

A SELEÇÃO LEXICAL EM MULHERES DE ATENAS

Introdução

Analisamos, neste artigo, a conhecida composição de Chico Buarque de Holanda e Augusto Boal, intitulada *Mulheres de Atenas*. Valemo-nos, para tal desiderato, do arcabouço teórico de Roman Jakobson, especificamente do quadro de funções da linguagem que o mesmo apresenta. Interessa-nos de perto a função poética da linguagem, tal como caracterizada pelo lingüista russo.

Tendo Jakobson como eixo de nossa análise, estribamo-nos ancilarmente nas seguintes contribuições:

- a) de Jean Cohen, no que respeita ao enfoque do mesmo sobre a rima;
- b) de Edward Lopes, no que se refere a reinterpretação da função poética como subfunção metalingüística;
- c) de Samuel Levin, no concerne à noção de acoplamento.

A seguir, explanaremos as formulações teóricas supracitadas, com a finalidade de facilitar a análise subsequente.

1 Fundamentação teórica

1.1 A função poética e sua caracterização

Como sabemos, Jakobson aperfeiçoa a proposta de Bühler (1943), que define as funções da linguagem em função dos fatores comunicacionais: contexto, destinador, destinatário, em conformidade com os quais se delineiam as seguintes funções: referencial, expressiva, conativa e respectivamente.

A este rol de funções o lingüista russo acrescenta outras três: fática, metalingüística e poética, fundadas nos fatores contacto, código e mensagem.

A última função referida é caracterizada de maneira lapidar como aquela que ‘projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação’ (s/d:130). Deste modo, como assume o próprio autor à mesma página, ‘a equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência’.²

Definida conforme o parâmetro acima, a função poética pode dar conta dos mais diversos fenômenos nos planos fonológico, morfológico, sintático ou semântico: rimas, aliteração, assonâncias, paralelismos, entre outros. No que tange às implicações no âmbito do verso, declara o autor:

Sem dúvida alguma, o verso é fundamentalmente uma “figura de som” recorrente. Fundamentalmente, sempre, mas nunca unicamente. Todas as tentativas de confinar convenções poéticas como metro, aliteração ou rima, ao plano sonoro são meros raciocínios especulativos, sem nenhuma justificação empírica. A projeção do princípio de equivalência na seqüência tem significação muito mais vasta e profunda. A concepção que Valéry tinha da poesia como “hesitação entre o som e o sentido” é muito mais realista e científica que todas as tendências do isolacionismo fonético. (s/d: 144).

Atendo-se à rima, Jakobson rejeita a definição da mesma baseada na mera recorrência regular de fonemas ou grupos de fonemas equivalentes. Para ele, a rima implica necessariamente uma relação semântica entre unidades rítmicas. O primeiro fato a ser levado em conta é existência ou não do homeoteleuto ou da mesma categoria gramatical. Em suma, ‘a rima é apenas um caso particular, condensado, de um problema muito mais geral, poderíamos mesmo dizer do problema fundamental, de poesia, a saber, o *paralelismo*’.(s/d:146).³

¹ Professor do Mestrado em Lingüística da UFC. Doutor em Lingüística e Língua Portuguesa.

² Pelo fato de apoiar-se na mensagem, a função poética destoa das demais, como bem assinalou Aguiar e Silva (1990).

³ Cohen (1974) também endossa o parecer jakobsoniano, embora reconheça que, à primeira vista, metro e rima apareçam ‘como uma superestrutura, que modifica apenas a substância sonora, sem influência funcional sobre o significado’ (p. 29). Cohen não descarta isto, mas crê necessário fazer achegas que limitem ou podem os extremos a que podem conduzir considerações ‘diletantes’ de estética sonora, estribada em eufonia e/ou euritmia. O estudioso não nega certa recepção hedônica ante este ou aquele recurso de natureza fônica enquanto tal. Objeta, porém que: a) a música verbal é relativamente pobre de recursos sonoros, uma vez que o verso não é mais cantado, como já o fora; b) no caso extremo de posições ‘letristas’, que paroxizam a lógica do substancialismo, induzindo ao jogo gratuito de sons, há segundo Cohen, uma pretensão ao *status* de poema, a qual não se consuma, pois ‘um poema que não significa não é mais um poema, porque não é mais linguagem’ (1974: 30).

