Saraiva fala na “ficção do desafio: um poeta tenta transcrever o que ouviu num desafio autêntico, um poeta escreve o desafio atribuindo ao adversário, ou aos intervenientes, as palavras e versos que quer atribuir-lhes”²⁰. Na cultura urbana, a sugestão do desafio liga-se indissolavelmente ao *rap*²¹ e a outras canções dialogadas contemporâneas, quase sempre envolvendo uma voz masculina e outra feminina, de que o grupo irlandês *The Pogues* nos dá talvez dos registos mais perfeitos e sedutores.

Os desafios não surgem exclusivamente de comum acordo entre os cantadores para medir a criatividade de cada um na resposta adequada à boa pergunta. Desenquadrados de um ambiente programado, podem ser motivados por questões pontuais relacionadas com o quotidiano e servir para comparar forças e resistências, procurando cobrir o adversário de ridículo. A quadra seguinte sobreviveu a um desafio que opôs dois laureados cantadores da Teixeira (concelho de Baião); um deles, por estar a ser humilhado e vencido, foi ajudado pelo irmão, que se apresentou desta forma:

Eu nunca cantei à festa,
Nem foi minha criação;
Canto agora aqui
Por ser por meu irmão.

Recorda-se, pois, o que tem significado de entre um arquivo oral, cujos eventos, verbais ou não-verbais, apresentam uma escala de significado. O resultado é o enriquecimento da tradição, a partir da recordação e da transmissão dos fragmentos poemáticos de maior valor emotivo.

Nestes contextos de acção, portanto, a hostilidade aberta – se bem que em alguns contextos substituída por uma apurada cortesia que leva o cantador mais forte a auxiliar e a animar o mais fraco²² – é uma marca por excelência dos textos

¹⁹ Cf., por exemplo, João Zero, *Novas Cantorias para Serem Cantadas ao Desafio entre Manuel e Maria*, 15.ª ed., Porto, propriedade do Bazar Feniano, Diamantino da Silva Cardoso, s.d.

²⁰ Arnaldo Saraiva, “Cantigas ao desafio” cit.

²¹ Sobre esta actividade criadora de ressonância folclórica, cf. Richard Shusterman, *L'Art à l'État Vif – La Pensée Pragmatiste et l'Esthétique Populaire*, Paris, Minuit, 1982 e, sobretudo, José Augusto Mourão, “Poéticas da comunicação: literatura tradicional e rap”, *A Sedução do Real*, Lisboa, Vega, 1998, pp. 259-269.

²² Estas palavras de um executante ilustram bem esses princípios ou esse código deontológico dos cantadores: «A ideia é “agradar” e “tentar” enrolar o parceiro”, “medir forças” mas “não com a força”, com “a força do improviso”. “Se o parceiro for mais fraco e não tiver pedalada (pode cantar mal mas canta o que sabe...), vou-lhe dando a mão, vou segurando esse adversário até aparecer um mais forte”» (Ana Paula Guimarães, *Nós de Vozes. Acerca da Tradição Popular Portuguesa*, p. 246). Alguns testemunhos mostram mesmo como o

de concretização pública aí concebidos. Maria Luísa Carneiro Pinto relata-nos uma oposição entre dois indivíduos, motivada por questões amorosas: “Uma noite, um rapaz, que estava doente, suspeitou que tinha no baile preferido rival. Levantou-se (...) e foi da porta ver o que se passava, supondo que não seria descoberto. O outro, porém, lobbrou-o e não desprezou a ocasião de o vencer pelo ridículo”²³. O embate, que poderia ter sido físico, traduziu-se numa construção verbal engenhosa, organizada em tercetos, estrutura relativamente rara, com obrigatoriedade de rima final entre os versos finais de cada estrofe, o que produz uma sextilha construída pelos dois contendores:

“– Vou cantar uma cantiga,
Ouçam todos, meus senhores,
Eu nisto não faço mal...

– Também quero dar um viva,
Também quero dar um viva,
Ao enxerto do portal...

– Eu era de boa cepa,
Ouçam-me também agora,
Por isso fui enxertado.

