



# *GRÃOS DA VOZ:* **Culturas da Infância e Oralidade Performativa**

**JOSÉ CARLOS FERREIRA RÊGO**

Artista docente e brincante, José Rêgo (Pinduka) é pesquisador das Culturas da Infância, com ênfase na performatividade lúdica das tradições orais e seu cancionário, tendo-as como matriz e motivo para a criação de espetáculos e saraus do grupo *Canastra Real: contos EM cantos*. Cursou o bacharelado em Artes Cênicas – Interpretação Teatral e a Licenciatura em Teatro na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA); é Mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da UFBA e é doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (UFBA), sob orientação do professor Dr. Gláucio Machado Santos.

## RESUMO

A travessia pelos componentes curriculares que orientam o estágio docente, no curso de Licenciatura em Teatro, pode abrir amplas possibilidades de atuação, sejam os estágios realizados em espaços formais ou não-formais de Educação, sejam estes feitos com crianças, adolescentes, jovens ou adultos. No presente artigo, busco refletir sobre necessidades específicas para a atuação de professores de Teatro junto a crianças, pois, a despeito de os licenciandos de Teatro terem acessado estudos e experiências de aprendizagem sobre Teorias da Educação e Pedagogias do Teatro, entendo que existe um potencial fluxo de estudos sobre as noções de *infância, jogo, oralidade e teatralidade* a serem empreendidos antes de se chegar às práticas de estágio e à atuação profissional. Mais precisamente, entendo ser preciso perguntar pelas alianças de saber a serem delineadas nos processos formativos desses educadores, considerando e tematizando saberes e repertórios da cultura lúdica. A ênfase do estudo está na ampliação e incremento do acervo de brincadeiras com a palavra, destacando os textos orais apropriados para a vocalização das crianças, a partir de pesquisas e registros sobre experiências sensíveis com culturas infantis populares (pessoais, familiares, comunitárias, formativas), repertoriando a oralidade lúdica em estado performativo.

## PALAVRAS-CHAVE:

Licenciatura. Culturas da Infância. Oralidade. Performatividade. Teatralidade.

## GRAINS OF THE VOICE:

### *Childhood Cultures and Performative Orality*

#### ABSTRACT

*The journey through the curricular components guiding teaching internships in Theatre Education programs opens up vast possibilities for practice, whether internships take place in formal or non-formal educational settings, and whether they involve children, adolescents, young adults, or adults. In this article, I aim to reflect on the specific needs of theatre educators working with children. Despite Theatre Education students engaging with studies and learning experiences about Educational Theories and Theatre Pedagogies, I argue that there is significant potential for further exploration of concepts such as childhood, play, orality and theatricality before reaching the stage practice and professional performance. More precisely, it is necessary to question the alliances of knowledge to be shaped during the training processes of these educators, considering and discussing the repertoire and knowledge of playful culture. The focus of this study is on expanding and enriching the repertoire of word-based games, highlighting oral texts suitable for children's vocalization, based on research and records of sensitive experiences with popular children's cultures (personal, familial, community, and educational). This repertoire aims to catalog playful oral expressions in a performative state.*

#### KEYWORDS:

*Teacher Education. Childhood Cultures. Orality. Performativity. Theatricality.*



# INTROITO SINGULAR- PLURAL

A etiqueta da escrita acadêmica recomenda que se vá direto ao ponto, informando ao leitor, logo na introdução do artigo, o que é mesmo que se vai encontrar no texto apresentado. Mas, para quem usa as lentes do brincar, não é incomum que onde se lê “direto ao ponto”, que se leia reticências e se lhe ponha a divagar devagar. Começo, então, pedindo a paciência dos que têm pressa, para notar de saída o que *dá chão* para o horizonte desta escrita.

Complexidade é o que veste o primeiro par de termos grafados, “Culturas da Infância”, e, dada a grande variabilidade de entendimentos sobre o que venha a ser um e outro, é melhor delinear um entendimento suficiente para o contexto desta escrita, inclusive pelo jogo plural-singular.

O termo *cultura*, aqui invocado no plural, tem a ver com a ideia de saberes, fazeres e modos de ser cultivados em comunidades humanas, considerando sua dimensão política, de disputa pelo direito de significar e existir, com sentidos próprios – validados e válidos em cada contexto, porque polissêmicos e simbólicos (Geertz, 2008).

O termo *infância*, que precisa levar em conta os contextos sócio-históricos, pedindo sempre o plural para ser pensado substantivamente, está aqui grafado no singular, tanto porque tem sua pluralidade chaveada pelo “culturas” – que o antecede, quanto porque isso permite sublinhar sua singularidade, alinhavando não uma definição comum, mas aproximações e semelhanças em seu estado de devir e em sua distinção das culturas adultas, hegemônicas em cada contexto.

Para o que importa dizer aqui sobre as Culturas da Infância, uma das grandes mestras da meninagem, a etnomusicóloga Lydia Hortélio, há muito dá pistas do que seja:

[...] a experiência, as descobertas, o fazer das crianças entre elas mesmas, buscando a si e ao outro em interação com o mundo, ou seja, toda a multiplicidade e riqueza dos brinquedos de criança [...] que é de um corpo de



conhecimento, e um conhecimento com o corpo, nele incluídas, naturalmente, a sensibilidade, a inteligência e a vontade como dimensões da vida na sua complementaridade e inteireza (Hortélio, 1990, n.p.).

Então, grafar os termos nesse jogo plural-singular salienta a condição una e vária de cada um, como noção que acolhe múltiplas significações e segue disputando espaço com definições pretensamente mais objetivas. Não estou esquecido de que os sentidos primeiros da palavra *infância* foram dados por vias semânticas negativas<sup>1</sup>: *in fans* (não fala), o que fala não vale como testemunho (Direito romano), fruto do pecado (cristianismo), como o que vem vazio (tábula rasa) ou como o que ainda não é (adultocentrismo); mas quero mais é lembrar que contemporaneamente vão se delineando entendimentos mais generosos e afirmativos da singularidade/multiplicidade da Infância (Kohan, 2004; Larossa, 2004; Corazza, 2004; Agamben, 2005), sem fixar definições, assumindo-a na perspectiva de um devir crianceiro (o que ainda não foi dito, novidade do ser), afins com o que disse Lydia, na citação acima. Tenho dito.

## CULTURAS DA INFÂNCIA E LICENCIATURA EM TEATRO: GRÃOS DA VOZ, GRÃOS “DE VEZ”<sup>2</sup>

**“[...] o grão da voz, quando a voz tem uma postura dupla, uma produção dupla: de língua e de música”.**

Roland Barthes (1990)

**1** Inclusive, estou ciente de que fios pretéritos também tecem as infâncias presentes, costurando-as com as novas formas do capitalismo global, este empenhado desde sempre por um Estado e um “eu” mínimo. Tanto que, mirando criticamente os modos hegemônicos de pensar a infância, não é difícil notar que o mercado, ao tentar reduzi-la ao consumo tecnológico, quer regular o que é e o que pode ser a experiência infantil.

**2** A expressão “de vez” é um brasilianismo geralmente utilizado para indicar que um fruto atingiu plenamente seu desenvolvimento e está próprio para consumo.



Interessa ao contexto desta escrita considerar as dimensões *poéticas, políticas e espetaculares* na abordagem das Culturas da Infância, no agenciamento<sup>3</sup> da oralidade lúdica em estado performativo e no emprego da gestualidade cancional para fecunda aproximação com os processos formativos de licenciandos em Teatro. Se tal intuito contribuir para acender perguntas entre colegas artistas/pesquisadores, e também entre professores e estudantes da Licenciatura em Teatro, já terá valido a pena compartilhar as questões que duram acesas em meu processo de investigação.

O curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da UFBA, criado em 1986, vem experimentando atualizações curriculares, objetivando oferecer uma formação que articule estudos e experiências de aprendizagem *sobre e com* as linguagens das Artes Cênicas, as Teorias da Educação e as Pedagogias do Teatro. Entre os componentes curriculares que compõem o curso, os estágios docentes constituem momentos formativos privilegiados para que os licenciandos em Teatro possam aliançar os saberes advindos de seu processo formativo mais apropriados para a sua atuação nos diferentes espaços educativos acessados.

A travessia dos componentes curriculares de estágio significa pensar modos de atuação em espaços formais ou não formais<sup>4</sup>, com crianças, jovens e adultos. Ao cursar o componente Estágio Supervisionado III, os estudantes da Licenciatura podem optar por atuar em quaisquer desses contextos e segmentos educacionais. Nas linhas que se seguem, tento refletir sobre as necessidades da atuação junto às crianças, na hipótese de o/a licenciando/a decidir atuar onde haja infâncias. A despeito de terem acessado estudos e experiências de aprendizagem sobre Teorias da Educação e Pedagogias do Teatro, entendo que existe um fluxo de estudos entre as noções de infância, de educação, de jogo e de teatralidade a ser pensado, antes das práticas de estágio. Ou seja, é preciso perguntar pelas alianças de saber mais apropriadas a serem delineadas quando da atuação com crianças, considerando as experiências e o repertório de cultura lúdica de licenciandos/as.

Sem a pretensão de responder amplamente à questão, a ênfase do artigo está em compartilhar uns poucos apontamentos no sentido da ampliação e incremento de repertório didático-performativo dos licenciandos, a partir de estudos e comentários sobre experiências sensíveis com as culturas infantis populares (pessoais, familiares, comunitárias, formativas), e do protocolo de um mini acervo de *oralidade lúdica* com textos sugestivos, performaticamente.

---

**3** Precursor do conceito de *rizoma*, o agenciamento pensado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1995) tem a ver com o conjunto de condições singulares, submetidas a coordenadas espaço-temporais e históricas, que operam na produção das realidades, no entrecruzar do que pode ser pensado sobre elas: atrações, repulsões, simpatias e antipatias, alterações, alianças, penetrações e expansões.

---

**4** *Educação formal* entendida como a que acontece nos sistemas oficiais de ensino: escolas, colégios, universidades. Apesar de o pacto de ensino e aprendizagem ser comum ao que ocorre na formal, a *Educação não formal* corresponde à que se dá fora dos sistemas oficiais, com maior flexibilidade curricular, nos critérios e condições de funcionamento e composição dos perfis docentes e discentes, como ocorre nas fundações, ONG's, sindicatos, associações comunitárias, grupos culturais, dentre outras organizações da sociedade civil (Trilla, 2008).



Considerando a emergência de artistas (e) docentes atentos à potência espetacular das culturas infantis e à singularidade performativa das crianças ao experienciarem práticas brincantes, pode-se aventar a possibilidade de o percurso formativo da Licenciatura acolher e dialogar mais sistematicamente com esse campo, de modo que cada estudante possa acessar teorias sobre o brincar, experimentar brincadeiras, inventariar e constituir um repertório próprio de cultura lúdica, que leve em conta memória, pertença comunitária e afetação cultural. Tal conjectura se deve ao fato de que, como egresso da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, que cursou o bacharelado em Artes Cênicas e a licenciatura em Teatro, e teve que atuar arte-educativamente com crianças em diferentes espaços educativos (formais, não-formais e informais<sup>5</sup>), foi preciso buscar esses saberes em diferentes contextos formativos para se fazer um brincante.

E, por conta dessas privilegiadas oportunidades de aprendizagem com a *brincância*, pude desenvolver pesquisas e organizar publicações e espetáculos articulando reflexões sobre infância, práticas brincantes, culturas populares e educação, entendendo ser legítimo que esse conjunto de saberes se constitua como motivo investigativo inicial, mote para garatujar uma poética e protocolar achados afins.

São as referidas experiências e contextos que inspiram e mobilizam a inscrição do pressuposto de que, se no processo de formação de licenciandos/as em Teatro houver o encruzilhar de pesquisa, reflexão, contextualização e vivência de práticas brincantes, acessando as Culturas da Infância, as tradições orais em sua performatividade lúdica e o cancionero brincante da infância, será possível delinear um repertório didático-performativo apropriado aos potenciais e diferentes contextos comunitários de atuação onde houver crianças. Para o incremento e dinamização desse repertório, cabe olhar com atenção para o brincar interiorano e periférico, para o que acontece em espaços onde se brinca na natureza e especialmente para as contribuições ameríndias e afro-brasileiras.

O trabalho pretende dar notícia de alguns achados pontuais, colhidos na aproximação com o universo do brincar, dos brincantes e das culturas populares durante cerca de 30 anos. Tal disposição não se dá porque os achados sejam paradigmáticos, mas, sim, porque são gestos de afirmação de culturas historicamente subalternizadas (da infância e populares), a despeito de serem milenares e planetárias, tradicionais e inventivas, herança e esperança (do freireano verbo

---

**5** Não tendo pacto pedagógico explícito, a *educação informal* tem que ver com as experiências de aprendizagem que acontecem ao longo da vida: atividades familiares, comunitárias, culturais, artísticas etc. (Trilla 2008)



*esperançar*), partícipes da construção de um mundo afeito à conjugação una de inteligência, afeto e sensibilidade.

Acreditando que articular pesquisa, fruição e performatização de práticas brincantes dialoga com as abordagens de algumas das Pedagogias do Teatro contemporâneas (Soares, 2010; Cabral, 2012; Florentino e Telles, 2009; D’Alva, 2014; Pereira, 2015; Hartmann e Veloso, 2016; Desgranges, 2017; Mendonça, 2019), importa aqui defender que essa abordagem seja considerada pedagogicamente pelos que pensam/fazem Educação via teatralidade. Ampliar a compreensão sobre o brincar e o repertório performativo de práticas lúdicas (brincadeiras, brinquedos, cantigas e histórias) nas Culturas da Infância é condição primeira para uma atuação apropriada quando do encontro com crianças em espaços de aprendizagem.

Nesse sentido, entre as intenções de percurso, está o compartilhamento de alguns saberes que sugerem esse caminho como possível e necessário, quiçá, fundamental para a construção de processos educativos preocupados com as identidades/singularidades culturais das crianças, dos licenciandos, dos contextos de atuação. A imersão nos brincares infantis populares para incremento de repertório pode significar o fortalecimento da própria autoria na construção da agenda didático-pedagógica dos estágios curriculares docentes.

Declarada parte dos fundamentos e das motivações, é possível pisar no chão mais operativo desta escrita: a ampliação e o incremento do repertório didático-performativo dos licenciandos a partir das Culturas da Infância, especialmente da oralidade lúdica. Para tanto, farei notações sintéticas e protocolos sobre alguns brinquedos orais tradicionais (lenga-lengas, parlendas, fórmulas de escolha, adivinhas, trava-línguas, quadrinhas e ditos populares) entendidos aqui como notícias de resistência e de re-existência das Culturas da Infância e do patrimônio imaterial, mas acentuando sua dimensão performativa, que afina desenvolvimento infantil e aprendizagem na perspectiva psicomotora, cognitiva, afetiva, social e moral.



