

PROVÉRBIOS – O POÉTICO COMO INSTRUMENTO DE MEMÓRIA E DE TRANSMISSÃO DO SABER

Profa. Me Christiane Lima da Camara Monteiro (UERJ)

RESUMO:

Durante muito tempo o poético esteve ligado à transmissão do saber. Muito antes da escrita e antes de esta ser acessível à maior parte da população, o saber, ao menos na Antiga Grécia, era conservado e difundido pelos poetas, bardos e cantores. A linguagem poética fazia com que as histórias ficassem gravadas na mente dos ouvintes. Neste sentido, podemos dizer que o saber era poético em suas origens, e que o poético foi um instrumento, talvez um dos primeiros, de memória. Partindo deste princípio e considerando que os ditos populares são de tradição **oral** e, portanto, passados adiante através da **fala**, podemos entender o uso estético dos recursos fônicos nos provérbios e ditos populares como um instrumento do poético na transmissão do saber, uma vez que aqueles expressam a sabedoria popular. Tal foi a ideia que motivou este trabalho.

Palavras-chave: 1. Provérbios 2. Estilística. 3. Memória. 4. Transmissão do saber.

Gostaríamos de esclarecer que as palavras *provérbio*, *dito*, *ditado*, *anexim*, *rifão* e *adágio*, embora apresentem algumas distinções, são tomadas por sinônimas. Este fato justifica o emprego de uma e/ou de outra ao longo deste trabalho. Na seção 1 serão apresentados alguns aspectos/características do texto poético. Evanildo Bechara (*Moderna gramática portuguesa*), Nilce Sant'Anna Martins (*Introdução à estilística*) e Gladstone Chaves de Melo (*Ensaio de estilística da língua portuguesa*) serão nossa fonte teórica. Na seção 2, para fundamentarmos a questão do poético como instrumento de memória e de transmissão do saber, pesquisaremos qual a origem das palavras **memória**, **saber** e **poético**, viajando à antiga Grécia, antes da invenção do alfabeto, e descobriremos que realidade essas palavras expressavam naquele tempo tão longínquo. Com base nos textos de Eric Havelock e de Antonio Jardim, dentre outros, descobriremos como os antigos se valiam do poético para conservar a sua cultura, e como a música estava sempre presente, junto a esse poético, servindo de apoio aos protegidos das musas. Na seção 3, após recolhermos, na medida do possível, o material necessário, faremos a análise do nosso corpus. Faremos a transcrição rítmica de cada provérbio, valendo-nos de alguns elementos de transcrição musical e faremos uma análise mais minuciosa em dois provérbios que, ao longo do nosso estudo, se mostraram mais ricos e expressivos.

O objetivo deste trabalho consiste, portanto, em verificar o quanto a cultura poética da oralidade ficou ‘incrustada’ em nós. Através da análise fônica dos provérbios — sabedoria conservada na memória viva do povo — pretendemos aferir o quanto essa característica ancestral se manteve em nós, em nossa cultura ocidental moderna, informatizada, digitalizada. Nossa investigação se dará num sentido que nos permita compreender por que, ainda hoje, continuamos a dizer que “todos os caminhos levam a Roma”, afinal, “quem tem boca vai a Roma”, e ainda aconselhamos: “Em Roma, como os romanos”.

1- PROVÉRBIOS E ESTILO

Antes de começarmos, gostaríamos de dar alguns esclarecimentos:

O objeto de estudo deste trabalho são os provérbios. No dicionário Houaiss encontramos as seguintes definições para a palavra *provérbio*:

1 — frase curta, ger. de origem popular, freq. com **ritmo** e **rima** (grifo nosso), rica em imagens, que sintetiza um conceito a respeito da realidade ou uma regra social ou moral (p.ex.: *Deus ajuda a quem madruga*)

2 — na Bíblia, pequena frase que visa aconselhar, educar, edificar; exortação, pensamento, máxima. (HOUAISS, 2001)

Como vemos, os provérbios se utilizam de **rima**, **ritmo** e riqueza de imagens (linguagem figurada), recursos esses estudados pela Estilística.

Nosso objetivo não é, porém, fazer um tratado sobre Estilística. A Estilística, neste trabalho, será nossa “caixa de ferramentas” para a análise de como o poético se faz presente nos provérbios, e como essas características poéticas auxiliam na memorização dos mesmos. O foco de nossos estudos são os recursos da métrica, do ritmo, da rima e de alguns outros recursos fônicos.

1.1- Estilística

A Estilística não é a primeira disciplina a estudar a expressão linguística. Antes dela havia a Retórica, que além dos aspectos artísticos da linguagem, também se ocupava dela para fins persuasivos.

1.2- Estilística e retórica

Martins assim pondera sobre a utilização dos recursos expressivos da linguagem:

O desenvolvimento da literatura pressupõe uma atividade reflexiva em torno dos recursos expressivos da linguagem e não se pode conceber a culminância dos poemas homéricos sem imaginar por trás deles uma longa tradição do cultivo da linguagem, ainda que não se tenham conservado documentos comprobatórios. A acentuada valorização da palavra, do discurso, que impregna as falas dos heróis homéricos nos faz crer numa retórica

assistemática, bem anterior à de Corax e Tísias, apontados como os primeiros mestres da arte do discurso (século V a.C.). (MARTINS, 2000: 17)

A autora diz que Aristóteles, em seu tratado *A Retórica*, discute e ordena os aspectos do discurso:

A Retórica é primariamente uma técnica de argumentação, mais do que de ornamentação. Ao tratar do estilo, afirma ser a clareza, que se alcança pelo emprego dos termos próprios, a sua principal virtude [...] A elegância de linguagem pode ser obtida principalmente pela metáfora [...] Muito pertinentes são também as considerações sobre o ritmo, o qual concorre para que o discurso ganhe majestade e realize a sua função de comover. O discurso deve ter ritmo, mas não metro, pois neste caso se tornaria poema. São comentados os valores rítmicos de vários tipos de frases, as construções antitéticas, simétricas [...] (MARTINS, 2000: 18 - 19)

A Estilística difere-se da Retórica porque esta última impunha inúmeras regras e fazia críticas. A Estilística, por sua vez, se ocupa em observar e estudar os aspectos expressivos da língua e, embora os nomeie e classifique, não o faz com o intuito de impor regras.

Pierre Guiraud, em *La stylistique*, diz sobre a Retórica:

A Retórica é a Estilística dos antigos; é uma ciência do estilo, tal como então se podia conceber uma ciência. A análise que nos legou do conteúdo da expressão corresponde ao esquema da *linguística moderna*: língua, pensamento, locutor. As figuras de dicção, de construção e de palavras definem a forma linguística em seu tríptico aspecto fonético, sintático e léxico; as figuras de pensamento, forma de pensamento; os gêneros, a situação e as intenções do sujeito falante. (GUIRAUD, P. *apud* MARTINS, 2000: 20)

1.3- Estilística Fônica

Segundo Melo, a estilística fônica segue ou baseia-se em alguns princípios, investigados por ele. O primeiro princípio abordado é o da *gratuidade do sinal*. Ao investigarmos o valor expressivo de um fonema, devemos observar primeiramente a arbitrariedade do sinal linguístico. Ele diz que nenhum sinal possui relação “intrínseca, inerente, própria, incontestável” com a coisa significada. Essas relações se resumem a mera convenção, aceita por todos.

Ele cita um exemplo clássico de sinal natural: a fumaça em relação ao fogo, porque uma é consequência natural do outro. “Já entre a palavra e a coisa, entre o significante e o significado, nada existe que possa justificar a escolha” (MELO, 1976 :53). Porém, se há gratuidade no sinal primeiro, o mesmo não se dá com os seus derivados. O autor cita como exemplo a palavra *açúcar*: Nada há nesta palavra que justifique sua escolha para designar a

‘sacarose granulada’, porém uma vez aceita a palavra *açúcar*, não podemos chamar de chocolateira ou de qualquer outro nome, senão *açucareiro*, o lugar onde se guarda o açúcar. A esse sinal Melo chama de *motivado*.

Essa arbitrariedade e essa motivação também se aplicam aos fonemas. Explicamos: o *b* na palavra *bater*, por ser uma consoante plosiva, pode reforçar a idéia de *pancada*. Já o *b* na palavra *beijo*, por ser bilabial, pode sugerir o próprio ato de beijar, no qual também usamos ambos os lábios. Se, junto a *bater*, vierem palavras como *batuque* e *bumbo*, por exemplo, o *b* dessas palavras reforçará a idéia de *pancada*, já expressa em *bater*. Se, porém, junto à palavra *beijo*, viessem palavras como *boca*, *lábios* ou *batim*, por exemplo, o *b* reforçaria então a idéia de *beijo* ou *beijar*. Como vemos, o fonema /b/, por si só, não traz nenhum sentido atrelado a ele. Pode, no entanto, por suas características, sugerir uma idéia dentro de um determinado contexto. O efeito enfatizante da aliteração baseia-se nessa motivação.

