COMPONENTES POEMÁTICOS NA PROSA DE LINS DO REGO

Romildo A. Sant'Anna

Romildo A. Sant'Anna

"Quando imagino meus romances tomo sempre como modo de orientação o dizer as coisas como elas surgem na memória, com jeito e as maneiras simpies dos cegos poetas. Por conseguinte, o romance brasileiro não terá em absoluto que procurar os Charles Morgan ou os Joyce para ter existência real. Os cegos de feira lhe servirão muito mais como a Rabelais serviram os menestréis da França."

José Lins do Rego. Poesia e Vida (1945) Lins do Rego: "linguagem de poética oralidade."

Alfredo Bosi. História Concisa da Literatura Brasileira.

I .PRELIMINARES

I.I.- Na escassa publicação crítica acerca da ficção de José Lins do Rego, algumas vezes se tem afirmado que os escritos literários desse escritor se situam na essência mesma do que é contado; que o autor paraibano é um bom contador de histórias, um memorai ista; que o ficcionista de Fogo Morto está no rol dos escritores que trabalham mais o plano semântico da expressão verbal, desprezando uma elaboração mais acurada do plano fonico. Em outros termos, sugerem que, nos doze romances publicados pelo autor de Banguê, existe pouca relevância à expressão da expressão em suas narrativas ⁽¹⁾.

Evidentemente, há prosas em particular em cuja literalidade se ressalta enfaticamente a artificiosidade do plano do discurso semântico

(1) Dizemos expressividade do próprio plano da expressão lingüística com Hjelmslev, Barthes e já tantos outros teóricos da linguagem literária, que a consideram como um sistema semiótico a funcionar comã sistema significante de um sentido poético.

co. Essas são mais convencionais, já pelo caráter convencional do sij? no lingüístico, e resultam de um processo orgânico de palavras unidas por intenção expressiva, semanticamente. Há narrativas, ou excertos, em que se ressalta a artificiosidade do plano fônico, e esses se concretam (diametralmente opostos àquelas), pelo caráter inconventional de expres são do inefável e da musicalidade evocativa, e apresentam matizes de sentido anteriores ao sentido lógico da frase convencional. Finalmente, há outras obras que se caracterizam pela artificiosidade do plano do discurso fonossemântico. Os escritores de narrativas assim redigidas, usam, neste caso, de partes virtuais interativas potencialmente lf tentes na matéria verbal. Portanto, há uma passagem ao campo das rela ções motivadas, ou seja, ao campo das relação não puramente convencionais entre significante e significado, como diria o estilista Dâmaso Alonso. Nesta classificação se enquadraria Cangaceiros, como veremos adiante. Contudo, seria um erro dos grandes afirmar que, nos escrito res ditos "bons contadores de histórias", em cujas expressões se afi gura com evidência o plano do narrado, suas obras se materializam só na base da substância do conteúdo. Obviamente que toda substância do con teúdo (fábula) não pode prescindir de sua forma de expressão (trama), pois uma só existe enquanto relacionada orgânica e mutuamente à outra.

Embora, nos tempos recentes, a crítica da narrativa ficcional tenha privilegiado mais abundantemente o plano da expressão semântica do discurso narrativo, talvez pelo fenomenal avanço dos estudos do significado, em semiologia geral e em teoria da literatura, talvez já pela notória maior quantidade de obras narrativas evidenciadas pela artificiosidade do semântico, o discurso deve ser considerado como in tegralmente funcional, pois cada elemento de expressão lingüística - às vezes até extra-lingüística - está, ou deveria estar, em função de um conteúdo estético.

Esta será a proposta deste pequeno relato de investigação: detec tar em Cangac e iro s de Lins do Rego aliterações, ritmos, rimas, pausas etc., componentes inalienáveis à linguagem poemática, a compor com os integrantes prosaicos, a forma de expres são esteticamente conotati va da obra. Com isto, pretendemos demonstrar duas coisas:

- a) De passagem, a deliberada similaridade desta obra com elementos da poesia popular, principalmente nordestina, seja quanto ao tema lendário, seja quanto ao expêT diente de se empregarem, com frequência considerlT vel, expressões estruturantes do discurso poemático em

geral;

- b) Que, em Cangaceiros, tal procedimento estilístico adquire especial interesse crítico, pois que revela, sobretudo, uma cuidadosa elaboração da matéria verbal, em seu nível fônico, tão pouco estudada em prosadores brasileiros, e, de fato, estilisticamente bastante funcional, na obra em exame.

1.2 A leitura de "certas seqüências" desta "gesta de Aparício Vieira" - como disse Ariano Suassuna - impõe algumas pausas que anulam o avanço ou fluxo linear de leitura do sintagma narrativo. Por conseguinte, temos às vezes prosa versificada, entendendo por verso "linhas simétricas separadas por pausas"⁽¹⁾. O termo seqüências é aqui tomado da terminologia relativa à semiótica cinematográfica que, como instrumental metalingüístico dessa espécie narrativa, as considera como células descritivas e dramáticas, líricas etc. compostas de cenais. Com efeito, as seqüências se caracterizam, grosso modo, por uma unidade de tensão entre o sistema expressivo e a capacidade de expressão do criador. Na literatura em verso ou em prosa, dessa tensão resulta o ritmo, que se deve conformizar, no espírito criativo do autor e do leitor, com a tensão emocional da seqüência, enquanto argumentotemático. Como explicita com a lucidez de escritor Nagib Jorge Neto, "a forma de narrar não deve ser estática, sempre igual. Cada coisa tem seu ritmo próprio, sua velocidade ou lentidão, e portanto num tiroteio tudo está em movimento, é tudo ligeiro, avassalador, e seria um descompasso escrever lentamente numa hora de fixar uma ação deste tipo. Por outro lado, parece-me que um crime, praticado em plena manhã, com um criminoso sumindo apressado, deve ser narrado de acordo com o sugerido pela atmosfera"⁽²⁾. Estas palavras do escritor maranhense radicado no Recife revelam sua clara intuição de poeta lírico, e indicam que o instante do sujeito lírico é dramatizado em ficção e consagrado em linguagem; em contrapartida, admitem assumir liricamente as seqüências líricas em textos em prosa.

