

A LIÇÃO DO TEXTO

(Ao Guilhermino César)

ISAAC NICOLAU SALUM

O que pretende este trabalho é muito simples: é oferecer uma singela contribuição para melhor funcionamento da aula de explicação de texto. E deste que, em trabalho reiterado, consciente ou inconscientemente, tiramos boa parte das nossas informações lingüísticas e estilísticas, é nele que observamos a inter-relação entre o código falado e o escrito e apuramos o nosso modo de escrever, é nele que nos adestramos e adestramos os alunos na prática da exegese rigorosa da fala, é fazendo a sua análise e, depois, sínteses inconscientes que aprendemos a estruturar os nossos textos ou colhemos sugestões para ensinar aos alunos o planejamento das suas redações, e é finalmente da sua exegese literária acumulada que enriquecemos nossa visão da literatura e nos preparamos para o trabalho crítico.

No entanto, toda essa riqueza potencial de informações que um texto contém pode frustrar a aula de leitura, esvaziando-a completamente, e dela fazendo uma tortura para uma classe inexperiente e inerme e uma cruz para o cansado professor. Creio, pois, que se impõe muita cautela, cuidadoso senso de medida e rigorosa seleção de fatos e planejamento para aulas sucessivas nesse domínio. Se o escritor, ao conceber e realizar a sua obra, e ao dá-la a público, não pretendeu com isso oferecer exemplos de linguagem, mas comunicar alguma coisa, é preciso que, de início, tentemos receber refletidamente a *sua mensagem*. Mas, para isso, a primeira coisa a fazer, creio eu, é enfrentar o texto na sua grande sintaxe; anatomizá-lo, isto é, decompô-lo e recompô-lo, de modo que tenhamos uma visão exata da sua estruturação, que é exegese formal, para o entendermos no todo e em suas partes, que é exegese real. Isso se faz por meio de algumas leituras e "reescritas" do texto, até se chegar, quase, à sua total compreensão e à condição de fazer dele uma boa leitura expressiva.

Depois desse trabalho é que podemos dele extrair, não todos, mas os principais dados lingüísticos e estilísticos, como uma espécie de subproduto. Esses dados se retiram segundo um programa que per-

corra, durante um certo período, os principais níveis lingüísticos, de modo que não haja muita redundância nem marcação de passo. Isso é válido para o ensino primário, médio e superior. No ensino superior, há já agora duas etapas organizadas: a da graduação e a da pós-graduação. Em ambas — mas na segunda mais que na primeira — há lugar para uma leitura de levantamento *monográfico*, como treinamento para a colheita de informações teóricas em linha geral e específica na bibliografia — que também é texto —, e de documentação de fatos lingüísticos ou estilísticos em textos literários, coloquiais ou documentais, organizados metodicamente, como um *corpus*, dentro de um assunto, como o da dissertação ou tese. É uma espécie de “arremedo de pesquisa”.

Agora, porém, é bom que deixemos de lado essa leitura mais delimitada e pensemos em entender o texto, anatomizá-lo, rigorosamente, segundo os seus dados sintáticos e semânticos, e explorá-lo em tudo o que o nosso trabalho de reescrita nos puser diante dos olhos.

O método que aqui desejo apresentar foi por mim ideado há uns trinta anos a serviço da compreensão de um longo período latino de 18 hexâmetros vergilianos e do período oratório ciceroniano. Foi depois aplicado a outros textos latinos, em classe, mas sem a preocupação de refazer-se a unidade do conjunto de períodos. Foi aplicado aos longos períodos neolatinos, especialmente aos portugueses, — ou, até, aos brasileiros —, sem excluir alguns do português arcaico. É só nestes últimos anos que o tenho aplicado a textos completos com restituição da sua unidade, esquematizados no quadro-negro ou em folhas de papel, depois reproduzidas em xerocópias de redução, fornecidas aos alunos.

É um método diagramático que partiu dos diagramas norte-americanos de Reed e Kellogg, introduzidos no Brasil em 1915 pelo Prof. Otoniel Mota, em suas *Lições de Português*. O objetivo de Otoniel Mota era o ensino da estrutura da oração e da frase (= período gramatical). Por isso ele insistia nos pormenores, indicando com precisão cada função no enunciado. O meu objetivo é antes ver e mostrar os grandes “galhos” em que se desenvolve um texto e apreender o máximo possível do seu conteúdo significativo e literário, sem desprezar a sua estruturação lingüística, antes, até, partindo dela.

O texto é como uma árvore singela ou copada. Até ao singelo e aparentemente claro, de frases curtas e transparentes, se aplica esse método. E o curioso é que, após o exame de textos singelos, se vê que os meus esquemas lançam uma luz inesperada na sua estrutura, mostrando ou que aquela simplicidade era aparente ou que até o que é simples se pode ler com mais profundidade. Como uma

árvore, o texto tem raízes, tronco, galhos e fronde. As raízes são as fontes em que se abeberou o autor, mas essas podemos, por enquanto, ignorá-las. O tronco é a sua unidade, os galhos as suas grandes divisões e subdivisões, a fronde a sua roupagem. Os galhos são parágrafos coordenados, ou frases (= períodos) coordenadas nos parágrafos, ou orações coordenadas nas frases maiores. Há frequentemente coordenações intra-oracionais; essas ficarão ressaltadas.

A visão profunda de um texto é aquela em que a análise não o atomiza. Para isso é preciso que a sua decomposição seja seguida de recomposição, de tal modo que o esquema nos apresente, por assim dizer, a sua radiografia: o texto analisado, mas visto de uma vez em sua inteireza.

