

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Flaviano Batista do Nascimento

**CORDEL EM BRAILLE: PROCEDIMENTOS SEMIÓTICOS DA
TRANSCODIFICAÇÃO**

JOÃO PESSOA
Março 2016.

Flaviano Batista do Nascimento

**CORDEL EM BRAILLE: PROCEDIMENTOS SEMIÓTICOS DA
TRANSCODIFICAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na área de concentração *Linguagens e Cultura*, linha de pesquisa *Estudos Semióticos* do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Barbosa de M. Batista

JOÃO PESSOA

Março 2016.

CORDEL EM BRAILLE: PROCEDIMENTOS SEMIÓTICOS DA TRANSCODIFICAÇÃO

Dissertação elaborada por Flaviano Batista do Nascimento e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPB, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagens e Cultura

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Aprovada em 23 de março de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Maria de Fátima Barbosa de M. Batista (PPGL UFPB)

Orientadora

Professor Dr. Fabrício Possebon (PPGL UFPB)

Examinador Interno

Professora Dra. Marluce Pereira da Silva (PPGEL UFRN)

Examinadora Externa

Professora Dra. Marisa Nóbrega Rodrigues (UFCG)

Suplente

JOÃO PESSOA
Março 2016.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, criador de todas as coisas, por ter me concedido a vida e por me incitar a lutar, a viver e arrostar os empecilhos cotidianos.

À minha Mãe, Maria das Dôres do Nascimento que, mesmo residindo em Alagoa Grande, nunca deixou de me apoiar e de me incentivar a persistir batalhando em busca de meus objetivos.

Às professoras Maria do Socorro S. de Aragão e Carmen Sevilla pelas oportunas sugestões no Exame de Qualificação.

AGRADECIMENTO ESPECIAL

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria de Fátima Barbosa de M. Batista, pela honestidade, exigência, capacidade profissional e pelo desvelo que sempre demonstrou para com todos os orientandos, sem favoritismos e preferências, independentemente de sermos cegos ou videntes.

RESUMO

O Código Braille é um sistema de leitura tátil que desenvolve a capacidade para distinguir, com as pontas dos dedos, pequenas diferenças em um agrupamento de pontos em relevo. Este código, também conhecido como **sistema de seis pontinhos**, apresenta sessenta e três combinações que formam o alfabeto Braille, os sinais de pontuação, os símbolos matemáticos, os elementos químicos, as unidades físicas, as notas musicais e o sistema de numeração. Este trabalho objetivou transcodificar folhetos de cordel do Código Linguístico para o Sistema Braille, a fim de analisá-los com base na semiótica de linha francesa ou greimasiana, estabelecendo um diálogo entre os códigos verbais e não verbais, representados pelo tato, pela visão, pela cor e imagem das xilogravuras nos textos transcodificantes e transcodificados. Foi adotado o conceito de transcodificação proposto por Greimas (1975: 40), segundo o qual “toda explicação ou descrição do sentido é uma operação de transcodificação”. Escolheu-se como *corpus* uma amostragem constituída de: “*História do Príncipe Formoso*”, de Rodolfo Coelho Cavalcante, “*O Príncipe Natan e o Cavalo Mandingueiro*”, de Arievaldo Viana Lima, e “*História da Princesa Rosamunda e a Morte do Gigante*”, de José Pacheco. As análises demonstraram que existe a dificuldade de transcodificar para o Braille os aspectos visuais, como: cor, desenho, movimento, volume, gestualidade, expressão facial, formatos etc. e, conseqüentemente, de apreender e visualizar as figuras que dependam desses aspectos, como: lua, sol, céu azul, luar, crepúsculo, alvorecer, estrela, mar bravio, nevoeiro etc.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Transcodificação. Sistema Braille. Cordel.

RESUMÉ

Le Code Braille est un système de lecture tactile qu'il développe la capacité pour distinguer, avec les pointes des doigts, différences petites dans un agroupement des points en relief. Ce code, aussi connu comme **système de six petites points**, présent soixante trois combinaisons, lesquelles forment l'alphabet Braille, les signes de ponctuation, les symboles mathématiques, les éléments chimiques, les unités physiques et le système de numération. Ce travail a objectivé transposer des brochures de cordel de le Code Linguistique pour le Système Braille, afin de les annaliser parmi de la sémiotique, en établissant un dialogue entre les codes verbaux et non verbaux, représentés par le tact, par la vue, par la couleur et image de les gravure sur bois dans les textes changeants et changés. Il a été adopté le concept de transcodage proposé par Greimas (1975 : 40), conforme lequel « toute explication ou description de le senti est une opération de la transcodage. Il a été choisi comme *corpus* un échantillonnage composée de: "*História do Príncipe Formoso*", de Rodolfo Coelho Cavalcante, "*O Príncipe Natan e o Cavalo Mandingueiro*", de Arievaldo Viana Lima, et "*História da Princesa Rosamunda e a Morte do Gigante*", de José Pacheco. Les analyses ont démontrées que il y a une difficulté de transposer pour le code Braille les aspects visuels comme: couleur, crayaonnage, image, mouvement, volume, gestualité, expression du visage, formats, gravure sur bois etc. et, conséquemment, de inclure et visualiser les figures que dépendent de ces aspects, comme: lune, soleil, ciel bleu, clair de lune, crépuscule, aube, étoile, mer orageuse, brouillard etc.

MOTS-CLÉ: Sémiotique. Transcodage. Système Braille. Cordel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. DA SEMIÓTICA À TRANSCODIFICAÇÃO	11
1.1.A semiótica	11
1.1.1. Narrativização	11
1.1.2. Discursivização	17
1.1.3. Estrutura fundamental	21
1.2.A transcodificação semiótica	22
1.2.1. Dos autores	22
1.2.1.1.Da categoria	23
2. O SISTEMA BRAILLE	35
2.1.Origem	35
2.2.Descrição do Código Braille	37
3. A LITERATURA POPULAR ESCRITA: O FOLHETO DE CORDEL	40
3.1.Origem e difusão no Brasil	40
3.2.Escolha do corpus	44
4. ANÁLISE SEMIÓTICA DE “HISTÓRIA DO PRÍNCIPE FORMOSO”	48
4.1.Narrativização	48
4.2.Discursivização	54
4.3. Estrutura fundamental	58
4.4.Transcodificação	60
5. ANÁLISE SEMIÓTICA DE “O PRÍNCIPE NATAN E O CAVALO MANDINGUEIRO”	74
5.1.Narrativização	74
5.2.Discursivização	81
5.3. Estrutura fundamental	91
5.4. Transcodificação	93
6. ANÁLISE SEMIÓTICA DE “HISTÓRIA DA PRINCESA ROSAMUNDA E A MORTE DO GIGANTE”	105
6.1. Narrativização	105
6.2. Discursivização	113
6.3. Estrutura fundamental	118
6.4.Transcodificação	120
CONCLUSÕES	129
REFERÊNCIAS	131
ANEXOS	136

INTRODUÇÃO

Este trabalho objetivou transcodificar folhetos de cordel para o Sistema Braille, analisando-os do ponto de vista semiótico, a fim de descobrir os sistemas de valores subjacentes aos discursos.

O Código Braille é um sistema de leitura tátil, desenvolvido pelo francês Louis Braille, em 1825, que amplia a capacidade para distinguir, com as pontas dos dedos, pequenas diferenças em um sistema de pontos em relevo. Só a partir de 1854 é que este código passou a ser consolidado e utilizado na França, nas escolas para cegos e, posteriormente, foi expandido para outros países da Europa. Este invento foi muito importante, pois possibilitou, à pessoa com deficiência visual, o acesso à leitura de textos escritos.

Muitos estudiosos ou braillogólogos, equivocadamente, consideram o Sistema Braille semelhante ao português escrito. Este é uma tentativa de registrar e representar o português falado; aquele é utilizado como um código universal em alguns aspectos, para a leitura e escrita de pessoas cegas, podendo representar ou adaptar-se ao alfabeto francês, inglês, espanhol, alemão, chinês, japonês etc. Isto não quer dizer que os caracteres utilizados sejam iguais para todos os idiomas, visto que existem alguns países que usam a escrita baseada em ideogramas. Assim, seja qual for a representação, o idioma mantém uma estrutura, já que os códigos são inventados com a finalidade de representar os fonemas graficamente por meio de caracteres visuais, letras ou grafemas. Só que, diferentemente dos outros códigos, absorvidos e reconhecidos pela visão, o código Braille, sistema estruturado em combinações, é reconhecido pelo tato (sentido que, para o desenvolvimento de sua percepção, necessita de prática contínua e incessante).

O que motivou a realização desta dissertação foi a inexistência de trabalhos que, especificamente, abordem ou discutam o processo de transcodificação de textos populares do código linguístico, um Sistema de leitura visual, para o código Braille, um sistema de leitura tátil, analisando tanto os folhetos transcodificantes quanto os transcodificados, a fim de explicitar suas mudanças e seus aspectos negativos, embora se possa dizer que muitos materiais científicos (artigos, monografias, dissertações, teses etc.) já foram feitos sobre as temáticas: “origem do *Sistema Braille*”, “o *processo de*

alfabetização de deficientes visuais”, “*a inclusão de jovens e adultos cegos na sala de aula*” etc. O que releva mais ainda a realização desta pesquisa.

Alguns estudiosos afirmam que a transcodificação é uma categoria que, ao realizar-se, acarreta mudanças fonográficas, lexicais, frásticas e extralinguísticas.

Greimas (1975: 40) diz que “toda explicação ou descrição do sentido é uma operação de transcodificação”. Explicar ou explicitar a significação de uma palavra, de uma frase ou de um texto, segundo ele, é utilizar outras palavras, outras frases e outros textos, tentando dar uma nova versão a algo. Para este semioticista (1975: 13), transpor um conjunto de significantes de um código para outro, de uma linguagem para outra, constitui uma operação de transcodificação. Esta ocorre, seja em um nível gráfico, gestual, entre campos semióticos, seja através da interpretação textual. Em um determinado momento de sua teoria, talvez pelo afã de alguém que está propondo algo novo, ele chega a afirmar que a própria “semiótica é uma transcodificação” (GREIMAS, 1975: 41).

Independentemente do código ser tátil, visual ou de sinais, quando se transcodifica textos para qualquer sistema de leitura, ocorrem mudanças textuais, formais ou estruturais e extralinguísticas, mesmo que não afetem seu funcionamento e não prejudiquem a compreensão na sua significação.

A teoria semiótica considerada foi a de linha francesa, também chamada greimasiana, que se atém ao estudo da significação, concebida como função semiótica, prevista e manifestada em discurso. Essa teoria apresenta três estruturas: estruturas narrativas, estruturas discursivas e estruturas fundamentais que estão sendo descritas no capítulo seguinte.

Como *corpus*, optou-se por uma amostragem constituída dos seguintes folhetos: : *O Príncipe Natan e o Cavalo Mandingueiro*, de Arievaldo Viana Lima (Fortaleza – CE – 2000), *História do Príncipe Formoso*, de Rodolfo Coelho Cavalcante (Salvador – BA – 1957), e *História da Princesa Rosamunda e a Morte do Gigante*, de José Pacheco (Juazeiro – CE – 1976), os quais estão disponibilizados no acervo do Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP), localizado no 2º piso da Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

O folheto é um gênero e um suporte no qual são publicados vários outros gêneros, inclusive o cordel que é em verso e o conto que é uma narrativa em prosa, comumente chamada história de Trancoso. Embora versejado, o cordel engloba vários subgêneros: desafios ou pelejas, romances, lendas, episódios históricos, gêneros filosóficos etc. Trata-se de um livreto publicado em papel de preço ínfimo, vendido normalmente nas feiras nordestinas e dependurado em cordas de barbantes, geralmente com capas coloridas, ilustradas com xilogravuras que representam cenas das histórias narradas, paisagens, lugares, imagens de animais ou de pessoas como: dragão, serpente, leão, dinossauro, pássaro, príncipe, princesa, rei etc.

Os folhetos foram transcodificados para o Braille, observando neles mudanças textuais, alterações semióticas e extralinguísticas e verificando como se deram seus processos de transcodificação, posto que o folheto constitui um gênero textual híbrido, abrangendo xilograma/enredo. Em vista disso, foram feitos os seguintes questionamentos que direcionaram a pesquisa: Quais os prejuízos que a transcodificação acarretou ao sistema Braille? Que elementos relevantes dos folhetos foram suprimidos? Que alterações textuais, formais e extralinguísticas sofreram os folhetos transcodificados?

Para responder a esses questionamentos, foram propostos os seguintes objetivos: aprofundar o conhecimento sobre os estudos semióticos; diferenciar o código linguístico do código Braille, explicitando a relevância da transcodificação de folhetos para este Sistema, discutir categorias da semiótica greimasiana comuns à análise do cordel tanto em Braille como em Português e identificar as perdas ocorridas nos folhetos transcodificados para o código em questão.

Observou-se que a transcodificação dos folhetos de cordel para o sistema Braille não restringiu o sentido das histórias lidas pelo leitor cego, mas eliminou alguns traços importantes deste gênero textual como: a xilogravura das capas e também as xilogravuras internas, as cores, as imagens, os desenhos, as representações de paisagens, de lugares, de animais, de vegetais, de objetos etc.

A mudança de código também transformou os significantes visuais, no que diz respeito à ideia de signo de Saussure, as expressões, no que diz respeito à ideia de signo de Hjelmslev, em novos significantes e novas expressões tácteis, a constituição das letras, das palavras, das frases etc.

1. DA SEMIÓTICA À TRANSCODIFICAÇÃO

1.1.A semiótica

A semiótica francesa, também chamada greimasiana, atém-se ao estudo da significação. Constitui, segundo Courtés (1979: 41), que “não se reduz somente à descrição da comunicação (definida como a transmissão de uma mensagem de um emissor para um receptor): mas engloba-a, e deve igualmente dar conta de um processo muito mais geral, ou seja, o processo da significação semiótica, o qual consiste na relação de dependência entre o conteúdo e a expressão no interior do signo e possui também uma função pragmática, isto é, o que o signo significa para o usuário e que ideologia sustenta. Greimas pensou a significação como um percurso, constituído de três momentos, chamados: estruturas narrativas, estruturas discursivas e estruturas fundamentais.

1.1.1. Narrativização

As estruturas narrativas, também chamadas pelo nome singular de narrativização, consistem na busca de um sujeito por seu objeto de valor. Compreendem dois momentos: a actância e a modalização.

Na *actância* ou na *sintaxe narrativa*, há uma relação do sujeito com um predicado do ser (que representa a competência do sujeito para realizar algo) e do fazer (que é a ação do sujeito em busca do seu valor). O papel actancial, assim, não é fixo, mas varia com o desenrolar da narrativa.

A actância ainda é vista como um espetáculo que simula o fazer do homem, que transforma o mundo. Para depreender ou segmentar o corpo da narrativa, é necessário fazer uma descrição do espetáculo semiótico, dos actantes envolvidos e de seus papéis actanciais respectivos. Ideologia é aqui tomada no sentido antropológico de sistema de valores de um sujeito ou de um grupo.

Sujeito semiótico (S) é o actante central da narrativa. É aquele que possui um Objeto de Valor (OV), que é por ele almejado, assim como as qualidades necessárias para sua obtenção. Ele age em busca desse valor.

As qualidades e a ação do sujeito refletem-se nos dois predicados com os quais se relaciona: o ser (a competência) e o fazer (sua performance). Além de ser um actante, ele se instaura na narrativa por uma modalidade na ordem do querer, dever, crer, saber e poder como sujeito de estado.

É mister salientar que toda narrativa gira em torno do par: sujeito e objeto de valor. Estes formam um enunciado elementar, que constitui a relação transitiva. Para ser sujeito, é necessário ter-se um valor e o objeto só é valor se for visado por um sujeito. Porém, consoante Greimas (1973, 19), "a relação sujeito/objeto é uma relação juntiva que permite "considerar este sujeito e este objeto como semioticamente existentes um para o outro", isto é, o querer ou o desejo de um sujeito já está previsto pelo narrador, ainda que tal desejo esteja implícito.

Há dois tipos de narrativas: narrativa simples, em que há a sucessão de enunciados de estados, e narrativa complexa, em que um sujeito de fazer transforma os enunciados de estado, com a finalidade de obter os valores. Consequentemente, há dois tipos de sujeitos: o sujeito de estado, que mantém relações conjuntivas e disjuntivas com objeto de valor e o sujeito de fazer, que é agente e opera transformações nos enunciados de estado. Este, como se verá, detém a competência para agir, aquele busca o valor e várias atribuições e passa por diversas mudanças e qualificações, conforme define Courtés:

“Ora, o sujeito de estado define-se essencialmente e somente pela sua relação com o objeto de valor, relação que está submetida a variações ao longo do percurso narrativo. Assim, independentemente dos investimentos semânticos que os objetos de valor podem receber, é lícito falar tanto do seu estatuto modal como dos modos da sua existência semiótica” (COURTÉS, 1979: 27).

Existem duas maneiras de relacionar transitivamente os sujeitos: primeiramente, através da junção, que é uma categoria semiótica que se divide em dois momentos contrários: a conjunção e a disjunção e estabelece que, se um sujeito estiver em conjunção com o objeto de valor, o antissujeito estará disjunto dele e vice-versa; em segundo lugar, através da transformação: o sujeito do fazer realiza transformações na narrativa, ou seja, transforma os enunciados de estado em enunciados de fazer, a fim de concluir seu programa narrativo e ser sancionado, positivamente, recebendo a recompensa. Este altera os enunciados de estado, criando enunciados de fazer, nos quais

um sujeito que opera a transformação, passa de um estado a outro, isto é, passa de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo.

Um sujeito em um enunciado de estado pode estabelecer relações juntivas conjuntivas com os seguintes valores: casa, conforto, saúde, dinheiro, amor, comida etc. Mas pode manter relação juntiva disjuntiva com os mesmos objetos. Como se pode observar, no programa narrativo, um enunciado de fazer rege um enunciado de estado, transformando o programa narrativo do sujeito ou do antissujeito.

O Oponente (OP) prejudica o sujeito, impedindo-o de alcançar o objeto de valor e o Adjuvante (AJ) ajuda o sujeito a obter o valor. Sobre este par de sujeitos, Greimas afirma o seguinte:

"Reconhecemos, entretanto, sem dificuldade duas esferas de atividade e, dentro destas, duas espécies de funções bastante distintas: (1) As primeiras, que consistem em trazer auxílio, agindo no sentido do desejo, ou facilitando sua comunicação; (2). E outras que, ao contrário, consistem em criar obstáculos, opondo-se quer à realização do desejo, quer à comunicação do objeto" (GREIMAS, 1973: 233).

O Destinador (DOR) destina o sujeito na obtenção do objeto de valor, que é, em vista disso, o Destinatário (DÁRIO) da ação. Ele modifica os sujeitos, faz-fazer, ou seja, doa valores modais e dá as ferramentas necessárias para que um sujeito aja sobre outro. Deste modo, surge um problema:

"Como diferenciar um sujeito semiótico de um Destinador?" Este para Greimas (1979) "é o que comunica ao Destinatário-sujeito (do âmbito do universo imanente) não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo; é também aquele a quem é comunicado o resultado da performance do Destinatário-sujeito", que lhe compete sancionar por um Destinador final e não por um Destinador inicial".

Isto é, por um Destinador julgador, que não se assemelha a uma autodestinação, e nem por um Destinador manipulador. O primeiro surge no final do programa narrativo dos sujeitos, a fim de saber se estes cumpriram com o contrato travado entre si; o segundo manipula tanto o sujeito quanto o Antissujeito, tentando destiná-los ao fracasso ou ao sucesso.

Courtés desfaz o problema, quando assim explica a diferença básica entre este par de sujeitos:

“Enquanto o sujeito semiótico é definido como um sujeito de fazer, pela sua capacidade de agir, de "fazer-ser" as coisas, o Destinador, considerado deste mesmo ponto de vista, é o que "faz fazer", isto é, o que exerce um fazer, visando provocar o fazer do sujeito” (COURTÉS, 1979: 32).

Há duas etapas básicas no percurso do destinador: da competência do tipo semântica, em que o destinador faz com que o destinatário creia nos valores propostos, a fim de manipulá-lo, firmando um contrato entre ambos. A segunda é quando o destinador doa ao destinatário os valores modais: querer, dever, saber e poder, realizando a manipulação propriamente dita, como afirma Barros:

“Na manipulação, o destinador propõe um contrato e exerce a persuasão para convencer o destinatário a aceitá-lo. O fazer-persuasivo ou fazer-criar do destinador tem como contrapartida o fazer-interpretativo ou o crer do destinatário, de que decorre a aceitação ou a recusa do contrato” (BARROS, 2005: 31).

O destinador que estabeleceu o contrato com os sujeitos, em uma última instância, faz o julgamento de suas ações. Já na fase da sanção da narrativa, quando os sujeitos serão julgados pelos seus atos.

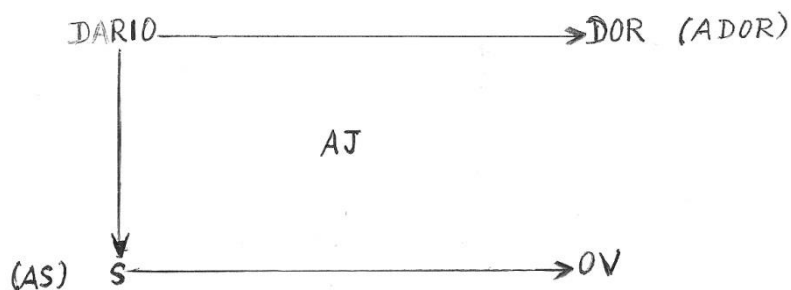
Há, segundo Courtés (1979: 30-33), dois tipos de sanção: “a sanção cognitiva ou interpretação e a sanção pragmática de retribuição”. Na primeira, o destinador-julgador julga o sujeito a partir de seus valores, interpretando se ele cumpriu com o contrato que fizera na manipulação. Assim, o destinador pode reconhecê-lo como um sujeito verdadeiro que merece ou não receber credibilidade. Dependendo da verificação dos valores do sujeito, o destinador poderá duvidar ou não de sua conformidade com os valores que apresenta ou com os valores que demonstrou no contrato. Na segunda, sanção pragmática, o sujeito que foi reconhecido como cumpridor do acordo assumido com o destinador, será julgado positivamente, recebendo recompensa; já o sujeito desmascarado, que quebrou o contrato, será julgado negativamente, recebendo uma retribuição na forma de punição.

Sobre isto, Barros afirma:

“Os estados são, dessa forma, definidos como verdadeiros (que parecem e são) ou falsos (que não parecem e não são) ou mentirosos (que parecem, mas não são) ou secretos (que não parecem, mas são), e o destinador neles acredita ou deles duvida. Para assim interpretar, o destinador-julgador verifica a conformidade ou não da conduta do sujeito com o sistema de valores que representa e com os valores do contrato inicial estabelecido com o destinador-manipulador. Cabe ao destinador-julgador comprovar se o sujeito cumpriu o compromisso assumido na manipulação” (BARROS, 2005: 35).

O Antissujeito (AS) ou apresenta o mesmo valor, ou um valor contrário ao do sujeito. O Antidestinador (ADOR) é o destinador do antissujeito.

Costuma-se representar a estrutura actancial através de diagramas. O diagrama seguinte representa o sintagma elementar da sintaxe narrativa, ou esquema narrativo básico:



O sujeito instaura-se na narrativa através dos objetos modais. A *modalização*, que constitui a semântica da narrativa, acontece quando os predicados do ser e do fazer são regidos por outro predicado, chamado modal. Este representa o querer ou o dever do sujeito, que o instaura como tal, o fazer do sujeito, ou a sua performance em busca do valor, o saber que o sujeito possui para agir, ou então, o poder atingido com a obtenção do valor. É mister salientar que a instauração de um sujeito pode ocorrer através de uma modalização negativa, a qual se opõe às modalidades simples, tanto no campo do ser quanto no campo do fazer. Eis as modalidades:

- Querer-ser; Querer-fazer; Não-querer-ser; Não-querer-fazer;
- Dever-ser; Dever-fazer; Não-dever-ser; Não-dever-fazer;
- Saber-ser; Saber-fazer; Não-saber-ser; Não-saber-fazer;
- Poder-ser; Poder-fazer; Não-poder-ser; Não-poder-fazer.

Na modalização do fazer, existem dois pontos que devem ser observados: o fazer-fazer, ou seja, o fazer do destinador que doa valores modais a um destinatário, a fim de que ele possa fazer; e o ser-fazer, que é o arranjo modal da competência do sujeito. Neste caso, no que diz respeito ao arranjo modal da competência do sujeito operador, são combinados dois tipos de modalidades: As virtualizantes: modalidades instauradoras dos sujeitos: "dever-fazer", e "querer-fazer"; e as atualizantes: modalidades que qualificam os sujeitos para a ação: "saber-fazer" e "poder-fazer".

Os valores modais são aqueles investidos nos objetos modais (dever e querer, saber e poder) que modalizam ou modificam a relação de um sujeito com o valor e o fazer; e os valores descritivos, representados pela junção de um sujeito com objetos

como apartamento, livro, bengala, televisão etc. O valor pode transformar o querer ou dever num saber, o saber num poder, o querer num não-dever, um saber num não-poder etc.