– Só a ti ninguém te enxerta,
Só a ti ninguém te enxerta,
Meu catrapeiro arejado...”²⁴

A violência física latente dilui-se no acometimento verbal do desafio, em formas poéticas que agem como engrenagens de controlo da agressão. Carmelo Lisón já frisou bem a relevância deste mecanismo para a “armonía comunal”²⁵, a propósito das expressivamente designadas “disputas” galegas. O fim matricial comum será, ressaltando os casos em que o desafio, inversamente, acende momentos de violência física, se não a plenitude de uma paz duradoura e sincera, pelo menos o esclareci-

eufemismo (perifrástico, no caso aduzido a seguir), aplicado a conceitos e a termos relativamente inócuos, pode constituir um procedimento retórico-estilístico de base: «O que é preciso é não se ser “directo, nem dizer palavras feias” (explicava-me Bernardino Carvalho), por exemplo, em vez de dizer “mentiroso”, dizer “ele não fala verdade”» (*idem*, p. 247).

²³ Maria Luísa Carneiro Pinto, *Por Terras de Baião*, Porto, Ed. da Autora, 1949, p. 152.

²⁴ *Idem*, pp. 151-152.

²⁵ *Perfiles Simbolico-Morales de la Cultura Gallega*, Madrid, Akal, 1974, pp. 53-54.

mento recíproco, conducente a um exorcismo individual e colectivo.

Na dramatização codificada configurada pelo desafio, a adaptação do texto ao ouvinte faz-se durante a performance. Na execução do poema, diversas marcas linguísticas, paralinguísticas ou gestuais assinalam as interações entre o emissor e a assistência, contribuindo para o arranjo dramático da performance, estabelecendo um ambiente de convivência entre as duas partes. A inclusão no desafio do nome de um ouvinte ou ouvintes particulares é um dispositivo retórico ao qual se recorre com frequência, como na cantiga que se segue, gravada num encontro de cantadores que organizámos em Baião:

– Já que tanto me pediu,
E vou-le fazer a vontade;
E julga que não é pecado
Fazer cantar quem não sabe.

(...)

– E vou cantar uma cantiguinha,
Olha, mas olhe prà banda,
Alegrar o seu coração, não,
Vamos alegrar o senhor Miranda.

– E um viva ós senhores professores,
Um viva com alegria;
Começar pelo professor Andrade,
Ao senhor Miranda, e ao Carlos Maria.

– E vou a dar a despedida,
Já não posso mais cantare;
Vou fazer as minhas cestas,
Está o carro da Câmbra a chegare.

O poeta-intérprete altera o discurso, o tom, a entoação, o timbre de voz e os gestos, de acordo com a recepção que pressente ou percebe no auditório. A instabilidade da audiência requer um apurado grau de concentração por parte do cantador, para que possa actuar sem constrangimentos, sustentado por um complexo conjunto de sintonias. Testa-se até ao extremo a sua habilidade dramática e a sua capacidade inventiva para manter a audiência interessada. Os cantadores actuam até que, por cansaço, por motivos diversos de ordem pessoal ou influenciados pelo desassossego dos ouvintes, julguem oportuno terminar: “Mas esta é pra terminar/ isto está a chegar ao fim;/ por isso, termina pra ti/ e, Joaquina, pra mim”. Frequentemente, ao

constatarem que a audiência não está receptiva (pode mostrar-se crítica, impaciente, intransigente), abreviam a disputa ou interrompem-na. O público avalia, selecciona e comenta as prestações dos disputantes, durante e após os diálogos cantados. Não é raro a fama de um cantador implicar a sua deslocação a outros lugares, o que acaba por enriquecer os esperados encontros públicos, devido sobretudo à motivação acrescida que recai sobre os cantadores locais.