Isso não se faz sem escolha: impõe-se uma seleção dos grandes fatos sintáticos, sem deturpá-lo. Meus esquemas ressaltam coordenações, aposições, repetições, elipses e zeugmas indiscutíveis, inversões de ordem que determinem transposições interoracionais, nódulos de coordenação no plano intra-oracional e no interoracional — mas os de subordinação, apenas no plano interoracional —, e procuram respeitar rigorosamente a pontuação e paragrafação do autor, ou então corrigi-la.

A cadeia falada (ou sonora) que produz o texto oral tem a sua réplica na cadeia escrita. Ambas são lineares. Mas as coordenações, embora expressas em seqüência linear, são reinícios ou novos segmentos, no plano intra-oracional ou no interoracional. Assim também, as orações subordinadas assemelham-se a degraus ou rampas, quebrando ou desviando a linha. *Subordinadas* não significa exatamente “ordenadas por baixo”? As orações subordinadas ou completam ou modificam as subordinantes. Se completam, são “completivas” (= substantivas); se modificam, são adjetivas (= modificadoras de substantivos ou pronomes), ou adverbiais (= modificadoras de verbos ou equivalentes). As modificadoras saem de sob os termos modificados; as completivas, da ponta direita dos termos completados; umas e outras, em degraus ou rampas.

Como um fator de disciplina intelectual da classe, o esquema, no quadro ou nas mãos de cada um, é o ponto de convergência dos olhares de todos: a referência a qualquer das suas partes orienta com o indicador do mestre a atividade total da classe, de modo que o rendimento do ensino ou da observação — ou do diálogo, numa classe ativa — não fica muito abaixo do máximo. A atenção se concentra, a disciplina externa ganha com isso e a experiência repetida vai homogenizando a classe. O trabalho toma aspecto nitidamente áudio-visual, porque o esquema *visualiza* a estrutura do texto.

Para melhor compreensão das convenções, não será demais enumerar em alguns itens as mais importantes. Nesta enumeração usa-se a terminologia tradicional da sintaxe da oração e do período gramatical. É a boa gramática e retórica tradicional, aberta aos dados da lingüística e da estilística moderna, que nos fornece os principais elementos para o desfraseamento, ou decomposição, e a recomposição do texto, e, depois, para a sua exegese e análise crítica e estilística, oral e em conjunto, à luz do esquema realizado.

1. Cada oração ocupa uma só linha, mas os seus termos coordenados se desenvolvem em dois ou mais segmentos paralelos, unidos por ângulos obtusos à direita e à esquerda (chamados *garfos*) e centrados na linha mestra; os apostos, os repetidos, formam linhas paralelas às linhas dos termos-bases.

2. As orações coordenadas, as coordenações de frases (= períodos) ou de parágrafos são formadas de linhas inteiras paralelas, ligadas por "garfos", em cujo interior (= vértice) se põem os conectivos coordenadores (ou um (×), que indica coordenação assindética).

3. Se a coordenação se faz por *correlação*, um dos membros do conectivo sobe com a ponta superior do garfo e o outro desce com a inferior.

4. As coordenações são dicotômicas, ou binárias, e se fazem *por afinidade* das seqüências, ou *por simples contigüidade*, o que se explicará melhor depois desta série de itens.

5. Elementos aparentemente coordenados, mas na verdade justapostos ou apostos, ou repetidos, se colocam em baixo do termo ao qual se apõem, ligados a ele em linha paralela, por um "ele" esguio (|) (os apostos) ou por um colchete alongado ([) (os repetidos), à esquerda.

6. Só se subentendem termos em casos indiscutíveis de elipse ou zeugma, quando seria possível identidade espontânea de solução para a maioria de uma classe, pondo-se os elementos subentendidos dentro de "elipses"; "elipses" com (×) indicam que ali há sujeito indeterminado, e "elipses" vazias denunciam sujeito de infinitivo idêntico ao do verbo regente.


7. Não se altera a ordem dos termos do texto, salvo nos seguintes casos:


a) quando a oração subordinada precede a subordinante;


- b) quando, no período complexo, se partem orações, intercalando outras ou segmentos de outras;
- c) quando há apostos ou repetições, que se põem em linhas paralelas.



8. Para que a leitura do texto no esquema se faça na ordem em que o autor o escreveu e assim se possam perceber as alterações de ordem apontadas no item precedente, indica-se a ordem original por meio de números dentro de círculos; fora disso, a leitura deve seguir até o fim de cada linha.

9. Observa-se rigorosamente a pontuação do autor, a menos que a recomposição demonstre impossibilidades, caso em que se põe a pontuação conveniente, registrando-se entre colchetes, ao lado, por fidelidade, a pontuação original.

10. As orações subordinadas completivas (= quaisquer substantivas), conjuncionais, integrantes, ou interrogativas indiretas, saem, em linha inferior, logo depois do verbo (ou expressão) subordinante, ligadas a este por uma linha quebrada de ângulos retos, em forma de manivela (), com o conectivo sobre a sua base.

11. As subordinadas completivas (= substantivas), reduzidas infinitivas, saem em linha inferior, logo depois do verbo (ou expressão) subordinante (ou saem antes, se no texto original antecederem à subordinante), a este ligadas por uma linha quebrada, ainda em forma de manivela, mas de ângulos obtusos (), com o sujeito do infinitivo ou a elipse vazia na sua base.

12. As subordinadas modificadoras adjetivas relativas saem de sob o antecedente do relativo, ligadas a ele por um ângulo reto () em cuja base se põe o relativo.

13. As subordinadas modificadoras adjetivas, reduzidas participiais ou gerundiais, ou infinitivas, saem de sob o substantivo (ou pronome) que elas modificam, a este ligadas por uma linha recurva (se participiais ou gerundiais) ou por uma linha quebrada de ângulo obtuso (se infinitivas), como ( ou ) infinitivo, pondo-se na linha oblíqua, no caso das infinitivas, a preposição que rege o verbo.