O destinador doa os valores modais aos sujeitos. Um sujeito que adquiriu um valor, privou outro sujeito deste valor. A apropriação de um objeto por um sujeito significa privação do mesmo por outro sujeito.

Na fase da manipulação, um sujeito/destinador-manipulador age sobre outro sujeito/destinatário-manipulado para levá-lo a dever ou querer-fazer algo. O segundo crer no primeiro e cumpre o contrato que lhe foi destinado. Sobre este termo, Greimas diz o seguinte:

“Ao contrário da operação* (enquanto ação do homem sobre as coisas), a manipulação caracteriza-se como uma ação do homem sobre outros homens, visando fazê-los executar um programa dado: no primeiro caso, trata-se de um "fazer-ser", no segundo, de um "fazer-fazer" (GREIMAS, 1979: N. P.).

Isto posto, como ocorre com o enunciador, em outra instância semiótica, o Destinador realiza um fazer persuasivo e o Destinatário realiza um fazer interpretativo. O primeiro impele o segundo a aceitar o contrato proposto, embora não fique evidenciado ao leitor muitas vezes. Só se pode inferi-lo, já que o Destinador tem um querer, o qual será realizado pelo Destinatário, mesmo este não percebendo as intenções daquele.

Segundo Greimas (1979: N. P.), “a persuasão do manipulador apoia-se na modalidade do poder”, isto é, na dimensão pragmática. Ele proporá ao manipulado objetos positivos (valores culturais, humanos, narrativos etc.) ou negativos (ameaças, ordens, fracassos, frustrações, empecilhos etc., valores inscritos nos oponentes), ainda que também persuada através da modalidade do saber. Na dimensão cognitiva, o manipulador faz com que o manipulado (re) conheça sua competência modal por meio do saber-ser, doando-lhe valores positivos e negativos.

São quatro os meios de manipulação ou persuasão mais frequentes: provocação, sedução, tentação e intimidação. Mas podem aparecer a ameaça, o pedido, o desafio, a súplica e outras maneiras de manipular um sujeito.

A manipulação/persuasão segundo o poder leva o Destinatário a fazer uma interpretação correta do objeto-valor que lhe foi proposto pelo Destinador, o que o fará optar, necessariamente, por duas imagens da competência deste sujeito: positiva (na sedução) e negativa (na intimidação).

A manipulação/persuasão, segundo a modalidade do saber, diz respeito à provocação, que fornece valores e juízos negativos a um sujeito. Note a adaptação de alguns exemplos propostos por Greimas no “*Dicionário de Semiótica*” (1979):

"Tu és incapaz de passar no vestibular".

"Jamais conseguirás comprar um carro destes".

"Desiste, não farás o gol".

Também dizem respeito à sedução e à tentação, as quais manifestam valores e juízos positivos e valores prejudiciais à vida do sujeito. Eis os exemplos seguintes:

"Faça a tarefa, que te darei um tablete".

"Se você comer toda a comida, eu lhe deixo jogar game".

"Pula da ponte que te dou meu boneco".

Na competência, um destinador doa a um sujeito de estado os valores modais, capacitando-o para agir ou realizar seu programa narrativo. É nesta fase que o sujeito semiótico adquire um saber para agir.

A performance é a ação ou o fazer do sujeito que adquiriu um saber na fase da competência e pode, a partir de então, obter o valor que tanto almejou. A competência é uma doação de valores modais e a performance uma apropriação de valores descritivos, conforme diferenciou Barros (2002, 35).

1.1.2. Discursivização

A *discursivização*, também chamada de *estruturas discursivas*, é o patamar que transforma em discurso as estruturas narrativas, mediante a projeção dos dois sujeitos da enunciação, o enunciador e o enunciatário. A conversão das estruturas narrativas em estruturas discursivas se dá quando estas são assumidas pelo sujeito da enunciação, o qual faz uma série de "escolhas", de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e "conta" ou passa a narrativa, transformando-a em discurso, conforme afirma Batista:

“A discursivização coloca em discurso as estruturas narrativas. Representa as escolhas que um Sujeito discursivo faz para expressão das estruturas narrativas. A narrativa chega até a voz, sendo organizada e assumida por um Sujeito enunciador que, tendo em vista o universo de discurso abordado e o Sujeito enunciatário em questão, escolhe o(s) tema(s) as figuras, os atores, o tempo e o espaço nela envolvidos, ou com ela relacionados e os apresenta a um Sujeito enunciatário que a escuta e interpreta” (BATISTA, 2009: 4).

O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa "enriquecida" por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. A análise discursiva opera, por conseguinte, sobre os mesmos elementos que a análise narrativa, mas retoma aspectos que tenham sido postos de lado, tais como as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário, ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos, como destacou Barros (2002: 72).

A enunciação caracteriza-se, em primeira definição, como a instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas. Pode, nas diversas concepções linguísticas e semióticas, ser reconstruída a partir sobretudo das "marcas" que espalha no discurso. É nas estruturas discursivas que a enunciação mais se revela e onde mais facilmente se apreendem os valores sobre os quais ou para os quais o texto foi construído. Enunciação está sendo tomada aqui, de acordo com o que definiu Benveniste (2006, 82), como um "colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização", ou seja, segundo este autor, este processo é o ato de produzir enunciados por meio da fala, porém não é simplesmente a fala, posto que a enunciação "é o ato mesmo de produzir um enunciado e não o texto do enunciado, que é seu objeto" (BENVENISTE, Id. Ib.).

Cabe à sintaxe do discurso explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso enunciado ou dito e também as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário. O discurso define-se, ao mesmo tempo, como objeto produzido pelo sujeito da enunciação e como objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário.

Os dois tipos de mecanismos sintáticos confundem-se em geral, pois os dispositivos empregados na produção do discurso servem também de meios de persuasão, utilizados pelo enunciador para convencer o enunciatário da "verdade" do seu texto. O primeiro realiza um fazer persuasivo, enquanto o segundo realiza um fazer interpretativo. Segundo Batista (2014, 117), "em cada enunciação existem, no mínimo, dois textos: um produzido pelo enunciador na codificação e outro pelo enunciatário na decodificação". Deste modo, das relações dialógicas ocorridas entre esses dois sujeitos, surgem os enunciados - produto concreto da enunciação.

A *sintaxe discursiva* compreende as relações que o enunciador e o enunciatário estabelecem entre si, ou com o tempo e o espaço e os atores envolvidos no enunciado. Portanto, existem três procedimentos de discursivização que passam pela percepção dos sujeitos enunciador/enunciatário: a actorialização (atores e papéis temáticos envolvidos no discurso), a temporalização (a constituição do tempo) e a espacialização (a constituição do espaço). Podem ser: de embreagem ou de aproximação no tempo ou no espaço com o enunciatário; e de debreagem, ou de distanciamento com o enunciatário, no tempo e no espaço.

A semiótica examina as relações entre enunciação e discurso sob a forma das diferentes projeções da enunciação, com as quais o discurso se fabrica. A enunciação projeta, para fora de si, os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. Essa operação denomina-se debreagem e nela são utilizadas as categorias da pessoa, do espaço e do tempo. Em outras palavras, o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Estudar as projeções da enunciação, segundo Barros (2005: 53), é, por conseguinte, verificar quais são os procedimentos utilizados para constituir o discurso e quais os efeitos de sentido produzidos pelos mecanismos escolhidos e também elaborar um discurso ancorado, a fim de situar os sujeitos no tempo e no espaço.

Partindo do princípio de que todo discurso procura persuadir seu enunciatário de que é verdadeiro (ou falso), os mecanismos discursivos têm, em última análise, por finalidade “criar a ilusão de verdade”, como considerou Courtés (1979, 100).

Há dois efeitos básicos produzidos pelos discursos com a finalidade de convencerem de sua verdade, são o de proximidade ou distanciamento da enunciação e o de realidade ou referente. Na aproximação, temos um texto em primeira pessoa, aqui/agora, debreagem enunciativa; no distanciamento, temos um texto em terceira pessoa, lá/alhures, debreagem enunciva. A debreagem enunciva em terceira pessoa torna o discurso mais objetivo, já a debreagem enunciativa em primeira pessoa torna o discurso mais subjetivo, consoante discutiu Barros (2002, 75).

Tratando do papel temático e do ator, Courtés (1979: 121) explica que “o papel é uma entidade figurativa animada, mas anônima e social; em compensação, o ator é um indivíduo que assume um ou vários papéis”. Por exemplo: Pedro é o ator, mas pode exercer o papel de pescador, açougueiro, jogador, rei, imperador etc. No folheto *O Príncipe Natan e o Cavalo Mandingueiro*, por exemplo, Aman é um ator e exerce o papel de pai, rei, mágico etc.

Na *Semântica discursiva*, aparecem os procedimentos de figurativização e tematização. Neste nível do discurso, os elementos do nível narrativo ganham concretude. Os temas são abstratos e nem sempre estão presentes no texto, mas são inferidos através do revestimento figurativo ou sêmico ou por meio das figuras, que são de natureza concreta. Neste caso, poder-se-ia dizer que as figuras dão materialidade aos temas. Sobre os procedimentos de figurativização e tematização, Courtés afirma:

“Como já notamos, os semas nucleares, constitutivos das figuras nucleares, reenviam para a apreensão exterior do mundo (designada sob a categoria da “exteroceptividade”) estes semas nucleares organizam-se então em figuras, dando assim lugar a unidades de conteúdo estáveis, definidas pelo seu núcleo permanente, cujas virtualidades se realizam diversamente segundo os contextos” (COURTÉS, 1979: 115).

Ao se concretizarem os temas no discurso, a partir do revestimento figurativo, cria-se o efeito de realidade. A reiteração dos temas e a recorrência das figuras no discurso chama-se de isotopia, a qual assegura a coerência semântica do texto e sua linha sintagmática. Há dois tipos de isotopia: primeiramente, isotopia temática (repetição de unidades semânticas abstratas em um mesmo percurso temático); em segundo lugar, isotopia figurativa (disposição de figuras de um mesmo campo semântico).

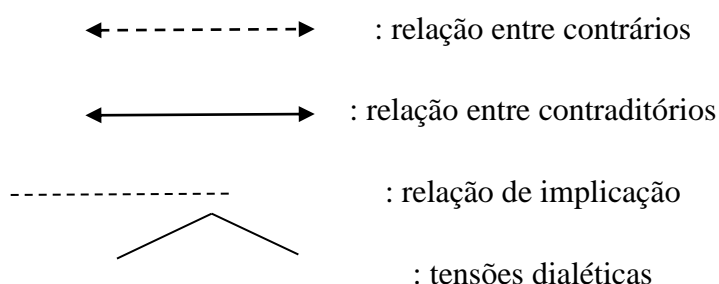
Estes tipos de isotopia estabelecem um grau de parentesco, são associados com o discurso e transmitem sua concretude e também passam a ideia de realidade no mundo, isto é, eles materializam os diversos temas usados textualmente. Assim posto, figuras, como: bola, campo, gramado, trave, torcedor, gritos, assobios, bombas, jogador, gol, caso aparecessem em algum texto, constituiria uma isotopia figurativa e poder-se-ia definir os seguintes temas: jogo, futebol, comemoração, alegria, vitória etc.

1.1.3. Estrutura fundamental

A estrutura fundamental, também chamada semântica profunda, constitui a primeira etapa do percurso da significação e representa os conflitos no interior da narrativa. Nesta etapa, é determinado o mínimo de sentido sobre o qual o texto se constrói e se desenvolve. A significação é vista como uma estrutura elementar que é reduzida a uma relação de oposição ou de diferença entre dois termos no interior do quadrado semiótico.

Os elementos opostos constituem um ponto de partida na configuração discursiva, onde serão projetados os semas e os sememas (responsáveis pela concretude dos enunciados). Estes termos são determinados pelas categorias tónicas: euforia/disforia, que relacionam os sujeitos com os objetos, a partir da conformidade ou da desconformidade.

A estrutura fundamental é representada, espacialmente, em forma de um octógono semiótico, onde a partir de um termo chave, colocam-se as oposições, as implicações e os contraditórios da forma seguinte:



1.2.A transcodificação semiótica

1.2.1. Dos autores

Há poucos autores que discutem o processo de transcodificação do ponto de vista semiótico. Greimas, semioticista, o faz, no livro *Sobre o Sentido: Ensaios Semióticos* (1975), no qual conceitua a transcodificação, identifica e discute algumas ocorrências que acredita serem pertinentes para esclarecer esta categoria. Porém, ele não a aplica a um *corpus*, nem propõe seus limites e possíveis níveis de análise, embora forneça pontos fundamentais, ao comentar, no *Dicionário de Semiótica* (2011), os verbetes abertura, atualização, sistema, processo, paradigma e sintagma, de modo que se compreenda a transcodificação e como esta ocorrência semiótica pode abranger outros subsistemas, não só linguísticos, como extralinguísticos.

Seria, pois, interessante que, ao conceituar transcodificação, Greimas tivesse elencado suas subcategorias e delimitado suas possibilidades de análise, para que não se pense que quaisquer transcrições ou "transmutações" atualizem este processo. Se bem que, no caso de Greimas, pelo fato de ser teórico, não fosse relevante a construção de um material prático de análise, baseado na transcodificação, em um primeiro momento. Talvez por isso ele apenas teorize sobre esta categoria, sem adentrar no processo em si.

Courtés e Pais, discípulos de Greimas, (este teórico, lexicólogo, semanticista e semioticista brasileiro; aquele, teórico e semioticista francês), veem a tradução, como um procedimento de **transcodificação**: o primeiro no livro *Introdução à Semiótica narrativa e Discursiva* (1979), nas páginas: 43, 49, 107, 135; o segundo na revista internacional: *Acta Semiótica e Linguística*, vol. 11, 2006, no trabalho: *Considerações sobre a Semiótica das Culturas, uma Ciência da Interpretação: Inserção Cultural, Transcodificações Transculturais* (149/158). A tradução, segundo estes autores, mesmo sendo uma categoria que está dentro da transcodificação, não dá conta deste processo, já que a língua de partida tem especificidades diversas da língua de chegada.

A semioticista e linguista brasileira, Batista, na revista: *Acta Semiótica et Linguística*, v. 19, n. 1, 2014, no trabalho: *MODELOS PANCRÔNICOS DE DESCRIÇÃO LINGUÍSTICA: PERCURSOS DE SENTIDO* (114-127), discute as dicotomias linguísticas: língua e fala/competência e performance, sincronia e diacronia com base nos estudos semióticos pancrônicos e, depois, aplica estes conceitos à análise do discurso etnoliterário, considerando como corpus: versões

que levantou do romance oral “*O cego*”, o qual está disponível em: (BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *Romanceiro do Brasil*. Inédito: 2015). Este trabalho foi relevante porque possibilitou observar as relações intersubjetivas, entre enunciador e enunciatário, as quais, quando sucedem, provocam alterações discursivas, já que a recepção do enunciatário nem sempre se dá conforme se pensa, no processo de decodificação da mensagem realizado deste sujeito. Ela também estudou, a partir da pancronia, as mudanças ocorridas no hoje da língua, que se supõe tratar de mais um dos processos de transcodificação.

Outro pesquisador que também usou a transcodificação como categoria aplicada a um *corpus*, foi o linguista Marcuschi, no livro: *Da Fala para a Escrita* (2001: 49). No qual destacou do ponto de vista linguístico, não semiótico, ainda que tenha abordado a transcodificação de textos, partindo da linguagem oral para a linguagem escrita.

1.2.1.1. Da categoria

Alguns estudiosos afirmam que a transcodificação é uma categoria semiótica que, ao realizar-se, pode acarretar mudanças fonográficas, lexicais, frásticas e extralinguísticas.

Greimas (1975: 40) diz que “toda explicação ou descrição do sentido é uma operação de transcodificação”. Explicar ou explicitar a significação de uma palavra, de uma frase ou de um texto, segundo ele, é utilizar outras palavras, outras frases e outros textos, tentando dar uma nova versão a algo. Para este semioticista (1975: 13), transpor um conjunto de significantes de um código para outro, de uma linguagem para outra, constitui uma operação de transcodificação. Esta ocorre, seja em um nível gráfico, gestual, entre campos semióticos, seja através da interpretação textual. Em um determinado momento de sua teoria, provavelmente pelo afã de alguém que está propondo algo novo, Greimas chega a afirmar que a própria “semiótica é uma transcodificação” (GREIMAS, 1975: 41).

Nesta perspectiva, qualquer relação intersemiótica/intrassemiótica ou intertextual/intratextual é uma maneira de se operar a transcodificação. Se um texto dialoga com outro texto, através da paródia ou da paráfrase ou se constrói, abordando sua própria linguagem ou discutindo seu processo de criação por

meio da metalinguagem, um guarda de trânsito descreve para um transeunte o significado dos sinais de trânsito ou explica a ele a funcionalidade das placas informativas das avenidas, um lexicógrafo ou um terminógrafo conceitua os verbetes de um dicionário, um linguista transpõe textos da oralidade para a linguagem escrita ou desta para outro código gráfico e se passa, no momento da análise, de um nível semiótico para outro seguinte, seja da estrutura narrativa para a discursiva, seja desta para a fundamental etc., tem-se, então, a operação de transcodificação. Seja qual for o grau de comunicação ou de diálogo entre textos, está-se diante deste processo.

Portanto, um folheto de cordel que foi escrito em português, a seguir é transposto para o código Braille, ainda que esta ocorrência constitua uma transcrição rudimentar (a nível grafemático), de acordo com o pensamento greimasiano, encontra-se diante da transcodificação, já que a linguagem escrita Braille é representada por expressões diferentes das do português, no sentido hjelmsleviano. A mudança de um texto escrito em um sistema permeado por imagens, para outro código, que não possui tais características, pelo fato de ser baseado no tato, pressupõe, necessariamente, diversas instâncias e procedimentos mutáveis de transcodificação.

O signo saussuriano, constituído de significante (imagem acústica) e significado (conceito), não abarcou as diversas linguagens, renegando o segundo plano, as não-verbais e sincréticas. Assim, Louis Hjelmslev (2011: 55), linguista dinamarquês e também o mais importante intérprete de Saussure, complementaria a definição do signo, considerando expressão x conteúdo. Devido a esta observação pertinente, as demais linguagens foram contempladas, especialmente o Braille, que não possui imagem acústica, isto é, sonora, mas uma expressão: um conjunto de femas gráficos (tácteis), constituidores do seu alfabeto ou femema.

A transcodificação, como propôs Greimas, além de ser o resultado de uma interpretação, de uma análise, de uma descrição, de uma tradução ou de uma refacção textual, também é uma realização metasemiótica, que envolve mutações, supressões, cerceamentos e acréscimos no seio de qualquer campo semiótico. A consideração de que a metasemiótica é uma transformação semiótica parcial, total, superficial ou pouco perceptível, está-se referindo à transcodificação ou, ainda, ao próprio ato de transpor textos para novos sistemas

de escrita. Até mesmo não havendo uma mutação explícita, através da análise textual, há de se encontrar alguma mudança implícita. Isto dependerá do tipo de abordagem que se priorize.

Courtés (1979: 49), referindo-se à tradução como uma operação de transcodificação semiótica, considera: um texto escrito em francês para o inglês ou para o italiano não é apenas uma mudança icônica ou grafemática, todavia uma mudança de um universo cultural já estabelecido, com suas articulações semânticas específicas, isto é, com suas possibilidades de atualização já definidas na língua, para adentrar em outro universo cultural que não possui as mesmas possibilidades linguísticas, ou seja, não dispõe do mesmo corte conceptual. O que obrigará uma transposição ou uma supressão parcial ou total.

É importante ressaltar que, além de a transcodificação alterar os grafemas e os fonemas, também modifica as relações paradigmáticas e sintagmáticas, os estrangeirismos intrínsecos às línguas e os semas inerentes ao léxico.

A semiótica, segundo este teórico, só pode ser considerada uma transcodificação, se ocorrer de um nível de linguagem para outro; de uma linguagem para outra diferente, isto é, a significação semiótica só acontece entre estas duas possibilidades de mudança, isto tomado em relação a quaisquer linguagens. Assim, poder-se-ia classificar a semiótica em uma metasemiótica, conforme ele propõe:

“A semiótica define-se como uma metalinguagem em relação ao universo de sentido que ela se dá como objeto de análise. Ela não se reduz por isso a uma simples paráfrase que restituiria, sob uma outra forma, os enunciados de base, segundo um princípio de equivalência: neste caso, com efeito, a melhor equivalência de um texto, por exemplo, é este mesmo texto” (COURTÉS, 1979: 43).

Neste ponto de vista, poder-se-ia dizer que a semiótica é uma transcodificação, já que ela é operada entre dois níveis distintos de linguagem, que possuem elementos diversos, pelo fato de estarem em lados opostos da língua: tanto no significante quanto no significado. Assim, a semiótica se relaciona com a expressão e o conteúdo, por meio da significação. Sobre isto, Courtés problematiza:

“Se a semiótica é uma transcodificação, ela é também mais do que isso. Enquanto operação de descrição, ela deve precisar os níveis de análise em que pretende situar-se: isto significa que ela considera os objetos que estuda só sob um aspecto bem determinado que lhes é comum” (Id. Ib.).

Pais (2006: 153) levanta a possibilidade de haver uma transcodificação intrasemiótica que ocorre dentro da própria semiótica ou "nos processos típicos da metalinguagem". De acordo com o autor, este fato ocorre devido a uma relação de um texto ou de um universo de discurso com outro texto ou universo. Esta relação, pautada na transcodificação, acarreta mudanças textuais e discursivas, o que acontece sempre que se mudar um texto técnico-científico em um texto pedagógico.

A transcodificação transcorre dentro do universo sociocultural (na sociedade), no sistema intracultural (na própria cultura) e intercultural (entre culturas). Noutras vezes, segundo Pais (Id. Ib.): a transformação ou a transcodificação se dá no nível da tradução, entre línguas naturais, o que implica em supressão de aspectos linguísticos particulares da língua de partida na língua de chegada, os quais estão relacionados com as atualizações semânticas e semióticas, conforme o uso vocabular. Pois a tradução como transcodificação limita o processo de atualização de alguns semas ou significados de uma palavra, já que a mudança de idioma acarreta mudanças sêmicas e semêmicas.

Uma palavra possui muitos traços sêmicos ou significados na língua de partida ou de chegada, que se diluem na tradução, uma vez que não há uma compatibilidade entre expressão e conteúdo, os quais são distintos, devido à distância linguística. Ele conclui o assunto, afirmando:

“Os tradutores e os terminólogos, na hora de verterem um texto para outro idioma, deparam-se com o "problema da diversidade cultural das diferentes comunidades linguísticas", que têm suas crenças, suas leis, sua própria estruturação linguística etc.” (PAIS, 2006: 154).

É importante ressaltar que, neste texto, Pais não está apenas priorizando o caráter textual da transcodificação, mas também seu lado semântico, posto que se atém a exemplos retirados exclusivamente do léxico, a fim de demonstrar como a transcodificação pode eliminar características ou semas contextuais das palavras. Para exemplificar, o autor mostra que a palavra “**gato**” pode ser atualizada em português com vários semas: como um animal da raça dos felinos, ou como "ligação clandestina de água ou de luz" nas grandes metrópoles brasileiras. Nisto, se tal palavra for transposta para outra língua, poder-se-ia ser descartado um de seus semas, visto que a atualização não é equivalente na língua de chegada seja no francês, no italiano, no alemão etc. Por essa razão, como se viu, ele ressalta a dificuldade que um tradutor encontra no momento de traduzir

um texto para quaisquer idiomas, independentemente da fluência do estudioso e de sua convivência com seus falantes. Isto também pode ser verificado na passagem:

“Assim, não basta ser fluente numa língua ‘de partida’ e numa ‘língua de chegada’. Um tradutor, honesto e bem intencionado, pode ser conduzido a muitos equívocos, se desconhece certos aspectos dos sistemas de valores e saberes compartilhados de cada uma das comunidades socioculturais envolvidas no processo de transcodificação” (PAIS, 2006: 155).

Esta linha de pensamento proposta por Pais é relevante porque se pode estabelecer outros níveis de transcodificação que serão explicitados neste trabalho, uma vez que ele limitou a transcodificação ao processo de tradução semântica, sobretudo aos campos transculturais que, na verdade, estão relacionados com o diálogo entre textos de diferentes culturas. Outro ponto positivo no trabalho deste teórico é que ele relata que a transcodificação pode ser estudada como uma categoria estritamente semiótica, embora não se tenha ao alcance a certeza de que haja algum livro que proponha uma semiótica da transcodificação, com classificações ou tipologias e uma terminologia adequada. Então, será necessário propor, no decorrer das análises, algumas classificações, visto que não há livros que teorizem sobre esta categoria.

Batista, no texto citado, faz um estudo semiótico a partir do conceito de pancronia, o qual foi proposto pelo sociolinguista francês Marcellesi (Congresso semiótico de Viena - 1979) e que foi aprimorado pelo semioticista brasileiro Cidmar Teodoro Paes. Depois, ela o aplica a textos etnoliterários, focalizando nos mesmos as relações intersubjetivas entre enunciador e enunciatário.