Nas cantigas ao desafio, a audiência, claramente separada dos executantes, está presente para assistir à actuação, mas dela resultam por vezes novos participantes, entusiasmados com as prestações dos cantadores. Os assistentes apreciam os impulsos repentistas, a perspicácia verbal, o adestramento técnico, a força da réplica, as confidências e inconfidências, o inesperado, o segundo sentido, o chiste, a provocação e o humor picante, ingredientes impreteríveis nestes confrontos. No excerto que transcrevemos a seguir, a cantadeira empregou o termo “calcanhares” em vez de “saia”, que previsivelmente rimaria com “Maia”, no sentido de gorar as expectativas dos ouvintes, instaurando assim um efeito de surpresa, que contribui para o estabelecimento do cómico. Apoiada numa metáfora, que, com significado dúplice, parece a princípio óbvia, alargada, por outro lado, numa sugestiva imagem (“o bicho que mata os homens”), a referência sexual é activada para ser imediatamente obstruída (“Anda dubaixo dos calcanhares”):

– Já que tanto me pede,
Eu não sei qu’hei-de dizere,
Se le vou cantar das vermelhas,
O senhor manda-me prendere.

– E sou do Porto, vou prò Porto,
Ai, sou da Maia, vou prà Maia.
E o bicho que mata os homens
Anda dubaixo dos calcanhares.

Noutras ocorrências, figuram quadros imagéticos que produzem efeitos cómicos a partir de uma poética do obsceno mais declarada, actuante apenas no âmbito das coordenadas culturais da própria comunidade. Fora dessas fronteiras, descontextualizados, sem a cumplicidade entre cantadores e ouvintes, segmentos como estes, prontos a desencadear o riso – importante acto de sociabilidade e de integridade individual pelo que tem de “movimento de relaxamento”²⁶ –, podem ser sinónimo de mau gosto:

²⁶ Henri Bergson, *O Riso – Ensaio sobre o Significado do Cómico*, 2.^a ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1993, p. 132.

– Vou cantar uma cantiga,
E à moda de lá dubaixo;
E uma pulga deu-me um coiço,
E deitou-me da cama abaixo.

– Tenho uma pulga antre as pernas
E que me chigou de Bragança
E que a trago no cabelo,
Onde os piolhos descansó’.

O palavrão, quer dizer, a linguagem livre, desabrida, por preconceitos e fundamentalismos de diversa ordem, gera normalmente obstáculos à recolha, divulgação e estudo do desafio. No texto que introduz os “Desafios” do seu *Cancioneiro Popular de Mondim de Basto*, por exemplo, Borges de Castro confessa o seu repúdio pelo “obsceno e baixo humorismo”, chegando mesmo a afirmar – profundamente incomodado por este tipo de textos – que “A sujeira desta espécie de desafios não merece papel e tinta, não tem aqui cabimento”²⁷. Os próprios executantes, perante forasteiros pouco familiarizados com o ambiente do desafio, podem reprimir a inclusão do obsceno nos textos cantados ou recitados. Ora, a verdade é que o prestígio do cantador não pode dispensar a ousadia verbal, a resposta acintosa e pronta, o palavrão na sua dimensão mais insultuosa. O uso do calão, isto é, a linguagem caracterizada por termos obscenos ou, pelo menos, considerados grosseiros, só será por isso motivo de perplexidade para aqueles que ignoram a energia própria das palavras. Numa sugestiva crónica intitulada “O palavrão”, Arnaldo Saraiva comenta o uso dos palavrões em Portugal, afirmando, em tom de síntese: “Mas a força de um palavrão é um artifício social imposto pela hipocrisia e só quem se ofende com o uso do palavrão (se este não for um insulto pessoal) garante, como um primitivo, ou um insuspeitado primário, a sobrevivência do palavrão – do tabu”²⁸. Na poesia oral como na literatura dita culta, – desde a arte satírica trovadoresca a Gil Vicente, a Bocage e a João de Deus, a Alexandre O’Neill, a Alberto Pimenta e a Adília Lopes –, o trabalho literário vale-se com frequência da palavra viva, corrente, desbragada, como instrumento de expressão da mentalidade e da sensibilidade do grupo social.

Mas não se pense que o palavrão, no texto literário popular, da quadra oral e do desafio ao *graffiti*, serve apenas intuitos ofensivos ou depredativos. Pelo contrário, o seu maior valor reside muitas vezes no que encerra de catártico, de libertação de energias negativas, como fica claro também neste breve poema autobiográfico e

²⁷ Porto, Edição do Autor, 1982, p. 85.

