

FUTURA MENTE

REVISTA CIENTÍFICA FIU - EDIÇÃO Nº 1 2003
ISSN 1679-9305



Faculdades Integradas Urubupungá

FUTURA MENTE

REVISTA CIENTÍFICA FIU



Faculdades Integradas Urubupungá

FUTURA MENTE

ISSN 1679-9305

Revista Científica FIU

Edição nº 1 2003-11-12

Conselho editorial

Professores das FIU

Adriano Mendes dos Santos

Gizelda Maria Almeida de Oliveira

Eliana Izabel Scurciatto Fernandes

Iris Néia Tosta Barbosa

Jesuino Arvelino Pinto

Idealização e coordenação

ProF Gizelda Maria Almeida de Oliveira

Revisor de textos

Prof. Marcos Luiz Berti

Capa

André Case Arantes

Apoio técnico-financeiro

Prof. João de Altair Domingues

Diagramação e arte-final

Odesign Publicidade

odesign@clubinter.com.br

(18) 3704-6348

Impressão

J. B. de Sousa Gráfica Editora

Insc. est. 304.110.940.112

CNPJ 05.682.010/0001-78

Tiragem

500 exemplares

FIU - Faculdades

Integradas Urubupungá

Av. Jonas Alves de Mello, 1660

Pereira Barreto - SP

15370-000

Fone: (18) 3704-4242

Fax: (18) 3704-4222

Índice

- 02** Editorial
- 03** Mecanismos de reiteração referencial e progressão temática no texto escolar
Prof. Marcos Luiz Berti.
Doutorando em Filosofia e Linguística Portuguesa
UNESP de Assis.
- 09** A retórica do discurso amoroso na Literatura Brasileira.
Professora Eliana Izabel Scurciatto Fernandes. Dou-
tora em Linguística – UNESP Araraquara.
- 13** Herberto Helder e a poesia hermética
Prof. Fernando Júlio Cabrera.
Doutorando em Teoria da Literatura – UNESP de S.
José do Rio Preto.
- 19** O narrador intérprete e as fontes históricas em
A Dama de Pé de Cabra de Alexandre Herculano.
Prof. Jesuino Arvelino Pinto.
Mestre e Doutorando em Estudos Literários – UNESP
de Araraquara
- 22** Vergílio Ferreira e as tendências
existencialistas de Aparição
Prof.ª Gizelda Maria Almeida de Oliveira
Mestre em Literatura Brasileira – UNESP S. José do
Rio Preto.
- 25** A motivação do signo toponímico
Prof. Adriano Mendes dos Santos
Mestrando em Linguística e Língua Portuguesa –
Universidade Autónoma de Asunción – Paraguai.
- 28** O insólito, o maravilhoso e o mágico:
Prof.ª Iris Néia Tosta Barbosa

EDITORIAL

É com prazer que a Direção Geral das Faculdades Integradas Urubupungá entrega à comunidade acadêmica o primeiro número da revista FUTURA MENTE.

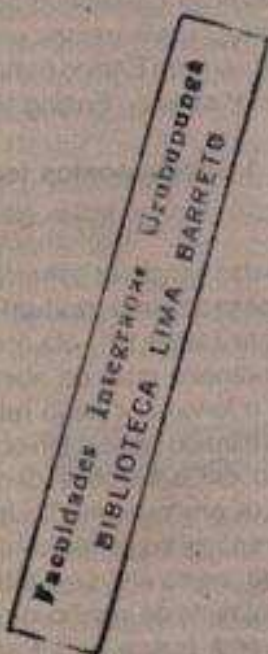
A revista FUTURA MENTE proposta pelo curso de Letras das Faculdades Integradas Urubupungá, de Pereira Barreto, pretende se instalar no meio universitário como instrumento que documente a pesquisa em várias áreas do conhecimento, promova o intercâmbio dos estudiosos e pesquisadores, a integração entre os centros de pesquisa, o contato dos alunos com a produção atualizada e divulgação de trabalhos de cunho científico.

Escorada nestes objetivos, FUTURA MENTE divulga, inicialmente, trabalhos específicos da área de Letras e, posteriormente, publicações das mais diversas áreas, especialmente as dos cursos que as Faculdades Integradas Urubupungá mantém. Serão considerados para divulgação: comunicações originais de pesquisa; réplicas de trabalhos já publicados; artigos teóricos que apresentem novas relações, integrem dados ou proponham modelos descritivos de fenômenos comportamentais; artigos didáticos, ao nível de graduação, que apresentem conceitos, princípios, procedimentos; notas técnicas; resenhas de livros e revistas.

As faculdades Integradas Urubupungá através da presente mantêm-se coerentes à sua MISSÃO e aos seus princípios, contribuindo para o início de uma tradição de publicações e para o desenvolvimento de um ambiente científico nas Faculdades.

A Direção congratula-se com os seus precursores dos quais sente-se orgulhosa.

Prof. João de Altayr Domingues
Diretor Geral das FIU



Mecanismos de reiteração referencial e progressão temática no texto escolar

Marcos Luiz BERTI

Doutorando em Filologia e Linguística Portuguesa - UNESP/Assis
Professor da Coordenadora de Letras-FIU

Resumo: O processo de referencialização parece-nos de fundamental importância para que compreenda o percurso de construção do sentido do texto. Alunos têm garantido a coesão referencial por meio de recursos mais simples, como a reiteração de um mesmo item lexical ou por sua pronominalização. Assim, embora haja coesão, a progressão referencial fica comprometida, o que não nos permite considerar tais produções um texto eficiente. Este artigo, portanto, procura fazer um diagnóstico dos problemas de referência em redações escolares de alunos de séries finais do Ensino Fundamental e Médio.

Palavras-chave: referência, reiteração e progressão temática.

0. Introdução

Em sua vida escolar, os alunos produzem textos que têm como modelos aqueles apresentados em sala de aula, que passam a representar (ou limitar) seu universo de vivência com o texto escrito. Ou ainda, equivale a dizer

que, nas séries iniciais, ainda impera o paradigma das cartilhas, nos quais uma seqüência de frases e parágrafos muitas vezes pode não se constituir um bom texto. Massini-Cagliari (1997:52), ao discutir o assunto, apresenta-nos vários exemplos de textos com problemas sérios de coesão e coerência (critérios essenciais da textualidade, segundo Beaugrande & Dressler, 1981), extraídos de cartilhas ainda utilizadas nas séries iniciais. Para ela, podem ser tomados por coesos apenas pela reiteração de um item lexical, na maioria dos casos, e não apresentam mecanismos de coesão seqüencial.

Também, Costa Val (1994:54) em pesquisa quantitativa, com redações de vestibulandos, procura verificar as condições de textualidade e nos aponta problemas de coesão e coerência que comprometem a organização de textos escritos. Pécora (1992:58) já procurava apontar problemas de coesão e argumentação textual em textos de vestibulandos e universitários e afirma que "no Brasil, o fato de que um aluno esteja na universidade não representa uma garantia nem mesmo de que ele seja alfabetizado" e que nessas condições "está longe para que o aluno possa se propor à tarefa de escrever, está longe de ser suficiente para que ele realmente desen-

volva uma redação, forme um texto, instaure um discurso."

Assim, este artigo procura fazer um diagnóstico dos problemas de referência na redação escolar de alunos de Ensino Fundamental e Médio. Limita-se ao exame da coesão referencial e sua relação com a progressão temática nas redações de alunos de séries terminais de cada ciclo escolar. O processo de referencialização parece ser de fundamental importância para que se compreenda o percurso de construção do sentido do texto. Para tal, analisaremos redações de 8ª série do Ensino Fundamental e 3ª série do Ensino Médio.

1. Pressupostos teóricos

A referencialização é uma das principais estratégias de processamento textual. Para Fávero (1998:18), ela "constitui um primeiro grau de abstração, pois o leitor/alocutário relaciona determinado signo a um objeto tal como *ele* o percebe dentro da cultura em que vive". Um item referencial se tomado isoladamente, como *ele*, será totalmente destituído de significado se não houver a busca de informação em outra parte do texto.

Segundo Koch (1997b:33), "a reativação de referentes no texto é realizada através de estratégias de referencialização

anáforica, formando-se, desta maneira, cadeias coesivas mais ou menos longas".

Para Halliday & Hasan (1976:31), os elementos de coesão chamados de referentes não podem ser interpretados semanticamente por si mesmos, mas recuperam outros elementos necessários à sua interpretação. A referência então seria uma relação semântica e não apenas gramatical. Para eles, a referência pode ser catafórica (remissão a um item coesivo posterior) ou anafórica (remissão a um item coesivo anterior) e pode se realizar por meio de pronomes pessoais e possessivos, pelo uso de demonstrativos ou por elementos comparativos, pelo uso de similaridades e identidades.

Marcuschi (1998:6), por sua vez, diz que a referenciação é a reelaboração do real captada pelo cérebro e transmitida no discurso de forma subjetiva, obedecendo a restrições históricas, culturais, sociais e decorrentes do uso da língua. Entende, assim, como "uma atividade realizável com a língua sem implicar uma relação especular língua-mundo".

Dessa forma, entendemos que a progressão do texto por meio de referenciação é um importante recurso, uma vez que o leitor/interlocutor é levado a buscar a construção de sentido por meio de termos remissivos no texto.

1.1. A noção de coesão referencial

Segundo Koch (1989:30), a coesão referencial é "aquela em que um componente da superfície do texto faz remissão a outro(s) elemento(s) do universo textual". Identificamos, assim, uma forma referencial (o primeiro) e um elemento de referência - ou referente (o segundo). Lembra-nos que "o referente, designado por um sintagma nominal (SN) vai incorporando traços que lhe vão sendo agregados à medida que o texto se desenvolve", o que equivale dizer que o referente vai se re-construindo textualmente (op. cit.:33).

Para a referida autora (1989), as formas referenciais podem ser remissivas referenciais ou não referenciais, designadas por Fávero (1998:19) como *substituição*. Por formas remissivas referenciais são entendidas aquelas que fornecem indicações no nível da referência. Essas, muito mais que outras, interessam a este trabalho. São as expressões ou grupos nominais definidos, introduzidos por artigo definido, como "*Reagan perdeu a batalha no Congresso. O presidente dos Estados Unidos vem sofrendo sucessivas derrotas políticas.*" (Koch, 1989:45). Geralmente, operam uma "ativação parcial das instruções de referência contidas no conjunto das instruções dadas pelo elemento de referência que as precede no tex-

to." (op.cit.:45).

Isso equivale a dizer que há uma escolha dentre as propriedades ou qualidades capazes de caracterizar o referente em função dos propósitos a serem atingidos pelo produtor do texto. Muitas vezes, podem tratar-se de conhecimentos compartilhados, como em *Michael Jackson acaba de lançar no mercado novo CD. Acredita-se, contudo, que o famoso cantor não terá o mesmo sucesso de épocas anteriores, pois o desencaminhador de menininhos passa por maus momentos em sua vida privada.*

Acima, a segunda descrição definida apresenta uma reavaliação do referente anterior, a partir de crenças, opiniões e atitudes do produtor do texto, auxiliando seu interlocutor na construção do sentido. Podemos dizer, então, segundo Koch (1998), que a referenciação por meio de descrições nominais definidas segue as seguintes estratégias: recategorização lexical, que propõe uma rotulação ou reinterpretação anafórica de um elemento

Dessa forma, observamos que as expressões nominais definidas exercem grande importância para a construção dos sentidos do textos, não só por serem meros referentes, mas por trazerem informações novas pretendidas pelo produtor do texto. Por isso, interessam-nos enquanto importantes estratégias de referenciação.

Resultados da pesquisa

Considerando os dados obtidos na 8ª série do Ensino Fundamental, vemos que a função do SN recai predominantemente como sujeito e complemento verbal, principalmente como objeto ou predicativo, permitindo, assim, manter a estrutura básica da frase S + V + C. O texto mantém um

esquema em que, na maioria dos períodos, o mesmo SN é reiterado na função de sujeito e/ou na função de complemento, sem a manutenção da progressão temática, como em (1) e (2):

(1) "Todos os seres humanos tem e deve ter seus direitos, é preciso que todas as pessoas se-

jam obrigadas a respeitar os direitos de cada um..."

(2) "Todos os homens, independentes de raça, cor ou religião tem direito à liberdade pois a raça humana tem o direito de ir e vir. Todo ser humano tem direito de se expressar, de ter a verdadeira liberdade."

Ainda nessa série, esse tipo de SN aparece na metade dos casos levantados por reiteração do mesmo item lexical, o que torna o texto um esquema mais ampliado dos modelos básicos de cartilha. Verifica-se que muito pouco se têm explorado outras formas de construção frasal, haja vista a pouca incidência de circunstâncias intercaladas nos períodos das diversas redações analisadas. Normalmente as frases são curtas e formam parágrafos igualmente reduzidos.

Em relação aos fatores de referenciação apontados, o maior índice recai também na reiteração por meio de anáforas pronominais (50%), seguido da repetição lexical (34%) e substituição por zero (10%). Porém, se observarmos a diferença dos percentuais, vemos que há uma tendência maior na 8ª série do Ensino Fundamental para as repetições e pronominalizações.

Encontra-se também nessa série a repetição de um mesmo item lexical que não mantém o mesmo referente, como em (3), em que o termo *peessoas* aparece duas vezes no mesmo período e é reiterado a seguir por um pronome pessoal, porém em cada uma com referentes distintos.

(3) "... porque tem peessoas que quando as peessoas são mandadas embora do emprego elas não tem direito a nada".

Pode-se dizer que, na primeira incidência, não há claramente um referente que possa ser recuperado no contexto, podendo tratar-se de pessoas em geral; porém, no segundo caso trata-se de pessoas dispensadas de seus empregos, caso em que o pronome *elas* reitera o segundo item.

Em casos como esses, às vezes a reiteração pelo uso de pronome não permite saber a que re-

ferente aponta o elemento presumivelmente anafórico, em função da presença de diferentes itens lexicais. Vê-se, por outro lado, em (4) que o SN anafórico não dispõe de um referente anterior, podendo apenas ser recuperado por acesso a informações contextuais.

(4) "Muitas mulheres não se previne e acabam se engravidando e pratica o aborto. Essas crianças que nasceram e já sendo mortas pelas próprias mães."

Nesse caso, *essas crianças* não tem um referente anterior e só pode ser tomado como coerente no contexto pela presença do verbo *engravidar*.

Há ainda a exaustiva repetição de um mesmo item lexical por todo o texto, como recurso primordial para garantir a coesão textual e, com isso, tornar o texto, mesmo que primariamente, coeso. A seguir, em (5), está ilustrada a ocorrência com o item lexical *direito*.

(5) "Quem respeita os direitos dos outros sempre será respeitado mas saiba que o meu direito começa quando termina o da outra pessoa.