A autora discute as dicotomias saussurianas e suas releituras pós-estruturalistas, começando com a dicotomia: língua e fala, esta ato individual, no qual existe um código responsável por exprimir o pensamento dos falantes por meio da realização fonética; aquela, social, um conhecimento internalizado no indivíduo, que não pode modificar sua estrutura linguística, posto que esta possui suas próprias regras de atualização, que a faz ser diferente de outras línguas. No caso da fala, a autora também afirma que ela é um mecanismo psicofísico que permite ao falante realizar as combinações previstas na língua.

Antes de adentrar na pancronia, a autora menciona alguns teóricos que se debruçaram sobre esta categoria e propuseram outra terminologia para dicotomia saussuriana língua e fala. Bally, por exemplo, disse que “a língua é o acervo

linguístico social e a fala é o funcionamento linguístico individual", o que não altera a ideia de Saussure; Antonio Paglia afirmou que "a língua pertence ao indivíduo e à sua comunidade simultaneamente, havendo assim uma relação de alteridade entre seus membros"; Coseriu propôs a norma: realização coletiva, social, cotidiana, repetida nas comunidades, nos grupos, nas regiões etc.; Chomsky associou a dicotomia saussuriana língua e fala à competência e performance. A primeira seria o "saber linguístico que o falante tem da língua"; a segunda "a capacidade que ele possui de criar sintagmas", utilizando a estrutura desta língua.

A pancronia, no Brasil, desenvolvida por Pais (1993), é uma categoria que neutraliza a oposição diacronia/sincronia, visto que o sistema não é estático, mutável apenas a longo prazo, marcando uma transformação na língua, conforme pregou o Estruturalismo, porém ele está em constante mudança no hoje da língua, pois esta, segundo Batista (2014: 116), " funciona mudando e muda porque funciona é o princípio pancrônico básico".

Para esta teoria, o mundo é semioticamente construído e as significações estão presentes em todos os objetos, sensações, atividades humanas etc. Assim sendo, a linguística passa a ser um dos momentos da semiótica, definida como metateoria, na qual estão todas as ciências sociais. De certa forma, esta visão vai ao encontro do pensamento de Saussure, quando afirmou que haveria uma ciência que daria conta do "estudo dos signos no seio da vida social, da qual a linguística seria um de seus ramos" (SAUSSURE: 1969, 24).

No capítulo intitulado: *Uma linguística dos percursos e sua aplicação à análise do discurso etnoliterário*, Batista (2014) diz que o analista passa a agir nos percursos da significação e da enunciação, demonstrando e detectando as mudanças ocorridas no hoje da língua. Para tanto, ela cita Greimas (1966/70) que considerou a significação como um percurso constituído de três níveis: um nível fundamental ou profundo, um nível narrativo ou intermediário e um nível discursivo ou superficial.

A autora, considerando o ponto de vista de Pottier (1992) e Pais (1993), discute o percurso da enunciação que parte da mente do enunciador, que tem uma competência sobre algo, só estando concluída na mente do enunciatário, que reformula este conhecimento sobre o universo, transformando o discurso enunciado. O enunciador realiza um fazer persuasivo ou de codificação e o

enunciatório, um fazer interpretativo ou decodificação. Esta relação intersubjetiva acontece conforme algumas etapas específicas, que serão vistas a seguir.

Na primeira etapa, chamada de *percepção*, o enunciador toma consciência dos objetos do mundo natural; segue-se então a *conceptualização* em que ele deixa transparecer o conceito que tem a respeito dos seres e dos objetos percebidos na etapa anterior; em seguida, instala-se a *semiologização*, a qual funciona como a instância onde se passa do conceito às formas semiológicas; por fim, tem-se a *semiotização* que consiste na ação de um sujeito determinado que vai em busca de seu valor. Portanto, acontece a passagem do nível cognitivo ao nível semiótico. Tal passagem se dá por meio da leximização, isto é, através das lexias escolhidas, as quais serão usadas no discurso atualizado. Após esta atualização, vem a *semiose*, que consiste na produção, acumulação, transformação da significação, chegando à produção do texto, que é percebido pelo enunciatório.

No percurso realizado pelo enunciatório, na hora da interpretação, há uma inversão, ou seja, ele nota a produção do texto do enunciador e o *reatualiza*, reconhecendo a semiótica objeto, o código utilizado etc. e identificando os objetos manifestados de acordo com seus valores; em seguida, o enunciatório *ressemiotiza*, reconstruindo o texto completo e sua significação; assim, como se pode perceber, ele faz a leitura e a interpretação do texto a partir de sua visão de mundo, incluindo os elementos próprios de sua cultura, sua ideologia, que é distinta da do enunciador.

A *ressemiologização* é a próxima etapa, em que o enunciatório reorganiza os campos semióticos e os universos semiológicos; na *reconceptualização* ele reconstitui o metassistema conceptual, analisando sua experiência. Com isso, o enunciatório realimenta e autorregula o sistema conceptual que lhe chega à mente já modificado, aumentando sua competência e seu saber sobre tal universo, conforme afirma a autora:

“Por mais fiel que o enunciatório reproduza o texto do enunciador, este não será o mesmo. Diz-se, portanto, que em cada enunciação existem, no mínimo, dois textos: um produzido pelo enunciador na codificação e outro pelo enunciatório na decodificação. Se houver mais de um enunciatório, cada um produzirá o seu texto interpretativo” (BATISTA, 2014: 117).

O enunciador produz um texto, a fim de persuadir o enunciatório a fazer algo. Este o decodifica ou o interpreta à sua maneira, isto é, ele o lê com base

nos seus valores culturais (valores religiosos, sociais, espaciais, geográficos etc.). De certa forma, o enunciatário transforma o texto base, produzido pelo enunciador, em um novo texto.

Os autores cumpriram com o objetivo proposto, que foi mostrar a codificação do enunciador e a decodificação do enunciatário, porém, mesmo sabendo que este não foi o objetivo do trabalho, nenhum dos dois adentra na transcodificação, isto é, não percorre o processo de transcodificação operado pelas relações dialógicas. Esta relação, que é intersubjetiva, travada entre enunciador e enunciatário, representa uma das etapas da transcodificação. Isto quer dizer que pressupõe necessariamente mudança conceitual, textual, interpretativa, discursiva etc.

Se numa relação intersubjetiva, um sujeito codifica, ou seja, produz um código ou um texto e outro sujeito o decodifica, ou seja, interpreta e-o modifica. Quem transcodifica? Os dois sujeitos? Só o enunciatário?

Acredita-se que os dois sujeitos transcodificam seus textos mutuamente. Quando o enunciador expõe seu texto a um enunciatário, este o modifica de acordo com seus valores como se viu. Ao interpretar o texto do enunciador, o enunciatário está criando seu próprio texto, ou seja, transcodificando tanto com base no texto produzido pelo enunciador no momento do diálogo, quanto com base no que está a seu redor, ou seja, aquilo que pertence ao mundo natural, onde este sujeito está inserido.

Esta transcodificação também ocorre em relação ao enunciador de duas formas: em primeiro lugar, quando ele codifica seu texto, o qual é constituído e produzido a partir dos elementos extralinguísticos e extrasemióticos, que estão a seu alcance, isto é, disponíveis no mundo natural onde tal sujeito está inserido; em segundo lugar, ocorre quando, no diálogo com o enunciatário, o enunciador percebe a mudança operada por este sujeito, a qual se dá, embora rapidamente, já que ela está acontecendo no aqui/agora do discurso e em dois níveis ao mesmo tempo. Talvez a transcodificação não estabeleça um percurso enunciativo, todavia ela está imbricada tanto no fazer persuasivo quanto no fazer interpretativo. Isto se a transcodificação não constituir outro fazer, até o momento não determinado por alguém.

Marcuschi (Id. Ib.) diferencia a transcrição da retextualização. Segundo ele, transcrever a fala, ato individual, nada mais é que passar um texto do sistema sonoro, o qual nasce de uma realização sonora, para uma forma gráfica,

baseando-se em convenções próprias do código escrito. Neste percurso da transcrição, operam-se algumas mudanças: tanto no nível gráfico, como no nível fonético; só que tais mudanças devem ser de tal ordem que não interfiram no discurso produzido, isto é, não podem alterar bruscamente a linguagem e o conteúdo dispostos no código de chegada. Embora sabendo que alguma coisa se perde, certamente os gestos que são produzidos na comunicação.

Na retextualização, ocorrem mudanças mais significativas e mais perceptíveis, considerando-se principalmente a linguagem, conforme afirma o autor:

“Ao analisarmos alguns aspectos da relação entre a língua falada e a língua escrita ficou claro que cada modalidade tem suas especificidades, embora não sejam polares nem dicotômicas” (MARCUSCHI, 2001: 50).

A relação entre oral e escrito, segundo ele, em todas as línguas, é complexa e pode se dar em vários níveis, com base no pensamento da linguista francesa Rey-Debove. Os níveis propostos por Marcuschi levam em conta quatro parâmetros de análise: forma e substância; conteúdo e expressão. Estes níveis se relacionam no momento da retextualização, ou seja, no momento que o linguista for transcodificar o texto oral para o texto escrito. Deste modo, eis tais parâmetros:

- Substância da expressão: correspondência entre letra e som, ou seja, esta relação diz respeito à materialidade linguística;
- Forma da expressão: signos falados e signos escritos; forma do grafema (grafia usual) e forma do fonema (realização fonética);
- Substância do conteúdo: realizações linguísticas equivalentes no nível pragmático, isto é, no nível do uso situacional e contextual específico;
- Forma do conteúdo: relações entre as unidades significantes orais (expressões, itens lexicais ou sintagmas) e as unidades significantes escritas, as quais são operadas como sinônimas no plano da própria língua, dicionarizada, mas de realização diferente na fala e na escrita.

O autor constata que a transcrição da fala para a escrita no português não é tão complexa como no francês, idioma que hoje se postula haver dois sistemas de expressão independentes. Porém, isto não quer dizer que haja uma prioridade

do oral sobre o escrito e vice-versa, posto que este não representa, fidedignamente, aquele, como relata o próprio Marcuschi:

“A experiência mostra que muitas palavras são apreendidas a partir do escrito, de modo que por vezes o aluno sequer sabe como pronunciá-las. O problema se coloca porque entre pronúncia e grafia não existe correspondência direta, já que o sistema de escrita raramente é fonético em alguma língua natural” (MARCUSCHI, 2001: 52).

É comum dizer-se, quando se transcreve um texto falado, basicamente, passa-se as palavras pronunciadas para um sistema de escrita ou código, que segue a grafia padrão da língua, variando apenas desde que se queira evidenciar as especificidades do falante. O autor conclui acima esta discussão com a seguinte afirmação:

“Transcrever não é uma atividade de metalinguagem nem é uma atividade de simples interpretação gráfica do significante sonoro. A transcrição representa uma passagem, uma transcodificação (do sonoro para o grafemático) que já é uma primeira transformação, mas não é ainda uma retextualização” (Id. Ib.).

O texto oral, quando transcrito, perde seu caráter originariamente pessoal, devido à transcodificação, a qual ocorre com a passagem da oralidade para a escrita, já que se trata da transição da substância e da forma oral para a substância e forma da expressão escrita, mesmo que ainda se esteja no nível da transcrição meramente grafemática. De acordo com as palavras do autor:

“É claro que toda a transcrição é uma espécie de adaptação e, neste procedimento, ocorrem perdas, pois sempre haverá algo que escapa ou que muda. Basta pensar na entoação e nos aspectos gestuais e mímicos, sem contar com a situação física que desaparece” (MARCUSCHI, 2001: 53).

Há transcrições que funcionam como retextualização, aquelas que introduzem pontuação e eliminam hesitações, no caso das entrevistas publicadas e, no caso também dos contos orais, os quais, no momento que são passados para a escrita, aparentam ser meras transcrições, mas, na verdade, tratam-se de novos textos, ou de textos que sofreram alguma alteração. Esta transposição, segundo o autor, não se trata mais de transcodificação, porém de adaptação, transformação na modalidade ou retextualização.

É interessante notar que, a partir deste momento, ele começa a separar a transcodificação da adaptação, da retextualização, da paráfrase e da transcrição. Como se estes procedimentos não implicassem na própria transcodificação (categoria semiótica que pressupõe supressão ou acréscimo em quaisquer níveis de comunicação).

Segundo ele, a transcodificação é diferente da paráfrase, já que esta refaz um texto, escrito em outro formato linguístico, em outro que diga algo com o mínimo de equivalência semântica ou estrutural, o que não ocorre com a transcodificação, a qual, nesta perspectiva, denota apenas a passagem de um código para outro, sem explorar os aspectos semióticos e extralinguísticos, embora estes sejam priorizados em detrimento daqueles.

Há, em Marcuschi, um equívoco no que diz respeito à transcodificação, posto que esta categoria não é somente uma passagem, uma transcrição ou uma transposição de um código para outro, mas uma mudança operada em quaisquer níveis semióticos ou linguísticos, como afirma Greimas:

“A transcodificação é uma "operação (ou o conjunto de operações) pela qual um elemento ou um conjunto * significante é transposto de um código para outro, de uma linguagem* para outra. Se a transcodificação obedecer a certas regras de construção determinadas, conforme um modelo científico, poderá equivaler, então, a uma metalinguagem” (GREIMAS, 1979: N.P.).

A transcrição difere da adaptação, a qual difere da paráfrase. Só que todos estes processos estão imbricados na transcodificação, até que se coloquem em níveis distintos e separados na hora da análise. Ainda que Marcuschi esteja abordando a transcodificação, sob a ótica estritamente linguística, sobretudo relendo e recuperando o pensamento de Rey-Debove (linguista que desenvolveu seus estudos a partir do pensamento hjamsleviano), isto não exclui o ponto de vista semiótico da transcodificação, visto que se está utilizando uma categoria com o conceito já estabelecido, embora não tenha uma terminologia adequada. Em suma, quando se transcreve um texto da oralidade para a escrita, quando se adapta um romance para o cinema, quando se parafraseia um conto ou um poema etc., opera-se a transcodificação, uma vez que tais ocorrências pressupõem supressões ou acréscimos.

Mesmo Greimas não tendo delimitado todas as possibilidades de transcodificação, ele a definiu e deixou claro que esta categoria abrangeria seja a tradução, seja a interpretação. Deste modo, fica evidente que a transcodificação não sucede apenas entre códigos, mas também no âmbito da semiótica, incluindo a metasemiótica e as relações intersemióticas e intrasemióticas e no âmbito da semiótica narrativa, abrangendo o percurso gerativo da significação, os programas narrativos, as relações juntivas etc. Note-se que a dificuldade de se apreender a transcodificação provém, tanto do conceito quanto do processo, talvez pelo fato de o

termo código está na raiz desta palavra. Então, tratando-se da concepção greimasiana, se ficar nítido que houve mudança, houve também a transcodificação, mesmo que seja de um alfabeto para outro, como se verá quando se estiver tratando do sistema Braille.

2. O SISTEMA BRAILLE

2.1. Origem

Antes do surgimento do Código Braille, criaram-se em diferentes países da Europa outras técnicas de leitura/escrita, a fim de educar as pessoas cegas, até então excluídas das escolas, que eram essencialmente voltadas para a educação das pessoas videntes ou normovisuais (classe dominante na Europa, especialmente na sociedade francesa dos séculos XVIII e XIX).

Os métodos mais conhecidos e difundidos na França, no final do século XVIII e no início do século XIX, foram: o “*Méthode de Lettres em Relief*” (*Processo de Representação dos Caracteres Comuns com Linhas Salientes*), adaptado por Valentin Haüy, e a “*Sonographie*” ou “*Écriture nocturne*” (a *Sonografia* ou *Escrita noturna*), inventada por Charles Barbier. Esta foi absorvida por Louis Braille, quando ele era ainda um jovem estudante da Institution Royale des Jeunes Aveugles.

O **Método** de Haüy consistia em colocar um papel úmido, com transcrição em francês, que acedia ao ser aplicado sobre um material concreto, com inscrições em relevos salientes, tornando-se aturado ao ressecar. Mas não correspondia a um novo código de escrita, posto que não se tratava de um sistema de leitura tátil, embora utilizasse o tato para reconhecer os caracteres franceses.

Valentin Haüy foi quem fundou em Paris (FR), em 1784, o Instituto Real dos Jovens Cegos, a primeira escola para pessoas cegas no mundo. Foi neste ambiente, adequado para a educação de cegos, que estudou Louis Braille, jovem cego proveniente da Aldeia de Coupvray, no interior da França.

Um problema detectado em relação ao método Haüy, é que, pelo fato de ser um método de leitura que exigia grande quantidade de papel, impossibilitava a confecção de materiais, devido o alto-relevo necessitar de um papel específico e também de muitos espaços para guardar os livros projetados neste sistema. Assim, o que deveria ser um método inclusivo de leitura, poder-se-ia tornar excludente, em relação à pessoa cega pobre, por causa da falta de acessibilidade e disponibilidade de textos transpostos neste método, problema que não fora previsto por Valentin. É preciso dizer que, mesmo rudimentar, tal método propagou a ideia de leitura tátil, que já havia sido explorada por

Henry Diderot, no texto "*Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*", publicado em 1749, e que Louis Braille se apropriaria mais tarde no seu Código.

A **Sonografia** (ou código militar), projetada pelo integrante do exército francês, o soldado Charles Barbier, entre 1808 e 1809, objetivava possibilitar a comunicação noturna entre os oficiais de guerra. Compreendia 12 pontos, que configuravam alguns fonemas do idioma francês, dispostos no papel com linhas salientes e depreendidos pelo tato à noite. Neste caso, não se tratava mais do método de Háüy, já que um único ponto poder-se-ia representar uma sílaba e dois pontos duas sílabas e, assim, sucessivamente. Embora a ideia da leitura em alto-relevo ainda permanecesse, o empreendimento de Barbier se aproximou mais do código Braille, no que diz respeito ao caráter combinatório, que também se encontra no sistema proposto por Louis Braille.

É mister salientar que o invento de Barbier não obteve sucesso inicialmente, até mesmo entre os oficiais, ainda assim foi levado para o Instituto Real, em Paris, onde Louis Braille o aprendeu. A configuração tátil deste método foi o ponto de partida para a criação do Sistema Braille como se observou.

Estes dois métodos de comunicação auxiliaram o código Braille em duas vertentes: a primeira, de Valentin Háüy, trouxe a ideia primordial de leitura de textos em alto-relevo; a segunda, de Charles Barbier, propôs a leitura em pontos salientes, também em alto-relevo, porém com outra fundamentação e constituição, o que alicerçou o surgimento do código Braille, criado e aperfeiçoado por Louis Braille. Pode-se observar estas influências no que ressaltou Borges:

“Háüy, o precursor, abriu a primeira escola para eles, descobriu um meio viável de impressão tátil e instalou um departamento de impressão para produzir material em relevo. Barbier adaptou o sistema de pontos usados por soldados para uso de cegos. Braille simplificou e aperfeiçoou a técnica de Barbier, utilizando letras ao invés de sílabas e diminuindo à metade do tamanho da célula” (BORGES, 2009: 38).

Mesmo muitas pessoas ao longo do tempo tendo tentado aperfeiçoar o Braille inúmeras vezes e até mesmo tentado projetar outros sistemas de escrita/leitura, não obtiveram resultados satisfatórios, uma vez que o código Braille já estava fechado e constituído como um sistema prático, sendo passivo de adaptação e adequação a quaisquer línguas, sobretudo às línguas neolatinas. Um exemplo

disto foi a letra **w** que só foi incorporada ao sistema Braille 12 anos depois, a fim de atender ao alfabeto da língua inglesa. Sobre esta letra, Borges afirma:

“Poucos sabem, entretanto, que o Sistema Braille não é universal: o que é imutável e matematicamente muito bem construído neste código são as vinte e cinco letras do alfabeto francês, ou, em outras palavras, do alfabeto romano (A letra **w** é uma exceção às regras de construção, pois não existia na língua francesa em 1850)” (BORGES, 2009: 60).

O Sistema Braille só se estabeleceu como um código universal (universal no sentido de ser conhecido e difundido mundialmente) a partir de 1878, com a realização de um congresso em Paris, que teve a participação de 11 países europeus e mais os Estados Unidos. Neste congresso, ficou acordado que todos os países deveriam adotar o código Braille como modelo de escrita/leitura para o acesso ao conhecimento por parte da pessoa cega.

2.2. Descrição do Código Braille

O Código Braille foi criado por Louis Braille em 1825, jovem da Aldeia de Coupvray, no interior da França, e só teve sua primeira edição em 1829, a qual foi acrescentada a Musicografia Braille. Ele é um sistema de leitura tátil que desenvolve a capacidade para distinguir, com as pontas dos dedos, pequenas diferenças em um sistema tátil de pontos em relevo. Esse código só passou a ser consolidado e utilizado na França, nas escolas para cegos, a partir de 1854. Posteriormente foi difundido para outros países da Europa e para o resto do mundo. Esta descoberta foi muito importante porque possibilitou o acesso da pessoa com deficiência visual à leitura de textos escritos e, conseqüentemente, à sua inserção na sociedade francesa do século XIX, embora esse empreendimento não tenha atingido a classe interiorana e menos favorecida socialmente. Na verdade, não houve uma inclusão massiva por parte dos cegos ou “*invisuais*” na sociedade, já que este empreendimento atingiu apenas a classe alta. Os cegos pobres permaneceram pedintes, mendigos, “coitadinhos”, “impuros”, “tocadores” e excluídos.

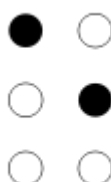
Este Código, também conhecido como **sistema de seis pontinhos**, apresenta sessenta e três combinações, as quais podem constituir o alfabeto Braille (as letras normais e as letras acentuadas), os sinais de pontuação, os símbolos matemáticos, os elementos químicos, as unidades físicas, as notas musicais e o sistema de numeração. Só que o processo de absorção dos caracteres Braille é fácil de ser assimilado por pessoas tanto cegas quanto analfabraillizadas, como se nota na explicitação de Borges:

“A técnica de escrita Braille usa por letra apenas 3 x 2 pontos (cela Braille) e um engenhoso conjunto de representações maximiza os fatores de perceptibilidade tátil (a ponta do dedo indicador tem uma área de maior percepção tátil, aproximadamente igual ao tamanho de uma cela Braille). A escrita pode ser produzida manualmente por artefatos muito simples: desde uma simples prancheta com uma guia e uma ponteira metálica (reglete e punção), até inúmeros tipos de dispositivos mecânicos” (BORGES, 2009: 36).

Esses seis pontinhos do Código Braille se justapõem verticalmente, ou seja, eles se alongam em forma de coluna em uma cela da reglete (instrumento de escrita usado pelas pessoas cegas) e cada combinação realizada na escrita



Braille equivale a um sinal. Por exemplo: Ponto 1=a (); P1 e P4=c (



); P1 e P5=e (); P1, P2, P3, P4 e P5=q ();



P2 e P6=Interrogação (), e, assim, sucessivamente.

Algumas pessoas afirmam, equivocadamente, que o Sistema Braille é semelhante ao alfabeto escrito do português. Este é uma tentativa de registrar e representar o português falado. O Braille também é uma forma de representar o português falado, não só o português escrito. Mesmo que o código Braille intencione auxiliar as pessoas cegas para terem acesso aos textos escritos do português, reproduzindo-os e adaptando-os a este novo sistema de leitura/escrita, o modo de concepção textual é distinto, já que o alfabeto do código linguístico é visual, enquanto o alfabeto Braille é tátil, portanto, diverso dos caracteres relacionados com a visão.

O alfabeto gráfico do português é constituído de letras com cores, formatos e tamanhos diversos, portanto, aspectos que já estão gravados na mente do leitor vidente (aquele que vê). O código Braille também apresenta os

caracteres tácteis com formatos, tamanhos, sistema de numeração intrínseca ao código, portanto, características que estão fixas na mente do leitor cego. Embora entre os contrários visão x tato se possa delimitar possíveis diferenças, ter-se-á, pois, que estabelecer suas semelhanças. E, o mais importante, demonstrar a relevância destas particularidades inversas para a análise do *corpus*, tanto do ponto de vista semiótico, quanto do ponto de vista linguístico.

O Sistema Braille é utilizado como um código universal, para a leitura e escrita de pessoas cegas. Ele pode representar o alfabeto francês, o inglês, o espanhol, o alemão, o chinês, o japonês etc. Isto não quer dizer que suas combinações e seus caracteres utilizados sejam iguais em todos os níveis. Toda língua tem e constrói suas regras e adaptações para formarem as letras em Braille, a fim de adequar-se ao uso deste sistema de leitura tátil. O sentido é o mesmo, isto é, utiliza-se o tato para ler em todos os países, só as combinações, as letras usadas sofrem modificações. Por exemplo: em francês, usa-se a letra *û*, a letra *î* e a letra *œ*, em palavras como: *dîner*, *boîte*, *sûr*, *blessûres*, *Nîmes*, *rancœur*, *ecœurant*, *sœur*, *mœurs* etc., que não são usuais em português, muito menos no Sistema Braille do Brasil.