# ORALIDADE LÚDICA E PERFORMATIVIDADE

**“[...] o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências”.**

Paul Zumthor (2010)

O título da seção reflete o interesse pela performatividade brincante, visto ser este o campo de atuação como artista docente, mas, também, certa sensibilidade implicada para com as notícias sobre a ampliação de estudos no campo da oralidade: Ruth Finnegan, Walter Ong, Paul Zumthor, Jerusa Pires Ferreira, para citar nomes que balizam diferentes investigações, desde as que tematizam questões mais gerais até os estudos de usos específicos de determinado grupo humano.

Se, como pesquisador, a interlocução com meus pares está chaveada pela escrita; na atuação como brincante, é a língua oral que governa, é a voz quem mais me diz: respeito. E como bem nos adverte Paul Zumthor, a voz humana é fenômeno central em todas as culturas humanas, está nas suas bases: “[...] fonte da energia que as anima, irradiando todos os aspectos de sua realidade” (2010, p. 12).

Ora, dois dos principais povos que constituem o que podemos chamar de brasilidade (ameríndios e afro-brasileiros) têm a oralidade como fundante cultural, e, a despeito disso, aqui estamos nós, por mais das vezes, alimentando academicamente o círculo vicioso de tomar prioritariamente o ponto de vista etnocêntrico de matriz europeia, mais particularmente o grafocêntrico, ao colocar a escrita num plano acima da oralidade. Nesse sentido, considero providencial lembrar, com Edilene Dias Matos, que: “[...] a palavra originalmente não é letra, mas voz e corpo” (Matos, 2018, p. 177).

Sem rivalizá-las, mas tentando pensar além da dicotomia oral/escrito que segue dominante e, atendendo ao chamado de Zumthor para o que ele chama de *desalienação crítica*, ao pôr ênfase



na oralidade performativa se faz um gesto para que não dure o preconceito literário. Inclusive, porque a literatura, noção “[...] historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje” (Zumthor, 2010, p.14), há muito dialoga com as tradições orais, na verdade, ambas atuam com afetações recíprocas.

Se *infância* é noção plurissignificativa, que abarca múltiplas concepções do que vem a ser e noticia experiências distintas e singulares em cada contexto, também assim são os modos do brincar oral infantil. O entendimento e o léxico da oralidade lúdica em estado performativo são variados no tempo e no espaço: história, narratividade, gênero, classe, etnia, território, repertório, recursos naturais, materiais, socioeconômicos, culturais etc. podem ser tomados como marcadores das diferenças, mas também deixar pistas de que aqui e ali há pontos de contato entre umas e outras *brincâncias*, talvez porque humanas, talvez porque próprias de infantes. Pensamentos e gestos de brincar perspectivam outros sentidos da experiência humana; o meninar infantil é cultivo de atenção aos fluxos que constituem o instante, é quando o presente é dádiva e a oferta implica procura sensível (tato, olfato, paladar, audição, visão, intuição, imaginação); quem não se põe pra jogo, nem sabe do que se trata.

As culturas infantis populares têm modos próprios em seus brincares e, entre muitos aspectos notáveis, quero destacar a riqueza da língua oral, tradicional e inventiva, atualizada por intensa performatividade, que só não exaure porque revigora o gosto por dizer brincando. Cabe destacar também nossa capacidade de transformar poucos recursos em mundos, em transfigurar tudo que toca ou nomeia.

A máxima de Benjamin (1984, p. 69) para afirmar a capacidade das crianças de construir brinquedos articulando materiais heterogêneos (pedras, madeira, papel, plástico etc.), mas também a sua sobriedade, visto que conseguem fazer da mínima matéria algo exuberante para o seu brincar, o que é bastante apropriado para definir a *brincância* das culturas infantis populares.

Mirando criticamente qualquer romantização da pobreza, importa sublinhar que a luta por condições de vida socioeconomicamente satisfatórias e de cidadania é pauta fundamental, o que não me impede de notar e afirmar que a condição de ter de transformar e transfigurar o mundo a despeito de as condições ambientais, materiais e culturais não serem favoráveis e/ou bastante mais exigentes criativamente falando, pode fornecer pistas para a constituição de uma poética



da infância muito própria, da qual não me parece que devamos abrir mão, ainda que nossa possibilidade de acessar bens materiais e culturais se amplie substantivamente.

Como acontece a todas as infâncias, também as populares são sujeitas de seu tempo, afetadas pelas condições objetivas e subjetivas, atravessadas pela noção foucaultiana de “biopoder” (*apud* Maria Isabel E. Bujes, 2001, p. 34), não se podendo escamotear que segregação, hierarquização, garantia das relações de dominação e efeitos de hegemonia são dispositivos da expansão do capitalismo. Mas tampouco se deve mirar tais afetações com fatalismo, sem reconhecer resiliências, emergências contra-hegemônicas e modos de respostar inventivos e imprevistos.

Interessa a seguir articular reflexões, protocolos e notações sobre alguns textos da tradição oral apropriados para o desenvolvimento da performatividade lúdica, sinalizando a importância de que os licenciandos possam ao longo do curso constituir um repertório próprio, que leve em conta os diferentes contextos arte-educativos. Não se trata de estabelecer modelos a seguir, mas apenas compartilhar achados que podem favorecer a criação de momentos significativos de interação com crianças, no sentido de que elas possam tomar os textos no que eles têm de potencial para o brincar com a linguagem.

Antes de dar início ao compartilhamento de um mini acervo de oralidade lúdica das Culturas da Infância, importante mais uma vez chamar à atenção para o fato de que o sentido desses textos é que sejam experimentados em “estado de brinquedo”: a voz que diz o texto dá a este um corpo, ao passo que rompe sua clausura. Se a palavra escrita é do reino do estático, a palavra vocal é do reino do dinâmico, modo vivo de comunicação, ligando a língua ao corpo e este, ao espaço, performativamente, ou como nos diz Edilene Dias Matos:

[...] a performance vocal não é só som, mas envolve corpo e voz – corpo e voz intimamente entrelaçados de forma que o que não é sonoro se sonoriza, e o que é visual adquire uma espécie de potencialidade sonora, fazendo da vocalidade uma espécie de cena teatral complexa, feitas de signos verbi-voco-visuais (Matos, 2018, p. 176).

Os termos utilizados para nomear cada brinquedo são os mais frequentemente utilizados, mas sinalizo, desde já, que as fronteiras entre alguns deles é borrada, e que seria fundamental que



em contexto formativo os licenciandos acessassem o que está sistematizado por diferentes autores, dentre os quais é possível destacar obras de Antônio H. Witzel (1995), Câmara Cascudo (2000), Florestan Fernandes (2004), Ricardo Azevedo (2005), Sílvio Romero (1985), Veríssimo de Melo (1985), que podem ser importantes fontes de pesquisa, inclusive para a notação de aproximações e distâncias.

Um tanto por conta dos preconceitos para com as pesquisas interessadas na oralidade e ainda mais com sua vertente lúdica, muitos autores tiveram que “dar seus pulos” (*sic*) para que o mundo oral fosse acolhido pelo mundo da escrita acadêmica, frequentemente precisando nomear práticas orais com termos emprestados do repertório grafocêntrico, ou mesmo conceituar todo o conjunto como “literatura oral”, com se a anexação da literatura à oralidade desse a esta certo verniz de prestígio.

Os brinquedos orais que apresento a seguir, por exemplo, estão dentro do que alguns autores chamam de “folclore poético”, contendo acalantos, cantigas infantis, brincadeiras cantadas, quadras, desafios, etc., diferente do “folclore narrativo”, que contempla as lendas, mitos, contos, fábulas, casos e anedotário popular (Weitzel, 1995). Reconheço a importância da luta dos que me antecederam, mas com a chave da Etnocenologia em mãos (Bião, 2009), creio ter chegado o momento de podermos usar as expressões em conformidade com as usuais pelos próprios brincantes.