Cohen (1974) acolhe o parecer de Jakobson, no que concerne ao papel da rima. Para o autor:

...é em relação ao significado que a rima se define. Esta relação pode ser positiva ou negativa, mas em todos os casos é uma relação interna e constitutiva do processo. É dentro desta relação que a rima deve ser estudada. (1974: 31).

1.2 Função poética e função metalingüística

Outra questão que se põe diz respeito a uma relação profunda entre função poética e função metalingüística, ponto sobre o qual já se antecipara Jakobson. Este, após estabelecer que, na função poética 'a equivalência é promovida a condição de recurso constitutivo da seqüência', se exprime nestes termos:

Pode-se objetar que a metalinguagem também faz uso seqüencial de unidades equivalentes quando combina expressões sinônimas numa sentença equacional: A=A ("A égua é a fêmea do cavalo"). Poesia e metalinguagem, todavia, estão em posição diametral entre si; em metalinguagem, a seqüência é usada para construir uma equação, ao passo que em poesia é usada para construir uma seqüência. (s/d: 130).

Do mesmo parecer é Rifatterre (1973:148), segundo o qual as seqüências metalingüísticas saturam de modo que perdem a eficácia: 'há contraste entre o *pattern* pergunta-resposta e as palavras especiais que o concretizam, porque elas paralisam o ato de comunicação criando um círculo vicioso'.

Lopes (s/d: 66-70) é quem melhor concilia as duas funções da linguagem a partir de uma perspectiva semiológica. Interpreta assim a função poética:

... parte das informações-de-saída (output) que o interpretante do código fornece, na operação metalingüística, para a primeira decodificação da mensagem, é reintroduzida na mensagem sob a forma de nova instrução computável, por um processo análogo ao da realimentação (feedback) nos sistemas informacionais auto-regulados. (s/d: 68)

Deduz daí que a função poética compartilha aspectos comuns com a função metalingüística. Ou nos termos do autor:

Num dos casos (o das funções metalingüísticas, estudadas por Jakobson), a informação tradutora, no plano de conteúdo da mensagem-objeto, provém do código, da langue; no presente caso, o da função poética, a informação tradutora (interpretante, segundo Pierce), do plano de conteúdo da mensagem-objeto, provém dessa mesma mensagem, ou de partes dela guindadas à condição de subcódigo metalingüístico. (s/d: 69).

Apresenta então o seguinte quadro das funções metalingüísticas, que acolhemos neste trabalho:

funções metalingüísticas

função metalingüística
propriamente dita
(interpretante do código)

função poética
(interpretante
do contexto)

1.2 Função poética e acoplamento

Levin (1975), aproveitando-se da contribuição de Jakobson no tocante à função poética, procura estabelecer algumas regras que sejam capazes de gerar o texto poético. Toma como ponto de partida o plano paradigmático, contrariando a deriva predominante na lingüística norte-americana.

Estabelece o autor os seguintes princípios de equivalência:

- duas formas podem ser equivalentes com respeito aos contextos lingüísticos em que ocorrem, sendo posicionalmente equivalentes (de tipo I);
- duas formas podem ser equivalentes com respeito a algum fator extralingüístico, ligado ao continuum semântico geral ou ao continuum geral fonético-fisiológico (de tipo II).

Assenta Levin que é característico da poesia explorar as equivalências de tipo II. Isto condiz com o ensinamento de Jakobson já citado. Ou, para nos valermos do próprio Levin, 'um poema combina, no eixo sintagmático, elementos que, na base de suas equivalências naturais, constituem classes ou paradigmas de equivalência' (1975: 51). Tais equivalências, deriváveis de traços fônicos e/ou semânticos, não são casuais, mas ocorrem sistematicamente num poema. Pode haver inclusive aquilo que Levin chama 'convergência de equivalências de tipo II e tipo I, aquelas engastadas nestas' (1975: 52).

Uma palavra-chave na teoria de Levin é acoplamento. A este respeito se pronuncia o autor:

...duas formas quaisquer que ocorram em posições equivalentes representam um emparelhamento de convergências; mas só se as formas forem naturalmente equivalentes é que teremos ACOPLAMENTO, a estrutura verdadeiramente importante para a poesia. (s/d:55).

Isto posto, passamos à análise da composição *Mulheres de Atenas*.