3. A LITERATURA POPULAR ESCRITA: O FOLHETO DE CORDEL

3.1. Origem e difusão no Brasil

O folheto é um gênero e um suporte no qual são publicados vários outros gêneros, inclusive o cordel que é em verso e o conto oral ou escrito que é uma narrativa em prosa, comumente chamada história de Trancoso. Pertencem-lhe os mais variados gêneros: desafios ou pelejas, repentistas, romances, lendas, narrativas que contam episódios históricos, geográficos, sociais, políticos; gêneros filosóficos, jornalísticos, encomiásticos, pedagógicos e outros.

Sua difusão entre o povo se deu através de comerciantes, vendedores ambulantes, emboladores, cantadores-repentistas, cegos ou poetas populares colocarem dependurados os folhetos em cordas finas de barbante, daí o nome cordel. Acredita-se que tal forma de expressão originou-se das folhas volantes portuguesas, como afirma Júnior:

“Tem se atribuído às "folhas volantes" lusitanas a origem de nossa literatura de cordel. Diga-se de passagem e antes de mais nada, que o próprio nome que a consagrou entre nós também é usual em Portugal; a ele refere-se, por exemplo, Teófilo Braga em mais de uma parte de suas obras e em artigo especial para um jornal lisboeta, no já longínquo ano de 1895. Eram as "folhas volantes" também chamadas de "folhas soltas", a povo português, antes que se difundisse a imprensa, usava o registro da poesia popular em cadernos manuscritos” (JÚNIOR, 1973: 10).

Mesmo rudimentares, "as folhas volantes" transmitiam fatos históricos, políticos, a vida do homem local, em suma, os ideais que formavam o imaginário ou a memória da sociedade e eram vendidas nas feiras, nas ruas, nas missas e romarias, nos mercados públicos, nas praças etc.

O cordel, não mais denominado de “Folhas volantes”, nos primórdios, quando não havia o jornal, tinha a função de informar ao povo os acontecimentos históricos, religiosos e as mudanças sócio-político-culturais que sucediam na população, principalmente nas zonas menos favorecidas socialmente. Mesmo sendo um meio no qual a notícia chegava com certo atraso, permitia a divulgação e a difusão de fatos, tanto locais quanto de regiões longínquas, conforme ressalta Lopes:

“O folheto foi o primeiro jornal do nosso sertanejo, antes do aparecimento, nas zonas rurais, do jornal propriamente dito, do rádio, da TV. Levado pelos vendedores ambulantes às nossas feiras do interior e mercados, ele difundia notícias sobre grandes acontecimentos de repercussão internacional, nacional, estadual e local. Notícias e inovações do mundo moderno, da tecnologia, do progresso contemporâneo. Inovações sempre recebidas com espanto pelo homem rural, que é, por princípio, um conservador” (LOPES, 1982: 8).

O cordel, mesmo depois da chegada do jornal à população nordestina, continuou sendo um veículo ou meio de comunicação transmissor de acontecimentos urbanos, interioranos, regionais, nacionais, internacionais, conforme também salienta Júnior (1973, 15), quando diz que ele constituía um “*elemento difundidor dos fatos ocorridos, servindo como que de jornal ao pôr a família ao corrente de que se passava: façanhas de cangaceiro, casos de rapto de moças, crimes, os estragos das secas, os efeitos das cheias*”. Indubitavelmente, isto adquire sustentação, principalmente, tratando-se da função do cordel, nos dizeres do pesquisador Nascimento:

“Não é apenas o testemunho dos fatos cotidianos que os poetas fixam nas páginas dos folhetos. A literatura de cordel constitui uma testemunha da história do nosso país, através da visão, da interpretação popular – não oficial (...). O próprio poeta, é certo, tem consciência de seu papel de porta-voz do povo” (NASCIMENTO, 2011: 221).

Desempenhava uma função pedagógico-educativa, pois, como não havia cartilhas na maioria das cidades, o folheto funcionava como instrumento de alfabetização. Há vários relatos de pessoas que aprenderam a ler por este meio de expressão. Estas ouviam os poetas cantadores narrando textos poéticos oralmente e, por associação, comparava-os com os folhetos escritos. Assim, aos poucos, iam decodificando as letras e as fixando na mente.

Os primeiros poetas populares, que também eram cantadores de viola, contavam para o povo nordestino muitos romances advindos da Península Ibérica como *A donzela Teodora*, *A imperatriz Porcina*, *A princesa Magalona*, *João de Calais*, *Roberto do diabo* etc., de modo que Romero (1977: 257) chegou a afirmar que a literatura popular feita no Brasil era igual à portuguesa. Na verdade, as narrativas que vieram nas grandes navegações com os portugueses, segundo Batista (2007: 1), “aqui se aclimataram, absorveram características das etnias que constituíram o povo brasileiro” e, por fim, foram recriadas pelos poetas populares e adaptadas a este novo meio social. Embora os nomes dos folhetos fossem os mesmos, as representações de lugares, paisagens, cores locais, questões sociais eram muito diversas das existentes em Portugal. Além disso, foram feitos novos textos, de temas os mais variados sobre a vida sócio-político-cultural que abundam entre o povo.

O Nordeste é pioneiro em formas populares e guarda no discurso do povo marcas dessa tradição que começou em épocas mais antigas e vem até nossos

dias. Um bom exemplo é o *Pavão misterioso* que atravessa gerações, mas ainda está na memória coletiva, servindo de aprendizagem, concedendo ensinamentos e mostrando formas particulares de expressão que permitiram sua sobrevivência e sua memorização, como o refrão, as rimas, a musicalidade das redondilhas e as repetições, através de saudações e eufemismos.

À medida que o folheto de cordel foi se estabelecendo no Nordeste, os temas se diversificaram e surgiram muitos ciclos temáticos como: o ciclo do cangaço, o ciclo religioso, a Era Vargas. Tipografias artesanais foram criadas para difundir sua produção. Como: a tipografia de Pedro Batista, em Guarabira (PB), a tipografia de José Bernardo, em Juazeiro (CE), a tipografia de José Costa Leite, em Goiana (PE). Muitos folhetos destacaram a vida de personagens populares e popularizados como: Antônio Silvino, Lampião, Frei Damião, Padre Cícero, João Paulo II, Getúlio Vargas, Antônio Conselheiro, Jesus, satanás e tantos outros.

Com o advento tecnológico, principalmente do rádio, da televisão e do computador, novas formas e novos suportes de transmissão do cordel foram criados, como relata Júnior:

“O rádio e a televisão transformaram aquele estágio da reunião solarenga, do serão familiar, no sentido da leitura coletiva. O primeiro passo foi, sem dúvida, a eletricidade. Contudo, a eletricidade não chegou cedo ao Nordeste. Foi nos primeiros vinte anos deste século que ela se espalhou pelas capitais e algumas cidades principais da região. Constituiu, então, um fator de dispersão da família; com luz na sala de visita, na sala de jantar, nos quartos, cada membro da família passou a fazer o que lhe agradava; a dona da casa fazia seu crochê, o chefe da família lia os jornais que lhe chegavam pelo trem, as moças ficavam em seus quartos ou na varanda, vendo a lua” (Id. Ib.).

Percebe-se, nitidamente, como as mídias modernas vêm influenciando a literatura popular e provocando transformações bruscas no suporte e no lugar do poeta-cantador. Primeiramente foi o rádio, nas décadas de 20 e 30; em segundo lugar, foi a televisão, a partir da década de 50; posteriormente, surgiu o computador, que começou a difundir-se no Brasil a partir da década de 80.

É preciso entender que estas transformações (ou transcódificações) ocorridas no cordel são em nível de impressão, ou seja, é uma transformação que acomete o folheto impresso e, conseqüentemente, as gráficas de todo o Brasil, já que o cordel sai de um contexto impresso, concreto, gráfico e ficcional, para outro digitalizado, virtual e divulgado por meio de suportes metaficcionais. Porém, antes destas mudanças sucederem, houve uma mudança (ou uma transcódificação) que ocorreu na migração do

texto oral para o texto escrito ou impresso, isto é, uma passagem dos romances e contos da oralidade para o cordel impresso, conforme ressalta Cascudo:

“O que afastou o folheto da corrente oral mais forte foi a presença impressa constante, fixando uma forma mais ou menos inalterável. Decorrentemente êsses folhetos deram feição típica à Literatura Tradicional porque não se diluíram nas estórias populares, como sucedeu com tantas páginas de sermonários, "Fios Sanctorum", exemplários, discursados dos púlpitos na eloquência limpa e chã dos velhos vigários colados” (CASCUDO, 1953: 32).

Atualmente, já se encontra a literatura de cordel em diversos meios de comunicação, sobretudo na *internet*, por meio do computador, que vem difundindo esta literatura e aproveitando-se dela para realizar adaptações e experimentos linguísticos, tendo como base a oralidade. Entretanto estes meios metaficcionais, de certa forma, mesmo benéficos, interferem diretamente nas feiras onde o poeta popular usa como espaço para vender seus cordéis que, muitas vezes são confeccionados em tipografias rudimentares de fabricação caseira. Esta agravante atinge todo tipo de arte, não só o cordel, visto que existe uma dinamicidade midiática que a reflete constante e peremptoriamente. O importante é que o poeta popular adeque sua literatura às novas tecnologias, de modo que os folhetos continuem se atualizando, sem perderem suas peculiaridades.

O folheto de cordel é um gênero popular, escrito em um papel de baixo preço, composto de 8, 16 ou 32 páginas, com capas em preto e branco e também capas coloridas, acompanhadas de xilogravuras, que podem representar imagens de castelo, casa, lago, árvore, dragão, fada, bruxa, coroa, rei, príncipe, princesa etc. O folheto também retrata fatos históricos, como: “A Guerra de Canudos”, “A Revolta de Princesa”, “O Governo de Getúlio Vargas” etc., secas, cheias, romarias, questões religiosas, relevo, fauna, flora e agricultura de uma região, a vida de personalidades importantes, como: João Pessoa, Luiz Gonzaga, Rui Barbosa, Luiz Inácio Lula da Silva, Shakespeare, George Bush etc., as paixões, as intrigas e as emulações humanas etc.

3.2. Escolha do corpus

Como *corpus*, optou-se por uma amostragem constituída dos seguintes folhetos: : *O Príncipe Natan e o Cavalo Mandingueiro*, de Arievaldo Viana Lima (Fortaleza – CE – 2000), *História do Príncipe Formoso*, de Rodolfo Coelho Cavalcante (Salvador – BA – 1957), e *História da Princesa Rosamunda e a Morte do Gigante*, de José Pacheco (Juazeiro – CE – 1976), os quais estão disponibilizados no acervo do Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP), localizado no 2º piso da Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Todos estes folhetos foram transcodificados ou transcritos para o Sistema Braille e analisados com base na teoria semiótica. Em seguida, descreveram-se seus processos de transcodificação.

Escolheram-se estes autores pelo fato de todos terem utilizado em suas produções a xilogravura na capa dos folhetos tanto em preto e branco (como era comum na fase inicial das xilogravuras), quanto coloridas, independentemente do cordelista ou poeta popular ser mais ou menos representativo. Da mesma forma que se escolheram José Pacheco, Arievaldo Viana Lima e Rodolfo Coelho Cavalcante, poder-se-iam escolher Marco Haurélio, Medeiros Braga ou Marcelo Soares, também conhecidos nacional e internacionalmente, mas tão expressivos e significativos como aqueles. O importante é que o *corpus* cumpriu com os objetivos que foram estabelecidos.

Os cordelistas-proprietários e os poetas populares pertencem a diversas épocas e às mais variadas cidades e estados. Porém, todos são do Nordeste brasileiro - o principal centro da literatura de cordel no Brasil até hoje.

Arievaldo Viana Lima nasceu em Fazenda Ouro Preto, Quixeramobim (CE), em 18 de setembro de 1967. Suas obras mais relevantes constam dos seguintes títulos: *A Mulher Fofqueira e o Marido Prevenido*; *A Vida de Gangão de Rabo e seu Defloramento*; *As Proezas de Broca da Silveira (com Pedro Paulo Paulino)*; *Atrás do Pobre anda um Bicho*; *História completa do navegador João de Calais*; *História da Rainha Ester*; *Jerônimo e Paulina - o prêmio da bravura*; *O batizado do gato*; *O casamento da raposa com o timbu*; *O crime das três maçãs*; *Peleja da cachorra cantadeira com o macaco embolador*.

Rodolfo Coelho Cavalcante nasceu em Rio Largo (AL), 12 de março de 1919 e morreu em Salvador (BA), em 1987. Entre seus milhares de folhetos, destacam-se: *A Chegada de Lampião no Céu*; *ABC de Otávio Mangabeira*; *A*

volta de Getúlio; A moça que bateu na mãe e virou cachorra; ABC do Carnaval, ABC da macumba, , ABC dos namorados, do amor, do beijo, da dança; O mundo vai se acabar; Quem ama mulher casada não tem a vida segura; O Drama do comandante etc.

José Pacheco da Rocha nasceu em 1890, em Porto Calvo (AL) e faleceu em 1954. Entretanto, alguns autores afirmam que ele pode ter nascido em Correntes (PE). Entre suas principais obras, encontram-se: *A Intriga do Cachorro com o Gato, As Palhaçadas de um Caboclo na Hora da Confissão, A Propaganda de um Matuto com um Balaio de Maxixe, A Chegada de Lampião no Inferno, Grinaura e Sebastião, A Mulher no Lugar do Homem, O Grande Debate de lampião com São Pedro, A Festa dos Cachorros, A mãe do Calor de Figo, Os Prantos de Cacilda e a Vingança de Raul, Peleja de um Embolador de coco com o Diabo etc.*

Como se pode observar, portanto, as escolhas não levaram em conta as épocas que estes poetas populares produziram os folhetos. Conforme já se disse, o importante é que todos utilizaram em seu favor a xilogravura.

Com o advento das novas tecnologias computacionais, facilitou-se o estabelecimento das xilogravuras coloridas, pois ficou mais acessível realizar digitalizações e edições de quadros, capas, livros, objetos em alto-relevo, xilogramas gravados em madeiras ou desenhados no papel etc., por meio de fotografias e, principalmente, por meio de **scanners** de alta resolução, que são acoplados a modernos computadores. Também se tornou mais simples imprimir, por meio de impressoras, os desenhos pictográficos, as capas gravadas nos diversos livros, as cores, as imagens, os quadrinhos, os ideogramas, os caracteres visuais da escrita etc. Por fim, a xilogravura "antiga" em preto e branco, gravada em madeiras com goivas e formões, ficou mais restrita aos poetas xilogravadores, enquanto a moderna está sendo mais difundida por editoras de todo o Brasil, acompanhada de folhetos, em geral, de poetas populares nordestinos.

Esses folhetos foram transpostos para o Braille, observando as mudanças e as alterações textuais, formais e extralinguísticas que sucederam após a transcodificação.

Ainda, quanto à seleção do *corpus* do trabalho, foram escolhidos três folhetos de cordel que apresentam, essencialmente, composições específicas e

fixas, ou seja, são constituídos de xilogravuras (compostas de imagens, cores, capas criativas etc.), as quais podem aparecer tanto nas capas dos folhetos, portanto, extrínsecas ao texto poético, quanto no seu interior, portanto, intrínsecas às suas narrativas.

É importante ressaltar que a xilogravura tem uma função, seja ela estilística/estrutural, seja informativa/propagandística. O fato é que os poetas constroem suas xilogravuras, primeiramente, com uma finalidade comercial e com o intento de chamar a atenção dos leitores/compradores; depois, para auxiliar as pessoas que enxergam na visualização do enredo e na apreensão dos programas narrativos dos sujeitos discursivizados nos folhetos.

Por exemplo, no folheto *História do Príncipe Formoso* há, na sua capa, as seguintes imagens: um príncipe vestindo uma camisa azul e marrom; com uma coroa amarela na cabeça, uma princesa de vestido rosa e com uma tiara amarela e branca; uma casinha com o telhado marrom, paredes azuis e portas e janelas verdes; um campo verde lodo e verde-claro; um lago azul; algumas flores vermelhas e verdes; árvores verdes e o céu azul.

Esta xilogravura que foi descrita está diretamente ligada ao percurso gerativo da significação do folheto. Mesmo se Rodolfo Coelho Cavalcante não objetivasse "chamar a atenção do público", a xilogravura presente na capa do folheto teria uma função, visto que procura representar sujeitos, objetos e momentos textuais.

É preciso compreender que as xilogravuras que estão incluídas dentro do texto poético são tão relevantes quanto as que estão externalizadas no texto xilográfico, porque dialogam com sujeitos, objetos, figuras, temas textuais. Por isso selecionaram-se folhetos que apresentam estes caracteres, que são muito restritos ao gênero cordel, a fim de analisá-los e verificar como ocorre o processo de transcodificação de suas histórias e o seu conjunto de semas extralinguísticos para o Sistema Braille. Quando se estiver realizando a transcodificação dos folhetos escolhidos, voltar-se-á à problemática que gira em torno do uso da xilogravura, meio de comunicação que representa um conjunto indissociável de "dupla dimensão semântica", como ressaltou Nascimento (2011: 225).

Os folhetos de cordel partem do código escrito do português, por conseguinte, de um sistema de leitura visual, - permeado por elementos

imagéticos, para outro de leitura tátil, restrito, essencialmente, a imagens produzidas pelo tato, as quais independem de referentes extratextuais e extralinguísticos. Por isso foi relevante analisar este processo de transcodificação, já que se sabe que os folhetos, atualmente, são dependentes das imagens xilogravadas em suas capas ou nas páginas internas, podendo serem associadas à cidade, à região que representam ou à estória narrada.

Diante disto, foi significativo observar os elementos visuais, tão importantes para o folheto de cordel, como a xilogravura das capas dos folhetos, as imagens utilizadas, características do alfabeto do português, a referenciação semiótica, os programas narrativos dos sujeitos, objeto de valor, constituição das letras, das palavras etc., destacando as supressões no texto em Braille (um código "limitado em alguns aspectos", porém mais "acessível" em outros aspectos, como se perceberá posteriormente com a realização do trabalho, principalmente na parte analítica).

4. ANÁLISE SEMIÓTICA DE “HISTÓRIA DO PRÍNCIPE FORMOSO”

4.1. Narrativização

A sintaxe narrativa compara três sujeitos semióticos: o S1, o S2 e o S3.

O S1, Rosa Flor, composto por dois sujeitos, apresenta, como S1, o objeto de valor: obedecer a seu pai, indo até à árvore ou ao pomar onde mora a voz misteriosa, já que ele lhe prometeu levar a primeira pessoa que visse ao chegar à casa em troca de uma flor; e, como S2, o valor: localizar o reino de Sião para onde o Príncipe foi transportado (sujeito que teve sua pena dobrada, devido à traição de Rosa Flor, que o desobedeceu, trazendo de casa uma vela escondida no vestido).

Este sujeito possui como oponente principal, a rainha Berenice e, também, como oponentes secundários, Clotildes, Eleonor, a negra, aia da rainha, e os objetos físicos ou concretos, surgidos no seu programa narrativo, como: casa do Sol, casa da Lua etc., que o separam do reino de Sião, onde o Formoso é prisioneiro. Berenice não funciona como antissujeito, já que não tem um valor igual, entretanto um valor contrário ao do S1. Só que este valor beneficia outro sujeito, a Princesa Gercina, sua filha, que só aparecerá no final do folheto, na hora do envenenamento. Não há descrição da cena do seu suicídio, porém um sumário narrativo.

O S1 possui vários adjuvantes no decorrer da narrativa: o Príncipe Sol, que lhe dá uma bacia de ouro, a Princesa Lua, que lhe presenteia com uma toalha encantada, e o Vento que a leva para Sião, doando-lhe uma pata de diamante.

Inicialmente, percebe-se a presença de dois destinadores: o pai, que destina o S1 no cumprimento de sua promessa, ou seja, ele faz com que este sujeito vá ao pomar encantado onde reside a voz, a fim de não ser penalizado com a morte: “O que eu faço, minha filha?”; também há um destinador implícito que o faz procurar pelo reino de Sião para libertar o Príncipe Formoso que está sob as magias de Berenice: “Saiu vagando no mundo”. Ele conclui seu programa narrativo em conjunção com seus objetos de valor.

O S1 instaura-se na narrativa pela modalidade do “Dever-fazer”. Realizando a vontade do pai; no S2, não há mais um “dever” explícito, porém um “querer”, isto é, um desejo de encontrar e casar com o Príncipe, pois ambos estão

apaixonados, sobretudo após as cenas ocorridas no castelo encantado, que descrevem a convivência pacífica entre os dois sujeitos.

A manipulação é resultado de um “fazer-fazer”, a sedução de um “fazer-crer” e a persuasão de um “fazer-querer ou dever”.

O S1 manipula e é manipulado no seu programa narrativo. Note-se que a provocação, inscrita na tristeza do pai, o manipulou, já que ele é um sujeito inconformado, bondoso, carinhoso, obediente, corajoso, honesto e ama o velho, consoante se pode ver no trecho:

“Mas, minha filha, você
Tem coragem de ficar,
Naquele canto exquisito?
Não posso me conformar
Não, papai, eu quero ir”
Não adianta chorar”.

(CAVALCANTE, 1957: 9).

A manipulação também poder-se-ia estar inscrita na obediência, por meio da intimidação positiva, isto é, a intimidação que não almeja obter seu intento através da força ou da luta, porém da autoridade, dever que está inscrito na figura do pai, como se observa:

“Quando terminou o prazo
Do pai da moça levar,
O presente para a voz
Chegou no dito lugar
Com sua filha querida
Tornou a voz lhe falar”.

(Id. Ib.).

Por outro lado, o S1 manipula de duas maneiras: primeiramente, através da sedução, quando exhibe sob a árvore os objetos recebidos dos adjuvantes, causando a cobiça tanto da ama quanto da rainha Berenice; em segunda ordem, por meio da tentação, quando diz a negra que só concederá um dos seus objetos,

caso a rainha o deixe dormir uma noite com o Príncipe Formoso. Veja os trechos:

“A preta vendo a toalha

Voltou p'ra casa a correr

Disse: saiba a majestade

O que eu acabei de ver,

Uma toalha tão linda

Que igual não pode ter”.

(CAVALCANTE, 1957:28).

“A negra deu o recado

Rosa Flor disse a sorrir:

- Eu posso dar de presente

Se ela me consentir

Uma noite com o Príncipe

Em sua alcova eu dormir”.

(CAVALCANTE, 1957:30).

Pode-se dizer que o S1 possui uma competência contrária, já que seu conhecimento representa um saber negativo que prejudica sua saga. O ato de acender a vela imputa-lhe um saber, só que sua realização afasta seu objeto de valor, posto que resulta de uma desobediência, mesmo que seja provocada por suas irmãs invejosas.

O “acender a vela” é a performance, que culmina no pingo de vela no rosto. Portanto, o saber e o fazer acarretam uma mudança na narrativa, alterando o programa narrativo dos sujeitos envolvidos.

A competência e a performance do S1, no primeiro segmento do folheto, podem ser verificadas no excerto:

“Fosse eu, disse Clotildes
Levava um fósforo e uma vela
Quando fosse à meia noite
Ali com toda cautela,
Acenderia p'ra ver
Que visão seria aquela”.
(CAVALCANTE, 1957: 14).

“Rosa Flor riscou um fosforo
Com a vela alumiava,
E viu o rosto d'um principe
Ela quasi desmaiava”.
(CAVALCANTE, 1957: 16).

O S1 é sancionado positivamente, ou seja, ele recebe a recompensa em forma de retribuição, conforme a passagem:

“Casou-se o Principe Formoso
Com a bela Rosa Flor,
Que foi buscar seu papai
Homem de muito valor,
Suas irmãs com inveja
Morreram de dissabor”.
(CAVALCANTE, 1957: 32).

O S2, o príncipe Formoso, constituído de dois sujeitos, tem, como S1, o valor: a liberdade, pois está dominado pelas bruxarias de Berenice; e, como S2, o objeto de valor: o casamento com a Princesa Rosa Flor, que vagou o mundo a sua procura.

O S2 tem como oponentes a negra, ama da rainha, e Berenice, a rainha malvada, que o aprisionou, a fim de obrigá-lo a casar com Gercina e, como adjuvante a Princesa Rosa Flor, que o auxiliou a desvendar a trama, resultando na recuperação de sua memória. Ele termina seu programa narrativo em conjunção com os objetos de valor.

O S2 instaura-se na narrativa pela modalidade complexa do “Dever-fazer”, como se detecta na passagem:

“Irei passar sete anos
Entre lamentos e prantos
Dores, tormentos, angústias
Que são sofrimentos tantos,
Que talvez eu não suporte
Quebrar mais os meus encantos”.

(CAVALCANTE, 1957: 18).

No princípio, não é possível identificar o sujeito que está por trás do encantamento do S2. Apenas no final do folheto, descobre-se que Berenice representa tal sujeito, visto que a prisão está inscrita no “ato de dar remédio”, para que o Formoso não recorde de seu amor: o S1. Esta prática, arquitetada entre a rainha e a negra, denota outro tipo de manipulação, o ludíbrio, revestido por uma sedução negativa, isto é, a sedução que oculta o objeto do desejo ou da recusa.