Melo cita outra escolha motivada dos fonemas: a coincidência das terminações (expressa na palavra grega *homeoteleuton*), rima ou homoteleuto:

[a escolha] Já não é arbitrária, porque se está buscando um reforço de relacionamento, para encarecer os conceitos emitidos, para impressionar mais vivamente, para fixar na memória.

Esta última hipótese frequentemente aparece efetivada nos provérbios, prolóquios, ditos sentenciais [grifo nosso]:

“Duro com duro não faz bom muro”

“Abril: chuvas mil, coadas por um funil”

“Falai no Mendes, à porta o tendes” [...]

O mesmo se observa, é claro, em línguas estrangeiras:

“*Comparaison n’est pas raison*”

“*La pluie du matin réjouit le pèlerin*” [...]

“*Per crucem ad lucem*”

“*Roma locuta, quaestio soluta*”

“*Nocumentum documentum*”. (MELO, 1976: 56)

Outro princípio que o autor aborda são *as qualidades físicas do som*:

Embora portadores de um significado, os vocábulos (e seus componentes) se constituem de sons e ruídos e assim entram no mundo físico, estão sujeitos às mesmas análises acústicas das notas musicais e dos produtos erráticos de vibrações irregulares. Todos sabem que o principal distintivo das vogais é a musicalidade, pura ou predominante: o ruído,

predominante ou puro, caracteriza as consonâncias (que têm este nome exatamente porque “soam com”).

Considerando sobretudo as vogais, temos que os fonemas e alofones se marcam pela

duração
altura
intensidade
timbre.

O timbre é o que individualiza o som, e resulta da combinação do fundamental com os harmônicos. A altura depende do número de vibrações por segundo, medidas em *períodos*. A intensidade resulta do maior ou menor afastamento do vibrador em relação a seu ponto de repouso. A duração, como é óbvio, exprime o tempo em que o corpo se manteve vibrando. As vogais são agudas ou graves, quanto à altura; fortes ou fracas, quanto à intensidade; longas ou breves, quanto à duração.

O mal chamado acento *tônico* em português nada tem a ver com o *tom*, mas com a intensidade. Como em muitas línguas, nosso acento *musical* é recurso de expressividade. Um é intelectual, digamos; outro é afetivo. A diferença entre *sábia*, *sabia* e *sabiá* reside, evidentemente, na situação da intensidade maior dentro do vocábulo; mas a diferença de conotação repousa na altura, combinada com a duração.

[...] Os poetas e os bons prosadores tiram partido das qualidades físicas do som (altura e duração) para traduzir matizes diversos, que querem imprimir ao enunciado.

[...] É altamente provável que os grandes manejadores da língua desconheçam tais qualidades físicas do som ou, pelo menos, que ignorem a presença delas nos sons da língua. Não importa! Agem intuitivamente, pelo instinto de beleza [...]. (MELO, 1976: 57 - 59)

O material sonoro pode ser usado, estilisticamente, tanto em combinações harmoniosas e agradáveis como em combinações chocantes e desafinadas, “com predomínio de elementos ‘amusicais’, consoantes duras, atropelos, desconcertos. Tudo depende da adequação da escolha aos objetos em vista”(p. 61).

A essas combinações Melo chama aplicações do material sonoro. São elas: aliteração, rima, onomatopeia, cesura etc. Outro aspecto sonoro estudado pela estilística fônica é *o vocábulo como massa sonora*. Tanto Melo quanto Câmara Júnior se referem à adequação ou inadequação da massa sonora do vocábulo ao seu significado. O primeiro cita, como exemplo,

as palavras *grande*, *enorme* e *gigantesco*, dizendo que elas “traduzem [...] a gradação do tamanho: cada sílaba a mais acrescenta, sensivelmente, uns quilates de intensidade”. (MELO, 1976: 80) Já o vocábulo *abreviadamente* ele diz ser, com certeza, inadequado, pois que é maior (possui sete sílabas!) do que seu significado. Ele diz também que “os poetas são muito sensíveis à adequação da massa sonora ao significado, e é natural que assim seja, porque a poesia é essencialmente palavra, é o esplendor da palavra.” (p. 80)

O autor ainda diz que o princípio norteador da adequação, nesses casos, é a *analogia*: Trata-se de como uma realidade, presente em todo o mundo físico, no mundo do homem, na esfera espiritual e até na ordem sobrenatural. Existe uma coerência, uma espécie de unidade de plano em toda a criação, de tal modo que as coisas se correspondem. É a analogia que permite as comparações, as metáforas, a explicação de uma coisa por outra. Todo o vocabulário relativo às atividades espirituais é analógico.

[...] Usamos a analogia a cada passo e ela pode ser corretamente usada, porque se funda na realidade, nas correspondências de planos do universo.

[...] Não raro os poetas constroem peças inteiras inspirada pelo poder sugestivo das palavras que empregam, sugestão analógica e não lógica, tanto mais que frequentes vezes o leitor não é capaz de interpretar o significado individual de tais vocábulos.

[...] Sob a ação da analogia e buscando obscuras associações realizadas nos desvãos do subconsciente, muitas pessoas criam palavras puramente expressivas, cujo significado, vago e não raro indefinível, resulta só da massa sonora.

Chamo *poéticas* a tais criações, não porque tenham relação com poesia, mas porque são feitas do nada, por assim dizer. Estou pensando, é claro, no verbo *poiéio*, “fazer”, “criar”, “construir”, e no substantivo *poietés*, “fazedor”, “criador”, “artesão”. A Etimologia não tem nada a dizer sobre esses termos, porque eles não têm história. E até, às vezes, são expressivos numa proto-língua e deixam de sê-lo na derivada [grifo nosso]. (MELO, 1976: 81 - 84)

1.4- A Elocução

Porque os provérbios são de transmissão oral, julgamos pertinente apresentarmos algumas linhas sobre a *elocução*, a que Melo, usando a acepção genérica, define como *execução vocabular*.

Acreditamos que a elocução seja a causa da utilização estilística de boa parte (senão de todos) dos recursos fônicos, uma vez que a poesia é anterior à escrita e que, para que as poesias fossem memorizadas, tais recursos eram cruciais. Discorreremos, porém, mais detalhadamente sobre esse assunto no próximo capítulo.

Começaremos falando de dois momentos presentes em toda frase e em todo período: a *prótase* e a *apódose*. Houaiss (2009) nos dá a etimologia de *prótase*, palavra que vem do grego e que significa “questão proposta”, “premissa de um argumento”. Seu oposto, a *apódose*, também vem do grego e significa “restituir”, “dar em troca”, o que podemos entender como uma espécie de resposta ou réplica à proposição que a *prótase* faz. Melo assim conceitua *prótase* e *apódose*:

A primeira reflete-se na tonalidade ascensional da voz, e acaba numa pausa, maior ou menor, coincidente com o ponto culminante da altura musical; a segunda é o descenso, a descaída até o ponto zero.

[...] Costumam os entendidos chamar *concordante* ou *simétrico* ao ritmo em que as duas partes se equivalem, ou são proporcionais, segundo uma razão aritmética. Suponhamos: a *apódose* é duas vezes maior do que a *prótase*. Caso contrário, será *discordante* ou *assimétrico* o ritmo. (MELO, 1976: 97 - 98)

Sobre a elocução, diz: o autor:

Existe sempre um discurso interior, porque pensamos falando para nós mesmos. Tal discurso é informe e inacabado, em muitas pessoas, justamente as que têm ideias confusas e desordenadas.

[...] Só fala bem, claro, com bom ritmo quem tem hábito de apurar para si mesmo os conceitos, quem se dá sistematicamente ao socrático exercício da *definição*, de pesquisar, descobrir e explicar a si próprio a essência, a natureza das coisas, tal aspecto, tal feitio, tal complexo.

A boa expressão está muito antes da Gramática e da Estilística: está na lógica interior.

[...] Embaraça-se nas construções, tropeça nas palavras, atola-se na sintaxe quem, em primeiro lugar e acima de tudo, não pode explicar-se a si mesmo. Quem não é capaz de manter o diálogo interior. (MELO, 1976: 89)

Ele fala ainda da importância da boa voz para o sucesso do discurso, e cita o Padre Antônio Vieira, que ao abrir o primeiro dos quinze volumes de seus sermões, obra em que

escreve os sermões que pregou ao longo de sua vida, diz: “[...] começo a tirar da sepultura estes meus borrões, que, sem a voz que os animava, ainda ressuscitados são cadáveres” (VIEIRA *apud* MELO, 1976: 90). Segundo o filólogo, a boa pronúncia está atrelada à clara e adequada emissão das vogais, à nítida e exata articulação das consoantes, a uma bem feita ligação entre os vocábulos e à acertada distribuição dos acentos musicais.

Mais adiante ele comenta:

Muito mais eficaz será impostar a voz, articular claramente, pronunciar tudo. Em ritmo adequado. O cansaço será menor e o rendimento muito maior.

[...] Realmente, tem muito alto o valor para a expressividade e para a impressividade o ritmo. [...] Convém chamar a atenção para a importância dele, sobretudo na leitura em voz alta. (MELO, 1976: 92)

Ou na recitação, acrescentamos nós, pensando nos provérbios.