2 Análise da composição

2.1. Da estrutura

Podemos reconhecer na composição, ora em análise, seis partes. Todas elas começam com o verso *Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas*. Após o verso, segue-se, em cada parte, uma frase diferente quanto ao verbo que a encabeça. No cômputo geral, trata-se de verbos que conotam atitude feminina de submissão. Transcrevemo-las abaixo, para uma melhor visualização de nossa análise:

Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas
Despem-se pros seus maridos, brancos guerreiros de Atenas
Geram pros seus maridos novos filhos de Atenas
Temem pros seus maridos, heróis e amantes de Atenas

Secam pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas

Após cada verbo, ocorre invariavelmente, como percebemos, o mesmo adjunto adverbial de favor, *pros seus maridos*, que assinala os beneficiados pela submissão e passividade da mulher. Depois do SN, *os seus maridos*, encaixados, como se vê, em um SP, encontram-se, com uma só exceção, estruturas apositivas marcadas por conotações axiológicas positivas. Tais estruturas são constantes de SNs coordenados, excetuando-se a terceira. Todos os apostos culminam no mesmo SP, *de Atenas*.

A manutenção deste SP marca a onipresença de Atenas, não obstante a variedade das referidas estruturas apositivas, unificadas todavia pelo fundo comum, de valorização e enaltecimento das personagens masculinas.

A primeira parte consta de orações adverbiais após as quais se seguem verbos que, em seu conjunto, indicam sujeições por parte da mulher, porém distintas em parte, porque ora decorrem da circunstância de ela ser amada, ora da circunstância de ser fustigada. No primeiro caso, a sujeição é mais explícita, menos velada. Excertamos as estrofes, para verificação mais detida por parte de quem nos lê:

Quando amadas, se perfumam
Se banham com leite, se arrumam
Suas melenas
Quando fustigadas não choram,
Se ajoelham, pedem, imploram
Mais duras penas,
Cadenas

Pelos trechos supratranscritos, notamos um desacordo entre a abordagem puramente sintática de uma oração e o enfoque semântico da mesma. Em ambos os casos, temos orações subordinadas, em função de cujos verbos decorrem dois grupos verbais, um compatível com a condição de ser amada, outro com a condição de ser fustigada. As orações adverbiais assumem, pois, papel de relevo no texto.

A segunda parte compartilha aspectos estruturais com a primeira, porque nela há duas micropartes iniciadas por orações adverbiais temporais. Trata-se, no entanto, de microfísicas estruturais distintas. As orações temporais constam não mais de verbos no particípio indicando sujeição por parte do sujeito superficial (elas), mas de verbos finitos, ativos de movimento, referentes aos maridos. Examinemos o trecho:

Quando eles embarcam, soldados
Elas tecem longos bordados
Mil quarentenas
E quando eles voltam sedentos
Querem arrancar, violentos
Carícias plenas
Obscenas

Na primeira oração temporal, o verbo *embarcam* condiciona e circunstancia no tempo atividades femininas. Na segunda, o verbo *voltam* também é circunstanciante, mas das próprias ações masculinas

de dominação, que pressupõem apenas reatividade feminina.

A terceira parte já não é formada de dois blocos, encabeçados por orações temporais. Só um bloco o é. O outro começa por adversativa, que opõe o conteúdo da oração ao da oração precedente. Os verbos se referem a comportamentos masculinos: embriaguez, adultério, retorno ao lar.

Quando eles se entopem de vinho
Costumam buscar o carinho
De outras falenas
Mas no fim da noite, aos pedaços
Quase sempre voltam pros braços
De suas pequenas
Helenas

A quarta parte é descritiva do universo feminino. Consta de seqüências coordenadas. O verbo *ter*, em suas formas flectidas, é o único presente.

Elas não têm gosto ou vontade
Nem defeito nem qualidade
Têm medo apenas
Não têm sonhos, só têm presságios
O seu homem, mares, naufrágios
Lindas sirenas
Morenas

A penúltima também é formada de seqüências verbais coordenadas, mas o ponto de partida não é mais o sintagma nominal genérico *mulheres de Atenas* nem o pronome correferencial *elas*, porém os sintagmas nominais particularizantes *as jovens víúvas marcadas* e *as gestantes abandonadas*.