O S2, como um sujeito enigmático, não detém a competência ou um saber para planejar sua fuga, porém, já como Príncipe de Sião, ele é competente e sabe como agir, conforme se vê no trecho:

“O Príncipe vendo a Rainha
Com um copo, à mesma hora
Fingindo que era um chá
Desconfiou sem demora,
E fazendo que bebia
Pelo ombro jogou fora”.

(CAVALCANTE, 1957: 31).

Esta manipulação, que se dá através da rejeição, constitui a performance ou o fazer, que vai culminar na descoberta da verdade, porque ele finge beber a água, a fim de desvendar o segredo que a rainha está ocultando.

A sanção deste sujeito acontece quando ele desmascara o S3 e se dá conta da presença do S1, devido à recuperação de sua memória, que estava sob feitiços. Isto acarreta o exílio da rainha, a morte da negra e o envenenamento de Gercina.

O S3, a rainha Berenice, tem como objeto de valor o casamento de Gercina, sua filha. Para tal, terá que enfeitiçar o Príncipe Formoso para que ele perca a memória, evitando o reconhecimento de outra mulher, especialmente Rosa Flor, pela qual está apaixonado.

O S3 tem como oponente a Princesa Rosa Flor e como adjuvantes a magia e a negra escrava. Ele termina seu programa narrativo em disjunção com seu objeto de valor.

O S3 instaura-se na narrativa por uma autodestinação. Além de ansiar pelo casamento da filha, infere-se que ele também pretende dominar o reino de Sião, casando sua filha com o Príncipe Formoso.

O S3 possui o saber, representado no “fazer bruxarias”, porém não atinge o poder e nem dispõe de força para alterar a narrativa, que pode ser descrita no percurso espacial percorrido por Rosa Flor, como se notará posteriormente na análise das estruturas discursivas.

O S3 age no folheto em favor da felicidade de Gercina, embora não seja bem sucedido. Por isso é sancionado, negativamente, recebendo a punição em forma de ostracismo, conforme o excerto:

“Quando amanheceu o dia
Fez uma reunião,
Com a negra e a Rainha
Botou-as em confissão.
A Rainha por decreto
Foi do seu Reino exilada”.

(CAVALCANTE, 1957: 32).

4.2.Discursivização

As projeções da enunciação, operadas entre os actantes, inscrevem no discurso os três procedimentos de discursivização que passam pela percepção dos sujeitos enunciador/enunciatário: a actorialização (atores e papéis temáticos envolvidos no discurso), a temporalização (a constituição do tempo) e a espacialização (a constituição do espaço). Podem ser: de embreagem ou de aproximação no tempo ou no espaço com o enunciatário; e de debreagem, ou de distanciamento com o enunciatário, no tempo e no espaço.

Na instância da enunciação, o eu pressuposto equivale ao enunciador, já o eu projetado no discurso, corresponde ao narrador. Por outro lado, o tu pressuposto, corresponde ao enunciatário, e o tu do enunciado equivale ao narratário. Quando o narrador delega a voz aos atores, instituindo os sujeitos do enunciado e iniciando o discurso direto, tem-se o interlocutor e o interlocutário, sujeitos discursivos independentes.

No exemplo: “Rosa Flor tinha um sorriso que cintilava belesa”, tem-se um enunciador, um eu, que narra para um enunciatário, um tu implícito. No exemplo: “Deixamos o Vento e vamos falar no Príncipe Formoso, tem-se um narrador, um eu que narra para um tu, na forma de nós, o narratário. No exemplo: “Minhas filhas, vou partir para o reino de Elisbão”, tem-se um interlocutor, um eu que fala (o pai), e um interlocutário, um tu explícito, “minhas filhas”.

Neste caso, o enunciador e o enunciatário equivaleriam ao autor e ao leitor implícitos, não autor e leitor de carne e osso, porém uma imagem deles inscrita no discurso. Isto é relevante distinguir, para evitar que se faça uma crítica psicológica sem nenhum aparato teórico, como ressaltou Fiorin e Savioli (1995: 138-139).

Os atores também podem ser apresentados pelos seus nomes próprios ou pelos papéis temáticos ou sociais que exercem no texto. Neste folheto, temos os nomes próprios: Rosa Flor, Berenice, Gercina, e os papéis sociais: príncipe, princesa, rainha, ama, filha, pai, irmã, negra e Formoso.

A debreagem se divide em debreagem enunciativa e em debreagem enunciva. Na primeira, estão discursivizados o eu/aqui/agora que, além de ancorarem o discurso, relacionam os sujeitos, deixando-os a par do dito; na segunda, são projetados a não-pessoa, o ali e o alhures e o não-agora. No exemplo: “Pode dizer-me onde fica o Reinado de Sião?” tem-se um eu, Rosa Flor, e um tu, Vento, um aqui, reino do Vento, e um agora, um presente, que está em concomitância com os fatos narrados, embora esteja em não-concomitância com a narração, que se realiza num presente posterior ao acontecido. No exemplo: “Quando o pai das moças ia a um passeio distante”, tem-se um ele, a não-pessoa, um alhures, num passeio distante, e um não agora, um tempo anterior ao presente do narrador. No exemplo: “Não chore qu'eu irei com o senhor”, tem-se um eu, Rosa Flor, e um tu, o pai, um aqui, a casa, e um agora, o presente. No exemplo: “Chegou no dito lugar com sua filha querida”, tem-se um ele, o pai, um alhures, o dito lugar, e um não-agora, um tempo anterior ao presente narrativo.

O narrador, projetado no enunciado, começa a narrativa pedindo inspiração à “fonte da poesia”, para narrar seus fatos com exatidão. Esta maneira de contar os fatos se assemelha às epopeias antigas, cujo narrador pedia inspiração às musas que viviam nos montes. A fonte da poesia está representada na deusa Ipocrene que servia de fonte de inspiração para os poetas da mitologia. Este lugar, segundo Bulfinch (2002: 154), “situado na montanha onde viviam as musas, Hélicon, foi aberto por um coice de Pégaso”, cavalo fantástico que foi domado por Belerofonte, devido às rédeas mágicas que Atena lhe presenteou.

Na espacialização, os sujeitos ao se comunicarem, podem estar em concomitância ou não-concomitância tempo-espacial. A localização do tempo e do espaço se dá quando um sujeito toma a palavra e os institui no discurso, passando a fazer parte do mesmo. A espacialização topologiza assim como o tempo faz em relação à anterioridade, à posterioridade e à concomitância, a qual já é antes ou depois.

Para Greimas (1979: N. P.), o espaço é considerado "uma grandeza plena, sem continuidades", estanque em si mesmo. Portanto, não é variável, mutável, mas estagnado. Daí a relevância de se considerar as percepções que os sujeitos têm

dos espaços, a fim de evitar incompatibilidades espaciais e análises que se restrinjam apenas à superficialidade e à identificação. Ainda para o semiótico lituano, o espaço implica a participação de todos os sentidos e qualidades sensíveis (táteis, visuais, olfativas, acústicas etc.), que os sujeitos usam em seu favor para exprimir suas sensações textuais, através do espaço.

É mister destacar que a semiótica espacial faz parte e está inserida no texto, embora se confunda, às vezes, com a semiótica do mundo natural, a qual também possui seus espaços, só que estes funcionam como referentes a que a semiótica espacial faz referência textualmente. Eles são visuais, físicos, porém, ao serem inseridos no discurso, os sujeitos os utilizam com valores respectivos que lhes constituem como tal.

No folheto em questão, os espaços também são muito diversos, variando conforme o percurso trilhado pelo ator Rosa Flor. Seu esquema espacial pode ser assim descrito:

“Casa/palácio/Palácio/casa/Casa/Palácio/Palácio/casa/Casa/palácio/Palácio/mundo/Casa da Lua/ casa do Sol/casa do Vento/reino de Sião”.

A sucessão de espaços ou a politopia espacial, isto é, a diversidade espacial, representa a busca obsessiva de um sujeito por seu valor. O espaço na semiótica constitui algo estanque, não variável, como se viu, só que, neste folheto, eles se alternam, embora o espaço reino de Sião permaneça sempre como tal na mente de Rosa Flor.

Na *semântica discursiva* deste folheto, alguns temas, relevantes para sua compreensão, são figurativizados, de acordo com a ação dos atores. O tema obstinação, por exemplo, está figurativizado em: “Não me conformo”, “Irei com o senhor”, “Eu quero ir”, “Saiu vagando no mundo”, “Ela tinha percorrido, Quase o Universo inteiro”, “Aonde fica o Sião”, “Há sete anos que vivo procurando o meu amor”, no reino da Lua, “Reino do Vento”, reinado de Sião” etc.

O tema ambição está figurativizado em: “A bacia é uma jóia”, “Vá comprá-la sem demora”, “Aquele bacia vale mais que seu tesouro”, “Só podem ser

diamantes”, “Toalha importante”, “A Rainha com raiva”, “Caindo e se levantando”, “Eu venho aqui assombrada”, “Vá logo ver se ela quer vender” etc.

O tema inveja está figurativizado em: “Criticava da caçula”, “Criticavam dos seus modos”, “Muito dela galhofavam”, “Só assim vamos ficar mais livres desta enjoada”, “O teu vestido é infindo”, “Aonde foi que compraste”, “Fosse eu levava um fósforo e uma vela”, “Leva esta caixa de fósforos”, “Examinar a visão”, “Ouça bem nossos conselhos” etc.

O tema esperteza está figurativizado em: “Posso até oferecer s’ela deixar-me uma noite com o príncipe adormecer”, “Acorda Príncipe Formoso, sem ti não tenho alegria”, “No outro dia espalhou uma toalha brilhante”, “Uma noite com o Príncipe em sua alcova eu dormir”, “Com sua pata brincando”, “Si ela deixar de novo com o Príncipe adormecer” etc.

O tema bruxaria está figurativizado em: “Uma voz assim falou”, “Se queres lavar o rosto tem agua nesta bacia”, “Mas um vivente sequer no castelo não havia”, “Murmúrios de melodia”, “Convidaram Rosa Flor”, “Aonde a voz já cantava uma canção de amor” “Um príncipe misterioso dormia naquela alcova”, “Só faltava ano e meio para se desencantar” etc.

4.3.Estrutura fundamental

No folheto, há um conflito estabelecido entre os termos: obstinação x condescendência, que veicula toda a profundidade ou o traço semântico, isto é, todo o mínimo de sentido responsável por sustentar a oposição do texto.

A obstinação é afirmada nos trechos: “Com seis anos de viagem ela tinha percorrido, quase o Universo inteiro”, “Vovó me diga onde fica o reinado de Sião”, “Há sete anos que vivo procurando o meu amor”, “Não senhora, sou humana o meu nome é Rosa Flor”, “Eu vim aqui pedir-lhe uma proteção, que me ensine onde fica o Reinado de Sião”, “Pode dizer-me onde fica o Reinado de Sião?” etc.

É negada nas passagens: “Ah! minha neta, é difícil”, “Minha donzela não conheço esse reinado, porque só brilho de dia”, “Só quem resolve é o Vento que conhece esta nação”, “Isto só com o meu filho que não tardará chegar” etc.

E, por fim, ela é afirmada em: “Com a bacia de ouro ali por gente esperou”, “Posso até oferecer s' ela deixar-me uma noite com o príncipe adormecer”, “Acorda Príncipe Formoso sem ti não tenho alegria”, “Há sete anos que vivo no mundo perambulando”, “Procurando o teu destino e assim vivo penando”, “Acorda, Príncipe Formoso”, “No outro dia espalhou uma toalha brilhante”, “Eu posso dar de presente se ela me consentir uma noite com o Príncipe em sua alcova eu dormir”, “Querido me ouça, por caridade, tenha pena de quem sofre”, “Que se eu tivesse, paixão viesse te procurar no Reinado de Sião?”, “Rosa Flor ao pé da fonte com sua pata brincando”, “Si ela deixar de novo com o Príncipe adormecer”, “Sou tua noiva querida que nunca te despresou”, “Acorda, querido príncipe”, “Acorda, Príncipe Formoso” etc.

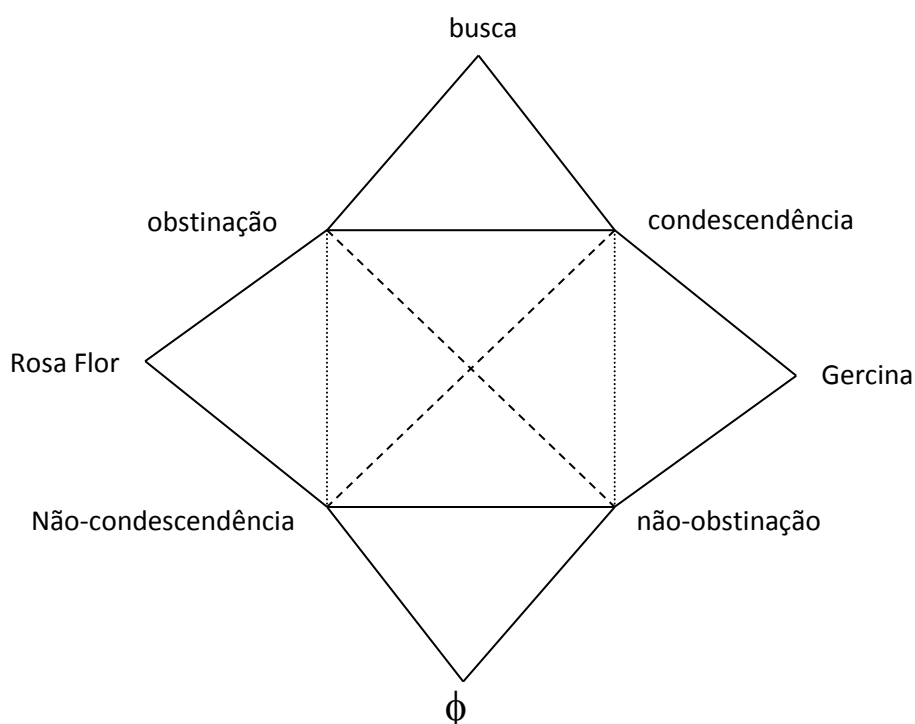
Por outro lado, a condescendência é negada nos segmentos: “Minhas filhas, vou partir para o reino de Elisbão”, “Só voltarei com seis meses”, “Desejo de coração, dar a cada, um presente”, “E você minha Clotildes qual o seu desejo sem par!”, “E você, minha filhinha?”, “O velho se despediu e saiu no mesmo instante”, “Estava com quatro meses procurando no reinado” etc.

É afirmada nos excertos: “Quando completou seis meses o pobre homem voltou”, “Quando faltava uma légua para em casa chegar”, “O pobre velho tirou a rosa levou na mão”, “Pois aquele vulto era a filhinha Rosa Flor”, “O velho

ficou pasmado quasi que morre de dor”, “Depois entrou para o quarto e começou a chorar”, “Há cousa desconhecida, que quando surge nos deixa num desespero de vida” etc.

E, finalmente, ela é negada em: “Não, papai, eu quero ir”, “Não adianta chorar”, “A donzela era disposta nada no mundo temia”, “Às nove horas da noite Rosa Flor se recolheu”, “Um certo dia a donzela de tudo desconfiou”, “Aceito, disse a donzela” etc.

No que diz respeito à timização ou ao elemento fórico: euforia x disforia, que abrange a semântica profunda, há sujeitos que tendem a estar em conformidade com a obstinação e em desconformidade com a condescendência e há sujeitos que estão conformes com esta e desconformes com aquela. Para Rosa Flor, por exemplo, a obstinação é eufórica, conforme ou positiva, já a condescendência é disfórica, desconforme ou negativa; por outro lado, para o Príncipe Formoso, Gercina e o pai de Rosa Flor, a condescendência é eufórica, já a obstinação é disfórica. Como se examina no octógono abaixo:



4.4. Transcodificação

Este folheto apresenta uma particularidade em relação aos outros, que recai no uso de xilogravuras internas e não apenas xilogravuras externas, funcionando como figuras ou imagens interligadas, que dialogam entre si e também com o enredo corrente: seja com espaços, sujeitos, seja com objetos descritivos.

O leitor pode utilizar estas xilogravuras como elementos que referenciam as imagens textuais, ou seja, como imagens que materializam os objetos descritos na linguagem narrativa pelo narrador e também como elementos visuais que se referem aos objetos extralinguísticos. Deste modo, há duas maneiras de analisar este tipo de folheto. Primeiramente, relacionando a xilogravura da capa, que é externa à narrativa, com as xilogravuras internas, constituindo um percurso narrativo preexistente, que é distinto do percurso narrativo estabelecido pela teoria semiótica. Em segundo lugar, relacionando todas as imagens, tanto xilogravuras externas quanto internas, com a história narrada, confrontando os objetos do texto linguístico ou verbal e o texto xilográfico, acoplados à xilogravura, que fazem referência aos elementos do mundo natural e, sobretudo, concretizam as figuras desenvolvidas no enredo por meio da descrição, com os **objetos textuais** que fazem referência à xilogravura fixada na capa e aos objetos que têm existência própria no mundo natural.

A xilogravura insere o poeta popular e, conseqüentemente, o leitor na história narrada, já que ela procura representar os objetos (paisagens, cores, animais, mares, relevos, espaços físicos etc.) que rodeiam sua vida cotidiana. A imagem também demarca um momento, uma cena ou uma parte no enredo, que talvez tenha chamado a atenção do poeta ou possa orientar o leitor na compreensão ou na absorção da história, como afirma Nascimento:

“A imagem gravada na madeira, ou na borracha vulcanizada, opera como suporte da narração, naquele episódio ou cena que impressionou o artista ou que lhe foi sugerido. Ele corporifica, dá forma à descrição verbal, literária do poeta. Não podemos deixar de reconhecer os limites da xilogravura - o espaço retangular ou quadrado de que dispõe o artista para fixar aquele momento, sequência ou episódio da narrativa. Por outro lado, é preciso levar em conta as restrições impostas pelo material sobre o qual trabalha e mesmo, às vezes, os instrumentos usados” (NASCIMENTO, 2010: 227).

Além do momento, conforme se viu, a xilogravura também delimita a ideia que o poeta xilogravador tem sobre o público na relação compra/venda, pois a imagem pode chamar e cobrar a atenção, diferenciar um folheto de outro no

momento da escolha e cativar o leitor/comprador, a depender da criatividade do artista. Isto se fundamenta nas palavras do pesquisador citado:

“A xilogravura, como já dissemos, não apenas constitui parte integrante da narrativa, pois fixa no tempo um momento dramático da fábula, mas opera, também, em outra dimensão: a da própria seleção do folheto pelo comprador, na feira ou folhetaria. A escolha pode ser feita pelo título, que revela de forma sintética uma possível trama, mesmo de estória já conhecida, na fonte oral ou escrita; mas também o é pela xilogravura que revela mais que o título, o universo em que se desenrola a intriga” (NASCIMENTO, 2010: 232).

Ressalta-se que a xilogravura não funciona apenas como um suporte acessório, dispensável, porém como um elemento essencial na composição do folheto. Por isso a semiótica não prioriza somente um elemento do eixo semântico que compreende o folheto: xilograma/história, entretanto sua união como um corpo indissociável. Se a imagem fosse descartável, não haveria necessidade de pôr a xilogravura na capa dos folhetos ou nas páginas internas, comunicando-se com o enredo, posto este meio de representação poética constituir um reforço semântico, formando um composto semântico, conforme explica o mesmo estudioso:

“A xilogravura não pode ser considerada mera ilustração, como a reprodução de retratos de artistas de cinema ou de postais na capa dos folhetos, mas como uma operação de natureza semântica, de reforço significativo de uma sequência dominante. O trabalho do artista, através da xilogravura, amplia o texto pela dimensão visual. Quando um xilógrafo, como Mestre Noza, elabora a série da Via sacra, os sinais de sofrimento que o seu buril (faca, canivete, formão, goiva ou outro qualquer instrumento cortante) traça na madeira, refletem o modo de ver, de sentir do artista, no tocante à fábula, a que ele dá novo meio de expressão. Enquanto a matéria-prima do narrador, do poeta, é de natureza linguística, o seu material expressivo é obtido pela mediação exercida pelo instrumento em contato com a madeira, na operação de riscá-la, de feri-la, de cortá-la em níveis de profundidade que constituem verdadeiramente o trabalho semântico do artista, equivalente ao do poeta/narrador ao escolher as palavras para a veiculação da fábula” (NASCIMENTO, 2010: 225).

Então, é possível analisar o folheto semioticamente de três maneiras: em primeiro lugar, por meio do percurso gerativo da significação, modelo de análise proposto por Greimas; em segundo lugar, através do percurso narrativo preexistente afirmado pelas xilogravuras subjacentes, arquétipo analítico sugerido por Nascimento; em terceiro lugar, reunindo os dois percursos narrativos, que formam um todo significativo, a fim de relacionar, semioticamente, as xilogravuras com a história narrada ou contada (modelo analítico proposto por este trabalho).

A xilogravura da capa do folheto apresenta a seguinte descrição: “um casal: jovem com uma coroa na cabeça abraçado à moça. Por trás, um belo campo florido, um lago e uma casinha”. Esta imagem representa a cena final do folheto, quando os sujeitos são sancionados, isto é, o momento que eles concluem positivamente seus programas narrativos. Portanto, a xilogravura encerra um momento narrativo, constituído de tempo e espaço. A temporalização narrativa presentifica o enlace dos sujeitos, criando uma oposição temporal, entre os tempos verbais: presente, pretérito e futuro. Considerando-se os elementos descritos na xilogravura, o pretérito representa o começo do enredo, que narra a vida de Rosa Flor em família, o presente configura o meio da história, que retrata a busca incessante da princesa pelo seu objeto de valor, e o futuro coincide com a parte do fim da narrativa, que está referenciado pelo xilograma. Embora não estejam xilogravados o passado e o presente na capa do folheto, infere-se, a partir do fim, disposto na capa, que os sujeitos percorreram um caminho íngreme até atingirem os objetivos máximos da narrativa, que são a realização do casamento e a consumação da felicidade.

É necessário dizer que a imagem pode, perfeitamente, demarcar um dos presentes da história, só que isto constituiria um presente posterior ao presente narrativo. Logo, tal presente tornar-se-ia futuro, caso se considerasse apenas a temporalização narrativa, como se verifica na passagem:

“Não disseste qu'eu viesse
Neste Reinado ditoso?
Como tú me abandonas
Não queres ser meu esposo?
Acorda, querido príncipe
Acorda, Príncipe Formoso”.

(CAVALCANTE, 1957: 32).

Na espacialização, a xilogravura delimita o último espaço da narrativa, que é o Reino de Sião, onde se passa a cena da revelação de Rosa Flor e a recuperação da memória do Príncipe Formoso. Portanto, pela elaboração da capa, o leitor pode inferir uma história de amor obsessivo entre um príncipe e uma princesa, devido à figura conter o objeto coroa, campo florido, lago, casinha e os elementos narrativos: atores, tempo e espaço, que orientam e aguçam a imaginação.

Sabe-se que tais elementos poder-se-iam ser apreendidos a partir do título da história, já que traz na raiz o sujeito “Príncipe Formoso”. Só que a xilogravura veicula a interpretação e a inferência, inseridas nas imagens e nos desenhos interpostos ao xilograma. Mesmo que o nome e a xilogravura não substituam a leitura do folheto, até porque isto não solidifica uma das finalidades primordiais do poeta xilogravador. Até assim, os elementos pré e pós-textuais são de grande relevância para o folheto de cordel, posto que ilustram as histórias e propõem percursos narrativos.

A primeira xilogravura interna apresenta um “castelo com um casal entrando” em um castelo. Esta imagem marca a parte do enredo que narra a ida de Rosa Flor com seu pai ao sobrado, que é encoberto por um pomar, lugar misterioso onde o velho ouviu a voz após pegar a rosa. O espaço em questão, pertencente ao momento inicial do folheto, é constituído por dois microespaços: pomar e sobrado, que ocultam o macroespaço castelo.

A espacialização tem um caráter sucessivo, desenrolando-se entre os espaços casa do pai, no Reino da Groenlândia, e castelo mágico, onde, inicialmente, não ocorre uma mudança significativa, ou seja, não sucede algo que altere o programa narrativo do sujeito Rosa Flor, posto que ele realiza um percurso pautado no “ir e vir”, desencadeado no desejo de voltar que afeta tal sujeito, ao passar um ano nas dependências do castelo na companhia da voz misteriosa. Isto pode ser percebido no excerto:

“Quando completou um ano

Que ela ali residia,

Perguntou um dia à voz

Se por acaso podia,

Ir na casa do seu pai

Que a muito tempo não ia”.

(CAVALCANTE, 1957: 13).

Rosa Flor deixa a casa do pai para ir ao castelo, mas, com o consentimento do Príncipe Formoso, retorna duas vezes a ela, sem que modifique o enunciado de estado que a constitui e que também configura o começo da narrativa, visto não haver um enunciado de fazer capaz de interromper a sucessão dos fatos. O que acontecerá na segunda imagem do folheto.

A xilogravura interna do mesmo modo que a da capa do folheto apresenta um aspecto narrativo, abrangendo algumas unidades narrativas como tempo, espaço, sujeito, ambientação etc., ainda que não haja um narrador explícito que organize a narração e a narratividade.