1.5- Ritmo

Trataremos aqui do aspecto mais musical do ritmo. Mais uma vez vamos buscar em Melo as informações e os conceitos necessários. Ele diz que o ritmo é uma qualidade essencial da elocução e pressupõe que há correspondência entre ritmo exterior e ritmo interior. Ele diz:

A noção de ritmo se prende à de tempo e, portanto, implica a sucessão.

[...] A linguagem articulada tem muito de musical, porque é uma sequência de sons, com altos e baixos, com pausas, com uma certa cadência. E a música é feita de ritmo, que, então, se define como *retorno periódico de tempos fortes*.

Tomemos um ritmo bem nítido e muito conhecido, como o da valsa: ele é constituído pelo sistemático retorno de um tempo forte depois de dois tempos fracos. E a cada conjunto forma um *período*. Logo, são os períodos em sucessão regular que constituem o *ritmo*, agora melhor analisado.

O ritmo da linguagem articulada resume-se nisto, com a diferença de que a sucessão não é regular. Há ritmos marcados, difusos, diluídos, tênues, erráticos, simétricos, assimétricos.

[...] Escusado dizer que todos os constituintes do ritmo musical se encontram, devidamente transpostos, no ritmo do discurso: tempos fortes e fracos, pausas breves e longas, duração maior ou menor nesta ou naquela nota, *scherzando*, *rallentando*, *piano*, *pianissimo*, *forte*, *fortissimo*, *allegro ma non troppo*. (MELO, 1976: 95 - 96)

1.6- Noções elementares de versificação

Para este item usaremos como fonte o capítulo homônimo da *Moderna gramática portuguesa*, de Evanildo Bechara.

Ritmo é a divisão do tempo em períodos uniformes mediante os apoios sucessivos da intensidade.

Metro é o verso que, além de atender ao ritmo, se apresenta dentro de uma norma regular de medida silábica.

O ritmo, comum ao verso e ao metro, não se manifesta de maneira uniforme; por isso produz efeitos diferentes conforme a disposição das cláusulas silábicas que constituem o período rítmico do verso.

Por sua vez, o mesmo metro pode apresentar-se sob várias modalidades rítmicas.

Pode-se mudar de ritmo sem alterar o metro ou o verso, como se pode mudar de metro ou verso sem alterar o ritmo.

Como ensina Navarro Tomás, o ritmo nasce da disposição acentual, o verso depende da ação do ritmo, e o metro obedece justamente ao ritmo e à medida silábica. Além do ritmo acentual outros recursos suplementares contribuem para dar ao verso as qualidades de sua fisionomia e de colorido; são recursos fônicos, morfológicos e semânticos. [...]

Por melhor que seja o verso, perderá muito de seu valor se proferido por um leitor — até mesmo pelo seu autor — que não saiba pôr em evidência as características de sua estrutura rítmica, métrica e de seus apoios fônicos.

O **ritmo poético**, que na essência não difere das outras modalidades de ritmo, se caracteriza pela repetição. O ritmo consiste na divisão perceptível do tempo e do espaço em intervalos iguais. [...]

O ritmo poético utiliza recursos que nem sempre são coincidentes de idioma para idioma.

Entre nós, por exemplo, não figura a quantidade, que é o alicerce versificação latina ou grega. A rima, por outro lado, que hoje nos é tão familiar e querida, não constituía peça essencial da poesia até a Idade Média latina.

[...]

O número fixo de sílabas coordenado com a distribuição das sílabas fortes e fracas constitui um *metro poético* e o seu estudo recebe o nome de *métrica*. (BECHARA, 2005: 628 - 630)

Quanto à divisão de sílabas, na recitação, o que se leva em conta é a realidade auditiva. Difere, portanto, da divisão gramatical. O verso possui também sílabas ritmicamente tônicas, às quais dá-se o nome de **ictos**. Outra peculiaridade é que só se conta até a última sílaba tônica do verso, desprezando-se as átonas posteriores. Assim, temos:

Á / gua / **mo** / le_em / pe / dra / **du** / ra
1 2 3 4 5 6 7

Em relação a essa segunda peculiaridade, dividem-se os versos em: *agudos* — quando terminam em palavra oxítona; *graves* — quando terminam em paroxítonas; e *esdrúxulos* — quando terminam em proparoxítonas.

Nesta seção vimos um pouco dos elementos utilizados pelos poetas e pelo *poético*. Partiremos, então, para a busca de como esse poético e como esse poeta se comportavam na cultura onde tais termos surgiram.

2 O POÉTICO COMO INSTRUMENTO DE MEMÓRIA E DE TRANSMISSÃO DO SABER

Como sabemos, existem palavras que, com o tempo e com o uso, deixam de se “limitar” ao seu sentido original e, por analogia, passam a se prestar a outros significados. A essa figura de linguagem dá-se o nome de *catacrese*. Quando a palavra **enterrar**, por exemplo, foi criada, uma frase como *Ele enterrou a faca no peito* não faria o menor sentido, seria um absurdo, uma vez que **en-terrar** significava o ato de colocar dentro da terra. No *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* encontramos 15 definições para a palavra **enterrar**. Vejamos algumas delas:

1 - pôr sob a terra; soterrar.

2 - Derivação: por analogia.

Ex.:enterrar (cadáver); sepultar, inumar

5 - Derivação: sentido figurado.

- estar presente ao enterro de

Ex.: enterrou hoje seu melhor amigo

10 - enfiar (algo) bem fundo em; cravar profundamente

Ex.: o criminoso enterrou-lhe a faca no estômago

13 - Rubrica: esportes. Regionalismo: Brasil.

- no basquetebol, meter (a bola) pelo aro da cesta, de cima para baixo, em lugar de encestá-la por arremesso. (HOUAISS, 2009)

Nota-se que todos esses “novos” significados guardam uma semelhança analógica à ação de ‘pôr embaixo da terra’. É também evidente, no entanto, que os contextos em que podemos encontrar a palavra **enterrar** se ampliaram e se diversificaram, de modo que os primeiros falantes daquela palavra certamente não seriam capazes de compreender os significados que hoje em dia damos a ela.

Da mesma forma, palavras como *memória*, *saber* e *poético* sofreram um processo de “catacrese”, e desde há muito que sua análise e os estudos pertinentes a elas partem da “catacrese” e não de seu sentido original, desconsiderando (ou ignorando) que, quando foram criadas, a realidade que elas expressavam era completamente diferente.

Nosso propósito, ao falarmos sobre mito, deuses mitológicos e musas, é o de trazer à tona o sentido primeiro das palavras acima citadas. É, mais do que descobrir a origem delas, descobrir ou resgatar a sua significação original, primitiva.

2.1- Mito

Para que possamos compreender o sentido original de *memória*, *saber* e *poético*, reportar-nos-emos à Antiguidade greco-romana, onde surgiu o conceito dessas palavras. É com o intuito de contextualizar o ambiente em que elas surgiram que apresentamos um conceito de mito. A tarefa, no entanto, não é simples, pois que a palavra mito tem múltiplos significados.

Ao elegermos um conceito em detrimento dos outros, não o fazemos por considerá-lo o mais correto ou o melhor, mas sim por sua pertinência à linha de pensamento que estamos desenvolvendo neste trabalho.

Apresentamos aqui a conceituação de mito apresentada no capítulo introdutório do *Dicionário de Mitologia*, volume 1:

Com a palavra mitologia, designam-se dois conceitos: o conjunto de mitos e lendas que um povo imaginou e o estudo dos mesmos. A palavra grega *mythos*, significando fábula, e *logos*, tratado. O conceito de fábula não nos deve induzir a crer que o mito seja uma ficção caprichosa da imaginação. Dentro da narrativa mítica esconde-se um aspecto, um núcleo, que encerra a verdade. A fábula, pelo contrário, refere-se a acontecimentos realmente imaginados

e que não modificam a condição humana como tal. O mito relata uma “história verdadeira”, na medida em que toca profundamente o homem — ser mortal, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, submetido a acontecimentos e imprevistos que independem de sua vontade.

É a história da criação do mundo, do homem, de múltiplos eventos cuja **memória cronológica** [grifo nosso] se perdeu, mas que se preservaram na **memória “mítica”** [grifo nosso].

Para a consciência mítica, tudo deve ter tido a sua origem. Se esta origem ficou encoberta pelas trevas do tempo e do mistério, isto não significa que não possa ser recuperada pela imaginação. A realidade das coisas está em demonstrar a repetição das origens do ciclo da vida. A temporalidade dos acontecimentos pouco interessa. Interessa, sim, o fato de que se repetem: e, por isso, são perenes.

O mito consiste nesta “história perene”: é a história dos acontecimentos que são eternos porque se repetem.

[...] Os primeiros mitos brotam, pois, da projeção imaginativa que o homem faz das máximas funções da vida: nascimento, amor e morte; maternidade e paternidade; virgindade. E sintetizam tudo o que o homem, mediante a inteligência e o sentimento, conseguiu conquistar em face de uma vida que não solicitou, de uma morte que o amedronta, de um amor que o domina e de uma natureza cujos fenômenos (sol, chuva, vento, cataclismos, doenças) o assombram, ou o aniquilam. (ABRIL, 1976: 3-7)

Maurice Leenhardt diz que o mito é, antes de tudo, sentido e vivido dentro do coração do homem, para, somente depois, ser formulado e “fixar-se numa narrativa” (LEENHARDT *apud* BRANDÃO, 2007. p.36).

