



Pôsteres

O Nonsense das Cantigas Infantis

Carolina Vidal Ferreira (UFSC)

Abstract

Nonsense, according to Ávila is a literary genre which the main thematic is the absolute control of language. The language play and the ludic aspects of nonsense works is also present in children's universe. Carolyn Wells define nonsense in its etimological sense as words with no meaning or absurd ideas. Some Brazilian folklore children's songs seem to have nonsensic characteristics.

Alice in Wonderland (Lewis Carroll) and *The Book of Nonsense* (Edward Lear), the two main representative works of nonsense, were written for children's entertainment. Is there a *sense of nonsense* which makes children understand and like nonsense? Ruth Weir in *Language in the Crib* analyses monologues of a 2-year-old child before sleep, showing evidences of language play. Chesterton in *Child Psychology and Nonsense* affirms that nonsense in nursery rhymes stimulates the imaginative capacity of children by uncommon and illogic situations. According to Wells, a sense of nonsense is needed in order to appreciate first-rate nonsense - it is the only way we can understand and feel touched by ideas wich are supperficially considered nonsense - in the common sense of the word.

1. Introdução

A partir de um interesse prévio em literatura *nonsense*, surgiu a idéia de pesquisar a relação do universo infantil com o mundo *nonsense*. Esses dois universos parecem estar sempre convergindo: tanto por parte dos autores mais importantes do estilo (Lewis Carroll e Edward Lear) que escreveram suas obras voltando-se para o público infantil, como da parte da própria produção poética das crianças e o visível interesse delas por esse tipo de estética - o absurdo, o jogo lingüístico e o *sem sentido*.

Pretendo apontar aqui as características em comum entre três tipos de manifestação ligados ao universo *nonsense* e infantil: **a poesia nonsense, as cantigas infantis folclóricas** e as primeiras aparições de **produção poética de crianças**, até dois anos de idade, **em fase de aquisição da linguagem**.

2. O Nonsense

O *nonsense*, como gênero literário, do qual os principais expoentes são Edward Lear e Lewis Carroll (autor de *Alice no País das Maravilhas* e *Alice Através do Espelho*), foi estudado por diversos autores e críticos. Contudo, os estudos mais abrangentes feitos principalmente por antologistas e ensaístas freqüentemente são incompletos considerando o *nonsense* como apenas uma subdivisão do humor. No entanto, esse estilo possui características muito únicas e complexas que foram percebidas e analisadas por autores que se aprofundaram mais para uma melhor compreensão das manifestações do *nonsense* em suas diversas formas e épocas.

Myrian Ávila em *Rima e Solução - a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*, desenvolve um estudo sobre a poesia *nonsense* no século XIX, época vitoriana na Inglaterra, da qual esses autores fizeram parte¹. Ávila analisa os *limericks* de Lear, que são pequenos poemas de cinco versos, sempre seguindo um mesmo formato e sempre sobre uma temática padrão: *havia um certo alguém, de um certo lugar...*



*There was an old person of Skye,
Who waltz'd with a Bluebottle fly:
They buzz'd a sweet tune,
To the light of the moon,
And entranced all the people of Skye. (Ex. 1)*



*There was an old man of Dumblane,
Who greatly resembled a crane;
But they said, - 'Is it wron,
Since your legs are so long,
To request you won't stay in Dumblane? (Ex. 2)'*²

A partir dos *limericks* e dos poemas contidos nas ficções de Carroll, Ávila aponta características muito interessantes e peculiares das obras *nonsense*. Para isso a teoria semiótica de Michael Riffaterre ajuda a esclarecer os objetivos da poesia *nonsense*. "(...) o controle da linguagem pretende ser absoluto. O jogo com as expectativas é ainda mais inerente ao nonsense, onde o senso comum é o pano de fundo contra o que ele vem se recortar."³ A poesia *nonsense* parece também se encaixar nos conceitos riffaterrianos de *matriz* e *hipograma*, em se tratando das regras do jogo lingüístico, regras que não são explicitadas no texto.