²⁸ In *Bacoco é Bacoco seus Bacocos*, Porto, Lello & Irmão – Editores, 1995, p. 131.

sentencioso, que surpreendemos perpetuado numa mesa, na Escola Superior de Educação do Porto, em 2001:

A vida é filha da puta
 A puta é filha da vida
 Mais vale a vida de puta
 Que a puta da minha vida.

Numa famosa e exemplar quadra da literatura de retrete, a mesma que os brasileiros denominam de literatura da latrina, latrinária ou frases da privada, vemos como a obscenidade pode pactuar com conceitos de índole elevada, solene, animada pelo disfemismo inesperado, estrategicamente colocado no final do poema e de verso. O aproveitamento de um defeito exclusivo do Homem – a vaidade –, tratado de diversas formas na literatura universal desde a Antiguidade Clássica (*vanitas vanitatum*), aparece neste texto suavizado por um humor saliente e fino, que advém da descrição concretizante de uma inevitabilidade fisiológica tão humana (e animal) quanto prosaica. A imagética difusa e supostamente associada a um referente nobre que serve de suporte à representação da retrete – um “lugar solitário” – e à sua função parte dos traços fundamentais desse espaço: a solidão e a intimidade que rodeia o acto de defecar, geralmente ignorado, encoberto ou apenas referido por eufemismos, porque conotado com o que o ser humano tem de mais degradante ou humilhante. Pela mestria da sua arte poética (forma estrófica, métrica, rima), pela sua retórica, pela sua estilística, é sem dúvida um poema que merece figurar como epígrafe ou representante do género (ou do local) numa qualquer colectânea desta literatura fedorenta²⁹:

Neste lugar solitário,
 Onde a vaidade se acaba,
 Todo o fraco faz força³⁰,
 Todo o forte se caga.

O desafio transcrito a seguir poderá funcionar como modelo do registo agressivo, chocarreiro, apesar de prescindir de vocábulos que, no uso comum, pontuam no topo da hierarquia ofensiva. Nele figuram grande parte dos instrumentos característicos da sátira declarada, como a insistência em defeitos físicos, as referências

²⁹ Cf. Arnaldo Saraiva, “Os Graffiti – A propósito de *O Guardador de Retretes*”, in *Literatura Marginalizada*, Edições Árvore, Porto, 1980, pp. 102-107.

³⁰ Var.: Todo o cobarde faz força.

escatológicas e os traços zoomórficos, destinados a surpreender o adversário pelo ridículo caricatural que sobre ele recai. Todas as quadras obedecem à estrutura dicotômica, na sua modalidade mais comum: aquela em que os dísticos surgem formalmente independentes, como duas frases apostas, sem qualquer elo semântico a uni-los. A primeira parte, que comporta por vezes um verso inofensivo, quase infantil – como “Desafio da chaminé” ou “No pauzinho da canela” –, vale fundamentalmente como pretexto para a rima, mas, ao desviar ou atenuar por momentos a agressividade léxico-semântica, acaba por amplificar o arrebatamento do insulto expresso no quarto verso. Os versos migratórios “– Desafio, desafio” e “Nunca me desafiei” unificam esta forma poética e inscrevem-na na tradição oral comunitária, sublinhando quer o seu tom de *praxis* combativa, quer a vertigem provocada pelo peso bélico das palavras³¹:

– Ó desafio, desafio,
Desafio pela navalha;
Nunca me desafiei³²
Com semelhante canalha.

– Desafio, desafio,
Desafio pelo repolho;
Nunca me desafiei
Com semelhante mirolho.

– Cala-te lá, boca aberta,
Espantilho do meu nabal;
Por um lado, já estás podre,
Do outro já cheiras mal.

– Ó desafio, desafio,
Desafio da chaminé;
Nunca me desafiei
Com semelhante chimpanzé.

³¹ No livro *Las Malas Palabras*, o psicanalista argentino Ariel C. Arango correlaciona, de forma sólida e convincente, a utilização dos palavrões com o equilíbrio físico e espiritual (*apud* Arnaldo Saraiva, *Bacoco é Bacoco seus Bacocos*, p. 130). Já Freud, de resto, afirmava que a *libido* exerce a sua acção através de construções linguísticas, até se operar a sua diluição no desejo. Se a língua é objecto de amor e de prazer, se as palavras pesam como pedras ou têm a leveza do inefável, não surpreende que o ser humano institua com a linguagem um relacionamento de orientação erótica (cf. Marina Yaguello, *Alice no País da Linguagem – Para Compreender a Linguística*, Lisboa, Editorial Estampa, 1991).