Em decorrência do exposto, ao analisar Cangaceiros sob a óptica específica dessa interação entre o sistema fônico, sua correlação morfo sintática e conexão simbólica com a substância do conteúdo narrado, sempre devemos nos referir a "certas seqüências", pois que, ao lon

(1) CHOCIAY, Rogério. Teoria do Verso, p.2

(2) JORGE NETO, Nagib. As três princesas perderam o encanto na boca da noite, prólogos, Rio Folhetim, 1976.

go da obra narrativa, forçosamente haverá momentos de maior, menor e às vezes aparentemente nula incidência do fenômeno interativo, dependendo da instância no desenvolvimento argumental da obra e sua relação com o ondulante ritmo de linguagem.

1.3 Cangaceiros, obra da maturidade do escritor José Lins do Rego, foi publicada em livro em 1953, mas já saíra em forma de folhetim, em 1952. Na página dedicatória que o antecede, diz o autor que "continua a correr neste Cangaceiros o rio da vida que tem suas nascentes em meu anterior romance Pedra Bonita" (1938). Publicado quinze anos antes, este primeiro romance já antecipa, em sua última frase, uma constante estilística de Cangaceiros, presente em certas seqüências de fatos ficcionais desta caudaloso "rio da vida". Eis a última frase de Pedra Bonita:

"E Bento partiu a galope para Pedra Bonita."

A frase, composta de dezesseis sílabas, de acordo com o padrão grave do sistema métrico espanhol, divididas por uma pausa entre a 9^a e a 10^a sílabas, resulta em dois membros versais, o primeiro eneassílabo e o segundo heptassílabo:

"E Bento partiu a galope/
para Pedra Bonita."

Ritmicamente, além do jogo aliterativo de fonemas oclusivos - 2/b/(sonoro) , 4 / p / (surdo), 1/d/ (sonoro) e 3 / l / (surdo), a evocar com certa iconicidade o galopar do cavalo, os acentos recaem de acordo com a seguinte cláusula rítmica:

L _____ L _____ L —
! _ L _ .

Esta série de ruídos acusticamente semelhantes (oclusivos anteriores) se dinamiza por seu ajustamento a pluralidade de sons vocálicos de distintos matizes acústicos, tais como fechados, nasais, posteriores, centrais, abertos, anteriores etc.:

e ẽ o a ^ a a ó e
a a é a o i a »

Outro fator que confere a esse jogo fônico singular expressividade, na produção da imagem onomatopêica, reside no fato de que os acentos rítmicos incidem sobre

_ <u>ẽ</u> _	_ <u>i_u</u> _	_ <u>ó</u> _
_ <u>ẽ</u> _	_ <u>i</u> _	_ .

todas vogais diferentes (um /i/ se repete, mas o primeiro é modifica[^]do por uma vogal /u/ pós-nuclear), e excetuando-se o fonema central a_uberto /a/. Este /a/ servirá sempre de apoio, quando nas duas s^éries reiteradas precedendo sílabas com vogais abertas, e funciona no a_ucel^éramento rítmico, a ligar, por encavalgamento, a frase separada em dois membros versais. Esse ac^él^éramento coadjuva na produ[~]ção da onoma_utop^éia:

E Bento partiu AgAlOpe[^]
pArApEdra Bonita.

Temos assim um caso em que os dois versos são altamente evocativos do ponto de vista fônico, pois, como diria Jakobson, "o som passa a ser um eco do sentido".

Como fica exposto, a última frase de Pedra Bonita prenuncia uma constante no estilo de Cangaceiros. O excerto ora apresentado mostra, com cl^áridade, a passagem, num discurso em prosa, ao estilo de prosa versificada, pois o hexadecassílabo com característ^ícas marcadamente poemáticas se dividiu em dois versos, um de nove e outro de sete síla_ubas .

Mais duas considerações: À vista do até aqui exposto, preveni_umos que se abrirmos aleatoriamente o livro em qualquer página, corre_uremos sempre o risco de não encontrar, sobejamente evidenciados, ele_umentos textuais que confirmem a deliberada elabora[~]ção da matéria fôni_uca em solidariedade à semântica nesta obra de José Lins do Rego. Isto, porque há um revezamento de seq^uências mais e menos sensuais, mais e menos tensas, para produzir o efeito rítmico global, altamente sensu_ual da obra narrativa. Dizemos revezamento de seq^uências porque não haveria tensionamento rítmico, e conseq^uentemente dramático, sem o contraponto de situações que funcionem globalmente como clímax e anti-clímax do desenvolvimento temático. E, para que esta exposição não se alongue a ponto de molestar o leitor com tantas e reiteradas de_umonstrações, vamo-nos fixar somente nas quatro páginas que constituem o primeiro capítulo de Cangaceiros. Com este corpus julgamos fornecer ao menos um espectro do que ocorre com relativa freq^uência ao longo de toda obra.

II - CANGACEIROS

II.1 - Formas estruturais líricas

Prosa corrente e prosa rítmica. Esta segunda difere da primeira por apresentar maior regularidade na distribuição dos acentos rítmicos. Algumas investigações acerca do ritmo na prosa literária - tais como estudos de Guerra Da Cal, inserido no ensaio sobre a língua e o estilo de Eça de Queiroz ⁽¹⁾, de Amado Alonso, sobre Vaile-Inclán ⁽²⁾, de Helmut Hatzfeld, sobre o Quijote ⁽³⁾ etc. - revelam que este aspecto exponencial do discurso verbal diverge em alguns pontos se cotejado com sua ocorrência na linguagem poemática. Além de alguns intentos de compreensão do ritmo, segundo a estrita perspectiva deste trabalho, e relembradas as palavras do escritor Nagib Jorge Neto sobre a experiência criadora e o comportamento fáctico do artista, mais duas definições bem abarcadoras nos alicerçam para o que pretendemos adiante discutir sobre a prosa de José Lins do Rego. Uma ascepção do termo é de Franz Saran, que o compreende como "toda organização agradável como tal, de elementos sensorialmente perceptíveis" ⁽⁴⁾. A outra é de E. Meumann, que entende o ritmo como "um processo mental pelo qual agrupamos sensações dispostas de sons dentro de um sistema de imagens dispostas sobre bases temporais" ⁽⁵⁾. Rogério E. Chociay diz que o "ritmo, elemento vital de uma linguagem, não é privilégio do poema versificado, senão do poema em versos livres e também da prosa, pois ele sempre resulta de uma tensão entre o sistema expressivo e a criatividade verbal de um indivíduo. Cada prosador, cada poeta atingem-no e podem, graças a seu talento verbalizador, impregná-lo dos mais diversos e sutiz matizes e requintes" ⁽⁶⁾. Todavia, além de ser o ritmo um desagüe de sensações ele é antes de tudo, e anteriormente, estrutura

(1) GUERRA DA CAL, Ernesto. Língua e estilo de Eça de Queiroz.