14. As subordinadas adverbiais conjuncionais saem de sob o verbo (ou equivalente) ou de sob o correlativo do seu conectivo, que faz parte da subordinante, ligadas a ele por um ângulo reto em cuja base se põe o conectivo, à semelhança das relativas (ver n.º 12).

15. As subordinadas adverbiais, reduzidas participiais ou gerundiais, ou infinitivas, saem de sob o verbo (ou equivalente) da subordinante, ligadas a ele por uma linha recurva (se participiais ou gerundiais), ou quebrada de ângulo obtuso (se infinitivas), neste com a preposição sobre a rampa (ver n.º 13).

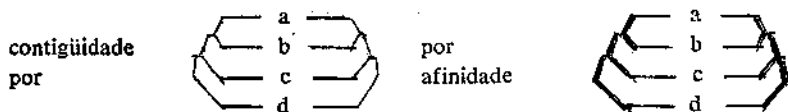
16. As subordinadas ambíguas — adjetivas ou adverbiais — têm relação “ambígua” com nome ou pronome e verbo na subordinante, o que se indica por setas.

A maioria dos textos são os que se desenvolvem por sucessão de garfos de coordenação: em esquemas de profundidade. Outros se desenvolvem horizontalmente, ou quase sem coordenações, ou mesmo sem nenhuma coordenação. De um modo geral, nesses casos a linha não é bem reta e horizontal, porém mista, em escadinha ou rampa: estruturas “de fuga”, como às vezes eu as designo, pelo fato de o seu centro de gravidade ir se deslocando para a frente. Há também textos mistos: com desenvolvimentos em coordenações e em “estruturas de fuga”. Esses são frequentes em escritores modernos que buscam a assimetria sintática e rítmica.

O desfraseamento ou decomposição não é tarefa difícil. Nem tampouco a recomposição de subordinadas, que se faz imediatamente após a decomposição. Alguma dificuldade podem apresentar as recomposições de elementos coordenados intra-oracionais. Mas o que realmente oferece margem para hesitações e tergiversações é a recomposição dos grandes segmentos coordenados.

De um modo geral, nos segmentos de coordenação intra-oracional a recomposição se faz *por afinidade*, se estruturas semelhantes ou opostas se emparelham, ou se se emparelham ritmos semelhantes que se reclamam, ou se se emparelham seqüências semânticas semelhantes ou opostas: os critérios a invocar são primeiro os formais, depois os semânticos. Em geral, uns e outros somam-se ou se corroboram. Se não houver razão de *afinidade*, as ligações são por *contigüidade*: é simplesmente a questão da linearidade da cadeia sonora ou gráfica.

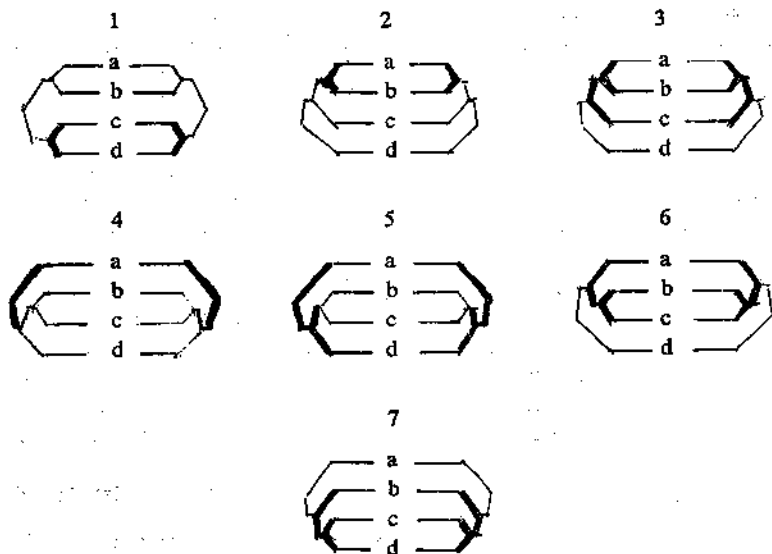
Tomemos, por exemplo, quatro segmentos *a*, *b*, *c*, *d*. Não se descobrindo afinidade especial entre cada um, senão apenas a de que são realmente coordenados, temos uma seqüência natural, cuja ligação é: $a + b + c + d$. É esse também o caso da enumeração cáptica. Se houver afinidades, mas forem de *b* para *a*, de *c* para $(a + b)$, de *d* para $[(a + b) + c]$, a ligação por *afinidade* coincide com a de simples contigüidade. Nesse caso a *afinidade* só se pode indicar por traços mais fortes nas pontas dos “garfos”. Assim:



Essa indicação com traços mais fortes só é necessária na ligação em seqüência natural. Ilustremos apenas algumas das possibilidades, retomando os quatro elementos *a, b, c, d* e indicando, entre parênteses a natureza das ligações (*por A* e *por C* indicam se a ligação é de *afinidade* ou de *contigüidade*):

- 1 — $a + b + (c + d) = a + b$ (por C) + $(c + d)$ (por A);
- 2 — $(a + b) + c + d = (a + b)$ (por A) + $c + d$ (por C);
- 3 — $[(a + b) + c] + d = [(a + b) + c]$ (por A) + d (por C);
- 4 — $a + (b + c + d) = a + (b + c + d)$ (por A);
- 5 — $[a + (b + c + d)] = [a + (b + c + d)]$ (por A);
- 6 — $[a + (b + c)] + d = [a + (b + c)]$ (por A) + d (por C);
- 7 — $a + [b + (c + d)] = a + [b + (c + d)]$ (por A).

A essas fórmulas correspondem os garfos abaixo:



Creio que essas indicações são suficientes para se compreender o esquema que vem acompanhando o texto com que ilustrarei este método gráfico de abordagem sintático-semântica.

IMPOSSIBILIA

MOTE

*Pode o céu produzir flores,
A Terra estrelas criar;
Não pode meu coração
Ser vivente sem te amar.*

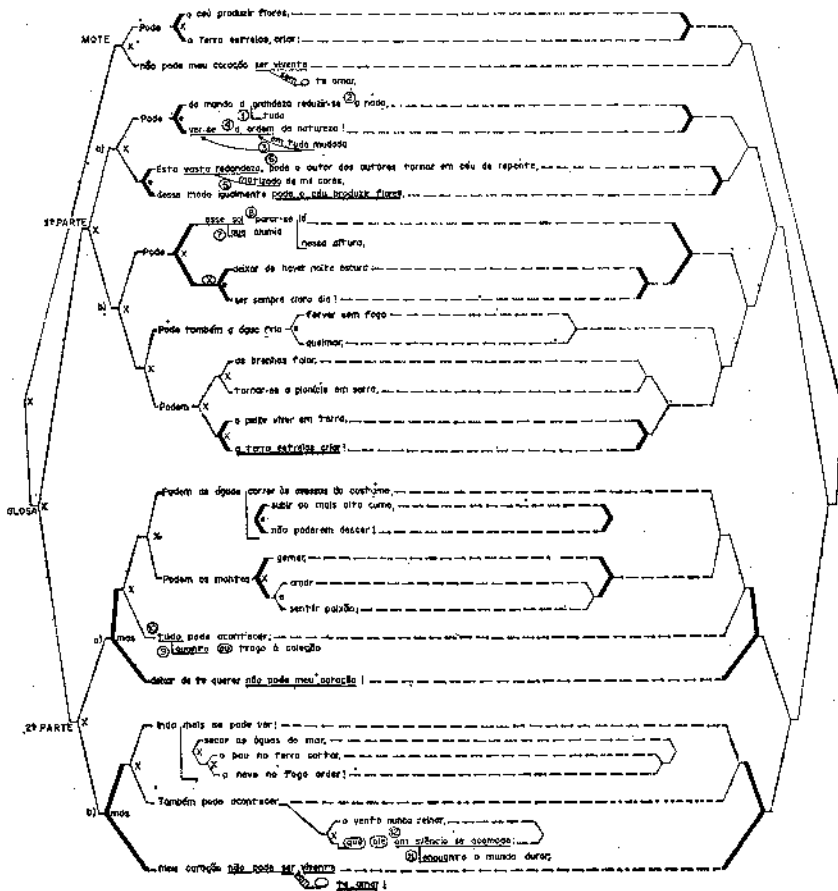
GLOSA

I		III	
Pode do mundo a grandeza	a	Podem as águas correr	a
Reduzir-se tudo a nada,	b	Às avessas do costume,	b
E ver-se em tudo mudada	b	Subir ao mais alto cume,	b
A ordem da natureza!	a	E não poderem descer!	a
5 Esta vasta redondeza,	a	5 Podem os montes gemer,	a
Matizada de mil cores,	c	Amar e sentir paixão;	c
Pode o autor dos autores	c	Quanto trago à coleção	c
Tornar em céu de repente,	d	Tudo pode acontecer;	a
E desse modo igualmente	d	Mas deixar de te querer	a
10 <i>Pode o céu produzir flores.</i>	c	10 <i>Não pode meu coração!</i>	c
II		IV	
Pode esse sol que alumia	a	Inda mais se pode ver:	a
Parar-se lá nessa altura,	b	Secar as águas do mar,	b
Deixar de haver noite escura	b	O pau no ferro cortar,	b
E ser sempre claro dia!	a	A neve no fogo arder!	a
5 Pode também a água fria	a	5 Também pode acontecer	a
Ferver sem fogo e queimar,	c	O vento nunca reinar,	b
Podem as brenhas falar,	c	Enquanto o mundo durar	b
Tornar-se a planície em serra,	d	Em silêncio se acomode;	c
O peixe viver em terra,	d	Mas meu coração não pode	c
10 <i>A terra estrelas criar!</i>	c	10 <i>Ser vivente sem te amar!</i>	b

Extraído de:

Guilhermino César — *O Embuçado do Eral*:
mito e poesia de Pedro Canga. (Porto Alegre).
Edições da Faculdade de Filosofia — Universidade
do Rio Grande do Sul, p. 37-38 (texto); p. 17-19;
39-40; 53-84 (notas e comentários).

(Impossibilita-Glosa a um mote) – Pedro Canga.



560 Poeta, 17/17/1975
Esquemáticação de
Leonor Nicolau Soares,
Desenho de Arlene

(Apud: O Alternativo César, O Embuçado do Brasil
leitura e poesia de Pedro Canga) Edição da Faculdade
de Filosofia [da] Universidade Federal do Rio Grande do Sul
fevereiro de 1968, p. 37-38, (mas o erro do desso glosa: 17-19; 37-40;
85-87; 72-75; 79-84)

A amostra é um poema de grande simplicidade e, por natureza, já de partição fácil por ser de cunho popular e de *gênero de forma fixa*. Mas eu a uso por motivos pedagógicos e para não me alongar demais em comentários. Aliás, como atrás se disse, o método foi concebido e desenvolvido para explicar textos latinos: um enunciado único de 18 hexâmetros vergilianos e tiradas oratórias ciceronianas. Observemos, pois, não acacianamente mas *a fortiori*, que, se ele pôde o mais, pode o menos: se esclarece latim, ressalta melhor o que, por ser simples, já saltaria aos olhos.

Nosso poema é uma glosa de quatro décimas em heptassílabos, ou redondilhas maiores, somadas à quadra que lhes serviu de mote, esta com rimas dispostas em *x a y a* (*x* e *y* indicam versos brancos) e a 1.^a e a 2.^a décimas na disposição *a b b a a c c d d c*, a 3.^a décima em *a b b a a c c a a c*, e a 4.^a em *a b b a a b b c c b*. Seu autor era um poeta gaúcho, soldado da Revolução Farroupilha (1835-1845). Chamava-se Pedro Muniz Fagundes e era alcunhado *Pedro Canga*. Boa parte das suas composições de repentista se perderam, e o nosso texto nos autoriza a dizer que *infelizmente*.

Devemos esse poema e excelentes informações ao Prof. Guilhermino César, titular de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, que, no seu belo livrinho, *O Embuçado do Erval — Mito e Poesia de Pedro Canga*, publicado em 1968 — um século após a morte do poeta —, divulga quatro glosas suas, da mesma estrutura, sendo a nossa a primeira delas. É também a que mais ocupa a sua atenção e a mais bela das que restaram. As principais observações — informações e notas críticas e literárias — do Prof. Guilhermino César acham-se nas páginas indicadas naquela em que transcrevi o seu texto.

O poema é do gênero dos *adýnata* ou *impossibilia*. *Adýnaton* é um adjetivo verbal neutro substantivado do grego, que significa “coisa impossível”; *adýnata* é o seu plural, e *impossibilia*, a sua tradução em latim: “coisas impossíveis”. O gênero é antigo, mas as designações, embora do grego e do latim, parecem de uso moderno. É uma hipérbole em que se diz *ser possível* o que é claramente sentido como *impossível*, e *impossível* o que não se poderia negar *ser possível*. Há réplicas antigas, como a daqueles famosos versos da *I Bucólica* (vv. 59-63), em que Vergílio faz Títilo, seu porta-voz, — falando ao amargurado Melibeu — lisonjear a Augusto, seu protetor, dizendo que era “mais fácil os cervos pastarem o ar e as ondas abandonarem os peixes desnudos na praia, o parto exilado beber as águas do Rio Arar (hoje Saona), na Gália, e o germano, as do Rio Tigre, na Mesopotâmia, do que a imagem de Augusto apagar-se do

seu coração". Há também as de conhecidos ditos proverbiais hiperbólicos:

- "É mais fácil galinha criar dentes do que... (segundo membro variável)";
- "É mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus" (Ev. de S. Mat., 19, 24, e textos paralelos).

O tema, o tom, o gênero, em nosso poema — no mote como na glosa — são do lirismo popular amoroso. O glosador não precisava ficar fiel ao tema do mote: bastava que fizesse as suas quatro estrofes (décimas) no mesmo metro, terminadas cada uma com o verso que ocupa a sua ordem no mote, e dentro da distribuição de rimas. Lembre-se a famosa metamorfose estrutural, rítmica e semântica, do mote de um só verso

A mais formosa que Deus

atribuída a Gregório de Matos.

Ao nosso poeta, no entanto, não era ingrato o tema do amor. Assim, ele seguiu também a norma da quadra. Uma quadra popular pode apresentar pelo menos três estruturas semânticas:

- 1ª — Os quatro versos se integram no tema da quadra;
- 2ª — Os dois primeiros fazem uma afirmação, e os dois últimos contestam;
- 3ª — Os dois primeiros fornecem apenas a rima e os dois últimos dão o conteúdo que importa.

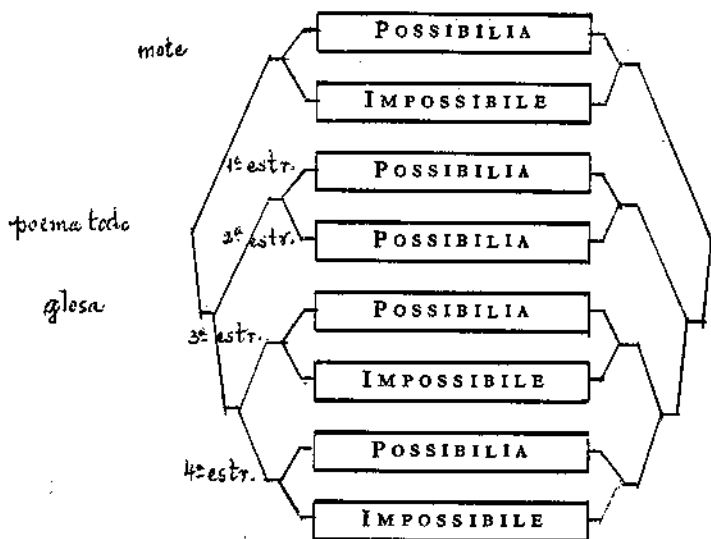
O nosso mote é do segundo tipo. Pedro Canga desenvolveu a 1.^a e a 2.^a décimas, apenas afirmando como *possibilia* uma série de *impossibilia*. Na 3.^a e na 4.^a, ele afirma ainda *possibilia* vários *impossibilia*, mas só até o v. 8 de cada uma delas: os vv. 9-10 de ambas é que fazem a antítese por um hábil jogo de variantes dos dois versos finais do mote, num rodopio de quiasmos e paralelismos. Por isso, a toda essa desembalada "coleção" de *possibilia* ele opõe, em movimento retrógrado, um só *impossibile*, isto é, que o coração dum apaixonado — um apaixonado bem definido, o falante — possa esquecer a sua amada, ou vice-versa, porque no mote não se sabe se as juras são de homem ou de mulher. E, na glosa, salvo o fato de o glosador ser homem, o que não conta muito, em ambas as ocorrências, a ambigüidade continua: é namorado preciso, mas não se precisa se é homem ou mulher!