³² Var.: Eu nunca desafiei.

- Ó desafio, desafio,
 No pauzinho da canela;
 Nunca me desafiei
 Com semelhante cadela.
- Ó desafio, desafio,
 Desafio pelo chão;
 Nunca me desafiei
 Com semelhante focinho de cão.
- Ó desafio, desafio,
 Desafio do mantelo;
 Mas tu, ó compadre,
 Tens focinho de vitelo.
- Ó desafio, desafio,
 Desafio da panela;
 Mas tu, ó minha comadre,
 Tens focinho de vitela.
- E agora, para acabar,
 Paleio não vou dar mais;
 Aquele que continuar a falar,
 É o mais burro dos animais.

O final abrupto, superlativo, com diferentes graus de originalidade e contundência conforme a perícia individual, é uma fase decisiva do protocolo performativo do desafio, uma vez que pode atribuir a vitória a um dos participantes. Ao remate anterior – que consideramos muito interessante pela forma decidida como o cantador introduz a conclusão, caracteriza a actuação do adversário e inviabiliza a sua resposta – juntamos este, admirável pela apoteose delicada mas fingida, sugestivamente irónica, da figura feminina, no primeiro dístico e primeiro verso do segundo, e pela desconstrução desse cenário através do prosaísmo emergente do último verso:

- Eu gosto de ti, Rosinha,
 E quero-te pela vida!
 O encanto dos meus olhos
 É ao fundo da barriga³³.

³³ José Leite de Vascelos, *Cancioneiro Popular Português*, vol. I, coordenado e com introdução de Maria Arminda Zaluar Nunes, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 186.

A recepção pode, por outro lado, resultar numa interiorização profunda conducente a uma nova performance, mais ou menos próxima do seu modelo. A produção das cantigas ao desafio depende do equilíbrio entre um património de estruturas formulísticas consagradas pela tradição e um conjunto de técnicas e de capacidades que se conciliam com a inventividade do poeta³⁴. Sabe-se, com efeito, que muitos dos versos e estrofes utilizados pertencem à tradição oral da comunidade, como acontece com a segunda e terceira quadras deste desafio, herdeiro de múltiplas vozes que atravessam a memória colectiva; quadras que se inserem, enquanto unidades independentes, reaproveitadas, na dinâmica cultural que as gerou:

– Canta daí, rapariga,
Que o teu cantar m'alegra;
Se não fosse o teu cantar,
Não vinhas aqui a esta terra.

– E louvado seja Deus,
Eu já ouvi uma voz;
Onde havia estar metida?
Dentro da casca da noz.

– Ó minha fala brandinha,
Vê lá bem no que te metes;
Não me deixes ficar mal,
Em terras que não conheces.

O receptor torna-se assim emissor, funções que, no domínio da poesia oral, alternam constantemente. O ouvinte acumula, portanto, vários papéis: o de receptor e, ao tornar-se emissor, o de co-autor. Entre o intérprete e a audiência gera-se uma reciprocidade de relações, como já vimos: pelo seu entusiasmo maior ou menor, o receptor influencia a actuação do intérprete, funcionando como incentivo ou obstáculo à prestação pública. O público, que espera do intérprete um certo discurso, uma linguagem cujas regras conhece, interfere de modo decisivo na produção da obra durante a performance: faz a apreciação da actuação, aceitando ou recusando as inovações individuais, integradas ou não no acordo cultural em que emissores e receptores se movimentam.

³⁴ Cf. Michael Nagler, *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1974.