Tudo o que povoa o mundo, externo e interno, do homem pode ser revelado, através do mito. “Decifrar o mito é, pois, decifrar-se”, diz Brandão.

Antonio Jardim propõe que o mito também pode ser entendido como a colocação de uma questão fundamental para a cultura ou para *o próprio*¹ do ser humano.

Descortinemos, então, os tempos idos, o alvorecer do mundo! Mergulhemos no passado remoto, para que se nos revelem (ou se des-velem) os mistérios ocultos.

2.2- Memória

¹ “*o próprio*” - aquilo que é próprio de alguém ou de algo, o que lhe é intrínseco.

A palavra memória, explica Jardim, deriva do grego *mnéme*, que significa “ação de se lembrar, o lembrar ele mesmo, aquilo que permanece no espírito, documentos, arquivos, preceitos, prescrição” (JARDIM, 2005:126). Esse radical se encontra em palavras como **mnemônica** (*técnica para desenvolver a memória e memorizar coisas*) e **anamnese** (*lembrança pouco precisa; reminiscência, recordação*), entre outros.

Jardim continua, dizendo que:

“[...] a memória está associada a Mnemósine, filha de Urano (Céu) e de Gaia (Terra). Ela é a um só tempo, personificação da memória e a mãe das musas. Ela é onisciente. Segundo Hesíodo, ela sabe “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”. (JARDIM, 2005: 127)

Márcio Pugliese fala-nos sobre Mnemósine:

Sob os cuidados dessa deusa repousam os princípios da educação do homem grego. A verdade decorre do ato de recordar-se, e a aprendizagem, pelo menos até o século III a.C. está estreitamente vinculada a essa deusa. (PUGLIESI, 2003: 259)

Jardim elucida essa relação entre verdade e memória:

Os gregos entendiam a verdade a partir da experiência enunciada na palavra *alétheia*, que é uma palavra composta de *Lethe*, que diz esquecimento, com o prefixo a-, que indica privação. Assim, verdade, na aurora do pensamento ocidental, era pronunciada com o sentido de “privação do esquecimento”, ou ainda des-velamento. (JARDIM, 2005: 131)

Nesse sentido, se verdade era o “não esquecimento”, podemos concluir que a memória era o “veículo” da verdade.

A partir desse conceito, podemos depreender que verdade não era um juízo de valor. Verdade era tudo aquilo que se mostrava, que se presentificava. O mito, portanto, ao ser rememorado, era compreendido como verdade.

2.3- Mnemósine

A mitologia nos conta que Cronos reinava soberano. Sabendo de uma profecia que dizia que um de seus filhos o destronaria, passou a devorá-los vivos, tão logo nasciam. Sua mulher, Réia, inconformada com a crueldade do marido, enganou-o, dando-lhe uma pedra

envolvida em panos em vez do filho recém-nascido. Esse filho era Zeus que, cumprindo a profecia, derrotou o pai e tornou-se o deus do céu e da terra, soberano do Olimpo, o mais poderoso dos deuses.

Para celebrar esse momento de glória não bastaria uma noite. Zeus une-se, então, a Mnemósine, a memória personificada, para gerarem os seres que cantariam e eternizariam a sua vitória através dos séculos. Durante nove noites seguidas Zeus partilha o leito de Mnemósine. No tempo devido nascem suas nove filhas: as Musas.

É importante ressaltar que a palavra **cronos**, em grego, refere-se ao conceito de *tempo medido*². Zeus une-se a Mnemósine no intuito de imortalizar sua vitória sobre Cronos, o que podemos entender como: Zeus une-se à Memória para imortalizar sua vitória sobre o Tempo. Dessa união nascem as Musas, as *palavras cantadas*, que cantarão as glórias de seu divino pai, e inspirarão os poetas para que possam cantar/contar aos homens as glórias de seu deus todo poderoso. A Memória e suas filhas, as Musas, seriam, então, aquelas que transpõem a barreira do tempo medido, e eternizam os grandes eventos e tudo o que é digno de ser conservado vívido na mente e no espírito dos homens.

2.4- Tempo e memória

“O tempo é visto como a duração que se inicia, se desenvolve e termina”, diz Jardim (2005:133). Esta é a concepção mais usual de tempo, e a ideia de sucessão é capital para a sua compreensão. Se o tempo dura, então deve ter um início, um desenrolar e um fim. É o que ele chama de tempo finito, limitado, ou da materialidade.

No capítulo *Tempo e memória* de seu livro *Música: vigência do pensar poético*, Jardim nos traz o conceito de *eternidade* e de *eviternidade*. O tempo duração, ou tempo cronológico, como vimos, é o que traz uma ideia de sucessão, tendo início, meio e fim. Existem, porém, outras formas de temporalidade, como a eternidade. Emmanuel Carneiro Leão diz que:

O que é eterno, nem começa, nem tem sucessão, nem finda. Sem começo, meio e fim, é um puro agora concentrado: *nunc stans*. É o modo de duração do absoluto. (LEÃO *apud* JARDIM, 2005:133)

Sendo assim, segundo Jardim, a eternidade não comporta associação com tempo cronológico. Só a aceitação da ideia de divindade tornaria o conceito de eterno/eternidade compreensível.

² Havia 3 conceitos de tempo, na Grécia antiga: *Aion* - tempo vivenciado; *Cairós* - tempo do instante; e *Cronos* - tempo medido - o conceito de tempo que chegou até nossos dias.

Mas existe ainda uma outra forma de temporalidade: a *eviternidade*. Bem, como vimos, o tempo cronológico é aquele que começa, “dura” e acaba; a eternidade é o tempo que não começa nem termina, mas que está sempre “sendo”; a *eviternidade* é, então, a temporalidade que tem um começo, uma duração, mas não tem um fim. É ainda Jardim quem diz:

A memória é eviterna e toda a sua parentela também. Só é parte da memória o que começou, o que teve início num plano ôntico e que, por via da memória, é capaz de transgredir esse limite ôntico [...] (JARDIM, 2005:135)

Mais adiante, ele comenta:

A eternidade não dura. A eternidade é. A *eviternidade* também é, desde um começo até a possibilidade de um sem-fim.

Essa possibilidade da instauração de um sem-fim tem como condição a memória, pois nesta “nada seria esquecido quando dito por alguém gerado no seio dela”. É isto, em última instância, que possibilita que alguma coisa seja para além de sua própria finitude. (JARDIM, 2005, p. 138)

Jardim inclui a memória nessa forma de temporalidade. O que é memorável teve um começo, mas, assim espera a Memória, não encontrará um fim, pois que sua função consiste justamente na transgressão da duração material e na presentificação sucessiva do que é lembrado.

2.5- Música e memória

Eric Havelock diz que a repetição é a forma mais fácil de memorização. Não só a repetição de palavras e significados ou imagens mentais recorrentes, mas também há um sistema paralelo de repetição que diz respeito somente ao som, sem referência ao significado:

[...] Isso se torna seu esquema rítmico, cujas unidades de repetição são duplas: o pé ou compasso e o verso. [...] O metro é distribuído proporcionalmente entre os versos de duração de tempo constante; os versos são como lentas ondulações regulares, cada uma das quais, por sua vez, composta de um padrão interno de pequenas ondulações de dois comprimentos de onda diferentes. O resultado rítmico é, uma vez mais, uma variação do mesmo; a memória rítmica repete-se ininterruptamente.

Esse padrão métrico, em si mesmo isento de significado, é então casado com as fórmulas verbais que exprimem o significado. (HAVELOCK, 1996: 166)

O autor diz que esse padrão métrico era marcado pelo pé e também pela lira. O poeta ou recitador combinava o ritmo da sua fala com o ritmo da melodia que ele tocava. O efeito acústico que esse ritmo constante produz fará com que a memorização se confirme. Esse efeito mais visível, diz Havelock, não se destina ao poeta, mas ao público:

[...] Seus tímpanos [do público] são bombardeados simultaneamente por dois conjuntos distintos de sons organizados num ritmo harmonioso: o discurso métrico e a melodia instrumental. [...] A “música” grega existe apenas para fazer com que as palavras venham mais facilmente à memória, ou melhor, fazer com que as ondulações e as repercussões do ritmo venham automaticamente à memória a fim de libertar a energia psíquica para a recordação das palavras em si. (HAVELOCK, 1996: 168)

Segundo o autor, essa é a essência do que os gregos queriam dizer com *mousike* (palavra que originou *música*)

Hoje em dia esse recurso ainda é utilizado. Como exemplo, aqui no Brasil, podemos citar os cantadores de *repente* e *desafio*. Ambos conservam um ritmo e uma melodia padronizados, nos quais, fazendo muitas repetições de palavras, encaixam os versos que eles criam de improviso. Esses cantadores já trazem essa fórmula tão internalizada que conseguem compor *de repente*. Esse desempenho só é possível a quem é capaz de internalizar os ritmos, familiarizando-se com eles. Tal é o dom dos poetas, tanto na longínqua e antiga Grécia quanto do nordeste brasileiro dos dias de hoje.

2.6- As Musas

Hesíodo conta-nos sobre as musas:

[...] Mnemósina deu à luz nove filhas animadas do mesmo espírito, sensíveis ao encanto da música e trazendo no peito um coração isento de inquietações; [...] Ao seu lado postam-se as Graças e o Desejo, nos festins, em que a sua boca, expandindo amável harmonia, canta as leis do universo e as respeitáveis funções dos deuses. [...] Eis o que cantavam as musas moradoras do Olimpo, as nove filhas do grande Júpiter [Zeus], Clio, Euterpe, Talia, Melpômene, Terpsicore, Erato, Polímnia, Urânia e Calíope, a mais poderosa de todas, pois serve de companheira aos veneráveis reis. Quando as filhas do grande Júpiter querem honrar um desses reis, filhos dos céus, mal o veem nascer derramam-lhe sobre a língua um delicado orvalho, e as palavras fluem

da boca como verdadeiro mel. Eis o divino privilégio que as Musas concedem aos mortais. (HESÍODO *apud* MÉNARD, 1991: 46)

Brandão relaciona, etimologicamente, a palavra grega *musa* com **men*, “fixar o espírito sobre uma ideia, uma arte”, e diz que pode ser cotejada como aprender. “À mesma família etimológica de Musa”, diz ele, “pertencem *música* (o que concerne às Musas) e *museu* (templo das Musas, local onde elas residem ou alguém se adentra nas artes)” (BRANDÃO, 2007: 202).

Segundo Jardim, as musas agem como intermediárias, trabalham como emissárias entre deuses e homens, e são a condição de probabilidade da interação entre ambos.

Ele indaga o quê, nas musas, torna possível essa interação, e o quê, no discurso delas, o difere dos outros discursos, consolidando-o como “partícipe tanto do âmbito do poder dos deuses, quanto do âmbito do mais amplo sentido de memória” (JARDIM, 2005: 141)? E ele mesmo propõe uma resposta:

As musas e seu canto [...] não são para representarem, identificarem e medirem as vitórias de Zeus. Elas e seu canto são a possibilidade dessas vitórias nunca deixarem de viger concretamente. As musas e seu canto atualizam o próprio Zeus. (JARDIM, 2005: 141)

Para encerrar este tópico, citamos, ainda, Jardim, para quem — a partir de uma análise etimológica — a música é a capacidade, a aptidão para dar realidade às musas. Ele também diz que a música é portadora das musas ou de suas mensagens, e que as musas também realizam música. Talvez esse seja o motivo de elas serem chamadas de *palavras cantadas*.

2.7- Saber

A palavra *saber* deriva do verbo latim *sapere*, que significa: “ter sabor, ter bom paladar, ter cheiro, sentir por meio do gosto, ter inteligência, ser sensato, prudente, conhecer, compreender, saber” (HOUAISS, 2009)

Como substantivo, Houaiss (2009) nos dá as seguintes definições para *saber*:

13 - soma de conhecimentos adquiridos; sabedoria, cultura, erudição

14 - prudência e sensatez ao agir; experiência

15 - capacidade resultante da experiência; prática

Jardim diz, em *Quando a paixão é filosofia...* que:

A expressão latina *homo sapiens* [...] quer dizer em primeira instância homem que tem paladar, que sabe porque tem paladar e é experiente, é aquele que provou. É aquele que é afetado, afeccionado no seu gosto, aquele que tem gosto, sabor pelas coisas. (JARDIM, 2005: 102)

Se há relação entre sapiência e experiência, se uma é consequência da outra, então o saber pressupõe um contato com a verdade (*alétheia*), uma vez que não se pode experimentar algo que não está presente ou “presentificado”.

É ainda ele que nos fala sobre o significado da palavra grega *sofia*, o equivalente grego para *saber*:

A palavra *sofia* [...] , originariamente, dizia não de qualquer espécie de saber, mas de um saber específico — o saber do bardo, do aedo, do poeta, do cantor. Assim, o saber dito *sofia*, não era para ser compreendido como um saber genérico [...]. Era o sabor proporcionado por uma determinada atividade que, se dele fosse extirpada, o próprio sentido desse sabor se desvaneceria. (JARDIM, 2005: 103)

E qual seria esse saber/sabor específico do poeta? Seria, talvez, a verdade (*alétheia*) sobre o homem e sobre o mundo, revelada a ele, poeta, por Mnemósine, através de suas filhas, as Musas.

2.8- Poético

Começaremos este tópico citando Jean Cohen, que nos diz qual o sentido de poesia, na época clássica:

A poética é uma ciência cujo objeto é a poesia. Esta palavra, poesia, tinha na época clássica um sentido inequívoco: designava um gênero literário, o poema, ele próprio caracterizado pelo verso. (COHEN, 1974: 11)

Cohen diz, ainda, que hoje em dia, ao menos entre as pessoas cultas, o sentido de *poesia* se ampliou (fenômeno iniciado, talvez, pelo romantismo). Ele diz que

[...] o termo passou, por transferência, da causa para o efeito, do objeto para o sujeito. Assim, “poesia” designou a impressão estética particular normalmente produzida pelo poema. (COHEN, 1974: 11)

Teríamos, dessa forma, pintura poética, paisagem poética e até pessoa poética.

O conceito acima citado parece bastante aceitável e pertinente. É assim que, hoje, entendemos *poesia* e *poético*. O autor diz, porém, que poesia “designava um gênero literário”, o que significa que poesia era uma forma determinada e específica de **escrever**. No entanto, sabemos que a poesia é anterior à escrita, o que torna esse conceito insatisfatório, ao menos para este trabalho. Dizemos *insatisfatório* porque o objeto de nossos estudos são os provérbios e, como se sabe, estes são de tradição **oral** e não **escrita**. Precisamos, portanto, de uma conceituação de *poético* referente a uma época anterior à de que Cohen fala. Para tal, citamos mais uma vez Antonio Jardim, que diz que:

Poética é a dimensão originária e essencial de realização de qualquer linguagem. A palavra poética se diz no grego antigo *poíesis* e é originada no verbo *poiéo*, que quer dizer produzir, fazer, construir, construir uma morada para cada um dos deuses, fazer algo de material, manufaturado como obras de arte, fazer-se causa, assim, o *poietikós* é aquele que é capaz de fazer, de causar. O poético é, portanto, a dimensão mais própria do fazer, como o fazer que se constitui habitação do desconhecido e que, em sendo assim, dá ensejo a que este desconhecido possa vir a ser conhecido, venha desencadear um processo de *co-nascere*, isto é, o que se produz mediante a possibilidade de realizar uma experiência de nascer junto a, cada vez. [...] A poética é um encaminhamento no sentido de *sofia* [saber, sabedoria]. Esta, por sua vez, significa, segundo Havelock, na compreensão homérica, o talento do bardo. [...] **A dimensão poética não se distingue, ao menos na vigência da oralidade, da memória** [...] [grifo nosso] (JARDIM, 2005: 186)

E é exatamente essa relação entre poético e memória e poético e *sofia* que pretendemos trazer à tona. Para isso, beberemos da mesma fonte de Jardim — Havelock e seu *Prefácio a Platão*:

Todas as civilizações fundam-se numa espécie de “livro” cultural, isto é, na capacidade de armazenar informações a fim de reutilizá-las. Antes da época de Homero, o “livro” cultural grego depositara-se na **memória oral** [grifo nosso]. [...] Entre Homero e Platão, o método de armazenamento começou a se alterar quando as informações foram

postas em alfabeto e, conseqüentemente, a visão suplantou a audição como o principal órgão destinado a esse objetivo. (HAVELOCK, 1996: 11)

Havelock continua:

Aqueles poucos que se elegeram como protótipos dos futuros filósofos fizeram-no em virtude de sua tentativa de racionalizar as fontes do conhecimento. Qual fora, então, a forma de conhecimento quando preservada na memória oral e lá armazenada para reutilização? [...] O estilo aforístico próprio ao discurso oral representava não apenas certos hábitos verbais e versificatórios, mas também um matiz ou uma condição intelectual. Os próprios pré-socráticos eram essencialmente pensadores orais, profetas do concreto presos fortemente, por hábitos muito antigos, ao passado e a formas de expressão que constituíam também formas de experiência [...]. (HAVELOCK, 1996: 13 - 14)

O autor de *Prefácio a Platão*, no capítulo 3 (*A poesia como comunicação conservada*), discorre sobre as possíveis razões de Platão, na *República*, ter tanta desconsideração pela poesia e pelos poetas, bardos, cantores e aedos (que a propagavam).

Ele conclui que, à época de Platão, a poesia era tratada como parte, talvez dominante, do sistema educacional vigente, e que:

[...] as obras de Homero e dos trágicos podem ser tratadas não como se fossem arte, mas como uma vasta enciclopédia contendo informações e instruções para a conduta da vida pública e pessoal de cada um. (HAVELOCK, 1996: 53)

Havelock conclui, ainda, que as pessoas não tinham o hábito de ler nem para se instruírem, nem para se divertirem. As informações e conhecimentos não eram adquiridos “numa escrivadinha”, mas assistindo a apresentações de teatro ou de declamações. Ele presume que: [...] a relação entre o estudante ou público e a poesia seja a de ouvintes, e não leitores, e a relação do poeta com seu público ou seus aficionados seja sempre a de um recitador e/ou ator, mas nunca a de um escritor. (HAVELOCK, 1996: 55)

O autor não ignora que à época de Platão o alfabeto já existia havia mais de três séculos. Porém não se pode saber ao certo o quanto a escrita era difundida, baseando-se apenas em uns poucos documentos oficiais, ou mesmo poemas, encontrados. Ele diz que era provável que o hábito da escrita se restringisse a uma elite, e que a tradição oral ainda estivesse extremamente presente na cultura popular.

A respeito da questão do “livro” cultural grego, gravado na memória viva dos gregos anteriores ao alfabeto, Havelock argumenta:

[...] supondo-se uma organização social helênica e uma civilização nas quais originalmente não houvera documentação e então, durante três séculos, uma situação na qual a documentação permanecera mínima, como é conservada a organização dessa civilização?

Estamos falando aqui da lei pública e privada de um grupo, suas propriedades e suas tradições, seu sentido histórico e suas habilidades técnicas. (HAVELOCK, 1996: 58)

Havelock diz que a resposta mais comum a essa pergunta é que os costumes são conservados e transmitidos apenas pelo pensamento inconsciente da comunidade. Mas, a seu ver, isso nunca ocorre. Continua, então, argumentando:

A “tradição”, pelo menos numa cultura que merece o nome de civilizada, sempre requer a concretização em algum arquétipo verbal. Ela exige algum tipo de enunciado linguístico, uma expressão efetiva de alcance ostensivamente geral, que tanto descreve quanto reforça o padrão de conduta geral, política e privada do grupo. Esse padrão fornece o vínculo do grupo. Precisa tornar-se regular a fim de permitir que o grupo funcione como tal e desfrute do que poderíamos chamar de uma consciência comum e um conjunto de valores comuns. Para tornar-se e permanecer regular, deve obter uma conservação ao abrigo dos caprichos habituais dos homens. Além disso, a conservação tomará uma forma linguística; incluirá exemplos repetidos de procedimento correto e também definições aproximadas de práticas técnicas padronizadas que são seguidas pelo público em questão, por exemplo o método de construir uma casa ou navegar, ou cozinhar. (HAVELOCK, 1996: 58 - 59)

Sabemos que o oral tem um forte apelo para a população em geral. Mesmo na atualidade temos vários exemplos desse apelo em nossa cultura e na língua que falamos. Sabemos, por exemplo, o quanto as novelas de televisão agem como unificadoras tanto da linguagem como do comportamento. Isso ocorre não só no Brasil, mas também em outras antigas colônias portuguesas, onde o comportamento dos jovens está mudando devido ao contato com a nossa teledramaturgia. Ainda hoje a população em geral prefere assistir a um filme a ler o livro que o originou. E esse fenômeno não está restrito ao Brasil mas, se não em

todo o mundo, ao menos nos países de cultura ocidental. É natural, portanto, supor que o mesmo se tenha dado com os gregos, mesmo após o advento do alfabeto.

Continuemos com a argumentação de Havelock, a respeito da linguagem que seria capaz de armazenar a cultura de um povo, sem o suporte da escrita, ou antes de esta se estabelecer definitivamente:

[...] esse enunciado ou paradigma linguístico, dizendo-nos o que somos e como devemos nos comportar, não se desenvolve por um feliz acaso, mas como uma declaração que é formulada para ser posta em prática por sucessivas gerações à medida que elas crescem no interior da organização da família ou do clã.

[...] Numa sociedade pré-alfabetizada, como se conservava esse enunciado? A resposta inevitável é: na memória viva das pessoas. [...] De alguma forma, uma memória social coletiva, duradoura e confiável, constitui um pré-requisito social indispensável à manutenção da organização de qualquer civilização. Mas [...] experimente-se apenas transmitir uma única e simples ordem passada oralmente de pessoa para pessoa para concluir que a conservação em prosa era impossível. **A única tecnologia verbal possível e disponível que garantisse a conservação e fixidez da transmissão era a da fala rítmica, habilmente organizada em padrões verbais e rítmicos, singulares o bastante para preservar sua forma. É esta a gênese histórica, a *fons et origo*, a causa motora daquele fenômeno que chamaremos de “poesia” [grifo nosso]. (HAVELOCK, 1996: 59)**

O autor, aprofundando suas investigações a respeito da conservação da cultura, investiga antigas plaquetas, oriundas da Grécia e do Oriente Próximo, nas quais se reconhece uma linguagem rítmica e formular, típica da oralidade — “a sonoridade, a repetição com troca de falantes e todos os recursos semelhantes que no fundo se utilizam do princípio do eco” (p. 155). Ele diz que:

Os historiadores, levados inconscientemente pelos hábitos mentais modernos, concluíram ser este um estilo epistolar cerimonioso, cujos ritmos repercutiram na poesia, entendendo por poesia, neste caso, os poemas épicos, que também existem nas plaquetas³ e apresentam efeitos métricos correspondentes. Isso significa inverter a relação de causa e efeito. Toda comunicação conservada nessa cultura era moldada oralmente; se ocasionalmente

³ Plaquetas da Assíria e Ugarit. Havelock cita também as plaquetas encontradas em Cnossos e Pilos, algumas contendo diretrizes administrativas, nas quais alguns eruditos reconheceram um grego rítmico.

era transcrita, o artifício da grafia era simplesmente colocado a serviço da conservação visual daquilo que já havia sido moldado para a conservação oral. (HAVELOCK, 1996: 155 - 156)

Havelock diz, ainda, que a vitória funcional do alfabeto foi lenta e que, até Eurípides, com exceção das inscrições (como as plaquetas já citadas), a escrita era amplamente usada para transcrever para um suporte visual (documento ou registro escrito) a comunicação originalmente composta para ser recitada e ouvida. E diz que essas transposições, ou transcrições, eram feitas não pelos poetas, mas por escrivães.

Um exemplo de transcrição para o “papel” da tradição oral são os contos de fada compilados pelos irmãos Grimm e por Charles Perrault. Eles não são os autores dos contos, apenas os transcreveram para um suporte escrito e fixo. O uso da prosa em vez da poesia, na transmissão oral dessas histórias talvez tenha sido responsável pelas diferenças existentes nas duas compilações, ou talvez as diferenças decorram do estilo ou da “censura” de seus compiladores. O fato é, no entanto, que, uma vez consolidadas pela escrita, essas versões foram as que chegaram aos nossos dias.

Mas voltemos a Havelock:

Quando a mentalidade moderna se esforça para chegar a se entender com a da Grécia clássica e arcaica, [...] inverte as sequencias de causa e efeito. Desse modo, as diretrizes de navegação no Livro I da *Ilíada* [...] foram entendidas como uma versão metrificada de um original que era lacônico e prosaico; isto é, pensamos em termos de um original que, se funcional, deve ter sido prosaico e, então, tornou-se poetizado em virtude de objetivos especificamente poéticos. Isso é interpretar a cultura homérica segundo nossa própria maneira e colocá-la de cabeça para baixo. Na cultura homérica **não havia nenhum original em prosa** [grifo nosso]. Estruturavam-se diretrizes poeticamente, do contrário elas não serviriam como diretrizes. Até mesmo um catálogo de armas, em sua essência inicial e original, tinha de ser rítmico.

Em suma, toda comunicação significativa, sem exceção, era estruturada de forma a obedecer às leis psicológicas da deusa Mnemósine. (HAVELOCK, 1996: 156)

Ele ilustra essa tese com um relato de um incidente ocorrido na campanha de Gallipoli, em 1914 — 1915. Trata-se de uma “série de assaltos em massa pelos soldados turcos contra as posições aliadas”, que resultaram num massacre. Devido às más condições sanitárias, as duas partes concordam em fazer uma trégua para retirar os mortos e limpar o campo de batalha. Havelock conta que:

Enquanto os grupos de trabalho cumpriam sua lúgubre tarefa sob um sol ardente e um mal odor intolerável, a tensão entre os soldados rasos de certa maneira cedeu e quando a operação, controlada até frações de segundo, chegou ao seu término, ambos os lados, antes de retomar as hostilidades, trocaram cumprimentos e despedidas: (HAVELOCK, 1996: 157)

[...] *Vendo Herbert ali de pé, grupos de australianos vieram até os turcos para apertarem as mãos e se despedirem: “Adeus, amigos; boa sorte.” Os turcos responderam com um de seus provérbios: “Ide sorrindo e sorrindo novamente voltai.”* [grifo nosso] (MOORHEAD *apud* HAVELOCK, 1996: 188)

Aqui, por um momento, numa hora de crise, uma cultura semi-alfabetizada e outra alfabetizada viram-se frente a frente. Cada uma delas, sob tensão, recorre ao seu estilo fundamental de comunicação. Para uma, ela constitui uma prosa informal e lacônica; para a outra, é o ritmo e o paralelismo da fórmula conservada e moldada. (HAVELOCK, 1996: 157)

Encerramos, assim, esta segunda seção, com a esperança de termos recolhido dados suficientes para que, após a análise dos provérbios — que se dará na próxima seção, cheguemos a uma conclusão coerente.

3- ANÁLISE DOS PROVÉRBIOS

A análise dos provérbios se dará da seguinte forma: dividiremos os provérbios em prótase e apódose; contaremos as sílabas de cada um, destacando o **icto** (sílabas ritmicamente tônicas), verificaremos o ritmo, fazendo uma transcrição deste, valendo-nos de alguns elementos da transcrição musical; e apontaremos as rimas, caso haja.

Para que possamos representar o ritmo dos provérbios adotaremos alguns símbolos. Em música, os compassos são separados por uma barra horizontal. Tomaremos por *compasso* cada frase rítmica contendo o número de tempos indicados previamente.

Para facilitar o entendimento, demonstraremos esses elementos musicais, dando como exemplo *Terezinha de Jesus*, cantiga de roda tradicional e, portanto, do conhecimento de todos:

Te re | **zi** nha de Je | **sus** de_u ma | **que** da foi ao | **chão**

Os compassos, no caso dos provérbios que analisamos, possuem ritmo de quatro tempos (4 ♩). A unidade de tempo, ou o *tempo inteiro* é indicada por (♩). Porém uma

sílaba pode durar não só um tempo inteiro, mas também meio tempo (♩ ou ♪), no caso de se ligar a outra sílaba de mesma duração para representarem um tempo inteiro), um tempo e meio (♩.) ou dois tempos (♪). As pausas também serão transcritas: um tempo (♩); meio tempo (♪); e dois tempos (—):



(3 ♩) Te re | zi nha de Je | sus de_u ma | que da foi ao | chã

É preciso informar que, do ponto de vista musical, a transcrição acima pode não está correta. Fizemos aqui uma transcrição simplificada, apenas com o intuito de oferecer uma base para que a representação rítmica dos provérbios seja inteligível a quem tiver a boa vontade de ler nosso trabalho.

A análise fônica pressupõe uma elocução. Os provérbios, no entanto, podem ser proferidos de formas diferentes, dependendo de quem o fizer. A análise que aqui apresentamos é baseada na forma como a autora deste trabalho costuma pronunciá-los, o que não significa que seja a única análise cabível. É possível, e até provável, que alguém não concorde com a nossa forma de interpretar os ditados, a essas pessoas pedimos desculpas e damos a total liberdade de analisá-los como acharem mais acertado.

“Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”

Prótase) Á / gua / mo / le_em / pe / dra / du / ra / (7 s.)

Apódose) tan / to / ba / te_a / té / que / fu / ra (7 s.)



“Quem espera sempre alcança”

P) Quem / es / pe / ra / (3 s.)

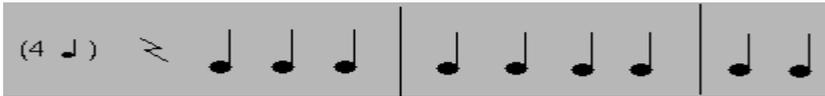
A) sem / pre_a l / can / ça. (3 s.)



“Quem conta um conto aumenta um ponto”

P) Quem / con / ta_um / con / to (4 s.)

A) to_au / men / ta_um / pon / to (4 s.)



“*Quem desdenha quer comprar*”

P) Quem / des / de / nha / (3 s.)

A) quer / com / prar... (3 s.)



“*Cautela e caldo de galinha não fazem mal a ninguém*”

P) Cau / te / la / e / cal / do / de / ga / li / nha (9 s.)*

A) não / fa / zem / mal / a / nin / guém (7 s.)



Nesses provérbios, notamos que quase todos têm o mesmo ritmo. Poucos, no entanto, fazem uso da expressividade do vocábulo como massa sonora.

Apenas dois se valem de rima. A maioria guarda simetria entre prótase e apódose, embora alguns sejam assimétricos.

*Obs.: Ou 10 sílabas, se se contar com a pausa entre *cautela* e *caldo de galinha*. Este provérbio deu-nos um certo trabalho, na percepção do seu ritmo. Sobre ele falaremos a seguir, em 3.1.

3.1- “Engenho e Arte” ou A Arte da Elocução

“*Cautela e caldo-de-galinha*

não fazem mal a ninguém”

Custou-nos muito decifrar o ritmo deste provérbio. De fato, dentre todos os que analisamos, tem este o ritmo mais complexo. Quando, porém, conseguimos decifrá-lo, surpreendeu-nos o “engenho e arte” com que foi construído. Mas, como o título do item adianta, o efeito depende da arte da elocução.

Aqui a massa sonora não parece ter sido muito explorada. É na dinâmica que, parece-nos, estão o “engenho e arte”. Vejamos:

A prótase é um tanto surreal — “*Cautela e caldo-de-galinha*” — duas palavras que jamais veremos juntas, a não ser aqui. Elas realmente não têm nada em comum, nem semântica nem sonoramente, digo, há uma pequena identidade fônica: ambas começam com a

sílabas /kaw/ — o que pode dar a impressão de que a segunda palavra se identificará, de alguma forma, com a primeira, o que não acontece.

A assimetria entre a prótase e a apódose reitera o tom de estranheza: a primeira tem dez sílabas (contando com a pausa entre *cautela* e *caldo*), sendo acentuadas ou tônicas a 2^a, a 6^a e a 8^a, sua terminação é grave (paroxítona); a segunda tem sete sílabas, sendo acentuadas a 4^a e a 7^a e sua terminação é aguda (oxítona).

A pausa após ‘*cautela*’ causa um certo isolamento desta palavra, criando um ligeiro suspense em relação ao que virá depois. A segunda parte da prótase — ‘*e caldo-de-galinha*’ — cheia de sílabas e sem pausa, é dita de tacada — essa comparação *non sense* é lançada *de chofre* para chocar, pegando o ouvinte de surpresa.

Então, num ritmo mais lento e após uma longa pausa (que prolonga o suspense), vem a apódose (bem mais curta e assimétrica em relação à prótase) dando um desfecho inusitado ao provérbio: ‘*não fazem mal a ninguém*’.

Como vemos, só se depreende esses sentidos se o provérbio for pronunciado dentro de um determinado ritmo. Muito do seu significado, ou antes, muito da sua expressividade, depende da elocução. Se tudo for dito às pressas, sem as pausas e o ‘colorido’ necessários, o provérbio perde seu efeito, seu sentido e até mesmo sua possibilidade de permanecer na memória.

É preciso, no entanto, compreender que não é absolutamente necessário o ouvinte ter consciência de todos esses recursos estilísticos, para que ele depreenda todo o conteúdo do provérbio, desde que quem o pronuncie o faça com todo “engenho e arte”. Na verdade, como já disse Melo, é provável que o próprio autor do provérbio não esteja consciente do uso dos recursos usados. Esses autores são artesãos natos da palavra, são verdadeiramente poetas. Note que dissemos artesãos e não artífices da palavra, como os parnasianos se autodenominavam. A nosso ver (embora o dicionário não tenha a mesma opinião) há uma grande diferença entre artífice e artesão: o primeiro usa de artifícios para trabalhar a palavra; o segundo, no entanto, usa de arte para compor seu trabalho. Age “intuitivamente, pelo instinto de beleza” (MELO, 1976: 59), instinto esse que só pode ser dádiva das Musas, filhas da Memória.

3.2- Um Provérbio Perfeito

*“Água mole em pedra dura
tanto bate até que fura”*

Desde o princípio este provérbio se nos figurou como perfeito. Sua simetria é realmente perfeita: prótase e apódose contendo sete sílabas cada — ambas as partes têm acento na 3ª e na 7ª sílabas; com exceção de *em*, *‘té* e *que*, todas as palavras que o compõem são dissílabos; a palavra final de ambas as partes formam uma rima perfeita (*dura* e *fura*); e, embora as outras palavras tônicas (*mole* e *bate*) não formem rima, ambas são foneticamente bastante semelhantes — possuem quatro letras; a primeira sílaba começa com uma consoante bilabial, seguida de uma vogal de timbre aberto; a segunda sílaba começa com uma consoante alveolar, seguida de / i /.

Ao iniciarmos, depois, por mera curiosidade, a análise dos vocábulos como massa sonora, uma ‘descoberta’ sucedia a outra, causando-nos um deslumbramento. Eis o que descobrimos:

A prótase: *Água mole em pedra dura*. A primeira palavra, *água*, é bastante sugestiva — é formada por quatro letras, dentre as quais três vogais e uma consoante que, apesar de oclusiva, é sonora (o que a suaviza) e acaba “amolecendo” em meio a tantas vogais. O / a / — vogal de timbre mais aberto — inicial e final, sem praticamente nenhuma consoante para retê-lo ou detê-lo, dá à palavra uma fluidez e uma aparência de fragilidade, confirmada pela palavra *mole* (que está adjetivando *água*).