De mais a mais, tendo aprendido com Calvino a “[...] considerar a leveza antes um valor que um defeito”, também eu, vendo que o reino do humano parece condenado ao peso, entendo que é preciso mirar outros espaços, que é urgente “[...] mudar de ponto de observação [...] considerar o mundo sobre outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento (Calvino, 1990), e faço o convite para que, com leveza, possamos conjugar uma poética que toma a palavra como coisa outra e assim aproximar-nos do mundo onde se fala uma *língua de brinquedo*.



# ORALIDADE LÚDICA: LÍNGUA DE BRINQUEDO

Os exemplares de brinquedos da oralidade que compartilho nesta seção não são raridades recolhidas por um pesquisador que foi buscá-los num povoado longínquo, para além das fronteiras do Brasil profundo, nem foram encontrados no tomo *tal*, do volume *x*, do capítulo *y*, de uma edição bilíngue esgotada há mais de 50 anos. Tudo que está disposto a seguir está ao alcance da mão (ou dos dedos) e, tomara, já esteja gravado no coração de quem lê, apenas no aguardo de ser desperto para se exhibir como “*saber de cor*”.

Não tenho dúvidas de que ir além de tais fronteiras pode enriquecer nosso vocabulário com brincades outros e de que existem muitos livros encantados perdidos em bibliotecas (públicas e privadas), carecendo de leitores traquinas que façam as palavras saltarem do papel e ganharem quintais, jardins, parques, praças, ruas, salas de aula, palcos, terrenos baldios... Há lugares de sobra, dentro e fora de nós, que podem ser transfigurados se lambidos por palavras *de brincar*.

Enfim, como cantou Wado em “A Gaiola do Som”<sup>6</sup>, sei finalmente que: “Ler é libertar a palavra / que estava enclausurada no papel.” E se: “Palavras gostam de voar / E ecoar o eco de seu pleno sentido sonoro”, ainda mais as que duram em “estado de brinquedo”. Que não demore o tempo de os tesouros orais (guardados na memória de nossa gente e em livros afins) estarem acessíveis, disponíveis e vivos em nós. Por ora, façamos folia com o que ainda pode estar inscrito nas primeiras páginas de nossas infâncias interioranas, periféricas e suburbanas.

---

<sup>6</sup> Canção de Wado, Alvinho, Bahia e Juca e que faz parte do álbum “Cinema Auditivo” (2002).



#### **IMAGEM 1**

*Ouvido infante. Imagem do espetáculo Pé de Ouvido: histórias de bichos traquinas, criaturas malinas e encantados de água doce, fruto de pesquisa sobre Culturas da Infância e Oralidade, desenvolvida pelos pesquisadores-artistas José Rêgo (autor do artigo em tela) e Luciene Souza. Foto: Marcos Sandes.*



# QUE TAL REVOLVER ALGUMAS DESSAS PÁGINAS?

Há grande número de estudos sobre o repertório de textos da oralidade, com perspectivas formais e políticas diversas e um sem-número de termos para nomear cada tipo de texto oral, não havendo unidade no léxico, menos ainda no modo como se define cada um. Como não cabe na pauta deste artigo analisar tamanha diversidade, considerando que o sentido maior é compartilhar achados e ofertá-los para inspirar a construção de repertórios de oralidade lúdica próprios, farei a seguir a indicação de alguns exemplares de brincadeiras com a palavra, acrescentando descrição básica e breves protocolos sobre características que podem ser levadas em conta, quando da performatização vocal-corporal pelos licenciandos e pelas crianças.

## LENGA-LENGAS

O nome tem pinta de traquinagem e, em alguma medida, elas o são. Nas lenga-lengas, os textos são enunciados divertidamente, mas funcionam também como enrolação para outros fins, sabidos por quem brinca. Geralmente experienciadas entre um adulto e uma criança pequena, sentados frente a frente, as lenga-lengas são brincadeiras nas quais o texto é dito escandindo sílabas e que apresenta certo encadeamento lógico-causal com os movimentos corporais executados. O brincante “regente” e a criança, em estado de cumplicidade mais ou menos silenciosa, sabem que a enunciação do texto é mero pretexto e alegre adiamento do “bote” performativo efetuado pelo “regente”, em que este: a) salienta vocalmente alguma repetição sonora onomatopaica e cômica<sup>7</sup>; b) utiliza gesto específico, que, no contexto da brincadeira, suscita o riso, como é o caso do toque da “campainha” em *Janela, Janelinha*; c) busca lhe fazer gargalhar via cócegas, como é o caso da conclusão de *Cadê o toucinho?*

<sup>7</sup> Cecília Meireles provavelmente tomou esse procedimento como motivo criativo no poema *A língua do Nhém* (1981), que depois foi musicado por Dércio Marques e está no álbum *Anjos da Terra* (1991).



## JANELA, JANELINHA

*Brincante contorna levemente o rosto da criança com o dedo indicador:*

### **– Uma casa redondinha:**

**Janela** (com o mesmo dedo indica um olho),

**Janelinha** (indica o outro olho),

**Porta** (indica a boca),

**Campainha** (indica o nariz):

**Blim! Blom!** (apertando levemente o nariz).

A lenga-lenga *Cadê o toucinho?* costuma se iniciar por uma espécie de prólogo no qual um dos brincantes estende a mão com a palma para cima. O brincante “regente” toca individualmente os dedos da mão estendida, enunciando o nome popular de cada dedo:

## CADÊ O TOUCINHO?

*Brincante 1:*

**– Dedo mindinho** (Toca o dedo mínimo).

**Seu vizinho** (Toca o anelar).

**Maior-de-todos** (Toca o dedo médio).

**Fura-bolos.** (Toca o indicador).

**Mata-piolho!** (Toca o polegar, mas dessa vez utilizando o próprio polegar, em gesto característico do que enuncia).



*A seguir, o Brincante “regente” toca o centro da palma da mão da criança parceira da brincadeira com o dedo indicador, abrindo o jogo de perguntas e respostas com:*

### **- Cadê o toucinho que estava aqui?**

*A partir daí há grande variação textual em cada comunidade de brincantes, mas é comum que se tenha mais de uma dezena de perguntas até que se chegue ao momento de correr os dedos pelos braços da criança enquanto se tenta fazer-lhe cócegas, dizendo que a localização ou a personagem da última resposta está correndo por diferentes pontos coceguentos do corpo da criança: “[...] por aqui... por aqui... por aqui...”.*

Como a consecução do pacto de cumplicidade entre as partes e o jogo de toques corporais implicam relações de confiança, *Janela*, *Janelinha* e *Cadê o toucinho?* têm natureza híbrida e podem ser pensadas na família das lenga-lengas, mas também na dos brincos. Tanto as lenga-lengas quanto os brincos costumam suceder aos acalantos (não os substituindo) e fazem parte do repertório inaugural de brinquedos com a oralidade lúdica, sendo experienciados durante a primeira infância até aproximadamente os três anos. Acontece que, como foi dito anteriormente, o sentido primeiro desses textos é a brincadeira, e esta não é obediente a condicionantes etárias, podendo ser postas para jogo com crianças de outras faixas etárias, bastando que elas assim queiram.

---

## PARLENDAS

---

Conjunto de palavras entoadas ritmicamente, em forma de versos rimados ou versos brancos. Pronunciadas pelas crianças quando em situação de brincadeira, podem ser acompanhadas de movimentos corporais. Apesar de a expressão “cantar parlendas” ser muito difundida, é mais apropriado falar em brincar recitativo, podendo ser ditas em uníssono, em forma de diálogo ou alternando coro e solos. Conforme Veríssimo de



Melo (1985), as parlendas têm como função primordial divertir, não raro, constituídas de pérolas do *nonsense* verbal, mas Câmara Cascudo (2000) distingue as de puro divertimento das que são úteis para aprender ordem numeral, dias da semana e dos meses, cores e qualquer outra ideia elementar, ao que se chama *mnemonias*.