As jovens víúvas mareadas
E as gestantes abandonadas
Não fazem cenas
Vestem-se de negro, se encolhem
Se conformam
Se conformam e se recolhem
As suas novenas,
Serenas

A última parte só tem dois versos e constitui o que Rifatterre (1973) reconhece como ruptura de contexto, mais exatamente de macrocontexto. Encerra-se justamente em versos que, no contexto da composição, têm motivação estrutural nos dois versos que encimam cada parte.

2.2 Dos lexemas

Chamam-nos a atenção as formas verbais e nominais que se opõem nos excertos abaixo:
Vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas
Sofrem pros seus maridos, poder e força de Atenas
Despem-se pros seus maridos, brancos guerreiros de Atenas
Temem pros seus maridos, heróis e amantes de Atenas
Secam pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas

Os verbos que encabeçam cada verso são todos dissilábicos e pertencentes ao mesmo tempo verbal, o que facilita a associação paradigmática entre eles. Do ponto de vista semântico, conforme já deixamos assente, são reveladores de submissão e passividade, naturalmente no contexto em que se inserem, o qual propicia a acomodação de traços de significado. Não podemos esquecer o papel desempenhado, no eixo sintagmático, pelo adjunto adverbial de favor, que assinala beneficiamento do SN encaixado *os seus maridos*. Destaquemos também que o verbo final *secam* está posto no último verso motivadamente: ele marca como que o resultado, o ponto culminante da submissão, enfocada multiaspectualmente nos verbos *vivem, sofrem, despedem-se, temem*.

Um outro ponto a observar-se diz respeito aos núcleos dos apostos, que desvelam nuances distintas do enaltecido universo masculino. Trazem inclusive marcas acentuais nítidas e se encontram coordenados, excetuando-se o aposto do terceiro verso, cujo núcleo, diferentemente dos outros se encontra ligado a um adjetivo e por isso causa estranhamento.

Os lexemas que mais chamam de imediato a atenção pela rima são aqueles terminados no segmento *ena*, que guardam conexão, pelo substrato sonoro, com o nome próprio *Atenas*. Tais lexemas ocupam as últimas posições dos versos e sobre eles incide o ictos.

Podemos dividir os itens lexicais em dois grupos:

- 1) substantivos: melenas, penas, cadenas, quarentenas, falenas, Helenas, cenas, novenas, sirenas;
- 2) adjetivos: pequenas, plenas, obscenas, morenas.

Assim distribuídos, os lexemas parecem manter pouco vínculo semântico. O vínculo que há, como damos a conhecer acima, decorre da associação fonética e das classes vocabulares a que pertencem.

Ensaçando uma redistribuição mais racional, podemos ter:

- 1) substantivos:
 - relacionados a partes do corpo: melenas;
 - relacionados à descrição da mulher: Helenas, falenas, sirenas;
 - relacionados à punição imposta à mulher: penas, cadenas, quarentenas;
 - relacionados a 'atividades': cenas, novenas.
- 2) adjetivos:
 - relacionados à mulher: pequenas, morenas;
 - relacionados a carícias masculinas: plenas, obscenas.

Percebemos que alguns exemplos acima são de natureza erudita. Todavia a escolha dos mesmos não se deve ao mero fato da associação fonética com o nome próprio *Atenas*. Além disto, há que se mencionar a motivação semântica e aquilo que podemos chamar evocatividade, esta ligada ao conceito de *palavras evocativas*. Palavras evocativas são aquelas que, pela tonalidade emotiva, provocam associações devidas a sua origem ou à variedade lingüística a que pertencem (cf. Bally, 1951).

Melena é palavra poética, segundo o Aurélio, 'cabelos longos e soltos'. *Falena* também o é, embora acidentalmente, pois o emprego primordial do lexema é na Zoologia e se refere a uma espécie de borboleta noturna.

De especial menção é *sirena*, pois, além de ser item lexical de extração erudita, é arcaísmo e é bem contextualizado na composição, que remete a uma época passada. O referido nome se prende diretamente ao latim *sirena*, que originou o português *sereia*, através da seguinte cadeia evolutiva: *serena* > *serea* > *sereia*. O uso deste último lexema não teria o mesmo peso estilístico do emprego da forma alatinada *sirena*. Ademais, com o uso de *sereia*, romper-se-ia a motivação fonética encabeçada pelo nome próprio *Atenas*.