A segunda imagem interna apresenta “um casal deitado numa cama e a moça com uma vela acesa”, com a intenção de descobrir quem é o sujeito que está dormindo do seu lado há dois anos. Esta imagem retrata o interior do castelo, especialmente o momento que narra a desobediência de Rosa Flor ao Príncipe Formoso, que a pediu para não trazer de casa objeto algum. O que não foi cumprido por ela.

A cena a que a xilogravura faz referência é o ponto chave do folheto. Pois é quando há uma alteração narrativa que distancia Rosa Flor do seu valor,

iniciando a segunda parte do enredo, que retrata a busca desesperada de Rosa Flor pelo Príncipe, representada na sucessão dos espaços e dos empecilhos, como se nota nos trechos:

“Quando foi à meia noite
Que a visão ressonava,
Rosa Flor riscou um fosforo
Com a vela alumiava,
E viu o rosto d'um principe
Ela quasi desmaiava”.
(CAVALCANTE, 1957: 16).

“O jovem misterioso,
Dormia tranqüilamente
N'um momento desditoso
Caiu um pingo da vela
Naquele rosto formoso.
Quando a cêra se espargiu
No rosto do encantado
A voz gritou: Oh! ingrata
Perdeste teu principe amado
Só faltavam quatro dias
P'ra eu ser desencantado”.
(CAVALCANTE, 1957:18).

“Com seis anos de viagem
Ela tinha percorrido,
Quase o Universo inteiro
Sem nada ter resolvido,
Pois ninguém dava noticia
Do principe desconhecido”.
(CAVALCANTE, 1957: 19).

Ainda que esta cena não represente e não apreenda a espacialização completa, disposta na segunda parte do texto, ela consolida a descoberta do mistério que envolve a voz invisível. A partir de então, inicia-se outro percurso narrativo, que oscila bastante no decorrer da história, mediante o desenvolvimento do programa narrativo de Rosa Flor. Assim, a representação desta cena é o ponto mais alto do folheto, como se viu, já que a paixão é redimensionada e redirecionada por meio dos espaços principalmente.

A terceira imagem interna apresenta “uma moça sentada num banco ao lado de uma fonte com uma bacia reluzente aos seus pés”. Ela marca o espaço árvore, que está sendo revestido pelos objetos espaciais banco e fonte, onde o Príncipe Vento deixou Rosa Flor.

A bacia de ouro exposta ao ar livre foi um modo que a princesa encontrou de incitar a cobiça de outro sujeito, no caso, a escrava que, ao vê-la, ficou tão apaixonada que foi relatar tudo a Berenice (rainha invejosa, maligna, alcoviteira etc.), pois invejou tanto a bacia quanto a pata e a toalha.

Nota-se que esta xilogravura representa o segundo espaço mais importante da narrativa, onde irão se desenrolar os fatos que culminarão no desfecho da trama: Rosa Flor entra em contato com o príncipe, que está sob a alçada da rainha. Embora as investidas dela sendo frustradas, suas tentativas não de ajudar o Príncipe Formoso a recusar a poção mágica que a negra dava-lhe antes de dormir. Portanto, este espaço é o ponto de partida para a inserção de Rosa Flor no Reino de Sião.

É mister ressaltar que a xilogravura externa e as xilogravuras internas são suprimidas com a realização da transcodificação do folheto para o código Braille, posto este sistema de leitura tátil não conseguir reproduzir as cores, embora haja a possibilidade de pôr em relevo a xilogravura (modalidade artística que, antes de integrar o folheto de cordel, é gravada na madeira com goivas e formões).

O tato, contanto que se trate de objetos concretos, é capaz de identificar e compreender a forma e os formatos de desenhos, pinturas, porém é incapaz de identificar e distinguir as cores que são essenciais para a constituição da

xilogravura moderna. Mesmo desprovido de cor, o leitor cego pode imaginar o xilograma por meio das descrições feitas pelo autor/narrador do folheto, entretanto não são compatíveis as imagens naturais, percebidas pela visão, com as imaginativas, percebidas pelo tato.

O leitor vidente, ante a xilogravura, não necessita do descritivismo narrativo, devido ao xilograma representar um composto que engloba formato e cor/objeto descrito; no entanto, o leitor cego necessita de todos os meios possíveis para absorver o texto em sua totalidade, ainda que o tato “seja cego” em relação à distinção das cores.

Note-se que, para o leitor vidente absorver as imagens, não seriam necessárias as xilogravuras: sejam elas externas, sejam internas, mas seriam necessárias apenas as descrições da linguagem, já que os objetos do mundo natural (como paisagens, cores, relevos, rios etc.) estão imbricados na sua memória visual. O leitor cego também não careceria delas, pois não possui o sentido da visão, porém precisaria muito mais da linguagem descritiva que é bastante corrente na literatura popular até hoje, mesmo este sujeito não detendo os mesmos elementos visuais que o leitor vidente e muito menos possuindo a memória visual, pautada nos objetos externos à linguagem. Só que ele tem a imaginação e também a memória tátil, que é capaz de reconhecer objetos pertencentes ao mundo natural que o circunda (objetos terrestres, como: mesa, casa, sofá, carro, bola, pirulito, chocolate, pipa, camisa, bermuda, chapéu etc., jamais objetos espaciais, como: lua, sol, estrelas, planetas, espaço, galáxias etc., a não ser que estes objetos sejam configurados e confeccionados pelo homem). Então, a xilogravura é mais relevante para o leitor vidente do que para o leitor cego, mesmo o poeta estando preocupado em representar objetos visuais e também preocupado em criar elementos que estimulem o leitor a comprar (uma das funções comerciais já vista).

Para compreender o processo de leitura do leitor vidente e do leitor cego, será necessário observar alguns fragmentos retirados do folheto. Veja a passagem:

“Em vez dum velho sobrado

Apareceu um castelo,

Sublime, maravilhoso

Todo iluminado e belo,
Com salões para recreio
Pintado de amarelo”.

(CAVALCANTE, 1957: 10).

A imagem descrita neste trecho, caso fosse xilogravada, poder-se-ia auxiliar o leitor vidente na memorização do texto, porém o leitor cego não se beneficiaria deste artifício e passaria despercebido perante esta imagem criada pelo poeta. Apesar de não ser afetada sua memorização (capacidade que integra a mente de todo ser humano).

O objeto **castelo amarelo**, disposto na figura, pode facilmente ser visualizado pela visão, e também pode ser imaginado a partir do toque, que projeta na mente a imagem tocada, sem constituir um todo imagético, semelhante ao objeto concreto **castelo**, representado na xilogravura, que sugere a descrição da linguagem do segmento acima.


Esta imagem pode ser xilogravada e, certamente, encontrada no mundo natural. Neste caso, o leitor vidente conceberia esta imagem de dois modos: em primeiro lugar, através da imagem/xilograma produzida pela xilogravura que faz parte do folheto e funciona como um elemento que serve de referente a que a linguagem descritiva faz referência, provocando assim uma referencialidade interna, isto é, uma comunicação entre linguagem referencial/objeto; em segundo lugar, por meio do automatismo que correlaciona o objeto textual com o objeto presente no mundo natural, servindo de referente externo, isto é, de elemento visual, externo à língua, que ancora os objetos textuais a partir de sua presença na memória visual. Portanto, ao ler o objeto descritivo **castelo**, sua imagem é projetada na mente, criando a referência automática (estudo bastante desenvolvido pelas ciências da linguagem), contudo, isto não exclui que a imaginação seja estimulada pela visão seja pelo sentido do tato.

O leitor cego não absorve a xilogravura que contém o objeto **castelo**, representado tanto na capa externa, quanto na capa interna, pois se trata de imagens em forma de desenho, com cor, tamanho e não de imagens gravadas em alto-relevo, perceptíveis ao tato. Mesmo assim, é possível que ele associe o objeto **castelo** com algum objeto do seu dia a dia, recuperado pela imaginação,

casa grande por exemplo. Só que este objeto não é equivalente ao objeto **castelo**, nem no aspecto estrutural, nem no aspecto formal, embora ambos estejam inseridos no hiperônimo **residência**, classema que é constituído a partir dos lexemas com valor aproximado. Ele também poderia relacionar o objeto **castelo** com o objeto **igreja**, porém ocorria uma incompatibilidade entre referentes. Então, chega-se ao seguinte problema:

– Como diferenciar o “ser castelo” do não ser castelo?”

O leitor cego, ao tocar o objeto, projeta na mente a sua imagem, já que está diante de um objeto concreto do mundo natural. Entretanto, quando o objeto é criado ou inventado pelo poeta, portanto abstrato, ainda não nomeado pelo povo e inexistente no mundo natural, o tato não consegue absorver a imagem relatada pelo texto, embora a imagine conforme suas necessidades. O que ocorre é que ele, ao lê a palavra **castelo**, objeto da referência, projeta na sua mente a expressão ou o significante, a imagem psíquica, não a imagem acústica, no entanto o conteúdo ou o significado, que às vezes precisa de um referente, é posto de lado, devido à memória ainda não ter entrado em contato com tal objeto.

Em Braille, por exemplo, quando o cego lê a palavra  (castelo), vem-lhe à memória a imagem do signo Braille totalizado, não a imagem do objeto externo **castelo**, ainda que a linguagem escrita esteja se referindo ao objeto xilogravado ou ao objeto existente no mundo natural.

Outro modo de o cego apreender esta imagem é fazendo a associação do castelo textualmente descrito com um castelo de madeira, de papel ou de plástico, que o auxilie no momento da absorção de referentes que são essencialmente visuais. Assim, na hora da leitura, o leitor vai lembrar do castelo em miniatura, jamais do **castelo** da xilogravura ou do **castelo** iluminado, encantado, que povoa os folhetos, os contos orais etc. Daí a importância do trabalho de reconhecimento das formas geométricas, astronômicas, naturais realizado na Educação Especial Básica. É fundamental dizer que isto não exclui a imaginação, que é essencial para o desenvolvimento cognitivo. Mesmo porque nem sempre houve xilogravuras, imagens coloridas, o belo e o feio, representados a partir de conceitos preestabelecidos pela sociedade.

Nas passagens abaixo, observam-se duas referências ao objeto **sol**. Ei-las:

“Com pouco chegou o Sol
O seu capote tirou,
Seu fardamento de raios
N'um cabide colocou,
Naquele mesmo momento
Em príncipe se transformou”.
(CAVALCANTE, 1957: 19).

“Quando o sol vestiu os raios
Rosa Flor se segurou
Nele e no reino da Lua
Na mesma hora chegou,
O sol despediu-se dela
Saindo os raios fechou”.
(CAVALCANTE, 1957: 22).

O leitor vidente apreende a imagem **sol**, descrita nos trechos, de duas formas: em primeiro lugar, baseando-se na xilogravura correspondente à imagem **sol**, que lhe está próxima. Neste caso, o referente a que o trecho remete é a imagem criada pelo poeta na capa do folheto, funcionando justamente como elemento ancorador dos objetos textuais e, sobretudo, objetos que não possuem uma correspondência no mundo natural. O que não ocorre com o objeto **sol**. Porém, se tratasse das figuras fada, diabo, bruxa, duende etc. como se verá na próxima análise, a xilogravura teria mais relevância, já que estão sendo retratados objetos que não têm referência concreta. Logo, necessitam de imagens, desenhos, xilogravuras, miniaturas etc. que lhes deem existência, contudo não dissuade a imaginação; em segundo lugar, baseando-se na imagem externa do objeto, ou seja, sua presença no mundo natural, que é recuperada pela memória visual. Então, ao lê a palavra **sol**, o vidente atualiza tanto o signo visto quanto o objeto a que ele se refere (astro brilhante que emana raios ultravioleta à Terra). Note-se que este leitor pode apreender o signo **sol**, sua xilogravura e sua imagem no mundo natural, independentemente do tamanho do objeto visualizado.

Em relação ao signo **sol**, ele, ao olhá-lo, reconhece seu significante e seu significado simultaneamente, escrito a lápis ou em letra de fôrma, posto ser comum a memória visual e fazer parte de sua vida diária, diferentemente da palavra ⠠⠎⠞⠇ (sol em Braille) absorvida pelo tato.

O leitor cego também concebe estes segmentos de duas maneiras: primeiramente, através da memória tátil, oriunda dos objetos tocados, portanto, dos objetos reconhecidos e lembrados pelo tato. Neste caso, a imagem do objeto **sol**, palavra sem referente tátil, só seria possível ser tactilizada, caso fosse gravada na madeira ou no papel; ou caso fosse confeccionado um objeto/brinquedo semelhante ao objeto textual, descrito pelo narrador. No entanto, isto jamais configuraria a imagem do **sol** (astro luminoso), devido à miniatura não transmitir calor e nem possuir a forma compatível com o objeto **sol**, visto não haver possibilidade de a mente do leitor incorporar o tamanho total do objeto, mesmo que esteja numa distância considerável na Via-Láctea. O que ocorre, assim, é uma transcodificação da transcodificação, ou seja, uma “cópia da cópia”, como instituiu o filósofo grego Platão (1972: N. P.), outra maneira, por meio da memória imaginativa, que depende, essencialmente, da referência tátil, isto é, dos referentes externos, pautando-se na forma dos objetos reconhecidos pelo tato, os quais são projetados na sua mente. Neste caso, o cego, ao ler o objeto **sol**, lembrar-se-á do objeto-brinquedo (na forma de sol), jamais do objeto físico **sol**, visto no espaço, ou seja, não se trata do sol rememorado pela visão, porém a imagem aproximada do brinquedo imaginado, que ficou gravado na memória tátil, que envia as imagens tocadas ao cérebro. Tem-se, pois, “a cópia da cópia da cópia” ou a transcodificação em três níveis, posto existirem no mundo natural o objeto sol e a miniatura, imagem correspondente, que podem ser apreendidas pela visão, nos dois casos, e pelo tato, no segundo caso, se o texto fizer referência.

Percebe-se que houve, no que diz respeito à composição do folheto, uma mutação estrutural, pois as xilogravuras externa e interna são suprimidas com a transcodificação para o código Braille. Assim, o percurso narrativo preexistente, que está atrelado às figuras, é afetado, limitando a leitura deste cordel em um de seus níveis, embora o percurso narrativo da semiótica permaneça inalterado.

Tratando-se do nível narrativo, a Princesa Rosa Flor tem por objeto de valor a liberdade do Príncipe Formoso, ela se instaura na narrativa pela modalidade

complexa do "Querer-fazer" e termina seu programa narrativo em conjunção com seu objeto de valor, etc. A transcodificação não altera estas descobertas semióticas. Tais ocorrências são imutáveis com a mudança de escrita. Rosa Flor, seguindo os conselhos de Clotildes e de Elionor, suas irmãs invejosas, leva o fósforo para o castelo, acende uma vela, que libera um pingo no rosto do príncipe encantado. Esta ação resulta no aumento da pena. Esta performance ocorre tanto no código escrito do português, quanto no código Braille.

O Príncipe Formoso, tem por Objeto de Valor o casamento com a Princesa Rosa Flor e termina seu programa narrativo conjunto com este objeto. Este sujeito se instaura na narrativa por um "Dever-fazer" e é sancionado positivamente. Estes fatos sucedem tanto no folheto transcodificante, quanto no folheto transcodificado. Portanto, não houve mutação em nível de enredo ou programa narrativo.

A Rainha Berenice tem por Objeto de Valor o casamento de sua filha Gercina. Ela conclui seu programa narrativo em disjunção com este objeto. Na semântica narrativa, ela se instaura por uma autodestinação, porém é sancionada negativamente, sendo exilada do reino. Estas ocorrências semióticas há nos dois códigos.

Nas estruturas discursivas, as circunstâncias espaciais, temporais, actoriais, figurativas e temáticas não sofrem alterações semióticas e estruturais no folheto transcodificado. A história relatada no folheto se passa num período distante da atualidade, portanto, num passado longínquo, em que ainda havia reinos, rainhas, príncipes, princesas, escravos, bruxaria etc. A espacialização gira em torno dos espaços "casa do pai", pomar, castelo encantado, "casa da Lua", "casa do Sol", "casa do Vento" e o reino de Sião. Os atores são representados pelos nomes próprios e pelos papéis temáticos que ocupam: Rosa Flor, Clotildes, Eleonor, Gercina, Berenice, Lua, Sol, Vento, pai, princesa, príncipe, rainha, filha, negra, aia etc.

As figuras plasmadas no folheto também estão no campo semântico da realeza, como por exemplo: castelo, princesa, príncipe, rainha, reino, negra/aia, palácio, carruagem etc. Os temas são os mais diversos, como se pode observar na análise semiótica do folheto.

Estas descobertas semióticas, ocorridas na sintaxe discursiva e na semântica discursiva, acontecem tanto no folheto transcodificante, quanto no folheto transcodificado. Logo, este nível de análise semiótico, baseado na transcodificação, não detectou alterações semióticas no folheto transcodificado em Braille, talvez por estar ainda em um nível de análise linguístico, não propriamente semiótico, o qual procura abarcar o texto como um todo indivisível, sem priorizar apenas o percurso gerativo da significação, posto que tal percurso encerra uma estrutura fechada e a transcodificação semiótica se abre a cada descoberta.

5. ANALISE SEMIÓTICA DE “O PRÍNCIPE NATAN E O CAVALO MANDINGUEIRO”

5.1.Narrativização

Identificam-se, nesta narrativa, quatro sujeitos semióticos: o S1, o S2, o S3 e o S4.

O S1, figurativizado pelo príncipe Natan, tem como objeto de valor o casamento com a princesa Liana. De modo que terá de libertá-la, pois ela foi aprisionada pela bruxa em um reino distante. No programa narrativo do S1, o S2 funciona tanto como antissujeito quanto como oponente.

O S1 tem um adjuvante: o cavalo, o qual o ajuda a derrotar a bruxa e libertar a princesa. Ele também possui dois oponentes: a feiticeira e, principalmente, o imperador. O oponente 1, a feiticeira, tenta impedir o príncipe de libertar a princesa e reaver seu reino; o oponente 2, o monarca Constantino, tenta prejudicar o S1, casando-se com Liana.

O S1 casa-se com a princesa Liana, mata a bruxa e o imperador e ainda herda seus reinos e a liberdade de seu país, ou seja, ele termina seu programa narrativo conjunto com seu objeto de valor.

O S1 instaura-se na narrativa pela modalidade complexa do “dever-fazer”. Seu destinador, que é o rei, destina-o na obtenção do objeto de valor, como se vê neste trecho retirado do folheto:

“Tu és sábio e competente,
Tens resolvido questões
Em favor de nossa gente,
Porém não és um guerreiro
És muito inexperiente!
Mas já que estás decidido
Não vou te contrariar
Às vezes, as aparências
Costumam nos enganar...”.

(LIMA, 2006: 10).

É importante ressaltar que o S1 realiza várias transformações no seu programa narrativo: é um sujeito de fazer, isto é, ele transforma enunciados de estado em enunciados de fazer. Em relação aos sujeitos de “fazer”, Greimas, no prefácio de *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*, afirma:

“O sujeito de fazer opera transformações que se situam entre os estados. Um sujeito disjunto do objeto de valor encontra a seguir conjunto com ele. Isto após uma intervenção que determina a mudança. Uma tal intervenção só pode ser interpretada se postularmos a existência de um fazer transformador, exercido por um sujeito de fazer e visando, enquanto objeto, um enunciado de estado que deve ser transformado” (GREIMAS e COURTÉS, 1979: 19).

Verifica-se que o S1 opera várias mudanças de estado neste folheto. Primeira, a morte dos dragões, segunda, a morte da feiticeira, terceira, a morte de Constantino.

Na transformação um, Natan modifica o objeto de valor princesa, que estava distante de si e que passa a estar próximo, privando o sujeito bruxa de tal objeto; na segunda, ele elimina o risco de não ser bem-sucedido na sua empreitada, na terceira, fulmina seu antissujeito e seu oponente, o que o fará ser sancionado de maneira positiva. Como se nota, ele passa de sujeito de estado disjunto a sujeito de fazer conjunto com o objeto de valor. Assim, o S1 estabelece uma relação de junção com um objeto e participa de diferentes “universos axiológicos”, como relatou Greimas (1979: 18).

Para se compreender como ocorre a transformação por meio do fazer, veja o seguinte excerto:

“Natan jogou sem demora

Quando a argola bateu

O caldeirão emborcou

Em linha reta desceu

Se espatifou sobre as pedras

E a velha bruxa morreu”.

(LIMA, 2006: 28).

Percebe-se, claramente, que há neste trecho uma mudança de estado de um sujeito, no caso, o sujeito Bruxa, que estava em conjunção, tanto com a vida, os dragões, a ilha, o reino, a magia negra, quanto com a princesa Liana e sua própria vida, passando a estar em disjunção com todos estes objetos. Por sua

vez, o sujeito Natan, que estava disjunto com objeto princesa, passa a estar conjunto com ele. Portanto, a ação de um sujeito interferiu na junção (conjunção/disjunção) de outro sujeito semiótico.

O S1, como se pode perceber, adquiriu uma competência, isto é, um saber para fazer: primeiramente, porque ele já fora apresentado, desde o início da narrativa, como um sujeito competente, já que era o irmão mais moço e o mais valente, consoante o próprio narrador; em segundo lugar porque o rei Aman lhe doara os instrumentos necessários para tal, conforme se constata nos fragmentos:

“Ao escolher o cavalo
Mostraste sabedoria...”
“Este animal foi presente
Que ganhei de uma fada
Com ele tu vencerás
Esta difícil empreitada
Confia na providência
Sem ela, não somos nada!”.
(LIMA, 2006: 14).

“Meu filho a velha couraça
Que teus irmãos desprezaram
É uma veste poderosa
Muitos guerreiros já usaram
O fogo não consumiu
Nem as armas lhe furaram”.
(LIMA, 2006: 15).

Diante disto, verifica-se que a competência do S1 está representada nos seguintes objetos descritivos: couraça, espada, cavalo poderoso, pedrinha, talismã, dente, sabedoria, confiança, providência, proteção, coragem etc., os quais estão conjuntos com este sujeito semiótico.

Também realiza sua performance, que é o poder-fazer, pois ele já adquiriu um saber na fase da competência: tem a espada e sabe como manejá-la, posto que é jovem, valente, está protegido pela couraça mágica e pelo cavalo de poderes extraordinários. Isto pode ser averiguado claramente no fragmento:

“Quando transpôs as muralhas
Que o portão se fechou
Natan pegou sua espada
E os porteiros matou
A velha então conheceu
Que Natan lhe enganou”.
(LIMA, 2006: 22).

É mister explicitar que a performance do S1 se dá também em outras passagens do folheto. Ela ocorre, primeiramente quando ele investe contra o dragão na floresta que, na verdade, é seu pai transformado; e depois, no momento em que ele extermina os dragões e a bruxa, cumprindo a tarefa que o magnata lhe impôs.

Na fase da sanção, momento em que os sujeitos são castigados ou laureados, nota-se que o S1 foi recompensado, como se observa no excerto:

“O reino da princesinha
O jovem Natan herdou,
Aquele mesmo que a bruxa
Muito tempo dominou,
Dividiu com seus irmãos
E sossegado ficou”.
(LIMA, 2006: 32).

O S2, o imperador Constantino, tem por objeto de valor casar-se com a princesa Liana. Só que ele necessitará da ajuda do príncipe, sujeito que no seu programa narrativo, funciona como antissujeito e oponente.

O adjuvante do S2 é o próprio cargo que ocupa, isto é, o próprio título de imperador, já que é quem detém o poder no Estado e nos reinos circunvizinhos, os quais lhe são submissos e subservientes. Ele termina seu programa narrativo disjuncto com o objeto de valor, ou seja, ele não consegue se casar com Liana, já que ela se apaixona pelo príncipe Natan, como se detecta no trecho:

“Só contigo casarei
Já te dei meu coração,
Esse tal de Constantino
É pior que um dragão”.

(LIMA, 2006: 31).

O S2 instaura-se na narrativa por uma autodestinação. Ele detém o poder, visto ser um magnata poderoso e ambicioso, porém não tem a competência ou um saber para fazer. Portanto, ele não passa de sujeito de estado para sujeito de fazer, logo não realiza transformações na narrativa em relação, principalmente, à liberdade da princesa.

Na sanção, fase da punição ou da recompensa, o S2 é punido. Orgulhoso como era, prefere suicidar-se a submeter-se ao poderio do rei Amam, conforme se vê no trecho:

“Constantino derrotado
Ficou sem poder falar
Como era muito orgulhoso
Não queria se entregar
Pôs um termo a sua vida
Preferiu se enforcar”.

(Id. Ib.).

O S3, figurativizado pelo rei Aman, tem por objeto de valor a liberdade política do seu reino. Para que isso ocorra, é necessário que o príncipe seja bem-sucedido na sua viagem. E que terá que destronar o impostor Constantino. (Ele funciona como destinador do S1, ou seja, ele destina o S1 na obtenção do objeto de valor, por isso se diz que tal sujeito é um sujeito de fazer-fazer).

O oponente do S3 é o imperador e seu adjuvante é o próprio filho, Natan. Ele termina seu programa narrativo conjunto com o objeto de valor (além de vê seu filho concluir satisfatoriamente o percurso escarpado que o imperador lhe impôs: que é resgatar Liana das magias da bruxa), também conquista a emancipação política do seu reino, após destruir Constantino, como está descrita no trecho:

“Em menos de 15 dias

A luta foi terminada
Rei Aman e suas tropas
Venceram a grande empreitada
E entraram vitoriosos
Na cidade derrotada”.
(Id. Ib.).