A estrutura do poema todo não pode excluir o mote, que vive "esquartejado" na glosa, e, como se acaba de ver, não só está muito desenvolvido na primeira metade desta, que "capricha", como se diz, na "coleção" de *possibilia*, mas também, como o mote, é de es-

estrutura antitética nas suas duas últimas décimas. O nosso esquema já põe clara a partição pelos seus grandes “garfos” da esquerda:

a — poema todo	: mote	+	glosa;
b — mote	: <i>possibilia</i>	×	<i>impossibile</i> ;
c — glosa	: 1ª parte	×	2ª parte;
d — 1ª parte	: <i>possibilia</i>	+	<i>possibilia</i> ;
e — 2ª parte	: <i>possibilia</i> × <i>impossibile</i>	+ <i>possibilia</i> × <i>impossibile</i>	

Poderíamos, no entanto, para maior clareza, aqui “esquematar” o nosso esquema para ressaltarmos a grande estrutura do poema todo — mote e glosa —, transformando aquele em dois retângulos, a 1.ª e 2.ª décimas em um retângulo, cada uma, e a 3.ª e 4.ª décimas em dois retângulos, cada uma, e religando tudo por garfos. Assim, as partições saltam aos olhos:



Se voltarmos a nossa atenção para o fecho do mote e para os correspondentes da 3.ª e 4.ª décimas, teremos o seguinte, quanto à semântica:

não pode meu coração = *meu coração não pode* (equivalência total);
ser vivente sem te amar = *deixar de te querer* (equivalência global).

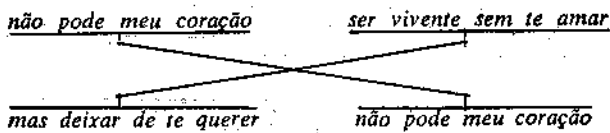
Ser vivente é, simplesmente, “viver”, ou “continuar vivo”, e *sem te amar*, é “e não te amar”. Desse modo, o verso se reduz a “continuar vivo e não te amar”. É preciso reconhecer que *deixar de te querer*, variante do glosador, é bem superior ao modelo do mote: mais espontâneo e mais vigoroso.

Podemos agora examinar o comportamento do dístico final, no mote e nas duas últimas décimas, em suas variantes, quanto à posição de cada verso em relação ao outro e quanto à de *não pode* e *meu coração*, nesta ordem:

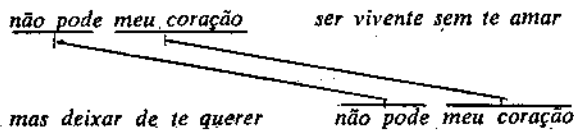
mote	×	3. ^a décima;
mote	×	4. ^a décima;
3. ^a décima	×	4. ^a décima.

I — Mote × 3.^a décima

1 — Quiasmo do bloco (a ligação imita o χ):

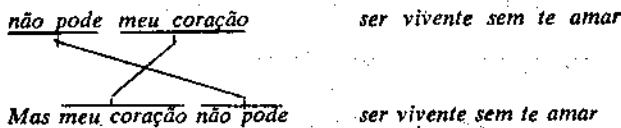


2 — Paralelismo interno (a ligação dá duas paralelas):



II — Mote × 4.^a décima

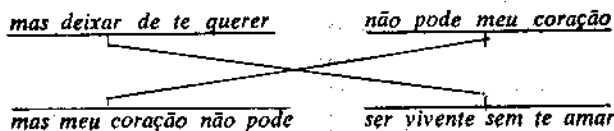
1 — Quiasmo interno (a ligação imita o χ):



2 — Paralelismo do bloco (pode-se ver que a ligação dos versos semelhantes daria duas paralelas verticais ou oblíquas).

III — 3.^a décima × 4.^a décima

I — Quiasmo do bloco (a ligação imita o χ):



2 — Quiasmo interno (a ligação imita o χ):

mas deixar de te querer não pode meu coração
 mas meu coração não pode ser vivente sem te amar

Esse balanceio na disposição de um segmento extremamente importante na antítese do *adynaton*, especialmente nas relações entre a 3.^a e a 4.^a décimas, que são mais próximas e são da glosa, produz em nosso espírito essa impressão de gangorra que fecha a glosa com um agradável embalo.

Para constatar tudo isso não se recorreu ao esquema. Mas importa observar que foi a necessidade de reescrever várias vezes o poema que me reteve a atenção sobre esses fatos, antes intuídos apenas, como de um modo geral deve dar-se com o artista ao criar. Além disso, essa nova reescrita se torna um instrumento eficaz de comunicação aos constituintes da classe.

Vejamos agora alguns dos dados de pormenor do esquema. Para maior concisão, vou examiná-los em itens numerados. Começemos pelo mote, que, como vimos, faz parte do poema.

* * *

Mote

1.^o — Ele contrasta *céu e terra, céu estrelado e terra florida, e, com inversão, céu florido e terra estrelada*. Na verdade, há aí, como nos casos de *impossibilia* acima declarados *possibilia* (como os do texto vergiliano), também um cruzamento ou quiasmo:

céu estrelado terra florida
 céu florido terra estrelada

Há, além disso, implícita, a dupla metáfora: as estrelas são as flores do céu, e as flores, as estrelas da terra. Não será supérfluo lembrar que há uma adivinha popular:

- Campos azuis, (céu)
- gado miúdo, (estrelas)
- moça formosa, (lua)
- homem raivoso (sol)

que toma outra metáfora, também ligada à vida campesina, mas realiza a seu modo um *adýnaton*, fazendo coexistirem dia e noite!