A *matriz* é uma frase mínima respeitada pelo poema *nonsense* em sua forma. O *hipograma* pode ser do tipo *sema* - rede de palavras que se comunicam por associações semânticas, (*rede sêmica*) e podem ser pressuposições de conotação literária, (remetendo a outros textos). Ou seja, a idéia de matriz e hipograma dá forma ao poema tornando-o uma unidade semiótica. Ávila propõe que os poemas de Carroll e Lear se caracterizam pelo objetivo dos jogos textuais de obstruir o acesso ao hipograma, tentando sempre convencer o leitor da ausência de

propósito de sua composição. No caso da poesia *nonsense*, Ávila esclarece:

A leitura do poema é feita a partir da identificação das incongruências - agramaticalidades - do texto, as quais apontam para o hipograma, que provavelmente faz parte da competência lingüística do leitor. No nonsense em verso, o texto é todo agramatical e parece se produzir a partir de um processo, mais do que de um hipograma. Tudo se passa como se não houvesse derivação hipogramática, mas na verdade ocorre um cuidadoso apagamento de pistas que, aliado à montagem de pistas falsas, cuida para que o leitor seja mantido na dúvida sobre a existência de uma chave para o texto.⁴

Durante a análise dos *limericks* learianos, Ávila cita uma outra especialista em *nonsense*, Elizabeth Sewell, que propõe a existência de uma série de variações entre os *limericks* em torno de um determinado motivo ou tema. Alguns assuntos bem recorrentes são as série de animais (na maioria aves e insetos) e a alimentação. Esses temas são sempre abordados de maneira estranha e incongruente e também estão presentes em *Alice no país das maravilhas*, e uma provável razão apontada por Ávila seria: "A comida é um tema especialmente produtivo no nonsense por compor com a linguagem a dupla expressão da oralidade - comer e falar."⁵

Nos *limericks* os animais podem ser "(...) *bons parceiros, criaturas hostis, ou uma chateação inevitável. Enquanto demonstram hostilidade, eles mantêm sua natureza animal. Caso contrário, tendem a assumir hábitos humanos, às vezes sob pressão.*"⁶

Ávila comenta também a existência de uma série de diálogos tanto entre as personagens do *limerick* quanto um diálogo entre *limericks*: quando dois ou mais poemas obedecem a uma mesma forma (ou fórmula) de construção com campos semânticos ocupando as mesmas posições.

A forma do poema *nonsense* é essencial e de extrema importância para caracterizar a complexidade do jogo lingüístico. O poema *nonsense* tem um movimento similar ao de um pêndulo, onde de um lado está a mais rígida **norma** – rima, ritmo, processos formadores e do outro lado há o mundo *nonsense*, sem ligação alguma com o mundo real (onde as coisas necessitam fazer sentido e seguir as leis físicas), na poesia *nonsense* as únicas leis a serem seguidas são aquelas impostas à linguagem. "Quanto mais marcado o ritmo e mais insistentes as rimas (versos curtos, rimas emparelhadas), menos possível é ignorar o aprisionamento da linguagem a estes artifícios. Carroll e Lear fazem da rigidez assim criada o eixo estruturador de seus poemas."⁷ Ávila compara metaforicamente essa norma a uma *camisa-de-força*, que, ao mesmo tempo que aprisiona o louco, dá forma ao seu corpo. "Em seu aspecto mais palpável, a lei está representada pela rima. A rima na poesia popular tem francamente o papel formador de texto (text formant). Muito usada na cultura popular como recurso mnemônico, é a única razão de ser de muitas quadrinhas e acalantos."⁸ Um exemplo muito conhecido do folclore brasileiro é

a primeira estrofe da cantiga *Pirulito que bate-bate*:

Pirulito que bate, bate /
Pirulito que já bateu
Quem gosta de mim é ela /
Quem gosta dela sou eu (Ex.
3)

Podemos então deduzir que as palavras "*pirulito que bate, bate*" fazem parte dessa cantiga infantil somente pela sonoridade (aliteração) e principalmente pelo ritmo.