O S3 instaura-se na narrativa pela modalidade complexa do não-dever-fazer. Ele tem o poder, já que é um mágico extraordinário, mas não pode fazer. Mesmo que soubesse fazer, a velhice e o imperador não o deixariam fazer. Ele é sancionado positivamente, recebendo recompensa na forma de liberdade.

O S4, discursivizado pela princesa Liana, tem por objeto de valor, num primeiro momento do folheto, ser livre. A partir do aparecimento do príncipe Natan, quando ele já é outro sujeito semiótico e está liberto da masmorra obscura, seu objeto de valor passa ao casamento com seu libertador. Isto é verificado na passagem:

“A princesinha Liana
Bastante emocionada
Agradeceu a Natan
Por ter sido libertada
Vendo a beleza do príncipe
Pela paixão foi tocada”.
(LIMA, 2006: 29).

Vê-se que o narrador não relata os motivos pelos quais o s4 foi aprisionado na Ilha. Só se sabe que seu reino foi tomado pela bruxa e que Constantino está predisposto a casar com ele. Apenas se pode pressupor que o imperador não detinha poder bélico bastante para conquistar tal reino, como houvera feito com outros reinos, inclusive o reino de Aman, conforme está descrito e narrado no início do folheto em questão, ou provavelmente porque ele preferia incumbir do serviço alguém que se dispusesse a realizá-lo.

O oponente do S4 é a bruxa malvada e também o imperador. Já o príncipe é seu adjuvante. Ele termina seu programa narrativo em conjunção com seus objetos de valor.

O S4 instaura-se na narrativa pela modalidade complexa do querer-ser livre”, mas não pode fazê-lo porque não é necessária a realização de um fazer, já que ele está sob as magias da bruxa má. Mesmo que tal sujeito quisesse fazer, não conseguiria seus objetivos, posto que não possui o dom de praticar bruxaria.

O s4 não é um sujeito competente, isto é, não tem um saber que possa livrá-lo da prisão, logo não há possibilidade de realizar sua performance, posto que não adquiriu um saber para fazer. Ele é sancionado positivamente, concluindo seu programa narrativo com recompensa, no caso, a liberdade e o casamento com o príncipe Natan.

5.2.Discursivização

Na sintaxe discursiva, há três procedimentos relevantes para a compreensão de um texto: actorialização (atores e papéis temáticos), a temporalização (a constituição do tempo) e a espacialização (a constituição do espaço discursivo do texto).

A actorialização é importante porque se pode estabelecer os atores e principalmente seus papéis sociais, que são indispensáveis para estabelecer a época da narrativa, através das designações sociais. Rei, príncipe, princesa etc. são papéis que remetem a um período da História (que se contrapõe à atualidade), ocorrido há vinte séculos, provavelmente na época dos grandes reinos ocidentais e orientais, onde guerras por terras, por reinos, por metais eram constantes e necessárias para o desenvolvimento de um império.

O ator Natan desempenha a função social ou tem o papel temático de príncipe e de filho caçula. Ele tinha dezoito anos, era forte, valente e obediente ao pai. Para realizar a viagem, escolhe o cavalo Mandingueiro, velho, porém poderoso e sábio conselheiro, depois, veste a couraça que o rei lhe dera e parte para salvar a princesa.

Próximo do reino de Constantino, Natan encontra uma mecha de cabelo, cuja dona, segundo o cavalo, é a princesa Liana, que é mantida prisioneira num reino distante por três dragões. A bruxa usurpou o reino, matou seu pai e a aprisionou na masmorra do castelo. Seguindo os conselhos do Mandingueiro, Natan pede ao imperador um navio carregado de especiarias, a fim de ludibriar a feiticeira. Ele aporta na ilha fingindo ser mercador. A bruxa velha, cobiçosa por tudo que possuísse valor, deixa-o ultrapassar as muralhas da cidade. O príncipe, aproveitando-se da desatenção da bruxa, pega as armas que estavam escondidas sob a couraça e mata os guardiões do reino usurpado.

O jovem trava uma batalha com o primeiro dragão, que é incitado pela bruxa. Ele põe a couraça indestrutível e fulmina a fera. Então, o cavalo lhe diz:

“Debaixo da asa esquerda,
Da fera há um talismã,
Uma pedrinha achatada,
Parece uma mucunã,
Pega esta pedra e guarde,
Com a maior brevidade
Antes que a bruxa veja
E faça alguma maldade
Pode ser que o talismã
Tenha alguma utilidade”.

(LIMA, 2006: 24).

A bruxa envia-lhe o segundo dragão, porém logo é transpassado à ponta da espada do príncipe. Este, obedecendo ao cavalo, arranca um dente da fera, como se vê na passagem:

“Disse o cavalo: Natan
Tenho um plano inteligente
Abra a boca do dragão
E arranque aquele dente.
O príncipe fez direitinho
O que o cavalo ordenou
Um grande dente da fera
Na algibeira guardou”.

(LIMA, 2006: 25).

O último dragão era o mais furioso, mas “tombou sob a espada da morte”, segundo o próprio narrador. Deste animal feroz, o rapaz arrancou-lhe uma argola que estava na ponta do focinho. Ele resgata a princesa e foge montado no Mandingueiro, porém a feiticeira os persegue montada num objeto que tinha a forma de caldeirão. Então, o príncipe atira na bruxa o primeiro objeto, que é o talismã. O mundo escurece. Ela retarda a perseguição, mas continua intacta, tornando-se mais ameaçadora. Em seguida, ele lança o segundo objeto mágico, o dente, criando em torno de si uma muralha de cristal, logo quebrada pela bruxa

furiosa. Por fim, o moço lança a argola no caldeirão, o último objeto mágico, emborcando-o e eliminando a maligna.

Morta a feiticeira, o príncipe fita Liana pela primeira vez e se apaixona. Ela, vendo aquele rapagão belo, esbelto, também é tocada pela paixão. No final do folheto, o príncipe e o rei Aman travam uma guerra contra Constantino, exterminando-o em menos de quinze dias.

O ator Constantino tem o papel temático de imperador. Ele era um monarca malvado, perverso e que já havia conquistado três reinos, os quais eram obrigados a pagar-lhe tributos e honrarias. O tirano, para libertar Liana das magias da bruxa, exige do rei Amã, um de seus filhos, o mais valente e o mais jovem, a fim de procurar a princesa na ilha encantada.

O ator Aman desempenha a função social de rei, pai, velho, mágico. Ele era um mago poderoso, tinha três filhos: Gibran, Khalil e Natan. Para cumprir uma exigência do imperador, é obrigado a enviar o filho mais corajoso para libertar a princesa.

Este ator oferece ao primeiro filho uma couraça e um cavalo, antes de partir para o reino de Constantino. Gibran, falastrão, embusteiro, presunçoso, escolhe um alazão majestoso, no entanto, rejeita a couraça mágica.

Aman, na floresta, aparece ao rapaz na forma de lobo. Quando o filho mais velho o vê, assusta-se e retorna trêmulo para o castelo, demonstrando fraqueza e covardia.

O segundo filho, Khalil, não queria glória, poder e nem muito menos dinheiro. Ele escolhe um cavalo ainda mais possante que o de Gibran, porém recusa a couraça velha. Na estrada, o rei aparece-lhe virado em leão. O jovem, medroso, assusta-se com a fera e fraqueja diante do primeiro obstáculo.

O último filho, o príncipe Natan, era o mais moço, justo, flexível, guerreiro, hábil e valente. Ele escolhe um cavalo velho, o Mandingueiro, e, obediente ao pai, aceita a couraça e parte para realizar sua viagem.

No caminho, o rei transforma-se em um dragão de sete cabeças para testar a coragem do príncipe. Este parte para o monstro e lhe fere uma das asas. O rei, percebendo a valentia do rapaz, volta a forma humana e diz:

“Segue em paz, filho querido

Vai cumprir o teu destino

Tens coragem de um guerreiro

Sob as feições de um menino

Vai mostrar nosso valor

No reino de Constantino!”.

(LIMA, 2006: 15).

O ator Liana, que tem a função social de princesa, bela, há muito tempo era prisioneira de uma bruxa no seu próprio reino.

Na temporalização, vê-se que a história do folheto se passa há dois mil anos atrás, provavelmente na época do Império Romano Oriental, que foi fundado por Constantino. O narrador, mesmo estando debreado temporalmente, relata minuciosamente os fatos discursivizados. Assim, percebe-se a necessidade de se dar voz a um interlocutor, no caso, aos atores que tornam presentes as suas ações e as dos sujeitos do discurso. Este fato pode ter sustentação no fragmento:

“Havia no Oriente

Há vinte séculos passados

Um velho rei corajoso

Com três filhos estimados

Quando ainda havia fadas

Reino e dragões encantados”.

(LIMA, 2006: 3).

O ator Natan tem a percepção de que o tempo passado é estável, regular, permeado pela subserviência, pela obediência, pelo respeito. O presente é instável, dúbio, perigoso, cheio de indecisão, de empecilho, de batalha. Por sua vez, o futuro para ele é incerto, inseguro, amedrontador, obscuro, mesmo sendo um sujeito destemido e valente.

Para o ator Aman, o passado representa tranquilidade, placidez, segurança, paz, obediência, paciência. O presente representa perturbação, preocupação, ineficácia, inutilidade. O futuro denota incerteza, sofrimento, temor, expectativa.

Para o ator Constantino, o passado indica normalidade, ordem, vitória, conquistas, domínio, felicidade, espoliação. Já o presente representa esperança, desejo, sonho. O futuro denota felicidade, amor, paixão, comunhão, alegria, concretude, realização.

Para o ator Liana, o passado representa felicidade, saudade, alegria, familiaridade, amizade. Mas também ausência, perda, morte, dor, devassidão. O presente, repressão, solidão, reclusão, tristeza, infelicidade, ceticismo. O futuro representa esperança, mudança, salvação, felicidade conjugal, paixão.

É mister ressaltar que o eu/aqui/agora do enunciador/enunciatário é diverso do eu/aqui/agora do narrador/narratário. Isto também se aplica ao par interlocutor/interlocutário.

O enunciador é um narrador, o qual narra para um enunciatário/narratário. Este, por outro lado, é incumbido de passar a voz a outros sujeitos discursivos que são os atores, responsáveis por presentificar o discurso a partir da interlocução.

As circunstâncias temporais do narrador/narratário ocorrem geralmente no tempo verbal futuro, enquanto as dos atores utilizam outros tempos verbais. Como se nota nos excertos:

“Então o príncipe Natan
Só tinha dezoito anos,
Não fez qualquer comentário
Pra não magoar os manos,
Disse apenas: — Eu irei,
Deus há de mudar os planos!”.

(LIMA, 2006: 10).

“Disse o rei: — Este cavalo
Muitas guerras enfrentou
Uma vez, numa batalha
A minha vida salvou,
Hoje está velho e cansado
Porém com prazer lhe dou”.
(LIMA, 2006: 12).

O narrador fornece a voz, a fim de criar a ideia de verdade ou verossimilhança, ou seja, a ver edição ou o dizer verdadeiro do narrador, que é projetado no discurso. Por isso nem sempre os tempos verbais são as categorias mais importantes para que se depreenda as relações temporais no discurso. O que importa, necessariamente, é a percepção que os sujeitos têm do tempo. Assim, saber-se-á se a debreagem e a embreagem temporais são satisfatórias na constituição do tempo do texto. Neste folheto, por exemplo, o tempo interno sucede num período em que ainda havia reinos, impérios, pilhagens, guerras por terras, conquista, dominação, monopolização etc. e o imaginário popular era repleto de questões voltadas para a bruxaria, a feitiçaria e também o cristianismo. Daí a necessidade do autor preferir um narrador em 3ª pessoa em detrimento de um em 1ª pessoa, a começar pela escolha dos tempos verbais.

Neste folheto, o pretérito distancia os fatos dos sujeitos e dá mais objetividade a história. Por exemplo: havia, era, queria, dividiu, mostrava, resolvia, trazia, usava, temia, morava, fora, pagava, exigia, ficava etc. Estes tempos passados delimitam a imagem do enunciador/narrador, o qual narra em terceira pessoa para um enunciatário/narratário, o qual o interpreta corretamente, criando a ideia de objetividade. Para isso, é necessário que o narrador esteja embreado no tempo e no espaço, ou seja, no aqui/agora, e debreado no tempo e no espaço, ou seja, no ali/não-agora.

As formas verbais, que têm valor de presente e de futuro estão diretamente ligadas aos enunciadores e aos enunciatários, narradores e narratários, os quais ora estão embreados, ora debreados no tempo e participam constantemente da ação narrativa.

A especialização gira em torno dos seguintes espaços: o reino de Aman e de seu filho Natan, o reino de Constantino e o reino da princesa Liana, o qual é dominado pela bruxa.

O imperador Constantino, além do seu reino, governava três reinos, que eram obrigados a pagar-lhe tributos, impostos e, quando preciso, teriam que disponibilizar seus príncipes, guerreiros para defender a sua causa. Senão tornavam-se seus escravos, como se observa na passagem:

“Cada reino conquistado
Atendia a seu pedido...
Um grande tributo em ouro
Lhe pagava o rei vencido,
Só dessa forma o tratado
De paz era garantido.
Exigia ainda mais
Que o perdedor então
Mandasse um de seus filhos
Servir em sua nação”. (...)
(LIMA, 2006: 4).

O imperador acredita que o reino de Aman não representa obstáculos, porém o vê como um aliado submisso que está disposto a cumprir qualquer ordem determinada por ele, sem desobedecê-lo, nem ameaçá-lo. Contudo, o reino controlado pela bruxa representa um estorvo para ele, posto que ela não se submete ao seu poderio, à sua dominação. Por isso que ele necessita de um príncipe corajoso, audaz, para libertar a princesa ou ajudá-lo a conquistar mais outro reino. Só que, inesperadamente, o tirano é surpreendido pela corporação de Amam, que o cerca e, após quinze dias de ferrenha luta, o derrota, transformando-o em escravo.

O rei Aman, mesmo estando submisso ao poderio do imperador, não deseja ver seu filho prisioneiro em outra civilização. Ele prepara o exército com 12 mil homens e parte para o reino de Constantino, a fim de libertar sua nação do tirano monarca.

Para Aman, o espaço: reino de Constantino, representa empecilho, instabilidade a seu reino, obediência, não soberania, não emancipação, etc. já que o imperador é quem dita as regras para todos os reinos circunvizinhos.

Para Natan, o espaço: reino do imperador, representa um dever, uma obrigação, ou seja, é visto por ele como negativo, porque explora seu povo e sua terra. Mas, dissimuladamente, ele se aproxima do usurpador para obter seu apoio na viagem que vai empreender. Este espaço, o reino do monarca, também é um meio do príncipe alcançar a emancipação política do seu reino, ainda que ele não discursivize seu desejo, suas pretensões. Com a ajuda de Constantino, o jovem Natan penetra às defesas da bruxa, a qual o confunde com um mercador que vem com o navio carregado de riquezas.

O reino dominado pela feiticeira, apesar de representar um perigo para ele, devido à presença de dragões e de vários tipos de magia, não o perturba, nem o aflige, em virtude da tarefa que lhe fora incumbida pelo imperador. Ele acredita que libertando a princesa, travará laços de amizade com o mesmo. Todavia, logo se apaixona por Liana, o que o faz mudar de ideia e de perspectiva. Assim, o reino de Constantino passa a ser para ele um obstáculo ainda maior, visto que o tirano também deseja casar-se com a princesa. A partir de então, Natan decide exterminar o imperador, para tal, ele conta com o auxílio do rei, seu pai.

Liana estava presa num reino distante, guardada por três dragões. Nenhum príncipe conseguiu até então aportar no seu reino, devido à proteção que a bruxa criara na ilha, a qual era cercada por muralhas. Esta ilha ficava às margens da foz de um grande rio, numa fortaleza. A princesa vivia na masmorra do castelo. Pois no passado a feiticeira matou seus pais envenenados e conquistou seu reino. Desde este tempo que ela é cativa da bruxa.

Para Liana, o reino no qual ela está embreada como prisioneira, fora bom, feliz, alegre, antes de seu pai ter sido morto pela feiticeira. Porém, agora, no presente, este lugar é repressor, desesperador, ruidoso e sem perspectivas de mudança.

O espaço, onde está localizado o reino de Constantino, é visto por ela como negativo, já que ele é pior que um dragão, como a própria Liana disse a Natan. No momento, a única maneira dela encontrar um lugar que ela possa adquirir a

felicidade, que tivera na época dos seus antepassados, é casando-se com o príncipe, que a salvou das garras da bruxa maligna. Portanto, mesmo o espaço que ela vive no presente sendo negativo para si como o passado, em que perdera seu pai e sua liberdade, crê nas palavras do príncipe honesto, sincero, projetando para o futuro uma nova vida, embora este seja duvidoso e arriscado.

Na *semântica discursiva* do folheto de cordel em questão, há diversos percursos temático-figurativos, que estão ligados aos atores dispostos no discurso ou à sua própria estruturação.

No percurso temático-figurativo do rei Aman, encontra-se as figuras: reino, rei, imperador, tributo, ouro, tratado, nação, sete anos, mensageiro, embaixada, guerreiros, missões, mensagem, armas, cavalo, alazão, couraça, povo, trono, lança, espada, Estado, exército, reinado, estribaria, escravo, comandante, doze mil homens, plano, luta, tropas etc., as quais podem revestir os seguintes temas: submissão, obediência, tristeza, frustração, guerra, subserviência, dominação, poder, monopolização, espoliação etc.

No percurso temático-figurativo de Natan, as figuras: príncipe, dezoito anos, comentários, manos, montaria, animal, pata, asa, alazão, sinal, cavalo, velho, espada, monstro, armas na mão, mecha de cabelo, joia, abalo, viagem etc. podem revestir os seguintes temas: valentia, coragem, obediência, dever, simplicidade, honradez, esperteza, dignidade, moral etc. As figuras: praia, foz, rio, fortaleza, muralhas, barco, mercador, portador, três dragões, cela, armas, punhal, roupas, garupa, portão, fera, quatro metros, fogo, fumaça, boca, talismã, pedrinha, mucunã, dente, argola, algibeira etc. podem revestir os temas: disfarce, batalha, sutileza, coragem, brio, respeito, belicosidade, enganação etc.

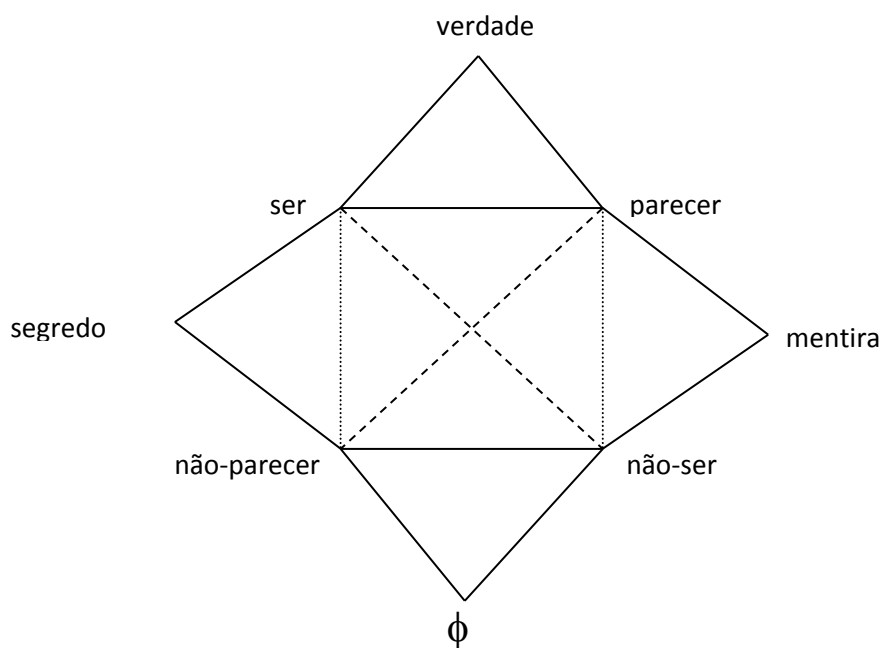
No percurso temático da princesa Liana, as figuras: torre, portão, janela, masmorra, hora, coração, prisioneira etc. podem revestir os temas: reclusão, desesperança, tristeza, solidão, dissabor etc. Mas também esperança, amor, paixão, alívio etc., como se pode observar nos trechos: “Vendo a beleza do príncipe, pela paixão foi tocada”, “por ter sido libertada” e “quando viu aquele moço”.

No folheto, também detectam-se outros percursos temático-figurativos. Por exemplo, as figuras: no oriente, vinte séculos passados, quando ainda havia fadas, reinos e dragões encantados, vizinho a seu reino, imperador, de três reinos, sua nação, no seu reinado, nosso Estado, veio da Oceania, no reino de Constantino, três dias, num reino distante, três dragões, lá, numa masmorra asquerosa, amanhã de manhã, teu reinado, nos salões, no reino onde mora a tal princesa, na fortaleza, no outro dia, dez dias de viagem, aportou na praia, muralhas do desafio, na torre olhando pela janela, no caldeirão, escravo em outra nação, na fronteira do reinado, libertar a nação, longe daqui, cercaram na mesma noite o reinado, em menos de quinze dias, na cidade, houve festa trinta dias etc. podem revestir os seguintes temas: guerra, liberdade, morte, independência, festividade, comemoração, felicidade, alegria etc. As figuras: fada, dragões, mágico, poderes, encantado, couraça mágica, veste poderosa, providência, Deus, fera, cruz, velha, bruxa, caldeirão, diabo etc. podem revestir os temas: religiosidade, bruxaria, politeísmo, feitiçaria, magia, sincretismo religioso.

5.3.Estrutura Fundamental

As estruturas fundamentais, como já se viu, são consideradas como sendo a primeira etapa do percurso gerativo da significação, ou o ponto de partida na formação do discurso. Nelas, há a representação dos conflitos no interior da narrativa que determinam a oposição semântica a partir da qual se constrói o sentido do texto. Portanto, para se depreender o conflito estabelecido entre o sujeito bruxa e o sujeito príncipe, eis abaixo o octógono do ser e do parecer, proposto por Batista (2009, 2), que representa a tensão dialética de um universo semiótico, comum na literatura popular.

Na dêixis positiva (superior) ser é o contrário de parecer. Na dêixis negativa (inferior) não parecer e não ser constituem os contraditórios de ser e parecer, respectivamente. Nas linhas verticais do quadrado, tem-se o eixo da implicação: ser implica em não parecer e parecer implica em não ser. Da tensão dialética entre ser e parecer, resulta a verdade; a tensão entre ser e não-parecer constitui o segredo e aquela estabelecida entre parecer e não ser representa a mentira. Não-ser e não-parecer constituem a inexistência semiótica, simbolizada no octógono com o símbolo matemático \emptyset (vazio).



Neste folheto, considerando-se o octógono semiótico apresentado anteriormente, há uma tensão dialética entre ser e parecer. No modo do ser, Natan é príncipe, porém não parece. Desta forma, o ser príncipe permanece em segredo. Por outro lado, no modo do parecer, Natan tem a mesma aparência de um mercador, mas não o é. Então, o ser mercador é uma mentira. Sendo assim, vê-se que o texto propõe desmascarar a mentira, resultando na descoberta da verdade. A mentira só é percebida pela bruxa, após o príncipe Natan já ter ultrapassado as muralhas da fortaleza, na foz de um grande rio, o que implicou na revelação da verdade, como se pode notar nos trechos:

“— Quando chegares no reino
Onde mora a tal princesa
Fingirás ser mercador
Usando toda esperteza
Só mostre suas intenções
Quando entrar na fortaleza”.
(LIMA, 2006: 21).

“Quando transpôs as muralhas
Que o portão se fechou
Natan pegou sua espada
E os porteiros matou
A velha então conheceu
Que Natan lhe enganou”.
(LIMA, 2006: 22).

Como se vê, o que mascarou a identidade do príncipe foi tanto a vestimenta de mercador fornecida pelo imperador, quanto a própria cobiça da bruxa, que pretendia levar vantagem em relação à riqueza do viajante. Então, além de um conflito externo aparente envolver a feiticeira, há também um conflito interno que a envolve, talvez mais relevante que o primeiro, pois está diretamente relacionado com a fragilidade humana. Embora tal sujeito represente um ser fantástico, ou seja, um sujeito do mundo imaginário, age como um ser humanizado, exprimindo os mesmos sentimentos de ira, cobiça, empáfia, vingança, cavilação etc., que constituem o caráter do homem.

5.4. Transcodificação

O folheto transcodificante apresenta na capa da frente uma xilogravura, com as cores preta e bege, com a figura de um príncipe vestido de preto e montado num cavalo preto com as mesmas cores. Na capa de trás, há alguns dados biográficos do autor Arievaldo Viana Lima, como também nas cores preta e bege, os formatos das letras e o nome da história.