O termo “parlenda” (ou parlenga) vem do latim *parlare*, verbo que significa falar, tagarelar. Desde quando são utilizadas como língua de brinquedo é difícil precisar, mas sabe-se que aqui chegaram com os portugueses e com os processos de interação cultural que nos são próprios, sendo acrescidas sonoridades, palavras, modos performativos e linguísticos ameríndios e afro-brasileiros, mas também os de imigrantes que aportaram por aqui posteriormente: franceses, italianos, espanhóis, árabes, japoneses, entre outros, o que torna ainda mais complexa a feitura de um inventário atualizado do gênero. Tomar as parlendas existentes como mote performativo no ensino de Teatro com as crianças é um modo de reapresentar e ressignificar esse repertório, rica fonte de oralidade poética e lúdica e que, por ter essas qualidades, pode inclusive abrir espaço para a criação de novas parlendas, construídas com palavras de línguas indígenas e africanas que sejam saborosas e divertidas de dizer, jeito bom de saborear a Língua Portuguesa brasileira.

Existindo em grande quantidade e organizadas a partir de diferentes classificações, seria tarefa insana tentar cobrir todas as modalidades de parlendas. Para o contexto deste artigo, mais uma vez a ideia é pinçar exemplares conhecidos popularmente e que possam favorecer a desenvoltura performativa oral-corporal.

## ANDOLETA

***Formação: brincantes em roda, sentados ou em pé. Com a mão esquerda, espalmada para cima, cada pessoa recebe a mão do brincante que está à sua esquerda; já a mão direita, espalmada para baixo, é recebida pela mão do brincante que está à sua direita. Alguém, voluntariamente ou por alguma fórmula de escolha, inicia a brincadeira, retirando a sua mão direita e batendo levemente na mão que está sobre a sua mão esquerda. A pessoa que recebe a palmada na mão dá sequência ao jogo, repetindo rapidamente o***



mesmo movimento, na mesma direção, enquanto o texto vai sendo enunciado, de forma segmentada, considerando as sílabas poéticas/tônicas, conforme notado abaixo:

**- AN/DO/LE/TÁ LE/PETI / PETI / POLÁ / NES/  
CAFÉ / COM / CHOCO/LATE E / TAMBÉM /  
COM GUÁ/RANÁ. AN/DO/LE/TÁ PUXA O /  
RABO DO / TATU QUEM SAIU FOI TU / PUXA  
O / RABO DA PANE/LA QUEM SAIU FOI / ELA /  
BARRA / BERRA / BIRRA / BORRA / BURRA!**

## UM HOMEM BATEU EM MINHA PORTA

*Formação: dois brincantes batem a corda em ritmo regular.  
Desenvolvimento: Os demais brincantes, espontaneamente ou ordem estabelecida por alguma fórmula de escolha, entram na corda e executam a movimentação sugerida pelo texto, até que seja indicada sua saída).*

**Um homem / bateu / na minha / porta / e eu / a... bri.**

**Senhoras e senhores, põe a mão no chão.**

*(quem está pulando põe a mão no chão)*

**Senhoras e senhores, pule de um pé só.** *(pula de um pé só)*

**Senhoras e senhores, dê uma rodadinha** *(gira sobre si mesmo)*

**E vá pro olho da rua** *(sair da corda sem ser tocado por ela)*



## ORDEM

*Formação: crianças em roda. Desenvolvimento: executam a movimentação sugerida até que seja enunciada a última sílaba. Quem estiver com a bola na mão quando a última sílaba for pronunciada, sai da roda.*

**Ordem**

**Em seu lugar**

**Sem rir**

**Sem falar**

**Com um pé**

**Com o outro**

**Com uma mão**

**Com a outra**

**Bate palmas**

**Pirueta**

**Vai pra frente**

**Vai pra trás**

**Coça as costas**

**Faz careta**



## FÓRMULAS DE ESCOLHA

Geralmente utilizadas antes do início de uma brincadeira como dispositivo para equalizar decisões sobre papéis a serem desempenhados, ordenamento e/ou distribuição de posições na área do brincar, as formas da oralidade que atendem pelo nome de fórmula de escolha têm família grande. Vou destacar aqui alguns que têm o quesito performatividade oral mais saliente<sup>8</sup>, mas seria de grande valia que os licenciandos inventariassem outros tantos<sup>9</sup>, pois podem ser bastante úteis para o contexto de suas *brincâncias*, podendo evitar desavenças e brigas, sendo meio pacífico e que democratiza a decisão pela unidade do acaso. Estando na condução de uma atividade com crianças e havendo qualquer impasse sobre quem faz o quê, é bem provável que as crianças demandem que o/a professor/a decida. Acionar o repertório de fórmulas de escolha e transferir a decisão para o acaso<sup>10</sup>, árbitro imparcial, é salutar para os brincantes e para o fluxo do brincar, pois aumenta a imprevisibilidade do jogo desde o começo e intensifica sua dinâmica.

Por sua grande variedade formal, flutuando entre a prosa e o verso, as fórmulas de escolha são postas por alguns autores no grupo das parlendas, inclusive porque sua performatividade oral é ritmada, com segmentação de sílabas e escansão de palavras, por vezes em versos rimados. Não cabe aqui polemizar diferenças, mas notar similitudes: quem for apontado ao final do enunciado tem seu destino traçado (sem querer, rimou. Pode ser um formulete?).

**Uma, duna,  
tena, catena,  
rabo de pena,  
bolô, fe...dô!**

**Lá em cima do piano  
Tem um copo de veneno  
Quem bebeu morreu  
O azar foi... seu!**

**Fui na lata de biscoito  
Tirei um, tirei dois,  
Tirei três, tirei quatro  
Tirei cinco, tirei seis  
Tirei sete, tirei oito  
Tirei nove, tirei... dez!**

**8** “Par ou ímpar”, “Zero ou um”, “Cara ou coroa”, “Pedra, papel e tesoura” também são formuletes de escolha, articulando linguagem verbal e gestos, mas com resolução quase instantânea.

**9** Aliás, a ampliação do repertório de fórmulas de escolha e de todos os outros tipos de textos da oralidade lúdica pode ser iniciada consultando os autores e obras citadas no início da seção: Antônio H. Weitzel (1995), Câmara Cascudo (2000), Florestan Fernandes (2004), Ricardo Azevedo (2005), Sílvio Romero (1985), Veríssimo de Melo (1985).

**10** Em tempos de cultivo da competitividade desde a infância, criar situações de jogo em que a passagem da fortuna para o infortúnio, e vice-versa, se dê por decisão exterior à vontade parece grande aprendizado. Essa é a força do Acaso, notado por Caillois (1990, p. 37) como o insolente e soberano zombador dos méritos, que vem abolir as superioridades naturais ou adquiridas dos indivíduos/grupos e colocar a todos no mais absoluto pé de igualdade “diante do cego veredicto da sorte”.