Também a forma desenvolve outro quiasmo — *verbo + obj. direto* × *obj. direto + verbo* —, deixando os sujeitos — *o céu e a terra* — em paralelismo, em relação ao resto da frase:

o céu produzir flores
 | |
 | |
 | |
a terra estrelas criar

Pode-se ver daí que não é só o gaúcho Pedro Canga que é poeta; o poeta anônimo, certamente gaúcho também, que produziu o texto que lhe serviu de mote, também conhecia — ou pelo menos chegou a intuir — o valor poético desses cruzamentos na ordem dos termos, que se chamam *quiasmos*.

Passemos à glosa.

1.^a décima

2.^o — *tudo* (v. 2) — Era de esperar *toda*, modificando *grandeza*. Mas certamente o outro *tudo* e o *nada* do verso 3 podem ter contribuído para produzir a forma neutra. Há, alás, uma variante popular regional *tuda*. Não sei se essa ocorre no Rio Grande do Sul. Guilhermino César tem razão em repudiar as emendas arbitrárias, e para pior, de Simões Lopes Neto. Note-se nos versos 2 e 3 o paralelismo *udo* × *ada*.

3.^o — *autor dos autores* (v. 7) — Perífrase para “Deus”. Calca-se em duas expressões diversas. Uma delas é a expressão hebraica, de valor superlativo e de estrutura Ss + dos + Spl (Ss = Spl, diferindo só em número):

Cântico dos Cânticos (= “cântico por excelência”).
Santo dos Santos (= “Santíssimo”).

Nessa interpretação, *autor dos autores* significa “autor por excelência”. A outra explicação estaria em outra fórmula, também de cunho hebraico, de interpretação mais literal, mas de valor igualmente superlativo, e que, no caso, equivale semanticamente a *autor dos autores*: Ss + dos + Spl (Ss = Spl, diferindo só em número):

Senhor dos Senhores;
Rei dos Reis.

Nessa é possível ver no primeiro termo um valor de deverbal: “o que é Senhor dos Senhores”, “o que é Rei nos Reis”, “o que é autor dos autores” (= o que domina — cf. *dominus* — sobre os senhores”, “o que reina sobre os reis”, “o que cria” — cf. valor de *autor*) — “os que criam”).

4.º — *redondeza... tornar em céu* (vv. 5-8) — É um achado pitoresco do poeta: se “o autor dos autores” transformar “esta vasta redondeza em céu” e se ela já é “matizada de mil cores” (= cheia de flores), sem grande passe mágico o céu produzirá flores!

2.ª *décima*:

5.º — *Esse sol* (v. 1); *nessa altura* — O *sol* está lá; portanto, *naquela altura*. O uso de *esse* para *sol*, porque ele *está lá, mas chega até cá, até ali fora*, conferiu liberdade ao poeta para dizer *nessa altura*. Simões Lopes Neto, ainda uma vez, “corrigiu” para pior, e Guilherme César com razão repudia a emenda. *Parar-se na grande altura*, como ele põe, é extremamente prosaico.

6.º — *parar-se* (reflexivo). Já registrado no Moraes. Análogo de *deter-se*, seu sinônimo.

1.º — *lá nessa altura* — *nessa altura*, explicando *lá*. É um aposto adverbial. O aposto não é apenas “substantivo justaposto a substantivo”: há em vários níveis, inclusive no oracional. Ver no esquema a sua posição. Quanto a *nessa*, já atrás explicado, está em choque com *lá*: compõe-se naturalmente com *ai*.

8.º — *noite escura* × *claro dia* (vv. 3 e 4).

Esses dois versos se coordenam por *afinidade*. Notem-se as oposições semânticas e o quiasmo dos termos: a *noite* se opõe *dia*, a *escura* se opõe *claro*; subst. + adj. × adj. + subst.

deixar de haver (expressão impessoal);

ser sempre claro dia (expressão impessoal);

Os verbos opõem-se na forma — *haver* × *ser* —, mas as expressões são sinônimas (*haver* ou *ser* = “existir”). Mas o objeto ou sujeito, assim como seus modificadores, se opõem em novo quiasmo:

noite escura (S + Adj.);

claro dia (Adj. + S.).

Seria possível ver em *claro dia* complemento predicativo; mas faltaria o sujeito. É, portanto, preferível dar o valor existencial a *ser*.

Observe-se, finalmente, que, apesar da oposição formal, havendo num dos versos duas negações e no outro duas afirmações aparentemente contrárias, os dois dizem a mesma coisa:

deixar de haver (= "passar a não haver") *noite escura*;
ser sempre (= "continuar a ser") *claro dia*.

O sol na altura é "claro dia". *Parar-se ele na altura* é "continuar sempre claro dia". Por isso, todo esse bloco se coordena *por afinidade*.

9.º — vv. 7-10 — Temos aí ligados a *podem* dois pares de infinitivos, cada um com sujeito próprio. Mas o plural de *podem* se explica, ou por *brenhas* (o mais próximo) estar no plural, ou por se tomar o sujeito como composto e distributivo. Cada um *pode*, no seu domínio expresso pelo infinitivo. Talvez, nesse caso, se devesse subentender *pode* para cada infinitivo do 2.º, do 3.º e do 4.º segmentos.

Observe-se que a ligação do primeiro bloco binário — de *falar* e de *tornar-se* — aparentemente *por contigüidade*, se faz, contudo, *por afinidade*, pela "gangorra" dos quiasmos e paralelismos, e pela anadiplose:

<i>Podem as brenhas falar,</i>	subj. + verbo
<i>tornar-se a planície em serra,</i>	verbo + subj.
<i>o peixe viver em terra,</i>	
<i>a terra estrelas criar.</i>	

A primeira dicotomia é ligada *por afinidade* pelo quiasmo, e a segunda, pelo paralelismo — que se opõe ao quiasmo — e pela anadiplose: *terra* como complemento no fecho do verso 9 e como sujeito e início do verso 10; dá coesão aos dois.