A rigidez da forma, como se sabe, por razões que enfoques comparatistas sobre a problemática das culturas situadas podem ajudar a descortinar, varia de cultura para cultura ou, a um nível mais subtil, dentro do mesmo sistema cultural, de autor para autor, mas o problema permanece essencialmente o mesmo: a acomodação do pensamento a um padrão rítmico, o que não torna o desafio uma arte menor. Nele verifica-se o contrário, porquanto o suporte formal fixo ou relativamente constante viabiliza a variação poética e temática. Inúmeros cantadores não podem recorrer a um texto modelo escrito, fixo, que lhes sirva de guia. O padrão memorizado, interiorizado, contudo, é suficiente. Por outro lado, na actuação existe o factor tempo: a composição é contínua, ininterrupta, rápida. Alguns cantadores ao desafio são peritos em acumular, combinar e reajustar fórmulas³⁵ (pessoais ou colectivas) e temas, processo que coadjuva e enriquece a sua actuação. Preserva-se assim a tradição literária oral, através da recriação, da reactualização, de reajustamentos da matéria-prima tradicional. Uma estrutura formulística como esta, de largo emprego pela sua utilidade, pode ser integrada em qualquer desafio:

Ó desafio, desafio,

.....

Nunca me desafiei

.....

Outra componente característica prende-se com a saudação preambular do adversário e dos assistentes, a qual, não sendo obrigatória, é muito recorrente, encontrando-se cristalizada em fórmulas protocolares bem conhecidas dos cantadores e ouvintes. O verso introdutório “Deus te cubra de benção”, para citarmos apenas um exemplo, que figura num desafio verídico que recolhemos e noutros que ouvimos mas não pudemos registar, faz também parte dum desafio (imaginado) de Abílio Costa³⁶. Veja-se esta quadra introdutória, entre outras semelhantes que poderíamos apresentar:

E o dever do cantadore,
Ai, quando chega ao arraiale,
Ai, progunta a todos senhores,
Se passaram bem ou male.

³⁵ Cf. Carlos Nogueira, *Literatura Oral em Verso. A Poesia em Baião*, cap. I, “Variantes”, pp. 70-87. O verso “Eu não dou parte de fraco”, por exemplo, muito comum no Minho, salienta a pertinácia do cantor que quer prosseguir o duelo poético, mau grado a supremacia do interlocutor.

³⁶ Cf. Carlos Nogueira, “Abílio Costa, poeta popular”, in *O Comércio de Baião*, n.º 116, de 26 de Dezembro de 1997, p. 6, com apresentação de alguns poemas.

No desfecho, retoma-se essa cortesia, que convive às vezes com pedidos de transigência para o recurso ao palavrão (“E as asneiras que eu disse/ façam favor de desculpar”). Donde, geralmente, uma conclusão apoteótica, de expansividade estético-ideológica, com a aclamação dos participantes em ambiente de harmonias e de identidades antropológicas, simbólicas e ideológicas. Nessa fase do desafio, com efeito, resolvem-se não poucas vezes as tensões acumuladas durante a sua progressão, ou revela-se a poética do fingimento que lhe presidiu.

Num meio mental e social ultramediatizado em permanente mutação, as cantigas ao desafio encontram amplo espaço de manobra na acção de grupos amadores revivalistas e nos concursos de cantadores ao desafio que não raramente integram os programas de romarias, feiras francas e festivais de folclore, regidos por um misto de orgulho identitário e fonte minuciosamente calculada de atracção turística. É nesses eventos construtores de memória colectiva que certamente residirá o reduto e a identidade desta prática cultural na sociedade moderna³⁷, com consequências já bem visíveis no aumento do número de cantadores. Em certas áreas de Espanha, mais do que até agora em Portugal, esta arte adaptou-se natural e solidamente à modernidade, através de encontros que têm lugar em grandes espaços como campos de futebol³⁸, procurados por um público muito copioso, entusiasta e socialmente diversificado. De temáticas variadas – públicas, privadas, histórico-sociais, religiosas, políticas, etc. –, estes espectáculos, advindos de uma tradição evolutiva, funcionam como uma espécie de catarse ou de psicanálise colectiva. Os colectores de literatura oral participam neste processo enquanto produtores culturais que reenviam para a comunidade textos que de outra forma não ultrapassariam a efemeridade que lhes é conatural. O que ilustra bem a producente convivência entre o oral e o escrito, registos afinal mais complementares do que mutuamente exclusivos, e a importância crescente da ultramediatização televisiva, electrónica e digital, com a fixação em registos áudio e audiovisuais. Os CDs que transformam a oralidade primária em secundária; eternizando-a, são o sinal mais evidente da persistência de um fenómeno da cultura oral portuguesa que parece vocacionado para recusar a fossilização que muitos já lhe vaticinavam há longas décadas atrás. Prova inequívoca, ainda, de que as essencialidades culturais de uma matriz antropológica, respeitando as progressivas variantes locais, regionais e nacionais, permanecem intactas ao longo do curso histórico.