**Mamãe mandou  
Eu bater nesse daqui  
Mas como eu sou teimoso  
Vou bater nesse da...qui!**

**Lá na rua 24  
A mulher matou o sapo  
Com a sola do sapato  
O sapato encolheu  
E a mulher morreu  
O culpado foi aquele  
Que se mexeu**  
(Ganha quem se mexer por último)

**Uni, duni, tê  
Salamê, mingué  
O sorvete colorê  
Escolhido foi vo...cê!**

**B – Você tem uma bonequinha?  
C – Tenho.  
B – Ela é muito engraçadinha?  
C – É.  
B – Quantos anos ela tem?  
A – Sete  
(ou qualquer outro número)  
B – Um, dois, três, quatro, cinco,  
seis... sete!**  
Obs.: B (Brincante); C (Coro);  
A (Alguém apontado pelo Brincante)

---

## ADIVINHAS

---

Traquinagem da linguagem de marca maior, adivinha quanto interessou a todo mundo que tem gosto por oralidade lúdica? Para Weitzel, por exemplo, uma adivinha é uma “formula enigmática em verso ou em prosa, onde se descreve dissimuladamente, através de suas causas, efeitos, qualidades, semelhanças ou diferenças, muitas vezes em termos ambíguos ou obscuros, forçando a inteligência na busca da solução correta” (Weitzel, 1995, p. 129). O autor chama atenção para o fato de que, nesses breves enunciados enigmáticos, há abundante uso das figuras de linguagem, com recurso a metáforas, homonímias,



analogias, comparações e quaisquer outros meios linguísticos para nublar o entendimento, com apuradas proposições ou indagações que exigem engenhosidade, astúcia e malícia para a decifração e resposta.

Originárias de sisudos ritos iniciáticos para umas poucas criaturas privilegiadas ou abençoadas pela sorte<sup>11</sup>, nas culturas da Índia, Babilônia, Pérsia, Egito, Grécia (sim, o enigma da Esfinge no *Édipo Rei*, de Sófocles) e Roma (Moya *apud* Weitzel, p. 129), as adivinhas foram aos poucos caindo nas graças do povo e, como bem demonstra Antônio Henrique Weitzel (Moya *apud* Weitzel, p. 131), para além de suas funções *psicológicas* (intelectiva e emotiva), *pedagógicas* (instrução, informação, formação) e *literárias* (forma e conteúdo), ampliou grandemente sua função social, do cultivo amistoso da amizade inteligente, da diversão recheada de cognição, do entretenimento sabido e prenhe de vertiginosa alegria.

Breves em sua complexidade, Florestan Fernandes as reconheceu como índice de cultura e ação cultural simultaneamente: “[...] as adivinhas não existem por si e para si, mas como realidades anímicas, que se integram dinamicamente, no comportamento humano, constituindo por isso uma função dos processos que preservam ou modificam as estruturas sociais.” (Fernandes, 2004, p. 388). Tamanha sua capacidade de sugestão para o raciocínio e imaginação que Veríssimo de Melo cita um poema de Miguel de Cervantes<sup>12</sup> em que este toma a adivinha como motivo criativo. E se serve aos poetas, pode servir à infância, como se pode ver com Veríssimo dando voz à afirmação do folclorista argentino Eduardo M. Torner<sup>13</sup>.

Por se tratar de uma aproximação introdutória, há apenas a compilação de umas poucas adivinhas encontradas nas obras de referência. Dentre as fontes citadas até aqui, quase a totalidade guarda uma seção especial para as adivinhas, tamanho seu prestígio. O catado de adivinhas a seguir compreende as que se apresentam diretamente como sucinta *fórmula interrogativa* e as que tomam a forma de *declaração descritiva* mais ou menos longa sobre um tema, acolhendo a diversidade formal: umas em prosa, outras em verso. Se em forma de pergunta, charada, problema, pantomima ou conto de adivinhação (Melo, 1985; Romero, 1985; Weitzel, 1995; Fernandes, 2004), as adivinhas podem nos colocar no lugar da dúvida, sem melindres dúbios, tentemos adivinhar e de modo vário:

---

**11** Há grande número de exemplos na literatura, em livros sagrados e de história, em que as adivinhas ocupam lugar decisivo no fluxo dos acontecimentos narrados. Uma presença tão larga no tempo e no espaço merece um cadinho mais de atenção, particularmente em contextos de aprendizagem, pois parece pedra de baladeira, quanto mais para trás puxamos o fio da meada, mais longe podemos chegar e com mais força atingir o alvo (que seja, uma boa gargalhada).

---

**12** *És muy oscura y es clara,  
Tiene mil contrariedades,  
Encúbrenos las verdades  
Y al cabo no nos declara.  
Nace a veces de donaire,  
Otras de alta fantasías,  
Y suele engendrar porfías  
Aunque trate cosas de aire*

---

**13** Las adivinanzas, algunas de ellas expuestas con verdadera belleza poética, obligan a la imaginación a efectuar ágiles movimientos en busca de la idea implícita. Gran entretenimiento para los niños éste de las adivinanzas a cuya exposición ellos aplican espontáneamente toda su atención e interés a fin de hallar el significado lo antes posible, en noble y estimulada competencia (Torner *apud* Melo, 1985, p. 90).



## ADIVINHAS

1.  
O que é? O que é?  
Altas varandas  
Belas janelas  
Abrem e fecham  
Sem ninguém tocar nelas?

2.  
Botina e meia  
mais  
Botina e meia:  
quantos pares são?

3.  
São doze irmãs  
numa mesma casa.  
Todas têm meia,  
mas não têm sapatos.  
Quem são elas?

4.  
O que é? o que é?  
Com dentes deste  
tamanho,  
não sei porquê  
vou à mesa.  
Todo bocado que apanho,  
tomam de mim  
com certeza!

5.  
É filho de meu pai  
e também de minha mãe,  
mas não é meu irmão,  
nem minha irmã é.  
Quem é ele?

6.  
O que a formiga tem maior que o boi?

7.  
Quem se molha mais ao sol?

8.  
O que é? O que é?  
Figura magriça  
De um olho só  
Pegam-lhe a cauda  
E dão-lhe um nó  
Depois a obrigam  
A mil tuneizinhos perfurar  
Sem dó?



9.

**Um pastor tinha 4 ovelhas.  
O diabo levou-lhe 2.  
Quantas ficaram?**

10.

**O que é? O que é?  
Anda deitado  
E dorme em pé?**

11.

**O que é? O que é?  
Nunca botei folhas,  
mas flor já botei...**

12.

**O que é? O que é?  
Sou pequenina  
e beijo flor.  
Abelha não sou,  
nem beija-flor?**

13.

**Não me procurem na palha,  
pois sempre estou no trigo.  
Presente estou na lista  
e sempre estou entre amigos.  
Eu sou da realidade,  
entre reis e rainhas estou.  
Faço parte da mentira,  
em verdade nunca vou.  
E então, sabe quem sou?**

### Respostas das ADIVINHAS:

1 - Os olhos. 2 - Dois, um de botina e outro de meia. 3 - As horas. 4 - O garfo. 5 - Sou eu mesmo. 6 - O nome. 7 - O gelo. 8 - A agulha e a linha. 9 - Seis, as quatro que ele já tinha e mais duas que o diabo levou. 10 - O pé. 11 - Xique-xique. 12 - Borboleta. 13 - A letra "r";



## TRAVA-LÍNGUAS

Enunciado constituído por uma sequência de palavras/sílabas/fonemas com forte acento consonantal e que, por conta das dificuldades articulatorias que impõe à fala, são difíceis de dizer de maneira rápida e clara, muito mais frequentemente levando ao tropeço, travando a língua. Dos que vimos até aqui no campo da oralidade lúdica, certamente os trava-línguas são os mais vertiginosos: com eles a performatividade oral vai nas beiras de abismos que as palavras sugerem por estarem dispostas daquela maneira, quase indizíveis rapidamente; num átimo, após qualquer tropeço na enunciação, põe os ouvintes rindo ladeira abaixo. Neles, se a fala não falha, quem fala faz festa, se farfalha, a festa é de quem ouve a fala falhar, sim, para o público, a palavra em estado de brinquedo, até falhada merece ser festejada. Falei e disse.

Também há quem use trava-línguas numa pegada mais artística, atentando para sua dimensão estética. Por serem desafios exigentes para uma fala bem articulada, são excelentes para aperfeiçoar a dicção, bastante úteis nos exercícios de preparação de atores e demais artistas que usam a voz na cena. Prosadores da ficção fazem recurso a esse gênero, enxertando um ou outro para, por exemplo, colocar dificuldade na jornada de alguma personagem e divertir o leitor que acaba experimentando as dificuldades dos dizeres postos nesses pontos da narrativa. Também os poetas populares, especialmente cantadores e emboladores, gostam de *travalinguar* e costumam utilizá-los como aperitivo nos refrões das glosas improvisadas em suas apresentações ao vivo e como motivo para a criação de formas poéticas duráveis em livros e discos.

Como o horizonte dessa escrita é pensar a oralidade lúdica de mãos dadas com a infância, os trava-línguas dispostos a seguir foram escolhidos pelo que podem oferecer de brincadeira com as palavras, pelo saboreio das sonoridades, pelo nonsense verbal e potencialidade cômica:



Sobre aquela serra há uma arara loura.

A arara loura falará?

– Fala, arara loura! Fala, arara loura!! Fala, arara loura!!!

Farofa feita com farinha fofa  
Fofou o fato da foca Fofinha

Não confunda ornitorrinco com  
otorrinolaringologista,  
ornitorrinco com ornitologista  
ou ornitologista com otorrinolaringologista,  
porque ornitorrinco é ornitorrinco,  
ornitologista é ornitologista,  
e otorrinolaringologista é  
otorrinolaringologista.

Sacha Chaves é xará de Sacha Rocha.

Sacha chama a xará Sacha  
pra tomar chá com xerez,  
mas Sacha Rocha é chata  
e nem acha chá tão chique.

Em um prato de trigo comiam três tigres.

Um prato de trigo para um triste tigre.

Dois pratos de trigo para dois tristes tigres.

Três pratos de trigo para três tristes tigres.

Num ninho de mafagafos  
tinha seis mafagafinhos,

Três magafafinhos e dois mafifaganhos  
Quem os desmafagafizar manhafifagando  
Desmafagafizará magafafificamente  
sem magafafar

Quico quer caqui.

Que caqui que Quico quer?

Quico quer qualquer caqui.

Eu tagarelaria. Tu tagarelarias.

Ele tagarelaria. Nós tagarelariamos.

Vós tagarelariéis. Eles tagarelariam.

E todos os tagarelas tagareladores  
tagarelavam em sua  
tagarelance tagarelante.

Casa suja. Chão sujo. Chão sujo. Casa suja.



## QUADRINHAS

Uma das mais antigas e conhecidas formas de poesia popular, é composta por estrofes de quatro versos setessilábicos, ou seja, com sete sílabas poéticas, que são contadas até a última sílaba tônica. O esquema de rimas mais comum é o ABCB, com o segundo e o quarto verso rimando entre si, e o primeiro e o terceiro livres. Por conta de sua simplicidade formal, da singeleza entoativa no trato dos conteúdos e maior facilidade para memorização elas acabaram se tornando o principal meio de propagação das cantigas e demais brinquedos cantados da infância (Cascardo, 2000), e nas rodas de verso cultivadas nas cirandas praieiras espalhadas pelo litoral nordestino e nos cantos de trabalho pelos rincões do Brasil.

Na verdade, as quadrinhas ocupam duplo lugar na oralidade lúdica: podem ser ditas em voz alta, como poemas, acentuando a composição dos versos e a posição das rimas; e serem entoadas entre um refrão e outro nos brinquedos para versar cantados por crianças e adultos. Como foram objeto de estudo e de registro por centenas de autores, é difícil precisar se uma determinada quadra nasceu no versar de um brinquedo oral ou se é filha da escrita poética e desaguou na oralidade por obra de algum brincante.

De qualquer modo, como a Língua Portuguesa é predominantemente setessiábica, quase tudo que dizemos tem sete sílabas, quase que é uma métrica que sabemos de cor. Também por isso, na língua escrita ou na oral, não há assunto ou acontecimento que não possa ser tomado como motivo para uma quadrinha e não há conteúdo para o qual ela não possa dar sua forma: lírica, humorística, filosófica, didática, satírica, amorosa, religiosa, dramática. Há grande número de estudos sobre essa forma poética (oral e escrita), inclusive com recolha de versos e produção de compilações, dando notícias do viver factual, afetual, sociocultural, *imaginal* e mesmo marginal de brasileiros em diferentes momentos e lugares.

Entre os autores citados nessa seção, no tocante às quadrinhas, Silvio Romero (1985) talvez seja o que mais densamente trabalhou para que essa produção poética popular não se perdesse. No idos de 1898, publica *Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil* e numa pequena seção sobre versos (1/6 do livro) compila 564 quadras. É espantoso e triste constatar que há mais de 120 anos um único autor tenha eternizado na escrita um número tão grande de quadras e ao



entrar num espaço de aprendizagem não encontremos uma dúzia nem sequer sabidas de cor. Uma vez, numa entrevista para TV (não me recordo detalhes), ao ser perguntado que legado gostaria de deixar caso fosse Ministro de Educação, ouvi Antônio Nóbrega responder algo como “– *Que cada criança brasileira saiba fazer quadrinhas*”. Bem antes do tempo de fazê-las, é preciso sabê-las na ideia, no coração, na ponta da língua, na própria voz. É utopia que chama? Ponho a minha para jogo e deixo aqui um punhadinho de quadrinhas com fome de sorrisos.

## QUADRINHAS

**Sou bonita, sou valente  
Pego cobra pelo meio  
Sua boca é muito grande  
Nunca vi bicho mais feio**

**Você me chamou de feio  
Sou feio, mas sou dengoso  
Também o tempero é feio  
Mas faz o prato gostoso**

**Quem tem telhado de vidro  
Anda muito direitinho  
Macaco, olha o teu rabo  
Deixa o rabo do vizinho**

**Tem um pintinho amarelo  
Que late que nem um cão  
É que ele acha piar  
Falta de imaginação**

**Se eu gostasse de você  
Como gosto de repolho  
Te mandava pro inferno  
Pro diabo fazer molho**

**Sonhei que era um cavalo  
Que corria o mundo inteiro  
Acordei, tinha comido  
A espuma do travesseiro**

**Dois olhos, duas orelhas  
Só a boca não tem par  
Quer dizer que é mais prudente  
Ver e ouvir do que falar**

**Você diz que sabe muito  
Borboleta sabe mais  
Anda de perna pra cima  
Coisa que você não faz**



## DITOS

Os ditos populares, anexins, provérbios, não pertencem exatamente ao universo da oralidade lúdica das crianças; na verdade são produzidos pelos adultos como arremate, tirada ou chiste verbal, sendo comumente arriados como comentário sobre a repetição de determinadas situações ou alerta para que algumas não se precipitem. Constituintes do acervo cultural de quase todos os povos, são bastante vivos nas culturas de predominância oral e têm grande capilaridade na cultura brasileira. Existem como enunciados independentes, mas também transcritos, enxertados, transfigurados, rasurados ou contraditos no cantar popular do cancionero (sambas, cocos, toadas), nas ladainhas da capoeira, nos pontos de macumba, no versar de cantadores e emboladores, nas muitas formas que as gentes das bordas encontram para fazer durar os ditos e seus efeitos (fazer pensar criticamente, guardando um riso de canto de boca, por exemplo).