3.ª *décima*:

10.º — vv. 1-4 — Observe-se o segmento apositivo oracional, nos versos 3 e 4. A ligação é *por afinidade* —, pois o v. 4 dá o movimento contrário, mas negativamente, do v. 3. O v. 3 começa com *subir* e o v. 4 termina com *descer* — dois infinitivos de semântica oposta. Tudo isso é conseqüência de *correr às avessas do costume* (note-se o pitoresco dessa locução prepositiva). Observe-se finalmente a oposição do infinitivo flexionado em *poderem* coordenado a *subir* (não flexionado).

11.º — vv. 5-6 — São três os infinitivos ligados a *podem*: *gerner*, *amar*, *sentir paixão*. Há um certo clímax. *Gerner* é começo de animação dos montes, *amar* é já insistência em dar-lhes sentimento,

e *sentir paixão*, quase sinônimo de *amar*, é mais enfático. A ligação dos dois últimos é claramente *por afinidade* semântica.

12.º — vv. 7-10 — A disposição das rimas obrigou o poeta a antepor *quanto trago à coleção* (isto é, *coleção de impossibilia* → *possibilia*). Já se observou a irregularidade da distribuição das rimas dos vv. 8 e 9 (bem como dos vv. 8 e 9 da 4.ª décima).

4.ª décima:

13.º — Esta décima toma caráter enfático pelo verso inicial. Os dois-pontos do fim do v. 1 mostram que o pronome indefinido *mais* está explicado pelo aposto de três segmentos oracionais infinitivos. Veja-se no esquema a disposição dos três como um só aposto. Um exame das estruturas do 2.º e do 3.º segmentos me levou a ligar ambos como uma dicotomia de segmentos afins. Com efeito, os vv. 3 e 4 têm exatamente a mesma estrutura, inclusive na ordem dos termos:

Art. + Subst. + Prep. (*em*) + Art. + Subst. + Inf.

Acresce que, em ambos, o segundo substantivo começa por *f*: *no ferro, no fogo*. Apesar disso, confesso que hesitei um pouco, pois a leitura em seqüência natural me era mais espontânea: a enumeração parecia fluir em seqüência coesa, que seria quebrada se se antecipasse a ligação do 3.º ao 2.º antes de ligar este ao 1.º. Fui fiel à estrutura, mas creio que aí qualquer das duas soluções será válida.

14.º — vv. 5-8 — Aqui o poeta precisou fazer certa violência à frase para dizer de modo denso e braquilógico — isto é, em construção elíptica violenta — lançando mão de uma forma de subjuntivo, com a conjunção integrante *que* elíptica, coordenado pesadamente ao segmento de verbo no infinitivo, ambos formando orações completivas subjetivas ligadas a *acontecer*. Na verdade, era de se entender esse segmento com subjuntivo antes como aposto a

o vento nunca reinar.

Observe-se que a *nunca* se opõe *enquanto o mundo durar* (= “sempre”) e (*ele, i. é. “o vento”*) *em silêncio se acomode* é igual a *o vento não reinar*.

Ainda aqui não creio que valha a pena aceitar a “correção” de S. L. Neto, embora esta seja menos prosaica:

*E enquanto o mundo durar,
seja parado e não rode.*

Cabe perguntar por que esse *E* inicial. *Seja parado* é estático demais: não fica bem coordenar-se *não rode*, dinâmico, apesar da negação, a uma expressão tão inerte.

15.^o — vv. 9-10 — O fecho desta 4.^a décima, e da glosa, e do poema, é o do mote, mas com o 3.^o verso do mote está em quiasmo o v. 9 dessa décima final. Não é a única nem a primeira vez que um poema se encerra em oposição quiasmática com o início.

Haveria mais coisas a ressaltar, aproveitando observações argutas de Guilhermino César, de pormenor e de vista comparativa dos temas gerais das quatro décimas. Mas não convém alongar demais este trabalho.

É melhor, pois, concluí-lo com duas observações gerais e uma nota pessoal.

É esse um texto admirável pela sua simplicidade, espontaneidade e fluência, e pela graça mesma das soluções meio arreesadas a que o poeta foi levado pelo determinismo da disposição das rimas num gênero de forma fixa. Poeta popular, mas de recursos notáveis! Um gênero como esse exige graça e ironia. Ele põe tudo isso e põe o ritmo a serviço do tema. Os voluteios dos quiasmos se harmonizaram com a regra básica da glosa, cujas décimas, fechando-se sucessivamente com os versos sucessivos do mote, completam o círculo no fim. Essa impressão rítmica e rímica e estrutural casa-se muito bem com o tema das transformações das coisas impossíveis em possíveis e os quiasmos fundamentais da antítese do mote e da 3.^a e 4.^a décimas dão exatamente o contra-vapor ao voluteio básico e genérico da glosa.

Se é verdade que a forma do texto é simples e que muitas das observações feitas não recorreram aos dois esquemas, parece ter ficado claro que estes ajudaram bastante na compreensão e na demonstração de como ele se estrutura, nas suas grandes partes e nos seus pormenores. A esquematização é um eficiente auxiliar para polarizar a cada passo a atenção da classe. E a experiência de quem a realiza — a da reescrita do texto dentro de novos moldes — é sempre uma experiência de penetração objetiva.

É quase uma profanação retomar esse texto, após o tratamento magistral que lhe deu Guilhermino César com tão boas informações e notas de tanta finura. O que justifica esta ousadia é que, aproveitando-o aqui para aplicação de um novo método exegetico, apenas se procurou colaborar para a difusão desse precioso livrinho do colega mineiro e gaúcho, a quem vai este estudinho afetuosamente dedicado.