3. As cantigas infantis

É possível estabelecer algumas relações entre as cantigas infantis folclóricas e a poesia *nonsense*: as características em comum envolvem a forma e o processo formador. Ou seja, a cima de tudo, a rima tem o papel mais importante nessas cantigas. As melodias são muito simples, as rimas e o ritmo são bem regulares a fim de possibilitar a imediata assimilação pelas crianças. O sentido das palavras contidas nas canções (quando existe sentido), está ligado a uma transmissão oral de conhecimento que muitas vezes tem por trás um conceito moral.

Assim como nos *limericks*, há muitas cantigas em que aparece a opressão de um indivíduo pelo coletivo, ou seja, a manifestação da força da linguagem sobre o poema, e utilização dessa linguagem repressora pelo coletivo. Um claro exemplo desse fenômeno é a canção "The Jumblies" de Edward Lear:

*They wento to sea in a Sieve,
they did, / In a Sieve they
went to sea:*

*In spite of all their friends
could say, / On a winter's
morn, on a stormy day,*

In a Sieve they went to sea!

*And when the Sieve turned
round and round, / And
everyone cried, "You'll all be
drowned!"*

*They called aloud, "Our Sieve
ain't big, / But we don't care a
button! We don't care a fig!*

In a Sieve we'll go to sea. (Ex.

4) 9

Outro exemplo do conflito entre coletivo x indivíduo é o ex. 2, o *limerick* também de Lear. Na cantiga infantil “A Barata”, é possível observar uma série de características em comum em relação à análise dos *limericks* feita por Sewell e Ávila.

*A barata diz que tem /Sete saias
de filó.*

*É mentira da barata /Ela tem é
uma só.*

*Ha-Ha-Ha! Ho-Ho-Ho! /Ela
tem é uma só!*

*A barata diz que tem /Um anel
de formatura.*

*É mentira da barata /Ela tem é
casca dura.*

*Ha-Ha-Ha! Ho-Ho-Ho! /Ela
tem é casca dura!*

*A barata diz que tem /Uma
cama de marfim.*

*É mentira da barata /Ela
dorme é no capim.*

*Ha-Ha-Ha! Ho-Ho-Ho! /Ela
dorme é no capim!*

**A barata diz que tem /Um
sapato de fivela.**

*É mentira da barata /O sapato
é da mãe dela.*

*Ha-Ha-Ha! Ho-Ho-Ho! /O
sapato é da mãe dela!*

*A barata diz que tem /O
cabelo cacheado.*

*É mentira da barata /Ela tem
coco raspado.*

*Ha-Ha-Ha! Ho-Ho-Ho! /Ela
tem coco raspado! (Ex.5)*

Nessa conhecida cantiga, podemos observar os seguintes fenômenos:

- a) **a rigidez da norma:** versos curtos, rimas emparelhadas e regulares.
- b) **um processo formador específico:** a cantiga tem um processo e uma forma constante e insistente. *A barata diz que tem /_____ É mentira da barata /_____ Ha-Ha-Ha! Ho-Ho-Ho! /_____*
- c) **a temática do animal :** Os insetos freqüentemente aparecem como personagens dos *limericks* de Lear. Neste caso, há uma tentativa da barata em se afirmar dizendo que possui bens materiais e características humanas.
- d) **a imposição do coletivo através da linguagem:** Toda a afirmação da barata é rejeitada e ridicularizada pelo coletivo quando é dita como mentira, seguida de uma risada.

A cantiga infantil "Borboletinha" é outro exemplo de personagem animal (inseto) com características nonsensicas.

*Borboletinha
Tá na cozinha
Fazendo chocolate
Para a madrinha*

*Poti, poti
Perna de pau
Olho de vidro
E nariz de pica-pau
Pau, pau (Ex.6)*

Novamente, estão presentes a rigidez da norma, a aliteração e sonoridade das palavras e o ritmo como elementos mais importantes, (essencialmente no segundo verso) e o tema do animal com comportamento humano.

4. O Universo Infantil

Carolyn Wells em "*Introduction to a nonsense anthology*"¹⁰ faz uma metáfora de que num mapa literário o *nonsense* seria representado por um país pequeno e isolado negligenciado pela maioria dos turistas. Porém, quem conseguiu descobrir e se sentir fascinado pelo *nonsense* é porque provavelmente reconhece como são admiráveis e inteligentes seus usos. Wells usa o termo *senso de nonsense*, que estaria em uma parte distinta de nosso cérebro, diferente do senso de humor, que reconhece esse tipo de universo "sem sentido". Em seu artigo, a autora cita De Quincey: "*Só um homem de extraordinário talento pode escrever nonsense de primeira linha.*" e diz que ainda poderia ter adicionado: "*Somente alguém com extraordinário gosto para apreciar nonsense de primeira linha.*" Levando em conta essas observações, suponho que haja uma obscuridade no universo *nonsense*, que quanto mais adultos somos e mais treinados estão nossos cérebros, mais difícil é a interação com esse universo. Minha hipótese é em torno da idéia de que as crianças têm esse senso de *nonsense*.

G.K. Chesterton no ensaio "*Child Psychology and Nonsense*"¹¹ trata da questão da arte e da literatura feitas para crianças, que segundo o autor, na verdade não são para agradar as crianças. O artista produtor desse tipo de obra raramente se concentraria no intuito de fazer um bebê rir sem que nenhum adulto risse junto, ou seja, não são obras voltadas para as crianças, no máximo são voltadas para adultos que gostam de crianças. Chesterton dá como exemplo os poemas de Stevenson em "*Child's Garden of Verses*" (ex. 7) bonitos, inteligentes, mas para adultos, devido a existência de trocadilhos e ambigüidades incompreensíveis e desinteressantes para as crianças. Logo depois o autor exemplifica versos com elementos mais apelativos para o universo infantil, com grande ênfase no aspecto imaginativo das palavras (ex. 8) Porém, mesmo com toda a beleza poética, Chesterton afirma que ainda se trata de versos para adultos se divertirem com as crianças.

*The child is not clean and neat
With lots of toys and things to eat,
He is a naughty child, I'm sure.
Or else his dear papa is poor.* (Ex. 7)

*The man in the wilderness asked of me,
How many strawberries grow in the sea?
I answered him, as I thought good:
As many red herrings as grow in the wood.*
(Ex. 8)

Chesterton conclui que o *nonsense* genuíno como aquele presente nos limericks de Lear, em alguns *nursery rhymes* e cantigas infantís, possui os elementos primários necessários para realmente agradar as crianças.

5. A produção poética das crianças

Para a investigação sobre as primeiras formas de produção poética nas crianças foram consultados dois livros sobre linguagem: *Language in the Crib* de Ruth Weir e *Learning How to Mean* de M. A. K. Halliday. O primeiro livro a transcrição de monólogos pré-sono de uma criança de dois anos e meio, sozinho em seu berço, há análises da fonologia, morfologia e sintaxe de sua fala. Contudo é importante salientar que essas estruturas lingüísticas ainda são muito fluidas. A autora comenta sobre o a linguagem interiorizada¹² do sujeito Anthony, que embora interna, é manifestada pela voz, o que é comum nesse estágio de desenvolvimento. Como no adulto, os solilóquios infantis supõem um interlocutor imaginário, o que vai de acordo com a natureza do diálogo - talvez a forma mais primária da linguagem. Nota-se que nos monólogos o vocabulário é menor do que o produzindo no discurso do dia-a-dia, acredita-se então que essas atividades são portanto auto-impostas pela criança como um exercício/brincadeira trazendo o que ela já sabe para um nível de automatismo completo. A habilidade de corrigir os erros durante sua brincadeira sugere que a criança sabe muito mais do que realmente produz para nós.

Roman Jakobson, em um comentário sobre *Language in the Crib*, observa nos solilóquios de Anthony na iminência do sono, uma visão sugestiva sobre o discurso onírico que na totalidade de nosso comportamento verbal possui papel vital tanto nos nossos sonhos quanto em nossa vida mental¹³. Segundo Weir, uma típica propriedade do discurso infantil é a relação íntima de duas funções – a metalinguagem e a linguagem poética – que na linguagem adulta estão bem separadas.