Cadena também é arcaísmo e se liga mais diretamente ao étimo latino *catena*, 'corrente'. Daquele primeiro se engendrou *cadeia* pela seguinte evolução: *cadea* > *cadea* > *cadeia*. O emprego do arcaísmo é justificado, pois o lexema corrente na língua, *cadeia*, não evoca ao falante comum a idéia de corrente. Esta idéia se encontra marginalmente em expressões como *reação em cadeia*. Além disto, *cadena* tem amparo no já mencionado *leitmotiv* sonoro e, neste particular, guarda semelhança com *sirena*.

Alguns lexemas são referentes a anacronismos, considerando o nosso conhecimento de mundo, como *novenas* e *morenas*. Cremos que o emprego destes confere às mulheres, até um certo ponto do texto confinadas em Atenas, uma dimensão universal. Nosso conhecimento de mundo nos autoriza dizer que se embute, através de *novenas*, uma crítica ao papel adstrador da religião, disciplinadora do comportamento da mulher. É o mesmo conhecimento de mundo que nos leva a crer que o emprego do adjetivo *morena* contribui para abasileirar a figura da mulher, já que a cor *morena* é um dos traços típicos da feminilidade brasileira, associada ao erotismo.

Comentados os aspectos mais importantes dos lexemas ligados pelas rimas em *ena*, passamos agora a outros esquemas rítmicos de lexemas nominais. Ei-los enumerados abaixo:

- 1) sedentos / violentos;
- 2) presságios / naufrágios;
- 3) marcadas / abandonadas.

Não temos a intenção de oferecer um quadro exaustivo. O supracitado nos basta, para alguns comentários.

O primeiro par de adjetivos se refere aos maridos atenienses e assumem inequívoco parentesco semântico no contexto, uma vez que há entre eles uma implicação de causalidade: *sedento* e um pressuposto para *violento*. Do mesmo modo, *mutatis mutandis*, há uma implicação entre *presságios* e *naufrágios*, já que estes estão contidos naqueles. O terceiro par de adjetivos é marcado por conotação axiológica negativa (cf. Eco, 1974), embora se refiram a subdomínios referenciais em parte distintos:

marcadas se vincula ao sujeito *as jovens viúvas e abandonadas*, a *gestantes*.

Outros grupos lexicais podem aqui ser aduzidos, como estes de natureza verbal:

- 1) se perfumam / se arrumam;
- 2) (não) choram / imploram;
- 3) se encolhem / se recolhem;

O primeiro par relaciona-se com a idéia de enfeitamento. O segundo, por seu turno, conota submissão, enquanto o terceiro assinala retração. A propósito disto, note-se que o radical primário é o mesmo *-colh-* e se associa a prefixos distintos.

Outras convergências podem ser observadas. *Se perfumam* e *se arrumam* constituem verbos pronominais reflexos juntamente com outro, *se banham* (com leite). *(Não) choram* e *imploram* situam-se entre verbos semanticamente afins no contexto, uma vez que se sotopõe a eles a idéia de jugo: *se ajoelham, pedem*. O terceiro par consta em meio a verbos pronominais: *vestem-se, se conformam*. As ações se fecham em si mesmas: começam no sujeito e, de algum modo, retornam a ele.

Conclusão

Face ao exposto, concluímos que os itens lexicais, na composição musical ora em tela, são, em geral, motivados quanto ao sentido. Não nos referimos apenas à classe vocabular, mas ao campo semântico que estes itens instauram no seio do texto.

Obviamente o que dissemos não se aplica a qualquer texto. Tampouco as questões de sentido ora aventadas podem ser dissociadas de um aspecto que subtraímos de nossa análise: o ritmo e o metro, por uma questão de economia expositiva. Noutra trabalho, ultrapassando parâmetros distribucionais, volveremos a esta questão.

Bibliografia

- BALLY, Charles (1951). *Traité de stylistique française*. Paris: Klincksieck.
- BÜHLER, Karl (1943). *Teoría del lenguaje*. Madrid: Revista del Occidente.
- COHEN, Jean (1974). *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix/EDUSP.
- ECO, Umberto (1974). *As formas do conteúdo*. São Paulo: Perspectiva.
- JAKOBSON, Roman (s/d). *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- LEVIN, Samuel (1975). *Estruturas lingüísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix.
- LOPES, Edward (s/d). *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix.
- RIFATTERRE, Michael (1973). *Estilística estrutural*. São Paulo: Cultrix.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e (1990). *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina.