

O MODO PERSUASIVO NO *ROMEIRO DE FREI LUÍS DE SOUSA*

*Rosana Cristina Zanelatto Santos**

RESUMO

Considerando que no gênero dramático clássico a imitação direta dos acontecimentos e ações o aproxima da realidade empírica, ele é capaz de fortalecer a persuasão, objetivo último dos discursos/da arte retórica, criando um efeito que consegue despertar as emoções do seu receptor. Ao utilizar apropriadamente recursos e provas que demonstram a verdade ou aquilo que se deseja verdade, a personagem dramática enreda no seu dilema os demais participantes da ação, o leitor do texto dramático e o espectador. Baseados nessas assertivas, examinaremos em nossa comunicação os mecanismos argumentativos/retóricos selecionados pelo Romeiro (especialmente na cena XIV do 2º Ato) para persuadir Madalena (e também o leitor e o espectador), no *Frei Luís de Sousa*, de que D. João de Portugal está vivo. Os mecanismos estudados, e que não são propriamente lingüísticos, são: a questão retórica, a alusão, a insinuação e a ironia; é da conjunção entre eles que resultará, a nosso ver, o sucesso persuasivo das falas do Romeiro.

O gênero dramático¹ funciona como a imitação direta de determinados acontecimentos e ações, não conseguindo, no entanto, como a obra dos gêneros épico e lírico, abarcar completamente todos os aspectos psicológicos que envolvem o enredo. Nesse tipo de ação, a dramática, não existe o narrador, espécie de comentarista e auxiliar do leitor na perscrutação do universo ficcional, perdendo-se o receptor no universo dramático das personagens. Essa é uma peculiaridade do gênero dramático que o aproxima da realidade empírica. O espectador da ação dramática adentra no universo ficcional principalmente por intermédio das falas das personagens e da expressividade de seus gestos. “São as personagens (e o mundo fictício da cena) que ‘absorveram’ as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se

* Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

¹ Utilizaremos neste texto a expressão “dramático” ao invés de “teatral”, uma vez que, conforme Aristóteles, “(...) alguns [sustentam] que tais composições [tragédias e comédias] se denominam dramas, pelo fato de se imitarem agentes [dróntas]”. (Aristóteles, 1993, 1448b 25, p. 25)

a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade” (Rosenfeld, 1985, p. 28). O diálogo torna as personagens bastante transparentes e

(...) a aparente ausência do narrador fictício, no palco clássico, explica-se pelo simples fato de que ele se solidarizou ou identificou totalmente com um ou várias personagens, de tal modo que já não pode ser discernido como foco narrativo. (Rosenfeld, 1985, p. 30)

Enfim, a personagem é o centro do universo dramático, estabelecendo com o espectador e mesmo com o leitor do texto dramático um contato direto, marcado pelo envolvimento emocional e pelas possibilidades reais de gerar persuasão acerca da questão/tema colocado em foco. A personagem é posta sob a confluência de princípios e valores éticos e morais, passando por conflitos e precisando decidir-se pelas alternativas à disposição de si, apesar de, geralmente, a decisão ser guiada por um adversário escamoteado pelos expedientes argumentativos/retóricos, o destino; o espectador/leitor da cena dramática também vê-se enredado pelo dilema da personagem sem, no entanto, perder a consciência da distância que o separa daquilo que lhe é apresentado.

Não há como negar, em face do processo discursivo, a vantagem do texto dramático sobre o texto romanesco; ele é capaz de fortalecer o nível persuasivo do discurso: “(...) frente ao palco, [ao texto dramático], em confronto direto com a personagem, [os espectadores, leitores] são por assim dizer [obrigados] a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos”. (Prado, 1985, p. 85)

Wolfgang Kayser, tendo como base a estética hegeliana, encara

(...) o conflito trágico como choque de duas normas éticas legítimas, o herói trágico como lutador por uma idéia, a sua queda consequência necessária de uma culpa pessoal, o desfecho conciliante pelo triunfo da ordem normal do mundo. (Kayser, 1985, p. 413)

Elegemos para demonstrar algumas estratégias argumentativas/retóricas que visam à persuasão no texto dramático a tragédia romântica de Almeida Garrett, **Frei Luís de Sousa**, escrita em 1843. O assunto da obra é histórico, o que não diminui sua qualidade ou empobrece a ação; pelos preceitos clássicos, é preferível construir uma obra valendo-se de temas conhecidos em razão de pelo menos três motivos: o prazer lúdico gerado pelo texto dramático advém da imitação daquilo que o homem conhece. O desconhecido e sua imitação poderá chamar a atenção não pelo que vai imitado, mas apenas pelos elementos acessórios de sua construção: metro, ritmo, harmonia, etc.; o perigo de enveredar por territórios desconhecidos, cuja argumentação ainda está por ser explorada; e a necessidade de o texto dramático realizar o máximo de ação com um mínimo de personagens, num curto período de tempo, o que acaba condicionando a ação a iniciar-se próximo da catástrofe. O texto garrettiano trata do

infortúnio do casal Manuel de Sousa Coutinho – mais tarde o Frei Luís de Sousa, historiador português do século XVII – e Madalena de Vilhena quando da descoberta de que o primeiro marido de Madalena, D. João de Portugal, não desaparecera na batalha de Alcácer-Quibir.

Exploraremos mais detidamente as cenas XIII e XIV do 2º Ato, identificadas por nós, respectivamente, como o desfecho da catástase, que retardará, por algum tempo, o resultado do desenlace do nó narrativo, e uma epítase dinâmica, na qual começam a se desenvolver os incidentes que precipitarão a ação para a catástrofe (Vide Lausberg, 1992, p. 98-99). Examinaremos “(...) os mecanismos retóricos que se manifestam em outros níveis não propriamente lingüísticos, mas resultantes da manipulação” (Koch, 1983, p. 113). Esses mecanismos são, no texto estudado, a questão retórica, a alusão, a insinuação e a ironia.

A cena XIII marca a entrada na ação do Romeiro vindo da Terra Santa e que diz trazer um recado para Madalena, como anunciado por Miranda na cena XI. Apesar do espanto de Madalena, a nobre permite que o Romeiro seja conduzido a sua presença e à do padre Jorge.

Na cena XIII, Jorge ordena ao Romeiro que transponha a porta, apresentando-lhe Madalena, não sem antes solicitar a confirmação de que ela é a mulher procurada: “É esta a fidalga a quem desejas falar?” (Garrett, 19-- , p. 84). A interrogação feita aqui é apenas uma questão retórica, não é uma pergunta que questiona por desconhecimento e exige uma resposta a abrandar a ignorância; ela serve como um meio de retardar o encaminhamento dos acontecimentos, protelando, ainda que por pouquíssimo tempo e inutilmente, a ação do destino.

Na cena XIV, Jorge inicia a inquirição do Romeiro:

Sois português?

Romeiro

Como os melhores, espero em Deus.

(Garrett, 19-- , p. 84-85)

Dentro do contexto trágico da obra em questão, a expressão “Como os melhores”, utilizada pelo Romeiro, estabelece/encaminha o destino do que vai sendo dito: aquele homem não é um português qualquer; ele é daqueles que por origem estavam predestinados a acompanhar D. Sebastião em sua luta santa, rumo à cristianização/conquista de novas terras. Essa observação servirá para afirmar sua ascendência nobre e a credibilidade que se deve a um homem de tal estirpe.

Conforme o Romeiro relata seu padecimento na Palestina e a angústia de não poder rever sua terra natal e seus entes queridos, Jorge vai aludindo a pretensos filhos ou a uma família que o infeliz possa ter deixado em Portugal, no que é acompanhado pela ainda (aparentemente) compadecida Madalena:

Romeiro

A minha família... Já não tenho família.

Madalena

Sempre há parentes, amigos...

Romeiro

Parentes!... Os mais chegados, os que eu me importava achar... contaram com a minha morte, fizeram sua felicidade com ela: hão-de jurar que me não conhecem. (Garrett, 19--, p. 85-86)

A alusão – em algumas falas acompanhada das reticências, o que lhe reforça a função desempenhada no texto – tem por objetivo levar o interlocutor a dizer algo que ele realmente gostaria de dizer, mas que, por algum motivo de ordem ética ou moral, lhe fica preso à garganta; quanto às falas de Jorge e Madalena, elas ficam a salvo de qualquer juízo acerca de seu caráter: elas não são mais do que condutoras do desfecho da situação criada com a entrada do Romeiro em cena.

Por outro lado, em todas as falas do Romeiro há a recorrência de dois expedientes argumentativos/retóricos: a insinuação e a ironia. A insinuação é apresentada pelo emissor como algo a ser decifrado; aquilo que se diz parece encaminhar-se para uma certa interpretação, mas o emissor sempre deixa uma lacuna para poder renegar o dito ou fingir que o nega.² Instala-se, pois, uma questão de sinceridade: o emissor manipula o dito, reforçando a opacidade discursiva e a pertinência oportunista de determinadas escolhas argumentativas/retóricas. Ao insinuar o que dirá, o Romeiro retarda a entrega do recado, despertando tanto em Madalena quanto em Jorge uma sensação de desconforto:

Romeiro

Mas o juramento que dei foi que, antes de um ano cumprido, estaria diante de vós e vos diria da parte de quem me mandou...

Madalena, atterrada

E quem vos mandou, homem?

Romeiro

Um homem foi, – e um honrado homem... a quem unicamente devi a liberdade... a ninguém mais. Jurei fazer-lhe a vontade, e vim.

Madalena

Como se chama?

Romeiro

O seu nome nem o da sua gente nunca o disse a ninguém no cativoiro.

(Garrett, 19--, p. 88-89)

Ao jogo insinuativo do Romeiro mistura-se uma ironia amarga, trazendo consigo falas que escapam ao domínio do próprio emissor e de seus interlocutores,

² Lembremo-nos de que na cena V do 3º ato, o Romeiro ordena a Telmo: “Basta: vai dizer-lhe [a Madalena] que o peregrino era um impostor, que desapareceu, que ninguém mais houve novas dele; que tudo isto foi vil e grosseiro embuste dos inimigos de (...) dos inimigos desse homem que ela ama (...) E que sossegue, que seja feliz. – Telmo, adeus!”. (Garrett, 19--, p. 110)

predispondo-os a deixar de retardar o desfecho fatal de seu encontro: o Romeiro deixa-se levar pela penosa lembrança do confinamento na Terra Santa e pelos ressentimentos provocados pelo abandono da esposa e a perda de seus bens; Madalena vai, aos poucos, sendo dominada por uma onda de terror; Jorge vai perdendo paulatinamente a paciência com as insinuações do Romeiro, acabando por exigir dele: “Homem, acabei” (Garrett, 19--, p. 89). A ironia do Romeiro instala a sensação de que tudo o que se diz na cena é absurdo e que esse absurdo precisa ser desmascarado a fim da instalação da verdade. No caso, a ironia é o elemento “que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade” (Aristóteles, 1993, 1451 a 10-15, p. 49). A impaciência de Jorge desencadeará o processo de elucidação da verdade fatal:

Romeiro

Agora acabo: sofri, que ele também sofreu muito. – Aqui estão as suas palavras: Ide a D. Madalena de Vilhena, e dizei-lhe que um homem que muito bem lhe quis... aqui está vivo... por seu mal... e daqui não pôde sair nem mandar-lhe novas suas de há vinte anos que o trouxeram cativo. (Garrett, 19--, p. 89-90)

De uma situação de desconhecimento passa-se ao reconhecimento (já premonido desde o início da ação trágica) de um fato, o que caracteriza a peripécia desencadeadora da catástrofe, “uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (Aristóteles, 1993, 1452b 10, p. 63). “Ferida” pelo recado do Romeiro, Madalena clama: “Meu Deus, meu Deus! Que se não abre a terra debaixo dos meus pés? (...) Que não caem estas paredes, que me não sepultam já aqui? (...)”. (Garrett, 19--, p. 90)

Do alto de sua posição de dignitário da mensagem que desencadeou a catástrofe, o Romeiro não se mostra condescendente com o desespero de Madalena: a autocondenação da esposa de Manuel de Sousa Coutinho e a extensão do sentimento condenatório à filha de seu adultério, D. Maria de Noronha, são o reparo possível para os padecimentos do Romeiro e o castigo necessário para o descaso de quem ficou em Portugal enquanto ele lutava contra os infiéis na Palestina.

No confronto entre o Romeiro e Madalena, a culpa da esposa de D. João de Portugal não lhe permite refutar as demonstrações argumentativas engendradas por aquele que veio da Terra Santa. Convencida e vencida pelos argumentos retóricos do Romeiro, Madalena deixa-se sair de cena com um grito de terror: “Minha filha, minha filha, minha filha! (...) (Em tom cavo e profundo) Estou (...) estás (...) perdidas, desonradas (...) infames! (Com outro grito de coração) Oh minha filha, minha filha! (...) (Foge espavorida e neste gritar)”. (Garrett, 19--, p. 91)

Enfim, Ninguém saiu vencedor deste embate retórico graças aos recursos habilmente utilizados.

RÉSUMÉ

À partir de la considération selon laquelle, dans le genre dramatique, l'imitation directe des faits et des actions l'approche à la réalité empirique, est-il capable de fortifier de persuasion, dernier objectif de l'art rhétorique, en produisant en effet qui réussit éveiller les émotions de son récepteur. En employant appropriément des recours et des épreuves que démontrent la vérité ou ce qu'on désire comme vérité, le personnage dramatique entraîne dans son dilemme les autres participants de l'action, le lecteur du texte dramatique et le spectateur. Fondés en ces affirmations, nous examinerons les mécanismes argumentatifs/rhétoriques sélectionnés par le Romeiro (en particulier dans la scène XIV^e du 2^e Act) pour persuader Madalena (et aussi le lecteur et le spectateur), en *Frei Luís de Sousa*, qui D. João de Portugal est vif. Les mécanismes étudiés, et que ne sont pas proprement linguistiques, sont: la question rhétorique, l'allusion, l'insinuation et l'ironie. C'est à partir de la conjonction avec eux que résultera, à notre avis, le succès persuasif des énoncés du Romeiro.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte retórica*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecno-print, [19--].
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. Lisboa: Lello & Irmão, [19--].
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad. Paulo Quintela. 7. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1985. p. 407-424: Os géneros dramáticos.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. A argumentatividade no discurso. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-158, 1983.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1992.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- THIEGEM, Philippe van. *Técnica do teatro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.