Se todos respelitassem os direitos eu acredito que o mundo iria ser muito melhor e iria ter paz e alegria.

Por isso exija o seu direito em todos os lugares que você for, mas também não esqueça de respeitar o direito das outras pessoas só assim teremos um mundo de muita felicidade."

Podemos observar que em todo o excerto o item lexical se repete na função de sujeito ou de complemento, sendo, portanto, parte do tema ou do rema. Observamos sua repetição, conforme

assinalado, pelo SN *direitos e deveres* e reiteração pelo item lexical *direito* em todos os outros casos, mesmo por meio de expressões referenciais definidas como os *direitos humanos* (Det + Nome + Modificador), o *direito das outras pessoas* (Det + Nome + SP); além daquelas em que o modificador é um pronome (possessivo ou demonstrativo), como em *o seu direito* e *os meus direitos*. Nesse texto, mesmo em presença de modificadores, não ocorre uma recategorização lexical, pois é atribuído o mesmo valor aos lexemas em todas as suas repetições.

É o que ocorre, também, em (6), em que uma expressão nominal definida, mesmo em presença de uma adjetivação não acarreta recategorização, já que o nome genérico *menor*, que poderia designar todos aqueles menores de 18 anos perante a lei, traz embuído o significado que lhe é dado pelo adjetivo, na segunda ocorrência.

(6) "O menor não está tendo garantia de segurança por causa das drogas, hoje o menor abandonado não está tendo seus direitos cumpridos por causa da segurança no país."

Encontramos, também, a incidência de sinonímia/paráfrase (3,6%), como em "A declaração pode até existir, mais nem todos cumprem essa palavra", em que o SN da segunda oração reitera o imediatamente anterior.

Convém observar que, nessa série, aparecem outros recursos de referenciação, além daqueles obtidos na série anterior, como o uso das nominalizações deverbiais ou relações entre nome e verbo, como em (7), e relações de hiponímia/hiperonímia. Não há, contudo, grandes progressos, uma vez que o uso desses mecanismos é praticamente inexpressivo, com

percentual de incidência não superior a 1,2%, e, por isso, não constituem substitutivos dos mais freqüentemente usados, como a repetição lexical e pronominalização. Em (8), o SN *homens*, com significação abrangente (a raça humana), vem reiterado a seguir por meio de suas partes, *homens e mulheres*, constituindo-se num caso de *hiperonímia*; fica evidente, porém, que se trata do mesmo referente textual, sem qualquer progressão.

(7) "...mas espero que comece a mudar (a mudança) agora."

(8) "*Os homens* tem direito a vida, mas corre muito risco de ser morto, violentado, assaltado etc.

Muitos homens e mulheres acabam na cadeia por causa de falsos amigos que levam para o mal caminho."

Por último, se considerarmos os dados obtidos dos informantes da 3ª série do Ensino Médio, de que se espera uma boa formação do texto em relação à coesão e progressão, com o uso mais adequado dos recursos lingüísticos disponíveis, veremos que os números mostram uma situação pouco diferente das anteriormente analisadas.

Em primeiro lugar, o percentual maior está nas repetições lexicais, com 36% dos casos, justamente quando se espera que o aluno faça uso de outros recursos, abandonando gradativamente as repetições. Constata-se que a repetição lexical ainda predomina em larga escala, como em (9) em que o mesmo SN é reiterado diversas vezes em todo o texto, sendo correferente em todas elas.

(9) "*Todo homem* nasce perante uma sociedade e perante leis e critérios que lhe são colocados.

Todo homem tem direito a ser lembrado e respeitado quando faz e cumpre suas obrigações perante a sociedade.

Mas hoje *o homem* foi perdendo esse direito. *O homem* mesmo não está se respeitando, *o homem* já não sabe mais como se sobressair desse mundo que estão criando.

O homem tem seus direitos, mas será que *o homem* está cumprindo?

O homem tem direito a segurança. Mas *o mesmo homem* já acabou com essa segurança, se tornou mais ganancioso.

O mesmo homem que colocou os direitos para ser respeitado e cumprido, *o mesmo homem* não respeita esse direito.

O homem já não sabe mais como controlar a vida, escolheu o crescimento tecnológico e rejeitou o crescimento psicológico de uma nação. As máquinas quase substituí por inteiro a mão-de-obra de *um homem*. O que *um milhão de homens* fazia, *uma máquina* faz por esse milhão, só restou *um homem* para manuseá-la." (...)

Se atentarmos para o percurso da referenciação, veremos que o lexema *homem* constitui o tópico de quase todo o texto. Assim, em seis de seus oito parágrafos temos a manutenção do mesmo tema. Também, a repetição do mesmo item lexical se dá em outras funções, como complemento verbal ("Só restou *um homem* para manuseá-la."), na função adverbial ("Se não houver respeito entre os *homens*...") ou como adjunto ("A vida é o trabalho de *um homem*...").

Tal recurso ainda aparece em outras redações, como vemos em (10) e (11):

(10) "*Todos* tem direitos e deveres iguais(...) *todos* devem res-

peitar para serem respeitados".

(11) "... pois *o cidadão* tem o direito de reclamar e lutar pela sua total liberdade de viver. *O cidadão* sempre confunde direito com dever..."

É possível afirmar, portanto, que a referenciação nos textos ainda se realiza por mecanismos mais simples, como nas séries iniciais, com manutenção do processo de repetição para a continuidade tópica. Observa-se, também, que a correferencialidade normalmente ocorre entre frases próximas, geralmente a anterior. É evidente que o aluno ainda não se utiliza, sistematicamente, de outras estratégias para tornar seu texto mais eficaz.

A utilização de pronomes também não se tem mostrado eficiente nessa série. Embora anáforas pronominais apareçam em segundo lugar entre as formas de reiteração mais freqüentes (28,6%), como podemos observar em (12), sua incidência ainda é baixa, se considerarmos a frequência das repetições, como já se assinalou.

(12) "*As máquinas* quase substituí por inteiro a mão-de-obra de *um homem*. O que *um milhão de homens* fazia, *uma máquina* faz por esse milhão, só restou *um homem* para manuseá-la."

O exemplo acima, no qual o dêitico *esse*, que faz uma reiteração especial no período, e a forma oblíqua *-la*, que reitera o SN *as máquinas*, duas vezes repetido no parágrafo, configura exceção entre as demais redações dessa série. Para contrabalançar, observa-se o uso repetido do termo *homem*.

Há textos em que a reiteração por meio de pronomes pessoais é o principal percurso referencial seguido pelo aluno. No exemplo (13),

o SN inicial é retomado várias vezes pelo pronome *ele/ela*, além de possessivos e o reflexivo *si*, como vemos abaixo:

(13) "O homem nasceu num mundo, no qual ele tem seus direitos e deveres. Seus direitos tem que estar dentro dos padrões de sua sociedade (...) Desde quando ele está sendo gerado por duas pessoas que se gostam(...)

Ele pode ser livre para falar, brincar, nadar amar(...)

(...)

Portanto, o homem sabe o que é de melhor para si próprio, pois se ele não tiver seus direitos, principalmente o da vida, ele sabe que um dia terá que buscar de qualquer maneira (...)"

Em (14), após a referência aos *sem-terra*, no parágrafo seguinte há reiteração por meio de pronomes pessoais, predominando as marcas da oralidade.

(14) "Sabemos que no mundo de hoje os sem-terra é um dos principais movimentos de liberação de terra improdutiva.

Eles invade as terras que são conhecida como improdutiva ou seja que não está sendo utilizada

para o plantio. Eles lutam na justiça pelo direito de morar e trabalhar nestas terras".

Outros recursos foram encontrados, embora com percentuais bem abaixo dos demais, como o uso dos sinônimos (8,6%), ilustrados em (15), em que *correr o risco de ser assaltado/ o perigo corre nas ruas/ essa violência* indicam uma mesma situação vivida nos dias de hoje:

(15) "O homem não tem mais segurança muito menos liberdade para sair de sua casa tranquilo, corre o risco de ser assaltado ou mesmo baleado.

O perigo corre pelas ruas não só nas ruas mas também nas escolas, não tem policiamento suficiente para combater essa violência."

Há, ainda, incidência pouco expressiva de nominalizações, como em (16), na relação *assaltada/assaltante/assalto*, ou de relações de hiponímia/hiperonímia, como em (17) e (18):

(16) "Por exemplo, uma pessoa ao ser assaltada ela tem logo um guarda para o ajudar e resol-

ver seu problema com o assaltante ou a sair desse assalto."

(17) "Muitas pessoas morrem por falta de assistência médica, muitas mulheres grávidas perdem seu bebê na porta de hospitais."

(18) "Todos os homens o pai de família pobre, o deficiente, o rico devem ser respeitado."

Encontramos, também, em (19) a recategorização de um item lexical (*malandro*), por meio da expressão referencial definida o *ladrão* (Det + Nome). Apesar de serem usados como sinônimos na linguagem cotidiana, não têm propriamente o mesmo valor semântico nesse contexto em que foram usados. Predominam, ainda, marcas típicas da oralidade, até mesmo na conclusão do parágrafo *fica por isso mesmo*, em que *isso* não tem referente explícito, repetindo-se um mecanismo já apontado em séries analisadas anteriormente.

(19) "... Se estiver sentado a um banco de praça e passa um malandro e rouba a bolsa e até a polícia chegar o ladrão já sumiu e se não pegar f no flagrante fica por isso mesmo."

Conclusão

Se analisarmos os percentuais para a forma e a incidência de reiteração textual nas séries estudadas, vemos que não apresentam uma progressão quantitativa ou mesmo qualitativa. Os alunos fazem uso muito restrito e primário dos mais variados mecanismos de referenciação, o que equivale a dizer que a produção textual nas diversas séries do Ensino Fundamental e Médio utiliza-se dos mesmos recursos, sem grandes avanços, apesar do

acréscimo progressivo de escolaridade. Podemos, então, concluir que: a função predominante do SN é a de sujeito, geralmente pela repetição do mesmo item lexical; a substituição do SN por pronomes é prática recorrente em todas as séries, apresentando um aumento gradativo de acordo com a evolução da escolaridade, indicativo de que, nessa evolução, o SN é reiterado por meio de pronomes ou substituição por zero, e não tanto pela repetição lexical; a

referenciação se dá por meio da repetição de um elemento dado, processo pelo qual se procura garantir a progressão textual; estabelece-se a correferencialidade no texto, com predominância da reiteração de um termo correferente com um SN da oração anterior. Assim, quanto mais distante no texto, menor é a possibilidade de o SN ser reiterado. De maneira geral, procura-se garantir a coesão textual com o uso dos mecanismos mais simples possíveis de

referenciação.

Abstract: The process of reference seems to be extremely important to understand the route to build the meaning of the text. Students have guaranteed the referential cohesion by means of simple resources, such as the reiteration of the same lexical item or through its pronomination. Thus, although there is cohesion, the referential progression gets compromised, which does not allow us to consider such productions as an efficient text. This article, therefore, tries to diagnose the problems concerning reference in compositions written by students from the last grades of High School.

Keywords: reference, reiteration, textual progression.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUGRANDE, R. & DRESSLER, W. *Introduction to textlinguistics*. London, Longman, 1981.

COSTA VAL, M. G. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FÁVERO, L. L. *Coesão e coerência textuais*. São Paulo: Ática, 1998 (Série Princípios).

HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, R. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.

KOCH, I. G. V. & TRAVAGLIA L. C. *Texto e coerência*. 4ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

KOCH, I. G. *A coesão textual*. São Paulo: Contexto, 1989.

_____. *A interação pela linguagem*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 1997a.

_____. *O texto e a construção*

dos sentidos. São Paulo: Contexto, 1997b.

_____. *Expressões referenciais definidas e sua função textual*. Campinas, 1998 (mimeo).

MARCUSCHI, L. C. *A lingüística de texto: o que é e como se faz*. Série Debates 1. Recife: UFP, 1983.

_____. *Referenciação e progressão temática: aspectos cognitivos e textuais*. GELNE: XVII Jornada do Grupo de estudos Lingüísticos do Nordeste. Fortaleza, CE, 1999.

MASSINI-CAGLIARI, G. *O texto na alfabetização: coesão e coerência*. Campinas, SP: Edição da Autora, 1997.

PÉCORA, A. *Problemas de redação*. S.P.: Martins Fontes, 1992.



**Faculdades Integradas Urubupunga
Pereira Barreto-SP**

Letras Ciências Contábeis Pedagogia
Normal Superior - Matemática
Administração Secretariado Executivo



*Aqui você faz
a diferença*

Av. Jonas Alves de Mello, 1660

Tel: (18) 3704 4242 Fax: (18) 3704 4222

A retórica do discurso amoroso na literatura brasileira

(The rhetoric of the love discourse in Brazilian Literature)

Eliana Izabel SCURCIATTO-FERNANDES (FIU/FUNEC)

ABSTRACT: *This paper has as aim to look in the rhetoric in love discourse in Brazilian Literature novels, in 19th and 20th centuries, searching the functioness of reason and emotion in dialogues between lovers.*

KEYWORDS: *rhetoric; discourse; dialogue; reason; emotion.*

0. Introdução

Este trabalho visa à descrição dos procedimentos retóricos utilizados no discurso amoroso dos romances brasileiros dos séculos XIX e XX. Esses romances são selecionados por períodos literários: Romantismo, Realismo, Modernismo e período Contemporâneo. Dessa maneira, pretende-se fazer um estudo comparativo da construção retórica no discurso amoroso, através da análise dos diálogos entre amantes, verificando as diferenças e semelhanças que se apresentam em romances pertencentes a cada período literário citado acima.

Dentro desse conjunto de procedimentos retóricos, analisar-se-ão as etapas da construção do discurso estabelecidas pela Retórica Antiga que são a *Inventio* e a

Dispositio responsáveis pelos argumentos e a *Elocutio*, responsável pela elaboração da linguagem dos diálogos.

Parte-se do princípio de que a argumentatividade faz parte de toda atividade discursiva. Sendo assim, este trabalho pretende abordar o processo argumentativo enquanto interação entre o *eu que fala* e o *outro* que reage e interage diante das proposições apresentadas. Pois, argumentar é *convencer e persuadir*. Convencer significa "vencer junto com o outro" e persuadir é "falar à emoção do outro". Então, na atividade discursiva que se estabelece entre aquele que fala e aquele a quem se fala, isto é, no diálogo não há envolvimento de apenas uma das partes, mas um entrelaçamento de interesses em que se percebe a busca de influência e de poder.

Se o discurso visa a persuadir, é preciso levar em conta a situação em que ele se dá e as relações que se estabelecem entre os sujeitos interlocutores, pois não se trata apenas de pura informação, mas de convencimento e persuasão.

Nas etapas da *Inventio* e da *Dispositio*, encontram-se os argumentos e sua disposição no discurso amoroso. Os argumentos são os raciocínios lógicos e os exemplos, portanto, é preciso verificar as técnicas argumentativas que visam aos valores relacionados à razão.

Na *Elocutio*, observa-se a elaboração do discurso com vistas

a emocionar, ou seja, os elementos que se relacionam com a emoção. As figuras de linguagem recebem destaque, já que exercem a função de falar diretamente à emoção.

Ao tratar da utilização das figuras na construção retórica do discurso amoroso, pode-se considerá-las como elementos de estereótipo, de senso comum quando se prestam a veículos da voz da coletividade, ou como elementos de ruptura ou contra-senso, criando assim condições para o "maravilhamento".

O estudo das figuras no discurso amoroso será dirigido para a construção do discurso como um todo, para as funções de constituição de sentidos dentro dos diálogos observados. Sejam estes sentidos argumentativos ou emotivos construídos no discurso.

O presente trabalho realizará a análise de um diálogo do romance realista *A mão e a luva* de Machado de Assis e de um diálogo do romance moderno *São Bernardo* de Graciliano Ramos.

1. Fundamentação teórica

O referencial teórico adotado neste trabalho é o da Nova Retórica representada pela teoria argumentativa de C. Perelman e seus seguidores, o que leva também a uma retomada da Retórica Antiga de Aristóteles que é o texto fundador.

Essa teoria dará conta da descrição dos mecanismos

argumentativos do discurso e dos elementos de elaboração do discurso no nível da emoção. Dessa maneira, é possível avaliar a função argumentativa e a função persuasiva do discurso amoroso.

Com a teoria da Nova Retórica, pode-se também realizar o estudo das figuras retóricas entendendo-as como elementos que funcionam na reafirmação do senso comum e, por outro lado, talvez principalmente, na ruptura com os estereótipos, levando a um "espanto" com o que é comum.

Para essa abordagem das figuras retóricas, este trabalho fundamenta-se também na Análise do Discurso que dará suporte para a avaliação das figuras como figuras de discurso, ou seja, como elementos desencadeadores de novas leituras. A utilização das figuras funciona assim como mecanismo de produção de sentido.

2. A construção retórica do discurso amoroso de *A mão e a luva* e de *São Bernardo*

Até que ponto o discurso amoroso é convincente? Quando passa a ser persuasivo?

Entende-se *convencer* como *vencer junto ao outro, com sua participação*, ou utilizar-se de argumentos lógicos, isto é, falar à razão. O locutor, dessa maneira, levaria seu interlocutor a pensar como ele próprio, utilizando-se do campo das idéias, dos raciocínios lógicos.

Entende-se *persuadir* como *aconselhar ou fazer algo com a ajuda de um deus*, procedimento esse pelo qual o locutor fala à emoção do interlocutor, sensibilizando-o e levando-o a fazer o que aquele espera que este o faça.

Onde se encontra o poder de convencer e de persuadir nos diálogos amorosos das obras

literárias?

O convencimento encontra-se nas etapas da *Inventio* e da *Dispositio* e a persuasão, na *Elocutio* do discurso amoroso.

Inventio ou Invenção significa procurar e achar o que está escondido e guardado. É a busca das provas ou raciocínios que são operações racionais, dirigidas para a razão e que percorrem o caminho do conhecido para o desconhecido.

Dispositio ou Disposição consiste em organizar o discurso, dispondo cada parte dentro do todo. Esta etapa torna-se muito importante, pois, quando o locutor dispõe-se a falar sobre alguma coisa, ele deve ter bastante claros os lugares de onde parte e aonde quer chegar.

Elocutio ou Elocução é *falar com arte*, ou seja, focaliza-se o modo dizer. Requer-se uma elaboração do discurso para que possa convencer ou persuadir.

Sendo assim, a descrição dos procedimentos retóricos em cada uma dessas etapas obedece a uma separação que se pode estabelecer da seguinte maneira: a *inventio* e a *dispositio* trabalham com os valores racionais, isto é, com a razão. A *elocutio*, com os valores emocionais, com a emoção.

Quando se tem o discurso amoroso como objeto de análise, é imprescindível levar em conta que o homem, além de um ser racional, como sempre foi definido, é também, e principalmente, um ser emocional.

Em Retórica, razão e emoção andam juntas. Enquanto a razão utiliza-se de argumentos (*logos*), que são raciocínios e exemplos, a emoção trabalha com o *ethos*, postura do locutor diante de seu interlocutor, e com *pathos*, os desejos do interlocutor. Sendo assim,

segundo Reboul (2000:17), a arte de convencer e persuadir faz uma dosagem de argumentos e de afetos.

Ao tratar dos argumentos nos diálogos amorosos, verificam-se as técnicas argumentativas que se constituem de Argumentos quase Lógicos e Argumentos baseados na Estrutura do Real, além dos Recursos de Presença, segundo classificação de Perelman (1999).

As técnicas dos Argumentos quase Lógicos são as seguintes: Compatibilidade e Incompatibilidade, Regra de Justiça, Retorsão, Ridículo e Definição.

Dos Argumentos baseados na Estrutura do Real, os principais são: Argumento Pragmático, Argumento do Desperdício, Argumentação pelo Exemplo, Argumentação pelo Modelo ou pelo Antimodelo e Argumentação pela Analogia.

Os Recursos de Presença são definidos por Abreu (2000:68) como "procedimentos que têm por objetivo ilustrar a tese que queremos defender".

Quando se trata de verificar os afetos ou recursos emocionais, pode-se recorrer aos valores, valores estes presos às emoções vividas pelos seres humanos que podem ser *eufóricas* (amor, alegria, felicidade) ou *disfóricas* (medo, raiva, tristeza). Para que se consiga persuadir, é preciso que se leve em conta os valores do interlocutor e observar, porém, que estes valores variam de acordo com o grupo a que pertencem. Além disso, as pessoas não dão a mesma importância a todos os seus valores, elas dispõem-nos em hierarquia de valores:

"Na verdade, o que caracteriza um auditório não são os valores que ele admite, mas como ele os hierarquiza" (Abreu, 2000:77).

O locutor pode re-hierarquizar os valores de seu interlocutor, mas nunca rejeita-los. Isto pode ser feito através dos Lugares da Argumentação que são, segundo Tringali (1988:64) "certas noções gerais ou conceitos, expressos por uma ou poucas palavras, de onde se tiram os argumentos".

Os Lugares da Argumentação são os seguintes: Lugar de Quantidade, de Qualidade, de Ordem, de Essência, de Pessoa e do Existente.

Ainda em relação aos recursos emocionais, é preciso que se considere o uso das figuras retóricas. As figuras possibilitam que se fale diretamente à emoção do interlocutor. Segundo Abreu (2000:105):

"As figuras retóricas possuem um poder persuasivo subliminar, ativando nosso sistema límbico, região do cérebro responsável pelas emoções. Elas funcionam como cenas de um filme, criando atmosferas de suspense, humor, encantamento, a serviço dos nossos argumentos".

Adota-se aqui o ponto de vista proposto por Mosca (1997:38) em que as figuras sejam examinadas como figuras de discurso, que tenham funcionalidade na produção de sentido. Quando se trata da metáfora e da metonímia, em especial, observa-se uma ruptura das regras combinatorias e uma relação semântica inusitada que produzirá novos sentidos e novas leituras a partir dessa combinação diferente.

Procede-se a exemplos de análise de dois diálogos amorosos, um retirado de *A Mão e a Luva* de Machado de Assis e outro de *São Bernardo* de Graciliano Ramos.

Numa primeira etapa, descrevem-se os mecanismos argumentativos presentes nos di-

álogos; numa segunda etapa, faz-se um levantamento das figuras retóricas utilizadas com a finalidade de convencer ou persuadir.

Diálogo de *A Mão e a Luva* nas páginas de 39 a 43, em que Guiomar conversa com seu pretendente Estevão:

"-Sr. Doutor, perdeu alguma coisa?"

(...)

-Não perdi nada, mas achei uma coisa.

-Vejam o que foi.

(...)

-E se eu tivesse achado outra coisa?"

-Ainda mais! Exclamou ela voltando-se risonha.

(...)

-Se eu tivesse achado neste lugar, continuou ele, longos dias de esperança e de saudade, um passado que eu julgara não reviver mais, uma dor oculta e medrosa, vivida na solidão, nutrida e consolada de minhas próprias lágrimas? Se eu tivesse achado aqui a página rota de minha história começada e interrompida, não por culpa de ninguém na Terra, mas da estrela sinistra da minha vida, que um anjo mau acendeu no céu, e que talvez, talvez ninguém nunca apagará?"

(...)

Se eu tivesse achado tudo isso, respondeu Guiomar sorrindo, é natural que preferisse achar alguma coisa menos melancólica. Entretanto, parece que nada mais achou do que esta ocasião de falar, com a viva imaginação que Deus lhe deu; num ou noutro caso, porém posso decerto lastimá-lo ou admirá-lo, mas não me é dado ouvi-lo."

No trecho grifado, Guiomar utiliza o próprio argumento de Estevão para fazê-lo entender que não "achou" grande coisa, já que tudo o que ele havia dito encontrar não

passava de algo negativo, visto ser muito melancólico. Esse é o Argumento de Retorsão, pois há uma réplica do locutor a partir do argumento do próprio interlocutor.

"Nenhuma culpa lhe pode caber do mal que tenho padecido, disse Estevão concluindo, sobretudo agora, só eu, só a minha cabeça é a causa única de tudo. Parecia-me ver o contrário do que existia; cheguei a supor que havia em seu coração alguma coisa que não era a total indiferença; vejo que foi tudo ilusão."

Pode-se observar um Argumento Pragmático no trecho acima, pois se estabelece uma relação de causa e consequência, a cabeça de Estevão é a causa de seu padecimento. Há também a figura da Metonímia, onde a cabeça (parte) estaria sendo tomada como toda a capacidade racional, emocional e criativa de Estevão (todo).

Diálogo de *São Bernardo* na página 93, em que Paulo Honório tenta convencer Madalena a se casar com ele:

"Animei-me e avizinhei-me de Madalena:

-Está vendo? Por aí já falam. É só em que falam, pelo que disse o Gondim.

Nenhuma resposta.

Não torno a pôr os pés aqui, Primeiro por que não quero prejudicá-la, segundo porque é ridículo. Naturalmente a senhora já refletiu.

Madalena soltou o bordado.

-Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor.

-Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que

se apaixonou e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia.

-Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me.

-Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas.

Ouvindo passos no corredor, baixei a voz:

-Podemos avisar sua tia, não?

Madalena sorriu, irresoluta.

-Está bem."

Nas primeiras falas de Paulo Honório fica claro o uso do discurso do senso comum de que todas as pessoas falam sobre a presença constante de Paulo Honório na casa de Madalena. Pode-se perceber a construção polifônica do discurso em que a voz do povo se faz presente. O locutor tenta persuadir através do apelo à opinião da maioria que se manifesta na fala de Gondim. Sendo assim, ele argumenta que não é conveniente para Madalena ficar "mal falada" por ele visitá-la sem intenção de casamento.

Em *naturalmente a senhora já refletiu* há a figura da Prolepse pela qual se refuta antecipadamente as objeções do interlocutor.

Na fala *para ser franca, não sinto amor* há um argumento de incompatibilidade entre o que se espera que haja, no campo dos sentimentos, num casamento e o que Madalena realmente sente por Paulo Honório. Há também uma hierarquia de valores quando Paulo

Honório lhe responde *se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava*, pois Madalena valoriza os sentimentos dentro do casamento enquanto para Paulo Honório o que tem valor é o contrato que interessaria aos dois e que o amor viria mesmo era atrapalhar, já que quando se está apaixonado tomam-se *resoluções às cegas*.

Madalena usa o Lugar da Ordem ao dizer que precisa se preparar, pois para ela primeiro vêm os preparativos, depois o casamento. Mas, Paulo Honório argumenta com a Analogia entre casamento e negócio em *negócio com prazo de ano não presta*.

3. Considerações finais

A análise da argumentação nos dois diálogos acima leva a considerar que o discurso amoroso utiliza-se não apenas de elementos emotivos, mas principalmente, de argumentos racionais em que

predomina o jogo de poder entre os interlocutores.

No primeiro diálogo, observa-se a funcionalidade dos argumentos racionais de Guiomar com vistas a desmerecer seu interlocutor. Já no texto de *São Bernardo* os argumentos servem à persuasão de Madalena por Paulo Honório para que se realize o casamento entre ambos.

As figuras são utilizadas nos dois diálogos para acionar idéias relativas ao objetivo da persuasão, servem para construir o sentido desejado em cada um dos casos analisados.

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo a análise da retórica do discurso amoroso de romances da literatura brasileira dos séculos XIX e XX, visando à funcionalidade da razão e da emoção nos diálogos entre amantes.

PALAVRAS-CHAVE: retórica; discurso; diálogo; razão; emoção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Antônio Suárez. *A arte de argumentar: gerenciando razão e emoção*.

Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

ARISTÓTELES. *A arte retórica e a arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. São Paulo: Globo, 1997.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador (org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. São

Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1997.

PERELMAN, Chaïm &

OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TRINGALI, Dante. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São

Paulo: Duas Cidades,

1988.



Faculdade Integrada Uniboponga
Pereira Barreto-IP

Aqui você faz a diferença.

Tel: (18) 3704-4242

Fax: (18) 3704-4222

Herberto Helder e a poesia hermética

Se tomarmos o que diz Octavio Paz sobre o poema – fruto do encontro entre o homem e a poesia – teremos que entender o que esse “encontro” significa. Menos que revelação ou plenitude de sentidos, o que a poesia abre com seu corpo perturbador é uma textura densa que libera movimentos mas os inscreve numa órbita onde as palavras possuem múltiplos sentidos que flutuam. Portanto, tanto aquele que escreve como aquele que decifra desfrutam o sentido oculto, “anagramático” do poema. Sempre houve poetas atraídos por essa linha de concepção poética vinculada a uma tradição hermética, de remota origem, e variável quanto aos procedimentos de sua operação ao longo dos diferentes momentos culturais.

Trataremos de poetas inscritos nessa vertente e que podem se oferecer como pontos de luz para projetarem seus focos para a compreensão de outro corpo poético, também hermético, mas igualmente sedutor: Herberto Helder.

A palavra hermético provém de Hermes Trismegisto, três vezes grande, nome dado pelos gregos a Thot, o deus lunar com cabeça de íbis, mestre da sabedoria e deus da magia e da linguagem. A relação entre magia e linguagem é destacada, dentre outros, por Paul Valéry e Julio Cortázar. O escritor francês lembra que a forma poética foi utilizada durante séculos para realizar encantamentos graças ao poder hipnótico do som das

palavras proferidas pelo encantador (1996, p.214). Segundo Cortázar, o poeta e o mago se assemelham no desejo de conhecer para modificar e dominar a natureza. Ambos reconhecem a analogia, a eficácia da palavra, o valor sagrado dos produtos metafóricos como instrumentos para alcançar seus fins. A diferença entre o poeta e mago é que o poeta atua com desinteresse, pelo amor à arte e seu exercício se restringe ao espiritual sem acesso ao fátual.

O termo hermético também foi utilizado para definir a escrita de filósofos, tão afastados no tempo como Heráclito de Éfeso, o Obscuro, de Jacques Derrida, e psicanalistas como Sigmund Freud e Jacques Lacan. A escrita deste último, decifrador da alma humana, foi denominada de “barroca”, epíteto que carrega dentre outras noções, não sempre corretas, as de “mau gosto”, “exagerado” e “hermético”. Considerando que esta última noção é pertinente e que nosso poeta alvo deste artigo, Herberto Helder, se vale de diversos processos barrocos, analisaremos quais os mecanismos que fazem hermética a poesia barroca. Dizer poesia barroca é quase uma antonomásia de Luis de Góngora y Argote.

Borges escreveu em seu livro de ensaios, *Otras Inquisiciones*, que Góngora e Mallarmé realizaram laboriosamente uma escritura secreta (1974, p.675). O poeta cordobés nunca dava por acaba-

do um poema, vivia corrigindo suas obras. Considerando sua poesia, o crítico Francisco Cascales, no século XVII, diz que Góngora tinha-se transformado de “príncipe da luz a príncipe das trevas” em alusão à aparente transparência de seus primeiros poemas e à dificuldade dos últimos. Afirmar discuti-vel essa, já que a primeira obra conhecida de Góngora, uma canção publicada apresentando a tradução de *Os Lusíadas* de Camões feita por Luis Tapia, prova que Góngora foi “obscuro” desde o começo da sua obra. Da citada canção, publicada em 1580, transcrevemos a primeira estrofe:

De “Las lusíadas” de Luis de Camoens, que tradujo Luis Tapia, natural de Sevilla.

*Suene la trompa bélica
Del castellano cálamo,
Dándoles lustre y ser a las
Lusíadas.*

*Y con su rima angélica
En el celeste tálamo
Encumbre su valor entre las
Hiadas.*

*Napeas y hamadriacas:
Com amoroso cántico
Y espíritu poético
Celebren nuestro bético
Del Mauritano mar al mar
Atlántico,
Pues vuela su Caliope*

*Desde el blanco Francés al
negro Etiope.
(Góngora, 1979, p.142)*

(Soe a trompa bélica/ do castelhano cálamu./ dando-lhes lustre e ser às Lusíadas/ e com sua rima angélica/ no celeste tálamo/ leve ao cume seu valor entre as Hiádas./ Napéias e hamadriades./ com amoroso cântico/ e espírito poético/ celebrem nosso bético/ do Mauritano mar ao Mar Atlântico./ pois voa sua Caliope/ do branco francês ao negro etiope") (tradução nossa)

Onde estaria a transparência ou pretensa luminosidade fácil nesses versos em que os cultismos, as referências mitológicas e os hipérbatos dificultam a leitura do poema? Portanto, é falsa a tese da suposta transformação da linguagem gongórica de claridade a obscuridade.

As características marcantes do seu estilo que tornam a sua poesia hermética são os cultismos, as alusões mitológicas, perífrases e metáforas. Quanto aos primeiros em sua grande maioria de origem latina ou grega, constituiriam segundo Dámaso Alonso, uma forma para abolir a palavra desgastada no comércio idiomático e substituí-la por outra que abra uma janela sobre o mundo de fantásticas cores: o mundo greco-latino (p. 164). Já as alusões mitológicas, utilizadas com frequência por Góngora, atendem ao propósito de obscurecer o texto, sobrepondo à referência verdadeira ou primeira uma segunda camada de referentes que parece apagar o sentido real e iluminar apenas o jogo criado pela linguagem. Célebres são os primeiros seis versos da *Soledad Primera*, em que conhecimentos astronômicos e perífrases para ocultar o nome de Júpiter dificultam a compreensão dos versos.

Era del año la estación florida
En que el mentido robador de

Europa

-media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo,
luciente honor del cielo,
en campos de záfiro paze
estrellas.

(Góngora, 1979, p.77)

Não é por acaso que esse rebuscamento imagético recebeu uma versão em prosa por Dámaso Alonso, na tentativa de desenredá-lo:

Era aquella florida estación del año en que el Sol entra en el signo de Tauro (signo del Zodiaco que recuerda la engañosa transformación de Júpiter en toro para raptar a Europa). Entra el sol en Tauro por el mês de abril, y entonces el toro celeste (armada su frente por la media luna de los cuernos, luciente e iluminado por la luz del Sol, traspasado de tal manera por el Sol que se confunden los rayos del astro y el pelo del animal) parece que paze estrellas en los campos azul zafiro del cielo. (Alonso, 1961, p.246)

(Era aquela florida estação do ano em que o Sol entra no signo de Touro (signo do Zodiaco que lembra a enganosa transformação de Júpiter em touro para raptar Europa). Entra o sol em Touro pelo mês de abril, e então o touro celeste (armada sua frente pela meia lua dos cornos, luzente e iluminado pela luz do Sol, trespassado de tal maneira pelo Sol, que se confundem os raios do astro e o pêlo do animal) parece que pasce estrelas nos campos azul zéfiro do céu.) (tradução nossa).

Em relação às perífrases, toda a arte de Góngora pode se reduzir a um constante intento de eludir a representação direta da realidade, substituindo-a por outra que indire-

tamente a evoque, mas já nitida, realçada, com especial intensidade estética.

...las volantes plias
que ojos azules con pestañas
de oro
sus plumas son.
(Góngora, 1979, p.67)

(as voantes que piam/ que olhos azuis com cílios de ouro/ suas penas são)

A utilização de metáforas vai desde as genéricas (... *del sonoro cristal y del cristal mudo... / ... fugitiva nieve / nieve hilada...*) às de segundo grau (*son una y otra luminosa estrella / lucientes ojos de su blanca pluma*).

Diversas influências confluem em Góngora, para a criação de seu *modus operandi* poético: desconjuntar a sintaxe para extrair surpresas e efeitos inusitados e incorporar novas palavras do latim no espanhol, refrescar as vozes dando-lhes um novo banho idiomático e dessa forma criar uma obra obscura, hermética, opaca. A poesia de Góngora ilude e elide o nome cotidiano das coisas, recria o conhecido e onde estava o velho coloca o novo, o inesperado numa operação endiabrada. Assim como a poesia de Mallarmé, a de Góngora oculta mediante a dobra. Dobra, metáfora, ocultações, poesia. Mas entre as duas poéticas todo um percurso se traçou para reconfigurar o próprio conceito de hermetismo ou de operação com o opaco. O que no poeta espanhol estava ainda colado a uma estética, com algumas marcas de enquadramento, em Mallarmé se desprende como ousadia experimental engajada em lances de uma modernidade cujos efeitos ainda estamos sentindo e que convém analisar.

Na Modernidade, o conceito

de hermético se confunde com o de ilegível. Este conceito pode sofrer mudanças no devir. O que hoje é ilegível, talvez não o seja amanhã. Aconteceu, no passado, com certas metáforas de Petrarca consideradas arrojadíssimas, que, passando a ser muito utilizadas por seus contemporâneos e epígonos, tornaram-se metáforas lexicalizadas. O que na poesia de Góngora podemos chamar de metáforas lexicalizadas, metáforas arrojadas e metáforas de segundo grau (ou ao quadrado como as chama Sarduy), Umberto Eco (*As formas do conteúdo*, p. 87) definiu como juízos semióticos, factuais e metassemióticos. O primeiro é o enunciado das intenções que um código atribui a uma unidade cultural e que não se distancia da convenção porque diz somente aquilo que o código prevê. O juízo factual relaciona-se à criatividade permitida pelo código; é um juízo assumido como verdadeiro independentemente de sua comprovação real. Os juízos metassemióticos são uma série de mensagens que suspeitam dos subcódigos conotativos, questionam a legitimidade desse código e resistem à aquisição, ocasionando, portanto, dificuldades de leitura. Mesmo assim, um juízo metassemiótico (metáfora arrojadíssima) pode se transformar com o tempo em um juízo semiótico (metáfora lexicalizada).

O hieróglifo, a obscuridade, o enigma, que têm raízes remotas, oferecem-se como instigação ao leitor para interessá-lo ou fazê-lo desistir do poema. O leitor atento, curioso, segue as palavras de outro mestre da obscuridade, José Lezama Lima, e pensa que só o difícil estimula a leitura. O poema com características de ilegibilidade é como um poema "mudo", não propõe uma comunicação tal como é entendida na linguagem

cotidiana mas constrói uma organicidade das palavras que o constituem, uma mimesis interna que se legitima como uma realidade própria. Tudo coexiste como em um azulejo mouro. As suas infinitas ou diminutas peças, simultaneamente autônomas e dependentes, solicitam um olhar que dê conta dessa duplicidade. Devemos realizar leituras microscópicas e cada uma delas é o todo do poema. Desenho fractal feito com palavras. Quem lê decifra, realiza um processo de tradução. O poeta cria uma nova língua ou, como diria Marcel Proust, um tipo de língua estrangeira dentro da sua própria língua (Deleuze, p.9).

A modernidade traz o signo borgeano da poética da leitura. A relação texto/leitor se define nas categorias legível, o texto como mediador do real, ou ilegível, a poesia como independente do real, autônoma, *l'art pour l'art* de Théophile Gautier e Mallarmé. Quem primeiro teorizou sobre a criação de um "mundo" autônomo mediante as palavras foi Aristóteles na *Poética*. Graças à mimesis e seu mecanismo regulador, a verossimilhança, o poeta ingressa no mundo das infinitas possibilidades. A mimesis possui o recurso do paralogismo, isto é, dizer o que é falso (essência da poesia) a partir de uma estratégia verossímil, pois, o falso, o impossível, tornam-se verossímeis no espaço do poema. Como já observamos, Góngora, poeta hermético, ilegível, trabalha com empecilhos de linguagem para fazer do leitor um sujeito que não só usufrui um texto mas que o decifra.

A linguagem dos poetas "ilegíveis" não explica o mundo, não o representa, o cria. As palavras presentes no poema nascem no momento da leitura e criam *stasis*, estados de ânimo, que se relacionam paradoxalmente com o eter-

no e o efêmero. O poema como um orgasmo, a eternidade do efêmero, o aleph de Borges, que abole a sucessão temporal instaurando a simultaneidade de tempo e espaço. A constelação de palavras no branco da folha quer instaurar a eternidade, análoga do acorde (fusão simultânea de diferentes sons), da metáfora (fusão de imagens, dobra). A linguagem se afasta de sua veia "figurativa" para ingressar na floresta de símbolos da escritura "abstrata" cuja estrutura cria instigantes relações num mundo novo.

O poemas de Herberto Helder, poeta que perseguimos em nossa leitura, nada comunicam a não ser uma estrutura de radiante beleza que permite que o leitor realize um trabalho de decifração tão importante quanto o de escrever. São célebres as palavras de Borges de que se orgulhava mais do que tinha lido do que tinha escrito. Os poetas barrocos também favoreciam esse ato de decifração, portanto, não subestimavam o leitor ao qual consideravam co-autor do poema. Trabalho que se intensifica na medida em que seus textos se dobram, se voltam para si próprios. Seguem o movimento em espiral, como o configurado pela voluta. Esse movimento, que conota transformação, metamorfoses, travestimento, presentifica-se percorrendo o caminho que vai do centro às periferias em um eterno derramamento para tentar atingir o absoluto, e, assim, substituir o real: a mimesis externa enfraquece-se ante o "corpo" escritural que nasce e vibra devido ao poder da linguagem. A escritura provoca "outra" realidade. Esse movimento de dentro para fora produz a desdobra. As palavras parecem nascer no momento em que as lemos e isto se deve ao artifício do poético que as torna novas (condensações de termos, neologismos,

cultismos) ou à hiper-sintaxe que, com seus torneios e requebres, nos leva à periferia da frase e às bordas da linguagem. Prevalece esse movimento centrífugo de construção do texto nas obras de escritores como Luís de Gôngora, José Lezama Lima e João Guimarães Rosa, entre outros "parentes" do poeta lusitano. Referidos a esses escritores, os epítetos exótico e excêntrico parecem-nos pertinentes, pois sua obra é uma viagem do centro tirânico da frase à periferia, na medida em que orações subordinadas, complementos e adjuntos impulsionam a linguagem além de impregná-la com recursos de adjetivação e perífrases. Trata-se de abolir o centro que exclui e ignora, reprime ou margina a outros que passam a ser o Outro. O desejo de ter um centro original opostos binários, dos quais um término é central e o outro marginal. Todo o pensamento ocidental funciona da mesma maneira: formam-se pares de opostos binários nos quais um é privilegiado, logo se fixa o jogo do sistema e se margina o outro componente. Derrida postulou uma tática para descentrar, uma forma de abordar a leitura que ante todo nos permite advertir a centralidade do componente central. Depois, tenta-se subvertê-lo para que a parte marginada passe a ser a central e temporariamente elimine a hierarquia, a fixação, a centralização para gozar do livre jogo da linguagem. Devido a ansiedade, sempre sentimos a necessidade de construir novos centros, nos associar a eles e marginalizar aqueles que diferem de seus valores centrais.

Ao recorrermos à *voluta*, podemos realizar outro movimento, contrário ao anterior: de fora para dentro. Da periferia ao centro. A *redobra*. Este movimento conota uma forma singular de reflexão, de análise e introspecção. Já os poe-

tas do século XVII exploraram essa involução como dinâmica de produção dos sentidos. Por meio desse processo-movimento, os autores barrocos criam luz ocultando, sonhando o significado graças às figuras da retórica, principalmente, a elipse e a metáfora que em um primeiro momento ocultam, opacificam o significado, para logo depois fazê-lo explodir de luz. Esses dois movimentos podem encontrar-se nos poemas de Helder. Vibra, na sua escrita, uma desconfiada transparência do real. Olha ou tenta olhar, decifrando o que pulsa agasalhado por detrás das coisas e das palavras: herança cabalística, herança gnóstica que podemos reconhecer tanto em Helder como em todos os escritores mencionados. Na maioria das vezes esse olhar remete à *anamorfose*. O real como se fosse um conjunto de objetos cujo significado, cuja razão de ser só pode ser usufruída se o olharmos como se se tratasse de uma desconhecida *anamorfose*: em forma oblíqua, enviesada. Trata-se, portanto, de um olhar que não é apenas criador mas também crítico em relação ao espaço criado, proposição de formas e sugestão de sua leitura. Essa postura coincide com a do teórico francês Roland Barthes, que, em sua obra *Crítica e verdade*, defendeu que a atividade crítica é uma espécie de *anamorfose*, uma película de texto em forma enviesada sobre o texto primeiro. Segundo ele, a crítica deve produzir um efeito especular, porém um reflexo como o oferecido pelos espelhos côncavos: deformante e revelador. É com esse olhar que procuraremos analisar o texto poético de Herberto Helder, buscando decifrá-lo a partir de um olhar enviesado, *anamorfose*, olhar, afinal, que produz *eroticidade* graças aos impulsos de seu *transbordamento*.

A freqüente associação entre linguagem hermética e elitismo, além de constituir um equívoco ou desvio de leitura, dificulta ainda mais a compreensão do texto literário, como se sua "ilegibilidade" fosse um instrumento poderoso para afastar os leitores, acentuando-lhes a incompetência. Não é demais ver nessa atitude laivos de uma tendência preconceituosa, justamente porque situa mal a "complicação", necessária, da relação entre obra e receptor. Ao contrário, porém, do que vê esse olhar equivocado e míope, o artista não quer dificultar a recepção da obra, subestimando e afastando o leitor, antes, estimula a participação do leitor para capturar um objeto cuja linguagem vela significados na sua forma de existir como simulacro. Assim como a *anamorfose* esconde uma outra forma que aparece a nosso olhar quando nos posicionamos obliquamente, essa estética, a dos poetas herméticos, esconde e vela os significados para que eles sejam *desocultados*. Estética da aparência, do *trompe-l'oeil*, "cria" um leitor, à força de ocultações, curioso, ávido de novidades, de surpresas. Um leitor exigente que exercita com paciência o trabalho da decifração de signos.

Se relacionarmos a obra de Helder com a *dobra*, podemos observar que, assim como esta possui um ponto de inflexão no qual a curva muda de signo abruptamente, na obra do poeta lusitano os contrastes abruptos também se verificam. O oxímoro e as metáforas arrojadas, portanto, são suas figuras privilegiadas. Figuras que favorecem o encontro de contrários: no oxímoro, em um só enunciado coexistem pensamentos que se excluem gerando estranhamento; na metáfora, como na *dobra*, se produz uma inclusão, uma simbiose de pensamentos distintos que se encontram.

A obra de Helder dá a impressão de que está sempre se fazendo, oferecendo-se como inacabada, incompleta e esta característica o aproxima da estética barroca: reclamar um leitor que participe ativamente na sua feitura e no seu acabamento.

No campo das artes plásticas e da música verificamos também essa construção do inacabado. Velázquez pinta com manchas, adiantando-se dois séculos aos impressionistas franceses. Não delinea contornos como, por exemplo, nas mãos da infanta Margarida e na bandeja de uma de suas ajudantes no quadro *Las meninas*. Quem olha termina de construir a mão e a bandeja. "O olho membro divino", no dizer de Baltazar Gracián (1956, p232), completa a feitura do artista. Também em Cláudio Monteverdi sentimos a presença concreta do desconcerto produzido pela estranheza das dissonâncias tonais nos madrigais e na ópera (espetáculo áudio-visual nitidamente barroco redefinido pelo músico com a proliferação de suportes expressivos: música, escultura, dramaturgia, pintura e dança).

O inacabado, a obra *in fieri*, confere à obra barroca uma nuance de metamorfose, de mudança a cada leitura. É verdade que todo texto literário se oferece como obra em constante devir e mudança, mas certamente é na poesia hermética ou ilegível que esse traço intensifica-se, radicalizando-se. A obra barroca deforma, parodia, glosa. Parte de matrizes literárias diversas, para deformá-las como certos espelhos que "são côncavos mas fiéis", segundo Góngora. Então, decifrando, devemos ler em filigrana, obliquamente, para intuir a matriz e olhar, logo depois, maravilhados, o artificio que provocou tal deformação. As matrizes e seus desdobramen-

tos: a obra de Góngora deformando a de Petrarca, a de Cervantes deformando livros de cavalaria, a de Sarduy os poemas eróticos de Marino e as *Vanitas* de diversos escritores espanhóis e portugueses, a de Néstor Perlongher fusionando e deformando a opacidade discursiva de Lezama e Sarduy com as patologias de bairro, com a família neurótica, com o kitsch das periferias de Buenos Aires descritas nos romances de Manuel Puig, a de Helder parodiando Camões e expondo na sua coletânea de poemas portugueses, *Edoi Lelia Doura*, as vozes comunicantes da poesia portuguesa ou na esteira de Borges, criando os seus "precursores".

Possuímos, na cultura ocidental, o conceito de livro clássico (de *classis*, fragata, esquadra, portanto, livro perfeitamente ordenado e construído como ocorre nessas embarcações), obra que ganha o fervor do público e que projeta enigmas e respostas a sucessivas gerações de leitores. No Oriente, existe também a noção de livro sagrado, isto é, o livro planejado e concebido por uma inteligência infinita, por um Deus. De tal concepção surge uma obra cujas palavras e, ainda suas letras, só têm importância para o conjunto, porque atrás de si ocultam significados que pulsam. A nosso ver, os textos de Helder podem aproximar-se do conceito de livro sagrado, não pelas implicações religiosas e sim pela ocultação de significados que seus signos provocam. É importante ressaltar, portanto, que o que atrai o nosso olhar para sua obra assim como para toda obra barroca, inicialmente, não é a busca de sentidos mas a maneira intensa com que são operados as ocultações por meio de procedimentos que afetam os planos de expressão e de conteúdo.

Em muitos textos da fortuna

crítica acerca da obra de Helder figura a palavra "neobarroco" para classificá-lo, o que provoca um questionamento dos riscos a que leva tal classificação. Supor que o poeta seja neobarroco implica admitir que o barroco teria se fechado como movimento estético para que um novo impulso se criasse como um outro barroco, surgido com a modernidade. Diferentemente dessa visão apegada exclusivamente à linha da ruptura, reconhecemos um conjunto de traços em diferentes escritores, numa espécie de continuidade crítico-criadora. Se Helder é neobarroco, que seria Lezama? A mesma pergunta poderia ser feita em relação a outros escritores que aparecem antes de Lezama, por exemplo, Ramón Pérez de Ayala, que, a nosso ver, produz fortíssima influência em Lezama. Não é nosso propósito, entretanto, discutir neste trabalho a validade ou não do conceito "neobarroco".

O espiralado, a voluta, a constelação de signos e saberes nos poemas de Helder remete aos dois movimentos que realizamos quando lemos um grande poema. Assim como a voluta, a leitura do poema se vale de um movimento centrífugo e um movimento centripeto, como já mencionamos em item anterior. O primeiro, de desespero, quando o leitor quer atingir o prezado significado e procura fora do poema, em um movimento centrífugo, os subsídios para sua decifração. Tratando-se de alta poesia geralmente o leitor se frustra ao realizar esse movimento e então prova o contrário, o movimento centripeto que o traz novamente ao interior do poema, lugar único onde os empecilhos se desfazem e se podem estabelecer múltiplas significações. O movimento centrífugo só é proveitoso quando procuramos analogias, relações entre o texto do poema analisado e a es-

trutura interna de obras de outras linguagens artísticas.

Os poemas de Helder solicitam um leitor criativo, que não se desespere ante os caminhos de espanto criados pelas próprias imagens que se "levantam" no poema, incitando a uma decifração árdua:

"... Caneta do poema dissolvida no sentido primacial do poema. Ou o poema subindo pela caneta, Atravessando seu próprio impulso, Poema regressando. Tudo se levanta como um cravo, Uma faca levantada. Tudo morre o seu nome noutra nome." (1996, p.264)

Um dos possíveis caminhos do leitor-decifrador dessa travessia insólita da linguagem à procura de si mesma talvez seja seguir as palavras de Friedrich Schlegel:

Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto a ex-

posição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte (1994, p.56).

Não precisamos tomar ao pé da letra as palavras de Schlegel, transformando a crítica em poesia. Mas, como não ficarmos impregnados por esse impulso do poema que "subindo pela caneta", projeta-se para se dissolver, simultaneamente armazenando e diluindo

seus sentidos? Como falarmos da morte e metamorfose permanentes que circulam pelo poema sem aderirmos também ao mergulho nessa "imagem de água interna" de que fala o poeta? Em nosso entender, toda crítica é interessante quando, assim como a poesia, estabelece analogias, relações, equivalências, procedimento ainda mais essencial quando se trata de poesia hermética ou ilegível.

Fernando Julio Cabrera
agosto de 2003

BIBLIOGRAFIA:

- ALONSO, Dámaso. 1979. *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid: Gredos, 1961.
- BORGES, Jorge Luís, *Obras Completas*. Buenos Aires, 1974.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronopios*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GÓNGORA, Luis. *Antología Poética*. Buenos Aires: Kapeluz, 1979.
- GRACIÁN, Baltazar. *El Criticón*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1956.
- HELDER, Herberto. *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre a Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- VALERY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.



Faculdades Integradas Urubupungá

Pereira Barreto-SP

Letras

O profissional é pesquisador, o professor de línguas. Sua atividade é estudar e ensinar Português, Inglês, assim como a suas literaturas. Vive no Universo da comunicação. O profissional formado em Letras ministra aulas de Português, Inglês e suas Literaturas. Pode ainda exercer atividades em empresas, redigindo e fazendo revisão de textos. O ato de escrever exige raciocínio.

Av. Jonas Alves de Mello, 1660 Tel: (18) 3704-4242 Fax: (18) 3704-4222

O Narrador intérprete e as fontes históricas em *A Dama Pé de Cabra* de Alexandre Herculano

Jesuino Arvelino PINTO¹

O foco narrativo é um elemento determinante na elaboração da matéria literária e corresponde ao ponto privilegiado, por meio do qual flui a narração. Temos, em "A Dama Pé de Cabra", um narrador em terceira pessoa, cujo ângulo de visão é externo às situações narrativas. À semelhança de um contador de histórias, o narrador do conto reafirma a tradição oral das narrativas, quando narra os fatos como se tivesse ouvido contar, passando ao leitor a sensação de veracidade dos acontecimentos e, ainda, criando certo suspense na narrativa.

O narrador trabalha sobre acontecimentos e fatos pertencentes ao passado, já concluídos e, portanto, abarcados da totalidade de sua significação. Isso quer dizer, que sua narrativa é marcada pela visão de quem já conhece de antemão todos os segredos da história, ou seja, conhece o princípio, o meio e o fim dos acontecimentos e assim pode selecionar, da realidade global, apenas aspectos significativos e imprimir uma ordem ao relato.

A voz narrativa do conto em estudo é a voz que se refere a um tempo lendário. Temos um narrador que recolhe motivos na tradição oral, ou por ouvir contar ou, ainda, por meio da leitura de obras dos grandes cronistas portugueses que pesquisaram, transcreveram e

transmitiram a outros narradores e estudiosos que, por sua vez, transmitiram a outras vozes narradoras crônicas dos reis de Portugal e Espanha.

Walter Benjamin diz, nas suas "Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", que "...Por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais". Esta ausência, como sabemos, se deve ao fato de que a narrativa pressupõe um "intercâmbio de experiências" e de que as experiências do mundo moderno estão se tornando incommunicáveis, levando à "experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção". Prova disso seria o mal-estar generalizado em um grupo ao se pedir que alguém narre alguma coisa: "é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável". O que é perceptível logo na entrada do texto quando o narrador tenta fazer um pacto narrativo com o seu leitor-ouvinte (p.15) e mais adiante "Quer mo creiam, quer não, di-lo a história: eu com isto não perco nem ganho." (p. 38)

Considerando que o conto de Herculano é uma reescrita de um texto extraído das crônicas pertencente ao acervo cultural português, constata-se uma estrutura tradicional de narrativa, vale dizer, com começo, meio e fim, bem

como um tratamento também tradicional de todos os aspectos primordiais da estrutura como: tempo, espaço, personagens e narrador, visando a assegurar as possibilidades de inteligibilidade do conto pelos leitores-ouvintes.

Podemos, ainda, aproximá-lo ao narrador descrito por Walter Benjamin (1980), pois "(a) experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos." (p.58). Ao recontar histórias que recolhe no lendário e atualizá-las, pelo processo narrativo, o narrador não imprime novos sentidos às histórias narradas como se estas fossem vividas como parte de sua própria experiência e, portanto, servem-lhe de ensinamento a outros.

A própria figura da dama pouco tem de demoníaco ou diabólico em sua descrição original na Crônica exceto, é claro, os pés fendidos, nem tampouco age com malevolência, é apenas afetada e repelida pela persignação do marido, que, descumprindo o compromisso que aceitara ao se casar com ela, faz o sinal da cruz diante de uma cena que desafia sua compreensão. Imediatamente a esposa desaparece por uma fresta, arrebatando a filha. Através de um trabalho de minuciosa arte narrativa, Alexandre Herculano reconstrói

o texto medieval. É essa importância fundamental do tempo e da concatenação entre causas e efeitos que levam o texto de Herculano a explicar detalhadamente a maldição que leva à perdição da nobre senhora, os prazos e datas são fixados em anos, dias, meses, as coincidências e fatos inexplicáveis, os personagens de intenções incompreensíveis são dissecados e postas a nu, engrenagens de um grande maquinismo que nos leva inexoravelmente a um ápice final, afinado pelo mais puro racionalismo do século XIX.

A dama do pé de cabra retratada por Herculano é claramente alinhada às forças malignas, é, literalmente, diabólica. Afinal, o que mais esperar de uma alma penada? O elemento cristão também é bastante reforçado e permeia todo o texto, os encantamentos e feitiços utilizados pela dama são transcritos e a invasão mágica de Toledo, episódio praticamente inexistente na crônica original se torna ponto importantíssimo ganhando ares de grande aventura. A sugestão de uma relação incestuosa entre D. Inigo Guerra e sua mãe sobrenatural é, por fim, o remate pecaminoso da descrição dos males da família. O caráter didático é totalmente suprimido, pois, embora haja vestígios de um ensinamento moral, desaparece o caráter prático (na lenda medieval, a explicação para o hábito dos habitantes de Biscaia, que depositavam "oferendas" fora de suas aldeias).

É interessante observar que as marcas temporais apontadas pelo narrador de Herculano ("Dois anos duraram as guerras del-rei...", "a clepsidra aponta a hora de sexta noturna...") já se encontram, senão flexibilizadas e distorcidas, pelo menos desacreditadas como meros maquinismos explicitamente pertencentes ao mundo da narrativa ("durou os *embimáticos* três

dias" - grifo nosso).

Ao pressupor um narrador clássico a praticar sua arte, Benjamin incluiu um grupo de importância fundamental à existência da narrativa: o público-ouvinte. "Metade" da arte da narrativa se constitui de "evitar explicações" justamente para que, deste modo a história se grave na memória do ouvinte, podendo ser reproduzida por este embebida de suas próprias experiências pessoais, que a enriqueceriam. Deste modo, a descrição de "sutilezas psicológicas" seria integralmente desnecessária, uma vez que toda a narrativa contaria, para ancorá-la, com um público que disporia de um conhecimento prévio de narrativas, teria experiência no manejo das ferramentas de sua construção e poderia - portanto - incorporá-la ao seu patrimônio pessoal, e recontá-la modificada por suas próprias vivências.

Cavalgando nas montanhas ou entre as brumas de uma misteriosa floresta, o cavaleiro aproxima-se de uma fonte e é surpreendido pela luminosa visão de uma bela senhora. Encantados, a senhora e seu cavaleiro unem-se, mas existe uma condição (ou uma maldição), um pacto que deve ser cumprido. A traição significa o rompimento da ordem da narrativa.

Esse pacto feérico de origens diversas e muito antigas é literariamente apresentado na Europa medieval a partir do século XI. Num momento em que a matéria oral de antigas lendas emergem com a literatura profana, com seus significados e funções integrados ao contexto da época. Geralmente, essas lendas exaltam os feitos de uma baixa nobreza e o pacto feérico aparece como um compromisso mágico, de onde origina-se uma linhagem nobre, concedendo a essas famílias uma aura maravilhosa.

Algumas destas narrativas são apresentadas pelo conde D. Pedro de Barcelos, que se propôs contar as histórias das famílias da Espanha. A Dama Pé de Cabra consta no livro de linhagens do Conde D. Pedro, sendo personagem progenitora da Família Lopes Haro, Senhores da Biscaia.

Estudando essa manifestação literária, podemos identificar a presença de simbolismos e valores da sociedade ibérica medieval, além de verificar elementos comuns à narrativas de outras regiões. A lenda da Dama Pé de Cabra parece ser uma variante do mito difundido em toda Europa, da mulher meio fada, meio humana que, por efeito mágico, possui forma animal. Ao estabelecer matrimônio com um cavaleiro, dá origem a uma afortunada família. É possível perceber na narrativa do Conde de Barcelos, filho do rei D. Dinis de Portugal, a importância do compromisso e da fidelidade construídos pela sociedade portuguesa, onde "laços de solidariedade" entre as pessoas da nobreza são idealizados nas relações de vassalagem fundindo-se com os laços de parentesco.

D. Diogo encontra a Dama num ambiente natural, mas que faz parte de suas terras, e é seduzido pelo canto da Dama. Temos, então, o local que em parte pertence a D. Diogo e em parte é um ambiente que evoca as forças da natureza, portanto é um local híbrido, propício a comunicação entre o mundo humano e o universo natural (ou sobrenatural). Este é o palco onde o pacto é firmado.

O poder atribuído à palavra é uma questão importante a ser trabalhada. A Dama não é nomeada no texto, como na maioria das versões medievais deste mito. Numa perspectiva de permanência simbólica, o Nome e a Palavra são elementos muito caros às sociedades

antigas de tradição oral, remetendo ao próprio pacto entre o mundo real e sobrenatural. A Dama Pé de Cabra não é nomeada porque não pertence ao mundo humano, pertence ao mundo de natureza maravilhosa. O poder atribuído à palavra esteve presente em diversas civilizações antigas.

O fato da Dama Pé de Cabra não ser nomeada no texto confirma a importância da palavra para a sociedade Feudal, pois assim como seu nome não é apresentado, a invocação da Santa Virgem quebra o pacto nupcial, desfazendo a família construída sob esse pacto. A prole é o que a Dama fornece de maior valor a D. Diogo e é o que ela tenta levar com a quebra do pacto, com isso os laços familiares se desfazem e também a proteção mágica da Dama, ao menos em relação a D. Diogo.

No momento em que é invocada a presença de outra entidade feminina, dotada dos atributos genitores, também sobrenatural, mas conhecida e cristã, o compromisso é desfeito, pois na presença da Santa Virgem, a Dama não tem mais permanência neste mundo. Algo como: "não se pode servir a dois senhores", como uma reconstituição da suplantação dos antigos cultos pagãos pelo culto cristão. Porém, a própria persignação de D. Diogo demonstra que ele não deixou de ser cristão, não era este o problema ou o obstáculo na convivência do casal, mas a presença efetiva da Virgem Maria na pronúncia de seu Nome.

A ambigüidade de D. Diogo, a falta de compromisso pessoal e de fidelidade são descobertos. Mais tarde, ele acaba preso pelos mouros e seu filho busca o auxílio e a proteção da mãe para libertar o pai, o que não lhe é negado. Ou seja, a Dama mantém o compromisso com sua prole.

Os valores de compromisso pessoal e fidelidade estão nitidamente presentes na relação pactual entre o cavaleiro e a dama-fada. O interessante é que o cavaleiro tende a quebrar sua promessa, sendo abandonado. No entanto, o compromisso consanguíneo é mantido.

D. Diogo encontra a Dama em uma fonte, um ambiente evocador da força da natureza, de culto de antigas divindades, no lugar que testemunha o pacto, prevalece a natureza, onde é estabelecida a ligação entre os mundos. Neste local, a Dama propõe as condições do compromisso: é ela quem dirige o pacto, D. Diogo apenas concorda.

Entre a nobreza portuguesa medieval, as alianças estabelecem-se fundamentalmente pelo matrimônio. Nas regras matrimoniais é adotada uma estrutura linhagística e vertical, imitando o modelo sucessório monárquico, inferiorizando os filhos segundos. As mulheres possuem sua "utilidade" nesse sistema, selando, através do matrimônio, as alianças entre famílias, principalmente com aquelas que se esperava algum serviço. As alianças tinham orien-

tações preferenciais entre categorias hierarquizadas da nobreza, que podem sugerir que o matrimônio se fizesse compromissos de caráter vassálico. Lembramo-nos da Dama Pé de Cabra, ela se identifica como uma mulher de muito "alto linhagem", então D. Diogo lhe propõe matrimônio. Essa passagem representa uma situação comum na disposição de laços matrimoniais entre a nobreza portuguesa, onde buscava-se cônjuges de alta posição. A negação de D. Diogo ao hábito cristão é uma condição de sacrifício tributário à Dama, mas, também, demonstra sua ambigüidade, onde primeiro trai a fé cristã, depois o acordo feito com a Dama. O não cumprimento do compromisso possui um valor muito negativo numa sociedade onde os vínculos sociais necessitam preencher o espaço deixado pela falta da presença estatal e da identidade como nação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HERCULANO, Alexandre. *A dama pé-de-cabra*. In: *Lendas e narrativas*.

Lisboa: Ulisseia, 1988.

¹ Mestre e Doutorando em Estudos Literários pela UNESP, Campus de Araraquara/SP.



Faculdades Integradas Urubupungá

Esse é o caminho para o seu futuro.

Vergílio Ferreira e as tendências existencialistas de aparição

"Não procures a noite por não suportares o dia.
Leva para o sol a tua aparição e serás um homem"

[Vergílio Ferreira]

Vergílio Ferreira viveu entre os anos 30 e 40, numa década de crise mundial de subconsumo e de literatura de crítica social. Momento, ainda, de polarização social resultante do processo irreversível de industrialização que provoca uma nova tomada de consciência social portuguesa, e, com isso, as camadas proletárias dinamizam-se, e, surge a temática existencialista da náusea universal e da repulsa cética a respeito dos credos e dos ideais do progresso e do pensamento marxista. Contexto, também, de ideologias conseqüentes da época da segunda guerra, gerador do desejo de humanização da arte, de defesa de um humanismo integral, da idéia restauradora da literatura socializante, engajada, consciente e a serviço da redenção do homem de campo ou da cidade, injustiçado e humilhado por estruturas sociais envelhecidas, da luta de classes equacionada pelo dualismo senhor e escravo, da problematização existencialista centrada no homem como um feixe angustiante de conflitos interiores.

Seu nascimento ocorreu na cidade de Melo, em 1916. Formou-se em Filosofia Clássica pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ingressou no ma-

gistério secundário oficial. Sua obra passou de uma abordagem de problemas sociais para análise mais profunda da condição humana.

A primeira fase através das seguintes obras escritas: Ensaios: "Teria Camões lido Platão?"; "Sobre o humanismo de Eça de Queirós."; Romances: (em 3 fases); A 1.ª: "O caminho fica longe"; "Onde tudo foi morrendo"; "Vagão J"; "Mudança"; "Manhã submersa". Essa primeira fase trata de um problema doutrinário e de expressão fenomenológica da percepção e da imaginação sensorial.

A segunda, com as obras: A 2.ª: "Aparição"; "Cântico Final"; "Estrela Polar". Essa etapa marcadamente existencialista, enfatiza momentos vividos em instantes e de alarmante redescoberta da morte.

A terceira, com os romances: A 3.ª: "Apelo da Noite"; "Alegria Breve"; "Nitido Nulo". Esse terceiro momento reserva um espaço dedicado à meditação perene diante do mistério da origem da morte.

De todas essas obras, a destacada, ora, pelo artigo é **Aparição**, pois, em linhas gerais, debruçou-se através de tendências existencialistas, sobre a circunstância dramática vital de nosso tempo, numa espécie de

microscopia ao vivo dos problemas morais da atualidade: a condição humana, a morte e a transcendência. Um romance que narra a estória de Alberto Soares, professor do Liceu de Évora, mergulhado em terrível drama existencial, marcado pela consciência do absurdo da morte e pela evidência duma verdade metafísica a justificar sua vida. O encontro com as demais personagens: Sofia, Ana, Cristina, Dr. Moura, Bexiguinha e outros, inicialmente, lhe acirra o mal-estar e o engolfa em dúvidas profundas. O amor, que por acaso lhe roça a sensibilidade, é incapaz de impedir a evolução das coisas. Em certo instante, estando já todos envolvidos por densa angústia, A. Soares encontra o caminho certo e procura revelá-lo aos outros. A Morte de Cristina, porém, serve como indício trágico da condição em que viviam, e de que a estada do professor, em Évora, chegara ao fim.

Evidenciando **Aparição** como obra existencialista, o objetivo maior desse ensaio, surgem certas características evidentes, como por exemplo, a verdade inquestionável direcionada pela dialética harmônica entre a vida e a morte, sendo que a primeira aponta-se pela revelação espontânea através de todos os seres, seus sonhos, suas

virtudes e misérias, pelo constante questionar da própria existência, pelo cotidiano pelo eterno recomeço e selva de caminhos e veredas diferenciados por vegetação confusa, pelo desnudamento do real perpassado por cenas monótonas, vulgares e silenciosas, plenas de silêncio e de vazio enorme.

Já a segunda, a morte, é o próprio absurdo, o embrutecimento do ser, a raiva e o ridículo, o nada de tudo, a repugnância, a viagem, o sonho perdido, o suicídio, a nulidade, a ausência, o nada e a plenitude obtida de mãos dadas com a vida.

Um segundo aspecto interessante existencial é a presença dos seres humanos como evidências e aparições, divinizados e absolutos, motivos de reflexões e caminharantes para o nada, para a ausência.

Desses seres, destacam-se alguns, pela importância da obra. Alberto Soares, a metáfora significativa de um vulcão sem começo nem fim, uma entidade viva, uma brutal iluminação, um paradoxo de fascínio e de terror angustiante, um jato de Deus solitário, uma força misteriosa e estranha, uma procura do ser no mundo, um réu perante o mundo e a vida. Depois, Sofia, outra evidência e outro paradoxo. De corpo esguio, olhar ácido de pecado, canto ardente, a loucura e a divindade, a luz inquieta nos olhos, a tranquilidade e a explosão, a amargura e o estranhamento. Toda sua vida realizada num ato, num gesto, num sonho, por mais miserável que seja, um sonho e a evidência da grandeza, da verdade. Ainda, uma brasa a ser consumida, uma beleza demoníaca, um ser de abertura para o amanhã. Um final fatalístico: é assassinada a punhal e a sua morte surge como a coisa extraordinária, força enorme, caminho interrompido, nada.

Numa outra dimensão, Ana, a irradiação e a paz reencontrada. Os cabelos longos e lisos, a face magra de energia e de ansia, a vida inquieta, insegura, uma fúria logística e o instinto maternal aguçado. Os olhos de fogo, o corpo vibrante, a graça infantil, uma presença inquietante, a palidez e a serenidade e uma busca harmônica com a terra, os campos e, sobretudo, com as crianças.

Já, Cristina surge como a própria epifania. Menina ainda, de voz perfeita e pianista, um mundo do prodígio e da grandeza. Inocente e alegre. Milagre como aparição, face branca coroada de ouro. Ternura e transcendência.

Uma figura ainda a ser ressaltada, a de Carolino conhecido como Bexiguinha. Aluno de literatura do professor Alberto Soares, tinha cara crivada de impigens, a voz ridícula, os olhos azuis dotados de lucidez serena, mas também de certo brilho maligno. A princípio, uma criatura tímida, idealista e generosa e, posteriormente, estranha pela perversidade, loucura e pavor.

Esses outros seres citados vivem em um mundo amealhado com suor e sangue, silencioso pelo nada absoluto dos astros mortos, de irrealidade presente na realidade, do incoercível e fugidivo, mundo inundado por correntes e perguntadas de espanto e de exclamações absurdas moralista, porém sem Deus, de vozes obscuras vindas do passado, mundo, enfim, de assunção da fraqueza tanto na miséria quanto na glória. Mundo permeado de espaços também aparições e evidências. Alguns espaços são assim apresentados:

Évora, uma cidade obscura e reacionária, empanturrada de ignorância e de soberba. Cidade fantástica, solitária, mecânica, estranha e desagradável. Um obscuro labirinto com ecos do tempo e da

morte, representada por fachadas de prédios, de alucinações de luz, velhos templos e torres da Sè, sol familiar e ruínas, janelas góticas e mortalhas, encruzilhada de raças, ossuários dos séculos e dos sonhos dos homens, ruas obscuras e perdição.

O Liceu enluarado, silencioso, a ruína, o tédio.

Os casarões desérticos, faces estranhas, intocáveis e solitárias. Provocadores das sensações de perda e de medo.

O escritório privativo: excitação, apelo voraz.

Algumas casas: a luz do sol, os pássaros, o convite ao sonho, talvez à aparição.

Além disso, agregados ao mundo e às aparições ficam os sentimentos e as sensações existenciais: a angústia e a redescoberta da morte paterna, a dor e a medida da eternidade, a esperança renascida das cinzas e do nada, o abandono figurado pelos olhos vãos e as fumaças fugitivas dos cigarros, a eternidade dos deuses, a ausência de fraternidade entre as pessoas, a convicção do nada, o peso violento relativo à realidade do que somos, a justificativa da vida em face da inverossimilhança da morte, o desejo de descoberta e de comunhão, a fúria reveladora, o absoluto do mundo e a presença aguda das coisas, o milagre de estar vivo e o absurdo da morte, o silêncio noturno e a indiferença, a busca não do pão, mas da consciência e da plenitude, enfim, o fascínio e o impacto de fulgurante aparição.

Seres e espaços dimensionam-se através do tempo. Espectros e coisas fantásticas surgem em constantes reminiscências e digressões tal como a imagem do pai caído de braços sobre a mesa; memória e presente alternam-se, dias distantes são lembrados como a visão do

Alentejo repleto de casas brancas e de crisântemos da cidade dou- rada pelo sol.

É o tempo de Proust reencon- trado nas lembranças, na memó- ria de nada, no caminho para além da vida, tempo de vozes oblíquas da noite e do presságio, tempo fe- cido de bruma e de nada. Tempo psicológico, indeterminado, fugaz, representado por elos entre os fa- tos narrados diluídos no fumo da neblina e nos ecos angustiantes. Tempo de horas e instantes, de li- mites e de emoção.

Como se percebe, até então, as aparições foram reveladas ao leitor através das criaturas, dos espaços e do tempo, elementos substanciais para a escritura de uma obra, no entanto, tornam-se perceptíveis outras manifestações epifânicas e reveladoras, exemplificadas da seguinte forma: na descoberta do ser que se vê, no nojo e no desconcerto, na evi- dência do sentir e na busca da co- munhão, no social figurado pelas misérias dos camponeses retrata- dos pelo sonho da amargura milenária e como gente estropiada e com escarros de humilhação, gente faminta, cansada, até mes- mo louca, angustiada diante de tan- tos conflitos e interrogações, gen- te que espera, gente que sonha, montanha que vibra, vozes, coro da desgraça de sempre. Além da problematização do humano tam- bém descortina a manhã com sua neblina matinal e com massa con- fusa e original da criação. Não só a manhã, mas também clarões súbitos iluminam os vitrais das ca- sas e a busca indefinida do desti- no do homem permanece além da vida e num canto perpétuo de es-

perança.

E, tudo se torna possível atra- vés da arte, uma nova aparição, o comungar com a evidência, o es- crever como o desejo de esclare- cer, o escrever para ser e para se- gurar nas mãos inábeis o que ful- gurou e morreu, o escrever para encontrar a verdade primitiva den- tro de si próprio. Escrever tentan- do encontrar as melhores palavras para o desenvolvimento das idéias e o desencadeamento da história narrada.

E por falar em palavras elas apresentam-se de formas simbó- licas e significativas dentro da perspectiva existencialista. Algu- mas serão citadas: a água, por exemplo, conota a purificação e a tranquilidade; as portas e as jane- las abertas, novas aparições na lembrança e a permissividade para o adentrar da lua solene e o confir- mar da verdade da vida e da mobi- lidade das coisas, da abertura da busca e da paz solar, o mar, a ple- nitude; o espelho, o reflexo e a in- dividualidade; a chuva, a revelação do passado e vozes, a música, o mistério e o corte do silêncio; as

mãos, a piedade e o renascer, os bichos, a sabedoria compa- decida, a presença, a matéria e a força universal; o coração e o despedaçar-se e a terra, a fecundidade a gravidez.

Enfim, falar de Aparição é um abrir-se para um espetácu- lo irresistível, pois assina-nos que recomeçar é uma necessi- dade e que o homem deve construir e reconstruir, se ne- cessário for, o seu reino, achar o seu lugar na verdade da vida, da terra e dos astros, que a morte não deve ter razão contra a vida, que o tempo não é senão o instante em que estamos e que a vida é parafraseando trechos de Vergilianos:

"o sendo vibrando
a evidência da condição
o fugidio / apaziguado
diante da lua irreal
da terra dadivosa e fértil
da profunda comunhão
e da semente a germinar
na terra que espera

A evidência, um ciclo fe- chado e uma viagem perfeita".

Bibliografia

BORNHEIM, Gerd A. Sartre. Metafísica e existencialismo. SP: Editora Perspectiva AS, 1971.

D'ONOFRIO, Salvatore. Li- teratura Ocidental: autores e obras fundamentais. Sp: Ática, 1990.

FERREIRA, Vergílio. Apari- ção. Portugal: Portugália Editora, 1968.

MOISÉS, Massaud. A litera- tura portuguesa. SP: Cultrix, 1973

Presença da li-

teratura portuguesa. SP: Moder- na Ltda, 1981.

SARAIVA, José Antônio e Lopes, Oscar. História da litera- tura portuguesa. Porto: Tipogra- fia Bloco Gráfico, Limitada, 1975.

TUFANO, Douglas. Estudos de literatura. SP: Editora Moder- na Ltda, 1981.

Professora Gizelda Maria A. de Oliveira

Pereira Barreto, 15 - 07 - 2003.

Faculdade Integrada de Uberlândia

Letras Ciências Contábeis Pedagogia
Normal Superior Matemática
Administração Secretariado Executivo

Aqui você faz a diferença.

A motivação do signo toponímico

Adriano Mendes dos Santos

A Toponímia, enquanto estudo do nome do lugar, não é qualificada pelos teóricos como um segmento distinto do léxico regional, isto é, não haveria, por assim dizer, denominativos lingüísticos especialmente designados para constituírem o papel de topônimos, a ponto de comporem uma classe gramatical mais ou menos fechada, como ocorre com os nomes próprios de pessoas. (Dick, 1992, p.95)

Na realidade, segundo Dick (1990) o topônimo, enquanto fato de linguagem, tem uma formação e uma função idêntica a dos demais vocábulos da língua.

Para (Rostaing, 1958, citado por Dick, 1992, p.95) o topônimo é um signo lingüístico (grifo nosso) "constituído de vogais e de consoantes, fonemas articulados pelo aparelho fonador e transmitidos ao cérebro pela audição".

Assim, a aplicação ou o uso deste signo da língua, em termos das disciplinas onomasiológicas, faz com que se possa incluí-lo, semanticamente, em compartimentações distintas, nas taxinomias toponímicas.

Sob esta ótica, as taxinomias o remetem a amplas ordens de considerações dentro do universo onomástico, isto é, no campo físico ou natural e o sociológico ou antropocultural, cada um com uma seriação compatível com a realidade observável (fitotopônimos, numerotopônimos, antropotopônimos entre outros). Dessa forma a constituição estrutural do signo toponímico compor-

ta manifestações gramaticais que preponderam sobre outras, destacando-se do conjunto nominativo geral.

Para Saussure, o signo lingüístico resulta da união de um conceito com uma imagem acústica: "O que o signo lingüístico une não é uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica" (Saussure, 1969, p.98). Há uma pressuposição de uma cultura já estabelecida, da qual o signo é ao mesmo tempo, resultado e expressão, produto e instrumento, caracterizando-se como convencional.

Devido à similitude do signo toponímico com os demais signos do sistema, ele está de acordo com as regras que regem todos os elementos da língua. Segundo atesta Saussure, um signo só adquire valor e significação em oposição aos outros, no interior do sistema lingüístico:

"quando se diz que os valores correspondem a conceitos, subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são. (Saussure: 1967, p.198-9)".

Baseando-se nesse raciocínio, teríamos que considerar o princípio da arbitrariedade postulado por Saussure argumentar que:

"não se deve dar a idéia de que o significante dependa da livre escolha do que fala, pois não está ao alcance do indivíduo trocar coisa alguma num signo, uma vez esteja ele estabelecido num grupo lingüístico; queremos dizer que o

significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade" (Saussure, 1967, p.36)

As críticas ao princípio saussuriano da arbitrariedade atestam que o signo, na sua totalidade, não é tão arbitrário, porque uma das duas faces (significante) não poderia combinar-se arbitrariamente com a sua segunda face (significado) correspondente em outra língua. Conforme (Dubois, 1995, p.37, citando Benveniste, 1976, p.141), "o nexa que une a ambos (ste e sdo) não é arbitrário: é necessário (...) tanto um quanto outro estão impressos na minha mente, e juntos se evocam em toda circunstância."

O signo toponímico é um tipo particular de signo. Analisando-o amiúde, verifica-se que ele difere dos demais signos no que se refere à questão da motivação, pois variáveis culturais influenciam na escolha dos nomes dados aos lugares. Destarte:

"através das camadas onomásticas revelam-se, numa perspectiva globalizante, as feições, as feições características do local, sejam as de ordem física quanto sócio-culturais. De tal modo esses aspectos se corporificam nos topônimos que se pode mesmo, muitas vezes, estabelecer a correlação entre "nome" dos acidentes e o "ambiente" em que ele se acha inscrito" (Dick, 1992, p.35)

Assim o signo toponímico é categorizado como um signo lingüístico, dessa forma estará localizado no universo lexical da língua. Comportando-se assim, conserva testemunhos insubstituíveis

sobre a organização social do grupo e sua relação com o mundo.

Conforme (Salazar-Quijada, 1985, p.7) "a etimologia é a história das palavras, e, como as palavras representam coisas, é com frequência a história das coisas, e portanto da civilização." Assim o léxico reflete a história do homem, no espaço que ele ocupa a ponto de um lugar jamais desaparecer de todo, enquanto subsistir o nome ainda que só imaginariamente – existe, permanece ainda, por incorruptível, como o esplendor do que foi, podendo, mesmo transmigrada, mesmo esquecida, ser reintegrada em sua original clareza. Embora o signo toponímico esteja inserido no léxico, ele apresenta algumas especificidades, as quais devem ser consideradas.

Conforme (Ullmann, 1973, p.155, apud Isquierdo, 1996, p.86), "primeiramente, sua função específica é identificar e não significar". Além de identificar lugares, a análise de sua estrutura pode fornecer elementos da história política, econômica e sócio-cultural de uma região. Os nomes próprios são considerados por Dick (1990) como uma classe fechada; os topônimos via de regra, nesta concepção, também deveriam ser, muito embora ultrapassem o nível de identificação. Os semanticistas geralmente dizem que: embora os nomes próprios não tenham significado isoladamente, "conotarão" muito se se aplicarem num contexto específico a uma pessoa ou lugar particulares.

Em segundo lugar, conforme atesta (Isquierdo, 1996, p. 86) "é preciso atentar para o fato de que toda nomeação é estimulada – ou até mesmo condicionada – por fatores inerentes à realidade circundante do denominador."

Nessa concepção, os argumentos de Isquierdo (1996) são reforçados pelo pensamento de Dick

(1992), uma vez que:

"através das diversidades geográficas regionais, que condicionaram um determinado tipo de atividades materiais, em função de um momento histórico preciso, chega-se ao estabelecimento da correspondência entre o "nome" do lugar e a condição sociológica determinativa. Percebe-se, assim, claramente, a passagem de um designativo comum de língua à categoria de topônimo, fruto de um mecanismo espontâneo de nomeação, embora motivado externamente pelas conjunções do meio. Mais ainda, as áreas culturais podem sugerir a formação de áreas toponímicas. Em virtude de maior concentração de nomes de uma mesma camada significativa, em sua região." (grifo nosso), (Dick, 1992, p.44).

Assim, o postulado saussuriano da arbitrariedade do signo lingüístico, pode e deve ser repensado, pois o próprio Saussure reconhece a possibilidade de graus de motivação ao admitir a dicotomia "arbitrário/absoluto e arbitrário/relativo":

"O princípio fundamental da arbitrariedade do signo não impede distinguir, em cada língua, o que é radicalmente arbitrário, vale dizer, imotivado, daquilo que só o é relativamente. Apenas uma parte dos signos é absolutamente arbitrária; em outras, intervém um fenômeno que permite reconhecer graus no arbitrário sem suprimi-lo: o signo pode ser relativamente motivado." (Saussure, 1969, p. 152).

Pierre Guiraud (1972) propõe a existência de dois tipos de motivação: interna e externa. Conforme (Saussure, 1968, p.42) "a motivação interna ocorre dentro do próprio sistema lingüístico, a partir das possibilidades de relacionamento existentes entre as palavras ou entre as unidades da *langue*." Entendemos, portanto, tratar-se das

relações interna (sintagmáticas e paradigmáticas) do sistema, responsáveis pelo funcionamento desse mesmo sistema.

Com relação à motivação externa, esclarece Guiraud que ela repousa sobre uma relação entre a coisa significada e a forma significante, fora do sistema lingüístico. Isso faz crer que a motivação externa é mais limitada uma vez que se realiza de fora para dentro do sistema lingüístico.

O próprio Guiraud considera, no entanto, que o signo em sua origem nasce motivado para se desmotivar posteriormente, a partir do momento em que ele se socializa através do uso.

Argumenta (Guiraud, 1972, p.29 apud Carvalho, 1998, p.45):

"toda palavra é sempre motivada em sua origem e ela conserva tal motivação, por maior ou menor tempo, segundo os casos, até o momento em que acaba por cair no arbitrário, quando a motivação deixa de ser percebida."

Assim a motivação constitui um dos caracteres fundamentais do signo lingüístico. Portanto a tese de Guiraud sustenta a possibilidade de o signo toponímico estar relacionado a fatores extralingüísticos. Esse princípio teórico dá subsídio à análise dos topos, um vez que os topônimos podem apresentar certos graus de motivação na sua formação.

Considerando a tese do semanticista italiano Alinei, que considera todo signo lingüístico motivado no momento de sua origem, defendendo uma dupla estrutura do significado: a genética (motivada) e a funcional (arbitrária). Conforme argumenta (Isquierdo, 1996, p.88):

"Isto porque, segundo ele, na sua origem, todo signo lingüístico é motivado um vez que o denominador no ato da designação de um novo referente, na maioria das

vezes, busca no próprio sistema elementos para subsidiar a criação de um novo sistema elementos para subsidiar a criação do novo item lexical. Todavia, depois de criada a palavra, esta perde sua funcionalidade, tornando-se assim, gradativamente, arbitrária, ou seja, ela vai perdendo paulatinamente a sua motivação inicial."

Por conta dessa "cristalização", a oposição entre palavras transparente e palavras opacas. A opacidade das palavras manifesta-se nos planos formal e motivacional e cultural: a primeira ocorre dentro da estrutura do signo; a segunda quando não se reconhece mais a motivação originária e a última é impossível estabelecer em que contexto cultural determinadas lexicalizações nasceram.

Alinei (1994) argumenta que:

"o estudo do significado considerando a motivação semântica dos nomes contribui para clarificar o contexto cultural, o fundamento do processo de nomeação. Desta forma, a elucidação da motivação semântica dos nomes representa um caminho mais simples para a interpretação conceptual da realidade." (Alinei, apud Isquerdo, 1996, p.78)

Assim a motivação consiste nos aspectos do significado de um objeto que foram selecionados pelos falantes para fabricar o nome desse objeto. Ao procurar a motivação de um nome, é assim necessário conhecer a intencionalidade do denominador, acionando em seu agir por circunstâncias várias, de ordem subjetiva ou objetiva, que o levam a eleger, num verdadeiro processo seletivo, um determinado nome para este ou aquele acidente geográfico, cujo particular significado tinham seus componentes no momento em que foram tomados para designar um novo referente.