³⁷ Pense-se, a título de exemplo, nos *Encontros de Improviso*, Museu de Etnologia (Lisboa), 26 de Novembro de 1994.

³⁸ Cf. Asier Barandiaran, “Cultura oral vasca en su entorno: elemento de identidad en el marco de la globalización”, comunicação apresentada no VI Congreso “Cultura Europea”, Centro de Estudios Europeos – Universidad de Navarra, Espanha, 25-28 de octubre 2000 (a publicar nas *Actas*).

A repetição destes produtos poéticos, por escrito ou por audiovisual, pode interessar ao antropólogo, ao etnógrafo ou a outro investigador, pode seduzir ou divertir, pode até promover a vedetização de um ou outro cantador ao desafio, mas terá perdido a sua natureza única enquanto expressão superior da arte da fala: a comunhão dos poetas com um auditório que os entende, os apoia, os admira ou os critica, apesar de os objectos produzidos quase sempre desaparecerem irreversivelmente à medida que são concretizados. Desse esbatimento decorre, aliás, grande parte do valor da cantiga ao desafio, território no qual estudiosos de diversas áreas do conhecimento poderão encontrar fundamentos muito significativos para alentadas investigações sobre os mistérios da mente humana: a sugestão, a força da criação poética *in loco*, a consequente presença indelével na memória de palavras modeladas artisticamente; palavras que são, afinal, instrumentos estético-vivenciais, utilitários, moralizadores, distractivos, jocosos, preventivos, coesivos ou subversivos, na linha do costume jogralesco peninsular. Mau grado essa precariedade, esta poesia registada por escrito torna-se reflexo de uma “vocalidade” (Paul Zumthor) dinâmica que as letras aparentemente mortas não ocultam por completo, dada a energia pulsional dos textos.

Enquanto forma de produção simbólica, o desafio é pois uma forma privilegiada de comprometimento dos cantadores na prática da vida social; cantadores que, no seu papel de agentes estratégicos³⁹, ao reflectirem e discutirem paradigmas segundo os quais o grupo se deve reger, ao contarem histórias, casos, sucessos faustos ou infaustos, estão a conferir coesão cognitiva e emocional à vivência colectiva e pessoal, edificando a identidade comunal e individual. A densidade interna e profunda da cantiga ao desafio é de substância antropológica, funcionando como importante apoio do relacionamento entre o mundo, o social, o sagrado, o familiar, e o indivíduo, na sua formação e movimentação nesses espaços. Se recordarmos que a identidade étnico-cultural é um importante factor de coesão e regulação do tecido social, mais sentido fará verberar que, já entrados no século XXI, a pervivência de culturas, paridades e géneros locais poderá transformar-se numa aportação de conteúdos valiosos para a prosperidade da aldeia global e do ambiente globalizador em que nos movemos.

³⁹ Na obra *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano* (Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981, p. 123), José de Almeida Pavão Júnior recorda que os serviços de afamados improvisadores eram por vezes solicitados para peditórios organizados com o objectivo de reunir fundos destinados a obras de alcance público, como a reparação de igrejas paroquiais. Estes “poetas-jograis” (*idem*, p. 122), que encontravam ambientes e cenários propícios à demonstração da sua verve nas Festas do Senhor Santo Cristo e nas Festas do Espírito Santo, especializavam-se na palavra repentina, na revelação do grotesco social, na sátira cirúrgica dirigida às pequenas e grandes misérias humanas. É o que carrega a contundência explosiva desta quadra, citada pelo mesmo Pavão Júnior, da autoria de Carvalho “Talaia”, um dos mais celebrados cantadores, perante a avareza inabalável de um indivíduo: Má porta, mau passador./ ó ferrolho que não corres./ Desgraçado ferrador./ tu pensas que nunca morres? (*idem*, p. 123).