Quanto a *mole*, a primeira consoante é nasal (que, embora oclusiva em relação à cavidade oral, permite eu o ar escape pela cavidade nasal); a segunda é alveolar, também chamada por alguns gramáticos de *líquida* (será preciso dizer mais?). Quanto às suas vogais, o *o* / O / é aberto, continuando a ideia sugerida na palavra anterior, e o *e* vira / i / e se funde (crase) com o *e* da palavra seguinte, que também passa a / i /.

Essa primeira parte da prótase é — primorosamente — a antítese da segunda!

A dureza da palavra *pedra* é “garantida” pelas duas consoantes oclusivas / p / e / d / — uma surda e outra sonora. O / r /, vibrante, logo após a consoante oclusiva dificulta a articulação e ajuda a “endurecer a pedra”. A aliteração, alternando / d / e / r /, forma uma espécie de trava-língua. De fato, é mais fácil articular ‘água mole’ do que ‘pedra dura’. Quanto às vogais, o *e* / ε / de *pedra* é de timbre menos aberto do que o *a* de *água*. Esse fechamento está impresso no *u*, fechado e sisudo de *dura*, que adjetiva *pedra*.

Assim, ‘água mole’ e ‘pedra dura’ são antagônicos não só semanticamente, mas também em relação à sua massa sonora.

A apódose: *tanto bate até que fura*. Vejamos primeiro a palavra *bate*: o / b / oclusivo, como já vimos, pode sugerir *pancada*, assim como o / t /, também oclusivo, reforça essa idéia; porém se o *t* de *bate* for pronunciado palatalizado, o efeito é ainda mais sugestivo: ele

começa oclusivo e torna-se constrictivo / tʃ /, como o e de *bate* transforma-se em semivogal e une-se ao a de *até*, formando um ditongo (sinalefa), a sílaba soa como / tʃya /, cuja sonoridade se assemelha ao som da água se chocando contra uma superfície dura, ou o arrebentar da onda no mar.

A apódose é quase toda formada de consoantes oclusivas, a insistência dos sons / t / e / d / (aliteração), em uma harmonia imitativa, sugere enfaticamente a insistência da água “martelando” a pedra — / taN // tu // ba // tʃya // tɛ // ki /. Esse efeito sugere vivamente a pancada inicial — / ba / — e então, ‘onomatopeicamente’, o arrebentar da água na pedra — / tʃya /, sugerindo um começo de furo nesta última. O ar liberado apertadamente por entre os dentes dá-nos a impressão de ouvir a água se infiltrando pela pedra. Essa sensação é confirmada pelas últimas pancadas — / tɛ // ki / - e mostra a capitulação da pedra, representada pelo / f / fricativo e o / r / alveolar e frouxo, cuja vibração sugere o último estremecimento da pedra antes de ceder à ação inexorável da água.

Não deve passar despercebido que as vogais também desempenham um importante papel neste concerto de gradação ascendente e descendente: *tanto* possui uma vogal nasal / ã / e uma fechada / u /; logo depois o / a / se repete duas vezes / ba / e / tʃya /, abrindo o timbre e sugerindo uma pancada mais vigorosa; a isso se segue um fechamento gradativo das vogais / tɛ // ki // fu /, acompanhando, de forma enriquecedora, a ideia sugerida pelas consoantes.

Notemos ainda que essa gradação também se dá com o número de sílabas das palavras: as duas primeiras — / taNtu // batʃya / — têm duas sílabas com consoantes oclusivas — quatro pancadas, portanto; as duas seguintes — / tɛ // e // ki / — têm apenas uma — duas pancadas, portanto, sugerindo uma redução do esforço, uma vez que a pedra já está cedendo. Embora este seja realmente um provérbio perfeito, parece-nos óbvio que nenhuma dessas maquinações deve ter passado pela mente de seu autor. Todo esse efeito se deu, quase com certeza, de forma intuitiva, valendo-se ele do dom dos artesãos da palavra.

Os ditados são memorizáveis e, antes de tudo, *memoráveis* não só por sua musicalidade. Essa condensação de significados que eles trazem em suas ricas imagens é também um recurso valioso. Uma frase como *A persistência vence barreiras* (criada totalmente ao acaso, por nós), por exemplo, que traduz exatamente a mesma ideia que “*Água mole em pedra dura (...)*”, embora também possua prótase e apódose simétricas, não causa o mesmo impacto. É uma frase desprovida de imagens: é fruto de um raciocínio lógico e não *analógico*, portanto pobre, morto e, nada apelativo.

Por sua vez, nosso *provérbio perfeito*, rico de imagens analógicas, cativa a todos por sua atemporalidade e sua, digamos, “*aespacialidade*”. Sim, porque *água e pedra e bater e furar* fazem parte da realidade do homem em qualquer época, em qualquer lugar, em qualquer sociedade.

Essa analogia com o cotidiano torna os provérbios mais populares e com mais possibilidade de se “eternizarem”. Um exemplo de como o cotidiano é importante para a popularização das sentenças é a expressão “*cuspada e escarrada*”, que usamos para dizer que duas pessoas são extremamente parecidas (*Maria é a mãe dela cuspada e escarrada!*). Obviamente *cuspe* e *escarro*, além de serem palavras pouco polidas, não trazem em si nenhum sentido de semelhança e parecença.

Conta-se que a expressão original seria “*esculpido em Carrara*”, o que, então faria sentido. Dizer que *Maria é a mãe dela esculpida em Carrara* quer dizer que a semelhança entre elas é tanta, que uma parece a estátua da outra, esculpida em mármore de Carrara. Mas *esculpida* e mármore de *Carrara* não fazem parte do cotidiano do populacho. O desconhecimento daquelas palavras, no entanto, não impediu que o povo apreendesse o sentido da expressão, que foi ‘traduzida’, valendo-se da semelhança de sonoridade, em palavras simples, que faziam parte de sua realidade e de seu cotidiano.

E já que *a voz do povo é a voz de Deus*, a forma popular foi a que se consagrou.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, conforme íamos desenvolvendo-o, surpreendíamo-nos a todo instante com a riqueza do material que havíamos escolhido para trabalhar — os provérbios. Nossa primeira intenção foi pesquisar as figuras de linguagem em nosso corpus. Sabíamos que o poético estava significativamente presente nos provérbios, mas ainda não havíamos investigado de que forma exatamente isto se dava.

Afortunadamente iniciamos nossa pesquisa no universo mais novo e desconhecido para nós: a filosofia, os antigos gregos e sua cultura oral e poetizada. Os livros de A. Jardim e E. Havelock apontaram, então, para nós, um novo percurso, um novo rumo a seguir com nosso objeto de estudo: a Estilística fônica.

Sem dúvida alguma, os provérbios são também um corpus interessante e rico para o estudo das figuras de linguagem. Contudo, ao lermos os autores acima citados, percebemos que a utilização dos recursos sonoros, numa cultura de tradição oral, como a dos gregos pré-socráticos, deveria ser a ferramenta essencial para que o poético se manifestasse como instrumento de memória e de transmissão do saber. A conexão com os provérbios — forma de

saber também de tradição oral e que, portanto, se conserva nas sociedades ao longo dos séculos, impresso na memória viva das pessoas — foi imediata. Ao investigarmos se haveria vestígios de recursos fônicos neles (provérbios), uma surpresa se seguia à outra.

A parte prática, a análise dos recursos fônicos utilizados nos provérbios — objetivo para o qual procuramos nos instrumentalizar devidamente — foi a um só tempo contentamento e deleite. Foi particularmente deleitosa a análise do que chamamos “provérbio perfeito”. Foi, realmente, uma experiência saborosa com o saber.

PROVÉRBIOS — FÓSSEIS VIVOS DO SABER POÉTICO

Ao chamarmos aos provérbios *fósseis vivos do saber poético*, queremos dizer que as características que, segundo nosso percurso de investigação, os antigos iletrados gregos utilizavam para transmitir o seu saber e retê-lo na memória estão presentes também nos provérbios. E não estamos falando apenas dos recursos fônicos ou semânticos, mas do saber mesmo, ele em si, transmitido de forma concisa, porém repleta de conteúdo, de fácil memorização, para que esteja sempre “à mão” quando mais precisarmos. E quanto mais fizermos uso deles, mais eternos eles se afirmarão. Tanto é verdade que, em meio ao turbilhão de informações que temos hoje: *bites, megabites, LCD, plasma, TV, cinema, videogames, chips e pen drives...* em meio a toda essa balbúrdia... a *água mole em pedra dura, ainda hoje, tanto bate até que a pedra fura*.

REFERÊNCIAS

- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37ª ed.rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega vol. 1*. 19ª ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Tradução de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.
- DICIONÁRIO DE MITOLOGIA. São Paulo. Abril, v. 1. 1976. 2ª ed.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. São Paulo: Papyrus, 1996.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.
- JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- _____. *Quando a paixão é filosofia...* In: *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3ª ed. rev. e aum. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.

MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. Tradução de Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.

PUGLIESI, Márcio. *Mitologia greco-romana: arquétipo dos deuses e heróis*. São Paulo: Madras, 2003.