(2) ALONSO, Amado. Materia y forma en poesia.

(3) HATZFELD, Helmut. El "Quijote" como obra de arte del lenguaje.

(4) SARAN, Franz. Deutsche Verslehre. Apud. A. Alonso. ob. cit. p. 269.

(5) MEUMANN, E. Untersuchungen zur Psychologie un Aesthetik del Rhythmus der Germanischen Alliteration. Apud. A. Alonso, ob. cit. p. 269.

(6) CHOCIAY, Rogério, ob. cit., p. 3.

ção verbal sensível, perceptível. Por conseguinte, a estruturação não precisa, necessariamente, ser a mesma considerada em sua ocorrência no poema e na prosa-rítmica. Nesta última, é certo que a sentimos em fragmentações do período, pois devido à sua configuração interna, várias pausas e periodicidades se nos impõem, não de acordo com os parâmetros estruturais do poema. Com efeito, estas pausas são de distinta natureza e função. Segundo ensinamentos de Amado Alonso, as divisões no texto em prosa são mais de "sentido", e, mais concretamente, sintáticas ^ ^ . Então, na prosa, é preciso que compreendamos sua funcionalidade segundo as várias articulações do ritmo, desde em inter-relações com elementos mínimos temáticos - o motivo -, suas articulações com cenas, sequências, e essas seqüências dispostas em situações de clímax e anticlímax tensivo do discurso narrativo.

Citando outra vez o eminente pesquisador espanhol, a prosa e o poema, ambos coincidem em que os ritmos sejam organizações dinâmicas de elementos sensíveis, e, por serem estruturas ou figuras dinâmicas, em ambos entra o fator tempo. "A diferença está nos elementos sensíveis que se organizam e na distinta maneira de intervir o tempo. O verso, qualquer que seja, é por si unidade rítmica de medida, um cânon ou mo Ide-esquema que se repete em série contínua (hexâmetros da Eneida, octossílabos do romance), ou em alternância com outros (...). Ao fim de cada verso entra a pausa como elemento rítmico essencial. O verso marca limites. Aqui está um elemento capital: os limites da entidade rítmica que chamamos verso não estão condicionados por limites de sentido" ⁽²⁾. Nessa linha de pensamento, Osip Brik afirma que "uma leitura prosaica do verso destruiria sua estrutura rítmica"³¹, já que em um e outro a pausa se impõe em distintos momentos da seqüência literária: no poema, a essencialidade rítmica se apoia no significante; na prosa, a essencialidade rítmica se apoia no significado.

II.2 Contudo, não obstante estas ponderações, a prosa ritmada em Cangaceiros difere em alguns pontos primordiais do ritmo na prosa, menos por seu efeito sensorial e mais, sobretudo, por sua estruturação lingüística. Impregnada que está, esta obra de Lins do Rego, de fatores estruturantes da literatura em versos do cordel nordestino, ela

(1) ALONSO, Amado, ob. cit., p. 283

(2) ALONSO, Amado, ob. cit., p. 276

(3) BRIK, O. Teoria da Literatura - Formalistas Russos, p. 136

apresenta grande similaridade em sua forma lingüística com o ritmo poemático, principalmente no ponto crítico de diferenciação, que é a pausa, como limite. Já demonstramos anteriormente, citando a frase-prelúdio a Cangaceiros com que o escritor paraibano finaliza Pedra Boni ta, que ela se articula em um eneassílabo e um heptassílabo,

E Bento partiu a galope/
para Pedra Bonita.,

os quais, embora he terornétricos, se equacionam numa ordenação espaço-temporal com uma constância de dois acentos silenciosos para acento tônico, segundo a cláusula ternária

L>

independentemente de um sentido unitário ou sintático. Como vimos, as pausas, englobando unidades fraseológicas de sentido, caracterizam, em larga escala, o ritmo da prosa, em oposição ao ritmo do verso. No exemplo acima, isto não se dá, como, de resto, sói ocorrer em Cangaceiros.

II.3 Para facilidade e economia de expressão, vamos, de início, con-
vencionar as letras A, B, C e D para designar as quatro páginas que
compõem o primeiro capítulo da obra, na edição em exame^^, seguidas
de um número, para identificar a linha ou linhas onde ocorrem os exem-
plos. Isto posto, logo no primeiro parágrafo de Cangaceiros se encon-
tram algumas estruturas lingüísticas com a fusão de ritmo tipica-
mente poemático, não faltando mesmo alguns pares de rimas e reduplica-
ções :

"Sinhã Josefina/ já estava ali/ há mais de dois
anos./ Viera tangida/ pela fúria dos soldados/
que haviam destroçado/ o reduto do Santo,/ em
Pedra Bonita./ E ali ficara,/ depois de lon_
gas caminhadas pelas caatingas/ acompanhada
do filho Bentinho./ Léguas e léguas andaram/
como se fossem retirantes,/ de fazenda em fa_
zenda,/ a pedir a um e a outro/ uma coité de
farinha/ que lhes matasse a fome,/ e pés roí_

(1) Utiliza-se aqui a 6ª edição, de 1976, da Livraria José Olympio E-
ditora S. A., Rio de Janeiro, prefácio de Nertan Macedo, XIV, 280
p., ilustr., 18,5 cm (Sagarana, v. 58).

dos pelos espinhos/ e olhos fundos de sof ri_
mentó./ O filho Aparício/ na hora da fuga,/ /
no momento em que preparava os homens/ para
caírem na caatinga,/ lhe dissera:"

(A , 1 a 9)

No excerto acima, além de aliterações e rimas distribuídas do começo ao fim, temos, justapostos, ritmo prosaico e ritmo poemático. O primeiro, vamos encontrar, por exemplo, em "Sinhá Josefina/ já estava ali/ há mais de dois anos", em que as três pausas estão demarcadas claramente por três grupos sintáticos: S = sujeito + V (adjunto + verbo + adjunto) + C = complemento circunstancial de tempo. A seguir a cadência fônica toma características poemáticas:

"Viera tangida
pela fúria dos soldados
que haviam destrozado
o reduto do Santo,
em Pedra Bonita".

Se contarmos as sílabas dos cinco membros desse período, acharemos essa fórmula :

— / — — / —	hexassílabo	2-5
— — / — — — / —	octossílabo	3-7
— — / — — — / —	octossílabo	3-7
— — / — — / —	heptassílabo	3-6
— / — — / —	hexassílabo	2-5

os quais apresentam simetria mítica e rítmica na relação entre o 19 e 59 e 29 e 39 membros, enquanto o 49 verso se configura com um acento na terceira sílaba, em harmonia com os versos 29 e 39. Ademais, devem-se considerar as rimas "tangIDA-bonITA" e "soldADOs-destroçADO".

Logo abaixo, ainda no mesmo trecho, há um período que se inicia com versos isorrítmicos, e depois se cadência em prosa rítmica:

"O filho Aparício
na hora da fuga,
no momento em que preparava os homens/

para caírem na caatinga,/ lhe dissera:"

Como se observa, os dois primeiros membros versais apresentam a regularidade métrica (versos hexassílabos), com acentos rítmicos na 2^{va} e 5- sílabas, e os três outros da mesma frase apresentam rítmico perfeito. Uma e outra modalidades rítmicas estão bem delimitadas em dois conjuntos dentro de um mesmo sintagma oracional. Já em "Léguas e léguas andaram, como se fossem retirantes, de fazenda em fazenda, a pedir a um e outro uma coité de farinha que lhes matasse a fome, e pés roídos pelos espinhos e olhos fundos de sofrimento" (A, 4 a 7), além de o trecho finalizar com dois decassílabos isorrítmicos quaternários (4-9, 4-9)

"e pés roídos pelos espinhos
e olhos fundos de sofrimento",

os outros membros se estruturam num ritmo de prosa. No entanto, esses membros contêm várias reduplicações (repetições seguidas) que são usuais na linguagem versal: "léguas e léguas andaram", "de fazenda em fazenda", "a pedir a um e a outro", e a conjunção aditiva "e", a unir os dois decassílabos mobilizados do contexto imediatamente anterior. Essas intensificações pela repetição infundem ao texto a evocação do caminhar gradativo e incessante dos personagens pela caatinga. (Perdão, vou citar outra vez.)

"Léguas e léguas andaram/ como se fossem
retirantes,/ de fazenda em fazenda,/ a
pedir a um e a outro/ uma coité de farinha/
que lhes matasse a fome..."

Uma observação: A propósito do que temos dito sobre o parentesco de Cangaceiros com elementos estruturantes do poema popular, às vezes há combinações de versos de medidas diferentes, conforme exemplos anteriores e outros que se seguirão. Como ensina Cavalcanti Proença, "a combinação de células métricas se faz em certos casos, segundo determinadas normas, de modo que as terminais sejam maiores que as anteriores (...). Essa diferença de uma sílaba sobre a célula anterior cria um ritmo muito usado nas adivinhas populares." . E conclui Cavalcanti Proença: "este tipo de combinação de segmentos ou células vai auxiliar-nos a compreender o ritmo do martelo aoalo-

pado ^ ^ . Tal ocorre em "Viera tangida/ pela fúria dos soldados/ que haviam destroçado/ o reduto do Santo,/ em Pedra Bonita." O mesmo vai ocorrer, por exemplo, em

"Vai pro Santo
e pega com ele
um taco de força
que ele tem."

(C, 19 e 20),

em que os versos se expandem de quatro a seis, e voltando a cinco sílabas métricas :

J_ /_ _	tetrassílabo 1-3
/_ /_ __	hexassílabo 2-5
!_ /_ _	hexassílabo 2-5
_ _ /_ /_ (_) _	pentassílabo 2-4

II.4 - Conjunto e Combinações

O dinamismo auferido por via desta associação de metros diferentes funciona na medida que sua musicalidade evocativa impõem momentos de gradação e degradação, momentos de monotonia e variedade, ascendência e descendência etc., ao conjunto de membros versais (se fosse um poema, diríamos estrofes). Parece-nos, com efeito, que na estrutura de linguagem de Cangaceiros o misto, no mesmo sintagma, de ritmos poéticos e ritmos prosaicos, infunde o mesmo efeito citado por Cavalcanti Proença, de dinamização musical evocativa e conceptual do período lingüístico. Essa mescla de períodos em prosa convencional e prosa rítmica se configura em quatro possibilidades distintas. Tais possibilidades se comprovam com várias ocorrências sacadas no decurso do primeiro capítulo. Ei-las:

II.4.1 Frases ou associação de frases estruturadas segundo a fórmula rítmica versal ou poemática, em segmentos narrados e/ou dialogais. Ci

CAVALCANTI PROENÇA, M. Ritmo e Poesia, p. 71 e 75

temos ocorrências desses conjuntos líricos, designados logo adiante com a letra X.

"Com o rosto pregado na areia,
com o corpo moido de medo
Bentinho se deixou vencer
pelo pavor da morte."

(A, 19 a 21)

— / — — / — — / —	eneassílabo	2-5-8
— / — — / — — / —	eneassílabo	$\begin{matrix} O & H & P & O \\ Z & & & \\ H & & & \end{matrix}$
— / — — — / — — / ()	eneas sílabo	2-6-8
/ — — — // — — .	heptasílabo	1-4-6

Como estes excertos são períodos semânticos, o escalonamento em versos resulta em estrofes muito semelhantes às estrofes do "romance It (espécie poemática). Vejamos os exemplos a seguir, de versos de pouca extensão métrica:

"O seu mundo
era aquele
das balas,
do fogo,
da morte."

(B, 4 e 5)

— — / —	tetrassílabo	3
— — / —	tetrassílabo	3
— / —	trissílabo	2
— / —	trissílabo	2
— / —	trissílabo	2

"Inté Domício
tá crente
na força
do home." (C, 5)

<u> </u> <u>f</u> <u> </u> <u>J</u> <u> </u>	pentassílabo 2-4
<u> </u> <u>!</u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>	trissílabo 2
<u> </u> <u>/</u> <u> </u> <u> </u> <u> </u>	trissílabo 2
<u> </u> <u>/</u> <u> </u>	trissílabo 2

"Tu, Aparício
 não pára
 mais nunca"

(C, 17)

<u>/</u> <u> </u> <u> </u> <u>/</u> <u> </u>	pentassílabo 1-4
<u> </u> <u>/</u> <u> </u> <u> </u>	trissílabo 2
<u> </u> <u>/</u> <u> </u> <u> </u>	trissílabo 2

No exemplo acima, a habilidosa ruptura de um segmento estereotipado de linguagem, através do hipérbato, é que permitiu a associação de um pentassílabo + dois versos trissílabos. De fato, se o terceiro verso fosse "nunca mais", em consonância com a naturalidade coloquial (essa frase é extraída de um discurso direto da personagem Josefina), em vez de "mais nunca", como aparece no texto, teríamos um desvio rítmico que, em homologia, afetaria o tom de súplica imperativa sugerida na elocução da personagem. Ademais, se hipoteticamente tivéssemos "Tu, Aparício / não pára / nunca mais", o deslocamento acentuai para a posição aguda, incidido sobre a vogal aberta /a/, imprimiria um efeito de expansividade, discordante, nesse caso, com o clima de gravidade dramática da frase. Temos, assim, um exemplo certamente eloquente de mobilização tática com função evocadora. Citemos uma última ocorrência:

"A palavra da velha
 conduz ia o f ilho
 como se empurasse
 um cego na estrada."

(D, 13 e 14)

— — / — — / —	heptassílabo	3-6
— — / — / —	hexassílabo	3-5
— — / — / —	hexassílabo	3-5
— / — — / —	hexassílabo	2-5

II.4.2 A mesma frase ou associação de frases estruturadas, de início segundo a fórmula rítmica versai, em segmentos narrados e/ou dialogais, mas que se amainam em ritmo prosaico, justaposto no interior da mesma sequência. Assim, vários membros versais líricos e prosaicos formam respectivamente, conjuntos líricos (X) e prosaicos (Z), para formar combinações. Temos, por conseguinte, a combinação (X + Z):

RITMO POEMÁTICO (X) + RITMO PROSAICO (Z)

"A mãe sentada
com as mãos pegadas
nas suas mãos,
mãos quentes, mãos de energia/ e de
quem ainda tinha força para proteger..."

(B, 6 a 8)

No conjunto X temos três versos pentassílabos, com acentos rítmicos na 2^a e 4^a sílabas, contiguidade rítmica (sentADA-pegADAS) e posicionamento intraversal de "mãos" que se reitera no final do terceiro verso. Em seguida, a rigidez métrica e acentuati sediui, mas há liames com o conjunto anterior, pela reiteração por mais duas vezes do vocábulo "mãos". Este conjunto Z possui ainda no interior de cada membro entonacional a rima "QUEM"-"QUENTES".

Outro caso:

"Por perto da latada
ajuntaram-se romeiros
para ver de perto/ o rei do sertão./
Os olhos de Aparício/ pousaram na
multidão espantada..."

(C, 27 a 29)

No trecho acima, combinam-se um verso heptassílabo + um verso octossílabo (lembrem-se as observações de Cavalcanti Proença sobre a progressividade métrica na poesia popular) + sequência de ritmo prosaico Z. Nesta combinação X + Z, rimam-se "laTADA" (X) com "espanTADA" (Z), além da rima no interior do conjunto Z "sertÃO" - "multidÃO". A reiteração de "perto" enlaça os dois conjuntos em uma sã contextura.

Mais uma ocorrência:

"Aparício estava parado
e os cabras não se mexiam.
Romeiros estarecidos esperavam/ que
a onça desse o seu bote de fera."

(C, 37 a 39)

No caso acima, conjugam-se um membro eneassílabo + um membro octossílabo (X) + sequência de ritmo prosaico (Z). A combinação rítmica X + Z, ademais o sentido emocional que a unifica, está intimamente ligada pelo jogo aliterativo, de assonâncias e paronomásia, dando-se a impressão de que os componentes musicais dos membros com estruturação lírica (X) continuam ecoando, ressoando musicalmente nos membros de ritmo em prosa (Z), conforme se verifica também no exemplo anterior.

No excerto abaixo,

"E marchou
para o meio dos cangaceiros
rompendo por entre os romeiros
que caíam a seus pés,
com a cabeça erguida/ e as barbas açoi
tadas pelo vento."

(D, 25 a 27) ,

conjugam-se um verso tetrassílabo + dois eneassílabos + um octossílabo (X) + ritmo prosaico (Z). Ressalte-se ainda o efeito expressivo da reiteração rítmica do ditongo /e*í*/ (mEIo, cangacEiros, romEiros), coadjuvando na evocação do deslocamento heróico do protagonista para o inin

terior da multidão.

II.4.3 A mesma frase ou associação de frases estruturadas de início segundo a fórmula rítmica da prosa, em segmentos narrados e/ou dialogais, mas que se modificam em ritmo poemático, ainda no interior da mesma seqüência. Temos, por conseguinte, a combinação (Z + X):

RITMO PROSAICO (Z) + RITMO POEMÁTICO (X)

"Compadre Vicente,/ gritou ele,/ agüenta
o fogo no boqueirão./
Sustenta a pisada
com os mata-cachorros."

(A, 14 e 15)

No excerto acima, combinam-se ritmo prosaico (Z) + dois hexassílabos isorrítmicos (X). Examinemos mais uma ocorrência:

"Tinha-lhe morrido o marido,/ oito dias
antes da chegada,/ Is carreiras, de Bentinho./
Morreu de repente,
s em um gemido."

(B, 15 a 17)

Aqui, além dos elementos Z + um hexassílabo + um pentassílabo (X), esta combinação rítmica se enriquece musicalmente pela rima enlaçando os dois conjuntos, já que "morrIDO" e "marlDO" pertencem a Z e "ge-mlDO" a X. Há que considerar que esta unificação fônica equivale, em consequência, a uma unificação semântica dos dois conjuntos, já que o rejssão de matéria significante implica em contaminações sêmicas. Por isso, a palavra "gemido" se acrescenta, em significação, de "morrido" e "marido".

Algo similar ao anterior ocorre no exemplo a seguir,

"Precisou Domício sair com ele para
longe/ e amarrá-lo na caatinga./
Foi quando Aparicio
entrou no arraial."

em que se repete a estrutura combinatoria Z + dois membros hexassílabos isomitricos (X).

II.4.4 Finalmente, a mesma frase ou associação de frases, agora estruturadas segundo a combinação (Z + X + Z), iniciando-se com ritmo prosaico, que se desenvolve em ritmo poemático e volta a ritmo prosaico:

RITMO PROSAICO (Z) + RITMO POEMÁTICO (X) +
RITMO PROSAICO (Z).

Nota: Nessa combinação poderiam se englobar as duas antecedentes, já que os membros caracteristicamente poemáticos, no texto em prosa corrente, sempre estarão inseridos entre sintagmas prosaicos. Justificamos, no entanto, nossa divisão nas três combinações anteriores pelo fato de incidirem em unidades de sentido, compostas de frase ou conjunto de frases narrativas e/ou dialogais. Por isso, alguns exemplos de estruturação puramente versai se encaixariam também nesta quarta combinação (Z + X + Z), conforme o exemplo abaixo:

"Eu quero viver até o fim,/ eu quero
carregar esta cruz nas costas, Aparício.

Vai pro Santo
e pega com ele
um taco de força
que ele tem.

A tua força, Aparicio,/ é a do sangue
que corre nas tuas veias,/ é força do
teu avô,/ o home que era mais duro que
pau-ferro."

(A, 18 a 22)

Como se observa, além de a combinação fazer parte da mesma linha emocional do discurso direto de Sinhá Josefina, os dois conjuntos Z se caracterizam pela repetição com efeitos estilísticos: o primeiro, pela aliteração por cinco vezes do fonema /k./ - "quero", "quero", "carregar", "cruz", "costas", considerada ainda a própria reiteração fonossemântica do verbo "quero"; o segundo, pela repetição intensiva do vocábulo "força" (duas vezes) e do verbo "i", a introduzir, por duas vezes, o predicativo do sujeito. Essas repetições com efeitos estilísticos se harmonizam com a estruturação poemática do conjunto X da combinação, por apresentar regularidades métricas e rítmicas:

"Vai pro Santo		J		
e pega com ele		/		/
um taco de força		/		/
que ele tem"		/	/	(X

Examinemos mais alguns exemplos:

"Mãe, por que a senhora não vai embora
 ra daqui?/
 Tenho inti notícia
 de que vem a tropa
 pra acabar cora o Santo.
 Eles mataram tudo, Mãe./ Não vai ficar
 ninguém pra semente.
 Vim praqui
 só pra vê
 se dou um jeito
 no home.
 O Tenente Maurício entregou a alma ao
 diabo"

(B, 36 a 39 e C, 1)

Aqui, a combinação aparece reduplicada em (Z + X + Z + X + Z), com três momentos de ritmo prosaico para dois de ritmo versai. Nele, apenas o último conjunto Z não apresenta marcas propriamente líricas. Os demais estão assim constituídos: no primeiro Z situa a rima "se

nhORA", "embORA", além de duas células rítmicas pentassilábicas, com acentos isorrítmicos (_ _ _ _ / _ _ // _ [_ =por que a sñ
 nhora/não vai embora?); no primeiro X, três versos hexassilábicos, com acentos na 3^a e 5^a sílabas; no segundo Z, a repetição em eco do fonema /ê/ ("não vai ficar ninguém pra sEMENTe); e no segundo X, quatro versos tetrasilábicos, com acentos na terceira sílaba métrica. Todos esses ingredientes líricos unificam essa estrutura complexa, do ponto de vista da faixa sensível da linguagem (significantes), além de, evidentemente, já estarem unificados a nível de significado, pois todo o trecho é um diálogo direto de personagem.

Nos dois últimos exemplos analisados, se por um lado há fatores estruturantes que dão unidade à combinação Z + X + Z (+ X + Z) , por outro, os conjuntos Z e X relacionados internamente, apresentam cada qual características exclusivas quanto ao ritmo e ao metro, porquanto os membros do conjunto X são menores e mais regulares que os do conjunto Z.

Em

"Aparício não se mexeu./
 Aí foi que se ouviu
 no silêncio da caatinga
 um grito mais alto do que o das si_
 riemas nas correrias."

(C, 39 e D, 1 e 2)

Mais uma vez X (dois versos isométricos e isorrítmicos) se insere entre pares estruturados segundo o ritmo prosaico Z. Vejamos este último exemplo:

"E soturno,/ com a voz que saía de uma fumaça,
 o Santo ergueu para o céu o seu canto./
 Muitos cangaceiros
 começaram a chorar.
 Aparício, porém
 possuiu-se de fúria
 e era uma fera acuada
 com milhares de cachorros

na boca da toca.

E ergueu-se./ E já com o rifle na mão esquerda
da fitou o Santo,/ cara a cara,/ e com a mão
direita cheia de anéis puxou o punhal da bal
nha/ e disse aos berros:/ -Povo, eu não tenho
medo."

(D, 30 a 39)

O trecho acima, com que José Lins do Rego encerra o primeiro cap
ítulo, é dos mais ricos em diversidade e artificiosidade na estrut
uração fonossemântica. Nele, já no primeiro Z da combinação temos a enf
atização da gravidade da cena, tanto pela reiteração de /ur/ - "sot
tURno", "fURna" - fonemas "escuros", como por sua dinamização com a
rima "sANTO" - "cANTO"; após, nos sete versos que compõem o conjunto
X, além do fator rítmico, as aliterações de fonemas oclusivos (aPari
cio, Porém, Possuiu-se, BoCa, Da, ToCa) e recursos paronomásticos (ERA
uma fERA) concorrem decisivamente na preparação do grito com que o
protagonista se eleva em meio à multidão.

O último conjunto Z contribui decisivamente no adensamento e no
crescendo emocional da cena, para atingir seu clímax tensivo. Esse
crescendo se espessa através de artifícios estruturantes tais como: a
cumulação progressiva, oriunda de frases sindéticas-aditivas (há quat
ro vezes reiterada a conjunção "e"), reduplicações ("cara a cara"),
assonâncias ("mÃO", "dirEIta", "chEIA", "anÉIs"), e aliterações, em
que todas as palavras derradeiras do trecho se iniciam com fonemas oc
clusivos anteriores ("puxou o punhal da bainha e disse aos berros:"),
evocando, já pela estruturação de significantes auto-motivados, o "grit
to" final do protagonista Aparício.

Em suma, além de cada conjunto da combinação estar estruturado
segundo sua homofonia interior, a associação através do revezamento
ulterior dos conjuntos Z e X e Z provocam fortes contrastes e periodic
idades, concorrendo eloquentemente na expressividade rítmica com que
se caracterizam algumas s equências de Cangaço ir os.

II.5 Outros elementos estruturais líricos

Páginas atrás assinalamos que, num cotejo entre a prosa corrent
te e a prosa-rítmica, a segunda difere da primeira por apresentar maior

regularidade na distribuição acentual e uma certa coincidência no número de sílabas métricas. As quatro páginas que compõem o primeiro capítulo da obra em estudo não apresentam um só parágrafo em que não corra um especial ritmo versal, justaposto a trechos com características de prosa ritmada, além, evidentemente de outros momentos em que o discurso apresenta narração convencional. Além disso, mesmo ocorrendo uma ou outra dessas três possibilidades, há outros integrantes da forma estrutural lírica concorrendo para conferir a Cangaceiros de José Lins do Rego especial atenção crítica. Dentre os integrantes mais familiares à linguagem poética se destaca sobejamente a fórmula da repetição com efeitos estilísticos evocativos e de musicalidade. Não vamos estudá-los aqui, pois seriam tema de investigação à parte. Limitar-nos-emos em rastreá-los, sem reprisar os já citados.

Assim, os casos que abaixo passaremos a relacionar figuram em trechos de narração convencional. Isso prova o seguinte: que existem fatores de linguagem deliberadamente líricos em toda contextura do capítulo em exame, mesmo quando em trechos de narração prosaica e linear.

II. 5.1 Isotopias fônicas: rimas, aliterações, paranomásias etc.

- a) "Despediram-se DA vista agonizada DA mãe. bENTinho e a velha deitaram-se no chão da latada, e o zum-bIDO das balas tlnla nos seus ouvidos. a grltaria no arralal parecia um fim de mundo."

(A, 16 a 18)

- b) "longe ficara padre amãncio na ânsia da agonia, o padrinho a morrer, atrás da bondade de deus para sua última hora, para o fim de uma vida de santo. num relance bENTinho viu..."

(A, 22 e 23 e B, 1 e 2)

- c) "quando a noite chegou só se ouvia o gemido dos que ficaram estendidos pelo chão..."

(B, 5 e 6)

- d) "eles mataram o santo e o sangue que entrou de

Terra aDENTro é SANGUE que NÃO SEca mais nUNca.
pOde o SOI SER o REI do mUNDO que não Terá
quENTURA para SEcar ESTA TERRA desgraÇAda. meu
filho, ESTA vai SER a TERRA de SANGUE que Vai
TODA VIDA pedir VINGANÇA."

(B, 9 a 13)

- e) "Tinha-lhe MORRIDO o MARIDO, oito dias antes da
chegada, às carREiras, de bentlnho. morReu de
REpENTE SEM um gemIDO. quando olhou para a REde
viu o maRIDO de braços aRRiados. corReu Para
PERTO com a cERteza do que havia aconteCIDO."

(N, 15 a 19)

- f) "VIU o Filho à Frente dos CANGAcEIros, de chapÉU
de COUro, de rIFle nas COSTas, de punhAl atraves-
sAdo. os CABRAS encheram as lATADAS DE RISADAS,
de pabulagens, de histórias de briga. apariçio
chegou pArA a lATADA da mÃE e tomou-lhe a bENÇÃO
MANso Como um Cordeiro e SENTou-SE ao SEU lado
de chapÉU na MÃO, fa lANDO maCIO."

(B, 30 a 35)

- g) "a Terra e os UrUbUs QUE Comam aQUELAS desgraÇAS.
eu sei que a ForÇA do goVerno está no açU, pron-
Ta pAra o ATAQUE."

(C, 2 e 4)

- h) "EU SEI, mÃE, que a GENTE NÃO paga inocENTE. o
SANGUE da GENTE é SANGUE que ofendeU a SÃO SE-
bastiÃO."

(C, 6 e 7)

- i) "lã a senhora Vai ViVER no escondldo, SEM que o
goVERno Venha a saBER quem é a mÃE de apariCIO."

(C, 10 e 11)

- j) "o chEFE parou de FalAR e a VELha joseFina só

FEz IHe dizeR."

(C, 12)

k) "DEus te manDOU pra que o nosso povo saiba mesmo
que a maldição não parOU."

(C, 13 e 14)

l) "os cAbras de ApArício chegARAM PARA PERTO DO chEfe."

(C, 33)

m) "voltou-se para a laTADA, onde a mãe sentADA no
chão seco, caLADA, murcha..."

(C, 34 e 35)

n) " e MANSO, tal uma ventania que se aBRANDasse numa
BRISA MANSinha..."

(D, 19 e 20)

o) "e o meu SANTO marTir SÃO SEbastIÃO Te mANDou PARA
PerTO De mim."

(D, 23 e 24)

p) "e SOtURno, com a Voz que SAía de uma FURna, o
SANTO ergueU para o CéU o SEU CANTO. e as lã
dainhas irromperam DE TODOS OS reCANTOS..."

(D, 31 a 33)

II.5.2 Efeitos de Expansão

Vamos destacar, por último, mais dois casos em que o escritor paraibano manipula com invulgar maestria o recurso reiterativo na linguagem literária. No primeiro caso, o sentimento da morte se expande entre os personagens, na paisagem seca, através de gemidos, espalhando subliminarmente um tom de amarga disforia a toda cena:

"Bentão entregou a alma ao Criador, sem ter feito
um sinal para ela. Domício chorou muito. E os
romeiro vieram cercar o corpo. Os gemidos do
velório cobriram as cantigas das ladainhas das

mulheres da latada do Santo. Ela não chorou,
o seu coração não se aluiu com o passamento do
mar ido."

(B, 20 a 24)

Na frase sublinhada, a repetição por cinco vezes da preposição "de" + morfemas de gênero e número, sempre a saturar sintática e semanticamente os substantivos imediatamente anteriores, infunde a sugestão de que os "gemidos" são tão intensos, incessantes e profundamente sentidos que lentamente e em sedante melancolia vão tomando conta de todo o ambiente cênico:

"Os gemidos dj> velório cobriram as cantigas
das ladainhas das mulheres da latada do
Santo."

No segundo caso, a reiteração por cinco vezes da preposição "para", a introduzir quatro orações adverbiais finais ("para" + infinitivo) realça cumulativamente a expressão conativa (impressiva) da personagem, aumentando com insistência, seu poder persuasivo:

"-Aparicio, meu filho, para aqui não vieste para
acabar com a tua mãe, para matar a tua mãe, pa-
ra cuspir na cara da tua mãe, para pisar a ma_
dre que te pariu."

À medida que o efeito persuasivo se intensifica em prolongamento ascensional, note-se que os membros versais vão aumentando de tamanho, isocronicamente ao cumulativo significacional da elocução:

— — / — — / —
— — / — — / —
(/) — — / — — / —
≤/) L L ————— L —
(/) V) L // I _ .

A referida expansão dos membros versais provoca um conseqüente deslocamento acentuai no andamento rítmico do trecho; seu significado, transcendendo o entendimento meramente factual, se realça pela

grande incidência de acentos rítmicos sobre sílabas oclusivas, duras, persuasivas. Ademais, os acentos, ao menos secundários, recaindo incessantemente sobre a preposição final "para", enfatizam seu papel funcional no adensamento "impressivo" ou dramático da fala da personagem.

OBRAS CONSULTADAS E/OU MENCIONADAS

- REGO, José Lins do. Cangaceiros, Rio, José Olympio, 1976, 6^a ed.
- 1) ALONSO, Amado. Materia y forma en poesía, Madrid, Gredos, 1969, 3a. ed.
 - 2) ALONSO, Dámaso. Poesía española, Madrid, Gredos, 1966, 5a. ed.
 - 3) AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Estrutura da poesia e crítica da poesia, Rio, Gernasa, 1970.
 - 4) B. EIKHENBAUM e outros. Teoria da literatura - Formalistas Russos (Trad. Ana Mariza Ribeiro e outros). Porto Alegre, Globo, 1971.
 - 5) BÓSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira, São Paulo, Cultrix, 1972.
 - 6) BOUSÓN, Carlos. Teoría de la expresión poética, Madrid, Gredos, 1970, 5a. ed., 2 tomos.
 - 7) CAPARROS, J. Domínguez. Introducción al comentario de textos, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.
 - 8) CASAIS MONTEIRO, Adolfo. A palavra essencial, São Paulo, Nacional/Ed. USP, 1965.
 - 9) CASTAGNINO, Raúl H. El análisis literario, Buenos Aires, Ed. Nova, 1965, 4a. ed.
 - 10) CAVALCANTI PROENÇA, M. Ritmo e poesia, Rio, Ed. da "Organiz. Simões", 1955.
 - 11) CHOCIAY, Rogério. Teoria do verso, São Paulo, MacGraw-Hill, 1974.
 - 12) COHEN, Jean. Estrutura da linguagem poética (Trad. Álvaro Lencini e Anne Arnichand), São Paulo, Cultrix/Ed. USP, 1974.
 - 13) D'ONOFRIO, Salvatore. Poema e Narrativa: Estruturas, São Paulo, Duas Cidades, 1974.
 - 14) CORONADO, Guillermo de la Cruz. "Formas e Estruturas Poemáticas", Mimesis n.º 3, São José do Rio Preto, UNESP, 1977, pp. 31/51.
 - 15) DUFRENNE, Mikel. O poético (Trad. Luiz A. Nunes e Reasylyvia K. de Souza), Porto Alegre, Globo, 1969.
 - 16) EZRA POUND. A arte da poesia (Trad. Heloysa de L. Dantas e José P. Paes), São Paulo, Cultrix/Ed. USP, 1976.
 - 17) GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna, Rio, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1975, 3a. ed.
 - 18) GUERRA DA CAL, Ernesto. Língua e estilo de Eça de Queiroz (Trad. Estela Glatt), São Paulo, Ed. USP, 1969.
 - 19) HATZFELD, Helmut. El "Quijote" como obra de arte del lenguaje, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, 2a. ed.

- 20) JAKOBSON, R. Lingüística e comunicação (trad. Isidoro Blikstein e José P. Paes) São Paulo, Cultrix, 1970, 4a. ed.
- 21) KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária (revista por Paulo Quintela), Coimbra, Arménio Amado, 1970, 5a. ed., 2 tomos.
- 22) MARTINS, Wilson. A literatura brasileira - O modernismo, São Paulo, Cultrix, 1975 (vol. VI).
- 23) NAVARRO TOMÁS, Tomás. Manual de pronunciación española, Madrid, Consejo Superior de Invest. Científicas, 1971.
- 24) SANTOS SILVA, Antônio Manoel dos. O soneto modernista hispânico - forma e estruturas fônicas (tese de doutoramento inid i ta) , Sao Jos i do Rio P"reto, FAFI, 1972 , 2 tomo
- 25) SKLOVSKI, V. Sobre la prosa literaria, Barcelona, Planeta, 1971 .
- 26) STAIGER, Emil. Conceptos fundamentales de poética (Trad. Jaime Ferreira), Madrid, Ediciones Rialp, 1966.
- 27) TODOROV, T. e DUCROT, O. Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem (Trad. Alice K. Miyashiro e outros), São Paulo, Perspectiva, 1977.
- 28) WELLEK, René e WARREN, Austin. Teoria da literatura (Trad. José P. e Carmo), Lisboa, Publ. Europa-América, 1971, 2a. ed .