Reconhecidos por malungos pensadores da brasilidade, às margens do país oficial que não entende sua caboclagem e pouco escuta a sua africanidade, como Nei Lopes e Luiz A. Simas (Lopes; Simas, 2020), alguns provérbios (ditos e reditos em cantos e recantos) podem ser entendidos como notícias de pensamentos ancestrais ameríndios e afro-brasileiros, funcionando como uma espécie de filosofia das beiradas do viver que toca seu centro e pode adensar a leitura da vida prática, social ou subjetiva. O que não quer dizer que notem apenas o que há de melhor em cada pensamento comunitário, sendo resultado de entendimentos culturais localizados, em tenso diálogo com o mundo, hospedam belezas nas formas e nos conteúdos, mas podem também deixar ver as sombras de preconceitos de toda ordem: classismo, machismo, racismo, fascismo e muitos outros “ismos” de que não podemos nos orgulhar, mas que estão aí como pensamentos (visões de mundo) para serem pensados e repensados (Pinto, 2000; Hollanda, 2014).

O caráter de formulação sintética dos ditos/ditados populares os aproxima de procedimentos próprios dos saberes filosóficos (aforismo) e poéticos (haicai), com a brevidade dos enunciados pedindo que o ouvinte busque entender o que está para além do dito, nas entrelinhas e hiperlinks que os ditos acionam ou deixam entrever. Fazer pensar, divertir, educar, há ditos para todos os gostos, vão nos comendo pelas beiradas, com frases roedoras que, de tanto serem ditas, acabam aprendidas, inclusas as crianças, como no clássico “quem não chora não mama”. Mesmo



que o entendimento sobre o significado não seja imediato ou só chegue quando elas ficarem mais “taludinhas”, importa que tenha sido a linguagem minimalista dos ditos orais a maximizar a reflexão, por vezes, nas horas em que faltam palavras e um pinga vira letra.

– *MINHA VÓ/MÃE/DINDA/TIA COSTUMAVA DIZER...:*

*“É sabendo de onde se vem, que se pode saber para onde se vai”.*

*“A lua move-se lentamente, mas cruza a cidade.”*

*“Quem usa a língua como faca, termina por cortar a própria boca.”*

*“Se reza de cão chegasse aos seus, choveriam ossos”*

*“A união dos cordeiros é que faz o leão dormir com fome”*

*“Quem fala só de si, só a si não aborrece.”*

*“Passarinho que come espinho, não defeca flor.”*

*“Cada um vê o mal e o bem, conforme os olhos que tem.”*

---

## ENTOAÇÕES FINAIS PROVISÓRIAS

---

O sentido primal da escrita deste artigo foi evidenciar a necessidade de as Culturas da Infância serem tematizadas mais sistematicamente no percurso formativo dos licenciandos nas Artes Cênicas, e de se agenciar dialogicamente a construção de repertórios didático-performativos apropriados ao ensino do Teatro para Crianças, contendo brincadeiras, brinquedos, cantigas e histórias.

No texto que aqui se encerra, a ênfase esteve na oralidade lúdica e sua performatividade, buscando notar singularidades formais e potencialidade de uso em espaços de aprendizagem, desejando inspirar gestos afins de investigação e recolha. A reivindicação de que as crianças precisam ser mais ouvidas na Escola está contemplada no sentido que ela possa falar sua própria língua.

Em tempos de hipervalorização da imagem das crianças, do aspecto visual de um tudo, me pareceu ainda mais urgente chamar à atenção para o fato de que se dá a ver pode ser “[...] desprovido dessa espessura concreta da voz, da taticidade do sopro, da urgência do respiro. Falta-lhe esta capacidade da palavra de, sem cessar, relançar o jogo do desejo por um objeto ausente, e presente, no entanto, no som das palavras” (Zumthor, 2010, p. 11).

E se há desconfiança de que estamos a cultivar entre as crianças um excesso do ver sem tempo para olhar ou vendo o outro sempre alhures, a natureza dos brinquedos orais é de ligação. Não à toa, abrimos a seção “*Oralidade Lúdica e Performatividade*” dizendo: “[...] o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências” (2020, p. 13) no mínimo. Se ligou?

## IMAGEM 2

Brincância. Acervo pessoal do pesquisador.





# REFERÊNCIAS

- » AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2005.
- » AZEVEDO, Ricardo. **Armazém do Folclore**. São Paulo: Ática, 2005.
- » BARTHES, Roland. O grão da voz. *In*: **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- » BENJAMIN, Walter. **Reflexões**: a Criança e o Brinquedo, a Educação. São Paulo: Summus, 1984.
- » BUJES, Maria Isabel Edelweiss. **Infância e Maquinarias**. PPGEduc. UFRGS. Tese. Porto Alegre: PPGEduc, 2001. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1904/000311899.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 20 maio 2024.
- » CABRAL, Beatriz Ângela Vieira. **Drama como Método de Ensino**. 2ªed. São Paulo: Editora Hucitec, 2012.
- » CAILLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- » CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.
- » CORAZZA, Sandra. **História da infância sem fim**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2004.
- » D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip Hop**: a performance poética do ator-MC. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- » DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2017.
- » DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- » FERNANDES, Florestan. **Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- » FLORENTINO, Adilson e TELLES, Narciso. (Org.). **Cartografias do Ensino do Teatro**. Uberlândia, MG: EDUFU, 2009.
- » GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- » HARTMANN, Luciana; VELOSO, Graça. **O Teatro e suas Pedagogias**. Brasília, DF: Editora da Universidade de Brasília, 2016.



- » HOLLANDA, Helenita Yolanda Monte de. **Como diz o ditado...** Salvador: ALBA, 2014.
- » HORTÉLIO, Lydia. Música da Cultura Infantil. *In: Brincando de Roda*. Interpretação: Solange Maria e Coral Infantil. Salvador: Secretaria de Educação do Estado da Bahia, 1990.
- » KOHAN, Walter Omar. *Infância. Entre Educação e Filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- » KOHAN, Walter Omar (org.). **Lugares da Infância: Filosofia**. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.
- » LAROSSA, Jorge. O Enigma da Infância. *In: Pedagogia Profana: dança, piruetas e mascaradas*. 4ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- » LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. **Filosofias Africanas: uma introdução**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- » MATOS, Edilene Dias. Memória, Corpo e voz: teatralidade nas poéticas orais. *In: ASSUNÇÃO, Luiz; MELLO, Beliza Áurea. Paul Zumthor: memórias das vozes*. São Paulo: Assimetria, 2018.
- » MELO, Veríssimo de. **Folclore Infantil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- » MENDONÇA, Célida Salume. **Fome de Quê? Processos de criação teatral na rede pública de ensino de Salvador**. São Paulo: Hucitec, 2019.
- » PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Práticas Lúdicas na Formação Vocal em Teatro**. São Paulo Hucitec, 2015.
- » PINTO, Ciça Alves. **O livro dos Provérbios, Ditados, Ditos Populares e Anexins**. São Paulo: SENAC, 2000.
- » ROMERO, Sílvio. **Folclore Brasileiro: Cantos Populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- » SOARES, Carmela. **Pedagogia do Jogo Teatral: uma poética do efêmero**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- » TELLES, Narciso. **Ensino do Teatro: pedagogias e práticas**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.
- » TRILLA, Jaume. **Educação Formal e Não-Formal: pontos e contrapontos**. São Paulo: Summus, 2008.
- » WEITZEL, Antônio Henrique. **Folclore Literário e Linguístico**. Rio de Janeiro, Diadorim, 1995.
- » ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.