O último e maior “parágrafo” de Anthony, cuja frase “*Daddy Dance*” aparece oito vezes, não é só uma elaborada lição de gramática mas também um documento psico-analítico em movimento, explorando o inventário inteiro da criança, utilizando instrumentos expressivos e sobretudo uma verdadeira composição poética, uma obra de arte infantil, verbal e pictural.¹⁴

Na seção *Discourse Analysis*¹⁵, Weir cita autoridades da lingüística a respeito da linguagem infantil. Segundo Wallon em *Les Origines de la pensée chez l'enfant I, II* (1945), o pensamento da criança jovem é dominado principalmente por associações em pares de contraste, por assonância, identificações ou pseud-identificações. Pode-se então arriscar a hipótese de que os solilóquios são caracterizados pelo sentido denotativo assumir papel secundário. Jockobson em *Linguistics and Poetics* (1960) baseando-se na teoria de Bühler, afirma que a comunicação verbal consiste em seis fatores e seis funções lingüísticas.

- | | |
|--------|--|
| Bühler | <ul style="list-style-type: none"> • Expressivo • Conotativo ou apelativo • Referencial ao - contexto |
| | - interlocutor |

- Jackobson
- Fático
 - Poético
- adiciona:
- Metalingüístico - canal
- mensagem
- código do evento discursivo

A partir dessa teoria, Weir observa que a fala da criança opera com esses fatores variando sua ordem hierárquica. Halliday (1975) também trabalha com seis funções na linguagem da criança em fase de aquisição: *Instrumental, Regulatória, Interativa, Pessoal, Heurística e Imaginativa*.¹⁶ A sexta função - imaginativa - seria aquela em que a criança cria seu próprio mundo, onde ela emerge, toma controle e explora o universo criado. Uma palavra que a princípio consiste apenas em uma cadeia sonora, gradualmente começa a fazer sentido em uma história, em um jogo de *faz-de-conta*, o que tornará mais tarde a função usada na poesia e na escrita imaginativa. Isso é o que pode se chamar, segundo Halliday, de *'let's pretend' function of language*. O que remete a *Alice Through the Looking Glass* - *'let's pretend'* era o jogo favorito de Alice.

Conclusão

Segundo minha interpretação, é possível encontrar características comuns entre os três elementos analisados: a poesia *nonsense*, as cantigas infantis folclóricas e a produção poética das crianças. Porém, para estabelecer relações mais contundentes com o *nonsense* seria preciso um estudo mais aprofundado da literatura a respeito.

¹ A obra desses dois autores começou a ser recuperada e valorizada como manifestação literária somente no século XX.

² *Limericks de Edward Lear*, 1872 - Disponível em: <http://www.nonsenselit.org/Lear/BoN/index.html> Acesso em 10 de julho de 2004.

³ Ávila, Myriam - *Rima e solução: a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear* - São Paulo: Annablume, 1995, p.29.

⁴ ÁVILA, 1995, p.50.

⁵ _____, p.75.

⁶ ÁVILA, 1995, p.76.

⁷ _____, p.162.

8 _____, p.162.

9 LEAR *apud* ÁVILA pp. 79-80.

10 Wells , Carolyn - *Introduction to a Nonsense Anthology* New York, Charles Scribner's Sons, 1903 - pp. 19-33 - Disponível em: http://www.nonsenselit.org/Lear/essays/wells_1.html Acesso em 10 de julho de 2004.

11 Chesterton , G. K. - *Child Psychology and Nonsense* in: *Illustrated London News*, 15 October, 1921 - Disponível em: <http://www.nonsenselit.org/Lear/artic.html> Acesso em 10 de julho de 2004.

12 Termo empregado por Vygostsky em *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Trad.María Margarita Rotger, Buenos Aires : Lautaro. 1964.

13 Weir, Ruth - *Language in the crib* - 2nd printing, The Hague , Mouton, 1970. p. 20.

14 JAKOBSON *apud* WEIR p. 20. Tradução minha.

15 WEIR, 1969 p.101.

16 Halliday, M. A. K. - *Learning how to mean: Explorations in the development of Language* - London , Edward Arnold, 1975, p.19