Pode-se afirmar que o duplo aspecto da motivação transparece em dois momentos: na intencionalidade que anima o denominador e na própria origem semântica da denominação, no significado que revela, de modo transparente ou opaco, e que pode envolver procedência as mais diversas. Essas duas modalidades de análise do fenômeno motivador dos topônimos configuram perspectivas diacrônicas e sincrônicas no estudo da Toponímia e influenciam na formalização das taxionomias.

Assim as posições teóricas de Guiraud e Alinei, cada um com suas especificidades, fundamentam o estudo da motivação da origem do signo lingüístico e permitem repensar a questão da motivação no processo de construção do significado.

A variedade de nuances significativas, que dão forma ao nome do lugar, e as informações diversificadas dela extraídas, acabariam por tornar a toponímia como um repositório de fatos culturais de amplitude considerável. Encaramos dessa forma o signo toponímico como um testemunho das realidades vividas pelo homem na construção de sua história.

A compreensão da existência de um vínculo estreito entre o objeto denominado e o seu denominador é que remeterá a toponímia taxionômica aos estudos das motivações na nomenclatura geográfica. Assim conforme postula (Lillo, 1996 p.25), "os fatores ambientais, em sua dicotomia física e antropocultural constituem o cenário propício ao jogo de interesses humanos, em que as percepções sensoriais e as manifestações psíquicas brotam como fonte geradoras de nomes."

Tendo como base as postulações arroladas acima, entendemos que o mecanismo de nomeação é causado por influências externas ou subjetivas que transparece em topônimos das mais diversas origens e procedências. Isso constitui a tessitura toponomástica de um lugar exigindo, dessa maneira, a formulação de uma terminologia técnica que permita a classificação onomástica dos fatos toponímicos. Para tanto se faz mister uma classificação que assegure uma verificação e uma análise o suficiente clara e lógica para que se possa explicar e justificar determinadas taxes.

Bibliografia

- CARVALHO, Castelar de. *Para compreender Saussure*. 8 ed. Editora Vozes, Petrópolis, 1998.
- DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. *Toponímia e Antroponímia no Brasil: coletânea de estudos*. 3 ed. São Paulo, FFLCH/USP, 1992.
- DUBOIS, Jean et alii. *Dicionário de Lingüística*. 8 ed, Editora Cultrix, São Paulo, 2001
- ISQUERDO, Aparecida Negri. *O fato lingüístico como recorte da realidade sócio-cultural*. Tese de Doutorado, UNESP, Araraquara, 1996.
- LILLO, Mário Bernal. *Lengua Y Cultura A Través De La Toponímia*. In: Actas Del X Congreso Internacional De La Asociación de Lingüística Y Filología De la América Latina. Veracruz, México: 1996.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da Lingüística contemporânea*. Editora Cultrix, São Paulo, 1977.
- SALAZAR-QUIJADA, Adolfo. *La Toponímia en Venezuela*. Publicaciones de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Caracas, 1985.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1967.

O insólito, o maravilhoso e o mágico:

Uma leitura da obra Cobra Norato de Raul Bopp.

Prof.^a Iris Néia Tosta Barbosa

Uma leitura atenta dos poemas de Bopp nos traz o retorno da década de 22 e seu espírito revolucionário, é neste mesmo espírito que resulta *Cobra Norato*, pois, como se sabe Oswald de Andrade foi quem primeiro apresentou a proposta Antropofágica a Bopp, que sentindo-se maravilhado começa também a transpor em seus poemas a mesma rebeldia do Modernismo. Em *Cobra Norato* que nada mais é do que um poema épico inspirado em mitos da Amazônia, possui um personagem narrador, que brinca de amarrar uma fita no pescoço da Cobra Norato, estrangulando-a. Com a morte da cobra ele assumi a figura de Cobra Norato (vestindo sua pele depois de matá-la), enfia-se nesta pele e vai caminhar - rastejar pela floresta à procura da filha da rainha Luzia, porém antes:

"... tem que passar por sete portas

Ver sete mulheres brancas de ventres despovoados guardadas por um jacaré

Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo

Tem que fazer mirongas na tua nova

Tem que beber três gotas de sangue"

No caminho enfrenta ventos, chuvas, fica sabendo de uma festa, sai da pele da cobra e transforma-se em gente, dança, bebe cachaça, e ao sair da festa retorna à pele de cobra e continua à procura da moça pela floresta mais adiante, encontra uma "pajelança", fuma, toma cachaça, vê um navio grande e depois a confirmação, não era um navio era a Cobra Grande em plena lua cheia, que iria se casar com a filha da rainha Luzia. Ao saber disso, Cobra Norato rouba a moça e a Cobra Grande começa a perseguir Cobra Norato e a filha da rainha Luzia, mas é com a ajuda do Pajé, que ensinou o caminho errado a Cobra Grande, dizendo que Cobra Norato e a moça tinham ido para Belém, que eles conseguem despistar e fugir. O caminho que o Pajé mostra acaba no cano da Sé e ficando com a cabeça enfiada debaixo dos pés da imagem de Nossa Senhora.

Bopp sentiu-se contagiado pelo mito da Cobra Grande para escrever *Cobra Norato*. Neste mito, uma índia se banhava entre o Rio Amazonas e o Rio Trombetas quando foi engravidada pela Cobra Grande. O menino Norato ou Honorato e a menina Ana Caninana são frutos desta relação.

Ana Caninana era uma "peste" e vivia provocando naufrágios, afogando banhistas e assombrando viajantes. Norato, que era bom, foi obrigado a matá-la, pois estava cansado de suas maldades. Como

penitência, à noite, passou a transformar-se em um rapaz elegante e sedutor, grande dançarino, que para se locomover de uma festa a outra, enfiava-se na pele de seda elástica e saía a correr o mundo, quando avistava uma festa, deixava na beira do rio sua pele ("de seda elástica") e transformava-se novamente em um rapaz, elegante e sedutor. Diz a lenda que se alguém conseguisse pingar leite na boca da cobra e ferisse sua cabeça (o que Honorato impiorava, mas que ninguém tinha coragem), "ela" se desencantaria e se transformaria só em rapaz. Tal façanha foi conseguida por um soldado em Cameté que se encorajou e feriu-a com golpe de sabre. Honorato voltou definitivamente a ser um homem normal.

O mito é fator preponderante para que se possa entender a obra, pois o personagem narrador é Honorato que se "transforma" em *Cobra Norato* e sai à procura da filha da rainha Luzia.

Cobra Norato é o relato de uma cultura através de uma narrativa poética moderna, evidenciando questões mitológicas, nas quais há relações mágicas, macabras e misteriosas entre questões do mundo real e do mundo não real, questões esta de categoria do Realismo Mágico ou Maravilhoso, conforme ensaio crítico denominado *O Fantástico* de Selma Calasans Rodrigues (1988).

Para Todorov (1975), a

classificação de gênero fantástico se faz pela presença constante do medo, é como uma ruptura da ordem reconhecida.

Nota-se que na obra ocorre várias situações de estranhamento, haja visto que as mutações acontecem em consonância com o que se espera de um mundo ficcional, tomando-se realidade para o leitor. A estória contada é passível de aceitação, tendo o sentido excepcional, ou seja, descrevendo até mesmo situações místicas, de feitiço e de ocultismo. No caso de *Cobra Norato*, o que poema aborda é o mito e a lenda, daí a elaboração de um fantástico folclórico, porém o que difere é o tempo de existência deste fantástico, sabe-se que muito tempo antes do século XVIII, já existia o gênero do fantástico, mas não de forma literária (escrita) e nem mesmo era conhecido como Realismo Fantástico. As estórias eram relatadas por contadores de estórias, pescadores, homens mais velhos (de mais vivência e sabedoria), respeitados pelos mais novos como nos confere o estudo de Jean Molino em *"O fantástico escrito e o fantástico oral"*. Observa-se que o gênero ou categoria, "fantástico" sem-

pre existiu tendo uma data pré fixada, porém o que nos esclarece é que o fantástico está sempre presente nas questões onde envolve horror, medo e onde o sobrenatural imperar, e que o fantástico tem origem no ouvinte antes mesmo do leitor.

O fantástico oral era relatado como estórias assombradas, assustadoras, com seres sobrenaturais que causavam medo, relacionadas a mito e lendas. Jean Molino comenta que o fantástico oral é o fantástico folclórico. Ainda quanto ao Fantástico oral e escrito os termos remetem a diferentes características de gênero. É a partir da classificação das lendas que os temas do medo e do fantástico elegem:

1. A morte e os fantasmas;
2. As feitiçarias e o diabo;
3. A mulher e o amor;
4. O monstro e a metamorfose;
5. A guerra, a fome e a peste;
6. A noite e o sonho;

No entanto, somente a partir do século XVIII com a estética literária romântica que o conceito do

fantástico impera, movido por elementos como a noite, a escuridão, o nebuloso, o difuso, os castelos, as ruínas, os pesadelos, o individualismo, o pessimismo e etc.

Em *Cobra Norato* de Raul Bopp algumas passagens da obra são relacionadas ao insólito:

"Um chão de lama rouba a força dos meus passos"
(p.3)

Tem que entregar a sombra para o Bicho do Fundo
Tem que fazer mirongas na lua nova
Tem que beber três gotas de sangue"
(p.5)

No primeiro caso "Um chão de lama rouba a força dos meus passos", é caracterizado como se o chão tivesse o poder de roubar a força de um ser (mágico), e no segundo caso a estrofe é toda estranha e incomum, as palavras como sombra, lua nova, gotas de sangue, além de não conter uma harmonia nas palavras para a poesia comum, são elementos característicos de bruxaria



Faculdades Integradas Urubupungá

Pereira Barreto-SP

Letras

O profissional é pesquisador, o professor de línguas. Sua atividade é estudar e ensinar Português, Inglês, assim como a suas literaturas. Vive no Universo da comunicação. O profissional formado em Letras ministra aulas de Português, Inglês e suas Literaturas. Pode ainda exercer atividades em empresas, redigindo e fazendo revisão de textos. O ato de escrever exige raciocínio.

Av. Jonas Alves de Mello, 1660 Tel: (18) 3704-4242 Fax: (18) 3704-4222

(feitiço), elemento calcado no gênero do fantástico.

O fantástico solidifica-se com a origem gótica, esse gênero cresce e perpassa pelo século XIX até chegar no século XX onde esta narrativa aproxima-se do mito e do símbolo, o que também acontece no poema *Cobra Norato* de Raul Bopp. O fantástico do século XVIII constitui-se na presença do elemento sobrenatural, e no século XIX o elemento sobrenatural, ou seja, o fantástico ganha dimensão psicológica e metafísica, deixando as loucuras, alucinações e pesadelos. Portanto, o que se quer demonstrar é que o pensamento, não precisa necessariamente do sobrenatural, só do estranhamento. No século XX o fantástico manifesta-se pelo absurdo, não causa medo, não hesita o leitor, a situação é absurda, porém, é aceita pelo leitor, a diferença, é que se antes o insólito era produzido no nível semântico, no século XX ele se infiltra no nível sintático.

O Realismo Mágico ou Maravilhoso é um mundo de faz de contas, com estrutura de conto popular com interferência de anjos, fadas e com presença do duplo, apresenta-se como humano, habitando um mundo real, colocados de repente na presença do inexplicável.

São retomados, na obra, elementos geográficos da Amazônia e do folclore do Brasil, como as crenças, os costumes e, o mais importante, o desencadeamento de uma narrativa poética moderna.

O processo de criação da obra *Cobra Norato* surgiu do contato direto de Raul Bopp com o mundo amazônico, suas inúmeras via-

gens em todo o Brasil acompanhadas com vivência direta dos fatos de nossa cultura, como são os exemplos de diminutivos, linguagem típica da região Amazônica. Não perdia a oportunidade de conhecer festas folclóricas, ouvir anedotas, casos típicos da região e testemunhar outros aspectos da cultura regional.

Bibliografia

BOOP, Raul. *Cobra Norato e Outros Poemas*, 11ª. edição Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BOAVENTURA, Eugênia Maria. *As Vanguardas Europeias. Ensaio 114*: Editora Ática, 1985.

MENDONÇA, Teles. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, 11ª. edição: Editora Vozes, 1992.

CASCUDO, da Câmara Luis. *Geografia dos mitos brasileiros*; Editora limitada / Edusp, 1983.

CASCUDO, da Câmara Luis. *Lendas Brasileiras*, Ediouro Publicações S.A., 2000.

CASCUDO, da Câmara Luis. *Dicionário do folclore*, 3ª. edição, 1972.

TODOROV, Tzvetan. *O discurso fantástico*. In _____ In-

trodução à literatura fantástica. Tradução: M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975, cap. 05, p. 83-96.

TODOROV Tzvetan. *Literatura e fantástico*. In _____ Introdução à literatura fantástica. Tradução: M. C. C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975, cap. 10, p. 165-183.

TODOROV Tzvetan. *A narrativa fantástica*. In _____ As estruturas narrativas. Tradução: Baumstein M. São Paulo: Perspectiva 1970, parte 2, cap. 05, p. 147-166.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática 1988.

SPLINDLER, William. *Realismo mágico: uma tipologia*. Tradução: Pierine, Fábio, Revisão: Form forum for modern language studies. Oxford, 1993, v.39, p. 75-85.



FIU

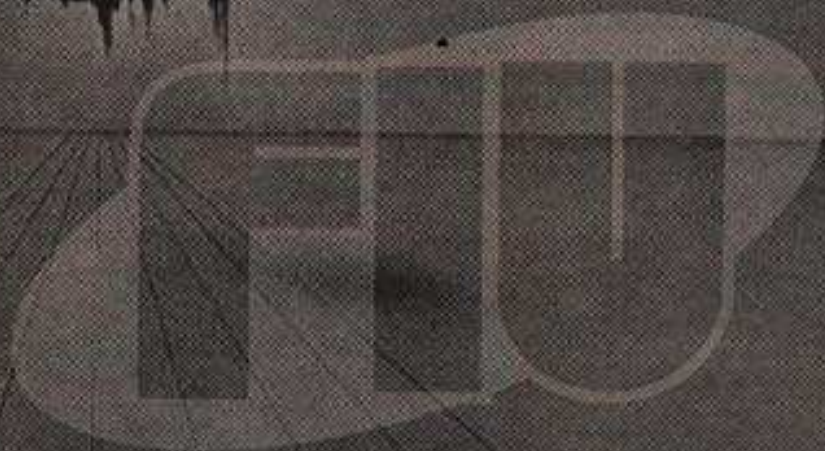
Faculdade Integradora Unibuponga
Pereira Barreto-SP

*Aqui você faz
a diferença.*

Faculdades Integradas Urubupungá
BIBLIOTECA LIMA BARRETO

FUTURA MENTE

REVISTA CIENTÍFICA FIU



A 1ª REVISTA CIENTÍFICA DAS FIU