Estes caracteres visuais dispostos na capa do folheto são essenciais para chamar a atenção do “leitor normal”, que utiliza a visão no processo de absorção das imagens. Este meio artístico, permeado por cores, imagens, xilogravuras, poderia criar, neste leitor, um interesse pelo folheto em questão, devido à imagem criada pelo poeta popular, que procura ser inventivo nas suas xilos, a fim de vender seus folhetos. Estas imagens também estão relacionadas com a história narrada, já que o príncipe é um sujeito textual, semiótico, tem um programa narrativo e desempenha uma função social. Sobre este assunto, Nascimento comenta:

“O folheto de cordel, ao transportar na recriação do poeta um tema tradicional, apresenta uma nova dimensão além da escritura: a imagem. A situação narrativa, com a performance do narrador é fluida, evanescente. A xilogravura, como já dissemos, não apenas constitui parte integrante da narrativa, pois fixa no tempo um momento dramático da fábula, mas opera, também, em outra dimensão: a da própria seleção do folheto pelo comprador, na feira ou folhetaria. A escolha pode ser feita pelo título, que revela, de forma sintética, uma possível trama, mesmo de estória já conhecida, na fonte oral ou escrita; mas também o é pela xilogravura que revela mais que o título, o universo em que se desenrola a intriga” (NASCIMENTO, 2011: 232).

No texto transcodificado, os aspectos visuais, que englobam a xilogravura, desaparecem. Primeiramente, pelo fato de o sistema tátil não comportar cores, imagens, desenhos, espaços, publicação de xilos (seja preta e branca, ou colorida). Em segundo lugar, embora sabendo que existe a possibilidade das imagens virem em alto-relevo, a pessoa cega ficaria sem a presença delas e, ainda, a decodificação de tais imagens por parte destes usuários tornar-se-ia inacessível, já que se trata de objetos muitas vezes inventados pelo poeta, como dragão, bruxa, fada, mágico, caldeirão voador etc., e que nunca foram vistos sequer pelos seres humanos videntes. Em terceiro lugar, o leitor cego poderia até perceber ou tocar a xilogravura, mas ela teria que estar gravada na madeira, uma

vez que se fosse posta no papel, impossibilitaria sua visualização por parte do leitor cego.

A pessoa cega poderia até visualizar ou perceber o objeto gravado ou desenhado no papel, na cartolina, no chão, ou na madeira, mesmo assim, este perderia, além das cores, a totalidade das figuras, uma vez que o tato não abarca o todo disposto no texto ou na capa, devido à limitação espacial, que é inerente ao tato. Portanto, as duas capas do folheto são suprimidas no texto transcodificado, interferindo diretamente na estrutura do folheto de cordel, já que altera o composto xilogravura/folheto, como se viu nas palavras de Nascimento, embora não aconteçam alterações semióticas nos programas narrativos dos sujeitos.

Com a operação de transcodificação, o folheto que fora projetado no código escrito do português, constituído por grafemas visuais, muda para o código Braille, constituído por grafemas tácteis. Neste, a escrita se dá da direita para esquerda e a leitura se assemelha à leitura visual; naquele, a escrita se dá da esquerda para a direita e a leitura ocorre semelhante ao sistema Braille.

As letras em tinta têm cor, tamanho e formato, importando ao leitor vidente sua visualização completa, independentemente de combinações dentro das próprias letras. Em Braille, as letras apresentam formatos, tamanhos, que são relevantes para a sua decodificação, só que esta quase sempre ocorre por meio do reconhecimento numérico. A letra **o** em tinta, tem a forma arredondada. Isto quer dizer que o importante não é a configuração ou a constituição alfabética através dos números, mas o seu formato. Já o ⠏ (o em Braille) não dispõe deste formato, talvez possua a metade de um **o** do alfabeto dos videntes. A letra ⠕ (v em Braille) tem o formato de um **sinal de número** invertido (⠗). Ela também se compara ao **l** escrito ao contrário em tinta. Para a pessoa vidente importa a fôrma da letra essencialmente, já que o alfabeto escrito não possui o esquema numérico de agrupamento, porém, para o leitor cego, importa mais a combinação, isto é, a união de 1, 2, 3, 6 etc., do que a forma percebida pelo tato que, para abarcar um caractere Braille em sua completude, necessita do reconhecimento de todos os números que constituem um determinado **Braillema** (caractere tátil), embora sua forma também seja visualizada pelo tato, projetando-se na mente por meio da imaginação.

Outra letra em Braille que se diferencia da encontrada no alfabeto visual do português é a letra \dot{w} (w). Este caractere, em português, equivale a um **m** de cabeça para baixo; já em Braille, o \dot{w} equivale a um \dot{r} invertido, ou seja, o \dot{r} é composto dos números 1, 2, 3 e 5; já o \dot{w} é constituído dos números 3, 4, 5 e 6. Logo, esta letra é muito distinta da reconhecida pela visão **w**.

É mister ressaltar que, no código escrito do português, há alguns símbolos que, colocados acima das vogais das palavras, marcam a tonicidade ou o acento forte das palavras como o agudo (´), o circunflexo (^) e o acento grave (`). Exemplos: **pá**lido, **café**, **trâ**nsito, **lâ**mpada, “vou **à** praia”, “assisti **à** peça”, **baú**, **xilindró**, **ganzá**, **saí** etc. Como se nota, a vogal que recebe a marcação não se altera, isto é, não modifica sua forma ante o acento. Em Braille, há uma combinação, logo uma forma, para cada acento. Exemplos: \acute{a} (a), \mathring{a} (a agudo), \grave{a} (a grave), \hat{a} (a circunflexo) e \tilde{a} (a til); \acute{e} (e), \mathring{e} (e agudo), \grave{e} (e circunflexo) e \hat{e} (e grave). Portanto, o alfabeto Braille apresenta mais caracteres do que o alfabeto do português, caso se considere apenas uma de suas formas. Isto só prova que, de certa forma, o leitor cego primeiro reconhece os números, depois as letras, as palavras, as frases etc., ou seja, há todo um processo de decodificação e reconhecimento, baseado na identificação dos caracteres tácteis, que possuem valor numérico.

É interessante frisar esta diferença que há entre o texto na grafia do português e na grafia Braille, porque há uma tendência atual que valoriza e incorpora caracteres visuais ao sistema escrito, como relata Marcuschi (2001, 28) quando diz que “a nossa escrita alfabética está se tornando cada vez mais permeada por ideogramas e elementos visuais”. Isto distancia mais ainda o código tátil do código visual. Mais adiante, com o desenrolar desta análise, voltar-se-á a estas questões.

A transcodificação não se restringe apenas à interpretação de textos, à tradução, à explicação de frases, de palavras etc. Ela é uma ruptura abrupta e total que ocorre entre códigos e quaisquer níveis semióticos, provocando enormes prejuízos ou benefícios em alguns casos. Da mesma forma que a transcodificação como tradução, quando feita, suprime elementos característicos

de uma língua, quando atualizados em outra, a transcodificação, operada entre códigos, também implica em supressão e em perdas, as quais são irreparáveis, por se tratarem de alguns aspectos muito relevantes do código ou do texto transcodificante, que são, na maioria das vezes, descartados pelo texto transcodificado, visto este não dispor das mesmas regras e das mesmas possibilidades de atualização. No caso específico do Braille, como se viu, perdem-se os elementos visuais, mesmo que outras capacidades, inerentes ao sistema de leitura tátil, sejam estimuladas como o tato, a imaginação, a memória, a sensibilidade, as estratégias de leitura, o processo de decodificação etc.

A transcodificação ultrapassa as fronteiras tanto dos aspectos visuais, como dos aspectos táteis e penetra num nível cognitivo, ou seja, na mente do leitor, independentemente do código utilizado, pois o alfabeto gráfico do português é visual e, quando se transcodifica um texto, produzido originalmente neste sistema de escrita, para o alfabeto tátil, suprimem-se, conforme se viu, além dos aspectos visuais e alguns aspectos espaciais, os aspectos extralinguísticos e extratextuais, que já estão fixados na mente do leitor vidente, embora o tato também reconheça tamanhos e formatos, só que essencialmente táteis, muitas vezes desprovidos de referência.

Salienta-se que não se está apenas se referindo à transcodificação operada no nível alfabético ou gráfico, pois, como afirmou Marcuschi (2001: 27), "a escrita abrange todos os tipos de escrita, sejam eles alfabéticos ou ideográficos, entre outros". Está-se referindo a este nível e também aos níveis da comunicação, da codificação, da decodificação, da percepção, da recepção, da imaginação, do reconhecimento, da espacialidade, das estratégias de leitura, da compreensão, da referência, da passagem de uma estrutura para outra, da transformação dos enunciados de estado em enunciados de fazer etc.

Tratando-se deste folheto, a transcodificação feita do português para o sistema Braille eliminou, além dos elementos imagéticos, importantes para a constituição do folheto, o "percurso narrativo preexistente" do texto, que abrange imagens e enredo, o qual será irrecuperável e indescritível, após a sua transcodificação e, neste caso particular, desprovidos de referências no código de chegada, uma vez que os usuários

deste código não possuem os mesmos elementos semióticos e extralinguísticos, pelo fato de serem cegos congênitos ou de nascença. Portanto, não há como compensar estas perdas, devido à diferença entre os dois códigos, a não ser por meio da memória imaginativa, que é desenvolvida pelos cegos a partir do toque.

No texto, o narrador diz que o rei Aman transformou-se em um dragão para assustar o príncipe e depois diz que o mundo, com a morte da bruxa, escureceu. Tais imagens poder-se-iam ser xilogravadas ou desenhadas na capa do folheto, auxiliando o vidente na visualização destas passagens no enredo. No entanto, em Braille, se fosse possível transpô-las, o cego as perderia, embora sua imaginação seja aguçada com as descrições dos objetos textuais, o que não garante uma fidelidade e uma compatibilidade referenciais.

O cego, para superar sua limitação visual, cria na mente uma imagem do objeto referido pelo narrador, que se aproxima das descrições dos sujeitos, dos objetos extratextuais, dos lugares, dos animais, das paisagens etc., ainda que não correspondam certamente à verdade e à realidade. Para exemplificar melhor, como a referência nem sempre é importante para os deficientes visuais absorverem os objetos extralinguísticos, semióticos e extratextuais, atente para as seguintes passagens retiradas do folheto:

“Quando Gibran avistou

Aquele lobo voraz

Tremeu em cima da sela

Fazia pena o rapaz

Desembestou na carreira

Porém correndo pra trás”.

(LIMA, 2006: 8).

“A bruxa vendo que o moço

Se saíra triunfante

Chamou a segunda fera

Naquele mesmo instante

Era um dragão mais feio

Mais voraz e mais possante”.

(LIMA, 2006: 24).

“Raio de Sol, o cavalo
Ao terminar a missão
Se despediu de Natan
E toda a sua nação
Transformou-se numa luz
E sumiu na amplidão”.
(LIMA, 2006: 32).

O cego poderá projetar na mente as imagens que os trechos citados descrevem, embora tais representações não sejam compatíveis com a realidade que o envolve. Ele poderá criar a imagem de um lobo voraz, de um dragão feio ou de um cavalo se transformando em uma luz etc. Isto não quer dizer que sejam os mesmos seres em carne e osso, mas algo que lembre estes objetos ou algo nunca imaginado nem muito menos algo que ele tocou ou viu, posto que não possui a noção de luz, de feio ou de braveza. O que diz ao cego que uma pessoa é feia, brava ou que tal coisa é clara é seu estado de alma ou seu humor, com a realização da fala, diferentemente dos videntes, que percebem estes estados de alma através da expressão facial. Não interessa ao cego a coisa ser clara ou escura, mais relevante é como ele a imagina, porém, nem sempre ela é condizente com a realidade referenciada. Outra maneira de o cego absorver como está o humor das pessoas que enxergam é por meio do tom de voz, devido à percepção auditiva e à sensibilidade tátil. A nível de exemplo, observe o trecho:

“A bruxa enraivecida
O último dragão mandou.
Era uma fera medonha
Tinha a cauda esverdeada
As garras eram de aço
Como uma lança afiada
Soltava fogo e fumaça
E uma baba envenenada”.
(LIMA, 2006: 25).

Na capa do folheto, a que o trecho anterior se refere, o poeta popular poderia colocar a imagem da feiticeira ou do dragão descritos pelo narrador, para facilitar, na hora da leitura, a visualização pelos videntes. Contudo, isto não seria possível suceder em Braille. Mesmo se ele colocasse a imagem de uma bruxa

raivosa em alto-relevo, o cego não a absorveria em sua totalidade, já que não se tem como transpor para um sistema de leitura tátil a expressão facial, que é própria das feiticeiras e muito recorrente nos folhetos de cordel.

A linguagem cria várias imagens e faz referência a infinitos objetos, os quais poderão ser facilmente vistos pelos videntes, através da pintura, da xilogravura, da ilumino-gravura, do desenho, dos quadrinhos, do mundo natural etc. A pessoa cega, para visualizar as imagens plasmadas nos folhetos, utiliza a imaginação ou faz associação com outros objetos que fazem parte do seu mundo, como por exemplo: mesa, cadeira, punção, formas geométricas, bengala, bola, cabelo, rosto, camisa, televisão, cama etc., ainda que haja incompatibilidades entre os referentes extratextuais. (Atenção: está-se falando sobre objetos táteis, isto é, objetos reconhecidos pelo tato, que nem sempre condizem com o objeto concreto, descrito ou referenciado pelo poeta popular ou pelo poeta xilogravador, por meio da narração descritiva).

Greimas discutindo a percepção e os aspectos extralinguísticos, afirma:

“A transformação da expressão em conteúdo, considerada como um processo que correlaciona dois sistemas virtuais, onde um comanda o processo da percepção e o outro dá conta da manifestação linguística, da estrutura semântica, pode ser apresentada como uma tentativa de explicação da passagem do referente extralinguístico para o plano de conteúdo linguístico, isto é, para estrutura semântica” (GREIMAS, 1975: 42).

Nesta perspectiva, no que diz respeito à transcodificação de um texto produzido no português para o código Braille, os aspectos extratextuais são descartados e os aspectos extralinguísticos passam a ser irrelevantes neste código, havendo também a perda de referentes, como já se observou. Isto ocorre, às vezes, devido à inexistência do objeto referido pelo cordelista, posto que se trata, geralmente, de animais ou seres fantásticos ou que não existem mais. Por isso que tais seres são xilogravados nas capas dos folhetos. Por exemplo: bruxa, caldeirão voador, dragão cuspidor de fogo, um rei mudando em lobo etc. Estes são objetos aparentemente sem referências extralinguísticas, já que não existem no mundo real, porém, o cordelista, por meio da criação artística, no campo da literatura e da xilogravura, procura um meio de os referenciar, segundo alguns aspectos hipotéticos:

– Com uma intenção comercial, pautada na relação compra/venda, como verifica na asserção de Nascimento;

– Com a finalidade de colocar a história sucintamente disposta na capa externa ou interna do folheto, para chamar a atenção do público, geralmente nas feiras e nos mercados públicos;

– Com o objetivo de referenciar tantos os sujeitos (príncipes, reis, princesas, bruxas, gigantes, fadas, gênios, magos, velhos etc.), quantos os objetos textuais (castelos, animais mágicos, a flora, o mar, as montanhas, os astros, navios etc.);

– Com o propósito de fazer com que o comprador se imagine dentro da história ou se veja mesmo na pessoa do príncipe ou do antissujeito pintado na capa.

Estas estratégias podem funcionar perfeitamente entre os videntes, só que, levando em consideração o público cego, elas serão nulas, posto que os cegos não detêm o órgão da visão. Porém isto não quer dizer que eles irão perder a imaginação um dos caracteres muito importantes da literatura, independentemente de referência semiótica ou extralinguística. Isto pode ser observado em Rastier, quando ele, falando sobre a referenciação semiótica e suas dificuldades, afirma:

“Encontrar a "referência" de um signo é o análogo imaginário da construção do objeto referido. Isto supõe uma ação específica: o percurso interpretativo do contexto e da situação, que estabiliza estas impressões referenciais, ou imagens mentais complexas, que chamamos simulacros multimodais” (RASTIER, 2010: 47).

No percurso narrativo de um sujeito, ele se depara com muitos obstáculos para conseguir seu objeto de valor. Às vezes, o sujeito tem que matar um dragão ou gigante, em outras vezes, tem que ir ao sol, à lua ou até o fim do mundo para libertar a princesa. Estes empecilhos poderiam ser desenhados pelos cordelistas nas folhas ou nas capas dos folhetos de cordel, o que auxiliaria o leitor vidente, porém, o leitor cego perderia estas informações, visto que o primeiro, visualizaria facilmente os objetos referidos; o segundo, entretanto, não teria as mesmas referências. Este teria que recorrer a imaginação, que nem sempre é compatível com os objetos descritos pela linguagem textual, ainda que seja uma ferramenta fundamental para que ocorra o processo de memorização. O cego cria uma imagem do sol, todavia, tal representação não condiz com a realidade

No folheto em questão, são detectadas algumas palavras que fazem referência a objetos do mundo natural, como: fada, dragão, mágico, rei, príncipe, imperador, castelo, cavalo, lobo, couraça, lança, espada, leão, penedo, "Raio de Sol", bruxa, princesa, navio, mercador, muralha, talismã, caldeirão, argola etc., que para chamar a atenção das pessoas videntes, poder-se-ia xilogravar na capa do folheto ou do livro uma imagem correspondente para cada objeto ou lexema escolhido. Em Braille, a compreensão total de um folheto é obstaculizada pela limitação do código, visto que se trata de um sistema de leitura/escrita que depende essencialmente do tato. A limitação total não está relacionada apenas com o enredo de um folheto, porém com todos os aspectos que compreendem a constituição do folheto de cordel sejam imagens, ideogramas etc., sejam objetos textuais, posto que o folheto de cordel encerra um todo discursivo estruturado ou uma composição fixa, abrangendo xilogravura/enredo, de acordo com o que afirma Nascimento:

As perdas ou supressões e os ganhos de caracteres não são iguais para todo código. Cada sistema de escrita/leitura tem suas peculiaridades, podendo um texto encontrar uma forma adequada em outro código. O texto em questão, pelo fato de pertencer a um gênero específico e com peculiaridades distintas das que podemos achar em Braille, limitam o estabelecimento da sua transcodificação total.

101

pela visão de maneira plena, embora seus significantes sejam dessemelhantes, sobretudo no caso do Braille, que se constitui de expressões táteis.

Isto posto, nota-se que o vidente quando lê qualquer palavra escrita do português, ou qualquer outro idioma, está visualizando tal termo como um todo, independentemente da disposição da palavra no papel. Vocábulos como blusa, calçados, amorosidade, solidariedade, redemocratização, inconstitucionalissimamente etc. são compreendidos totalmente no processo de leitura visual. Já no processo de leitura tátil, o leitor cego não consegue abarcar simultaneamente todos os caracteres dispostos no papel. Isto porque a visão consegue criar uma imagem simultânea da palavra visualizada, enquanto o tato, reconhece e decodifica letra por letra, para projetar a mesma palavra por completa na mente.

Quando alguém lê a palavra **rato**, está visualizando esta palavra e seu referente, isto é, tal palavra projeta-se na mente do leitor vidente. Em Braille, quando alguém lê a palavra ⠠⠗⠠⠞⠠⠎ (rato), a imagem desta palavra é projetada na mente do leitor cego. Este, ao tocar na letra ⠠ (r em Braille), não é a letra **r** do português que lhe vem à mente, mas uma imagem representada do **r** em Braille (⠠), que tem o formato de quadrado, muito diferente da letra **r** visualizada pelo vidente.

O código visual tem como principais características: visualização total, simultaneidade e decodificação rápida; já o código tátil: visualização parcial, reconhecimento e também decodificação rápida.

É importante salientar que os programas narrativos dos sujeitos dispostos no folheto não sofrem alterações com a transcodificação. Programa narrativo está sendo abordado aqui como um percurso percorrido por um sujeito semiótico na narrativa, não como um percurso narrativo preexistente, como se viu na análise 1, que engloba imagens, xilograma, desenhos de príncipe, princesa, rei, cavalo etc. Portanto, trata-se de um programa essencialmente narrativo, que não leva em conta os elementos extratextuais em um primeiro momento, já que está vinculado a uma das fases do percurso gerativo da significação, as estruturas narrativas.

Na *sintaxe narrativa*, o príncipe Natan tem por objeto de valor libertar a princesa Liana, ele se instaura na narrativa por um "querer-fazer e termina seu programa narrativo em conjunção com seu objeto de valor, etc. Não significa afirmar que a transcodificação irá alterar estas descobertas semióticas. Tais ocorrências são imutáveis com a mudança de escrita. O príncipe Natan matou três dragões e uma bruxa, depois casou-se com a princesa Liana. Esta performance ocorre tanto no código escrito do português, quanto no código Braille.

O imperador Constantino, outro sujeito semiótico presente no folheto, tem por Objeto de Valor o casamento com a princesa Liana, porém ele termina seu programa narrativo disjuncto deste objeto. Este sujeito se instaura na narrativa por uma autodestinação e é sancionado negativamente, sofrendo punição. Estes fatos sucedem tanto no folheto transcodificante, quanto no folheto transcodificado em Braille. Portanto, não houve mutação a nível de enredo ou programa narrativo.

O rei Aman tem por Objeto de Valor a liberdade de seu reino. Ele conclui seu programa narrativo em conjunção com este objeto. Na semântica narrativa, ele se instaura pela modalidade complexa do "dever-fazer". Ele manipula seus três filhos por meio da provocação, mas só obtém êxito com o filho mais moço, Natan. O rei é sancionado positivamente, ou seja, ele é recompensado pelo Destinador-julgador. Estas ocorrências semióticas há nos dois códigos.

Nas estruturas discursivas, as circunstâncias espaciais, temporais, actoriais, figurativas e temáticas não sofrem alterações semióticas e estruturais no folheto transcodificado. A história relatada no folheto se passa há vinte séculos, portanto, num passado longínquo, que ainda havia muitas guerras por reinos, terras e também havia casamentos forçados. Os espaços giram em torno de três reinos: o reino de Aman, o reino de Constantino e o reino de Liana, que é dominado pela feiticeira. Os atores são representados pelos papéis temáticos que ocupam, como: príncipes, rei, imperador, princesa, bruxa, magnata.

As figuras plasmadas no folheto também estão no campo semântico da realeza, como por exemplo: castelo, coroa, navio, fortaleza, espada, cavalo, caldeirão, dragão, reino, couraça etc. Os temas são os mais diversos, como se pode observar na análise semiótica do folheto.

Estas descobertas semióticas, ocorridas na *sintaxe discursiva* e na *semântica discursiva*, acontecem tanto no folheto transcodificante, quanto no folheto transcodificado. Logo, este nível de análise semiótico, baseado na transcodificação, não detectou alterações semióticas no folheto transcodificado em Braille, talvez por estar ainda em um nível de análise linguístico, não propriamente semiótico, o qual procura abarcar o texto como um todo indivisível, sem priorizar apenas o percurso gerativo da significação, posto que tal percurso encerra uma estrutura fechada e a transcodificação semiótica se abre a cada descoberta.

6. ANÁLISE SEMIÓTICA DE “HISTÓRIA DA PRINCESA ROSAMUNDA E A MORTE DO GIGANTE”

6.1.Narrativização

Identificam-se, nesta narrativa, cinco sujeitos semióticos: O S1, o S2, o S3, o S4 e o S5.

O S1, figurativizado pelo criado Napoleão, tem por objeto de valor casar-se com a princesa Rosamunda. Para isso, é necessária a realização de algumas façanhas, como: matar o gigante, guardião da ilha, pegar o espelho de prata e levá-lo até o palácio para que a princesa seja liberta.

O S1 era o criado da princesa, educado, de qualidades brancas, valente, porém de “Uma nascença mesquinha”, que o impossibilitava de casar-se com Rosamunda. Como é retratado na passagem:

“Dizia ele: oh! princesa
filha de rei e rainha
eu infeliz como sou
duma nascença mesquinha
que nos impossibilita
a razão de seres minha”.

(PACHECO, 1976: 3).

O S1, para realizar seus feitos, conta com a ajuda de três adjuvantes: a garça, que é seu anjo da guarda, o gênio dos ares, a alma de Aranol, que revela ao rei a verdade sobre a morte do gigante e o gênio dos mares, que foi transformado em peixe por algum ser misterioso e é salvo por ele na ilha. Ele possui ainda dois oponentes: Aranol, sujeito que age de modo explícito, com o intuito de guarnecer a Ilha do Pensamento, protegendo o espelho de prata e confinando o Príncipe Hidelbrando, sujeito traidor, mentiroso, que age ocultamente, a fim de o prejudicar. Ele termina seu programa narrativo em conjunção com o objeto de valor.

O S1 instaura-se na narrativa pela modalidade complexa do "dever-fazer". Ele recebe a aquiescência do rei Cabral e vai em busca do espelho, que trará de volta Rosamunda a sua forma humana, como se percebe no fragmento:

“Dai-me, soberano rei
licença, arma e cavalo
que amanhã partirei
eu vou buscar o espelho
não sei quando voltarei
- Tu não poderás trazer
disse o rei num gesto amante
o rapaz lhe respondeu
sem demudar seu semblante:
ora, soberano rei
Eu trago até o gigante!”.
(PACHECO, 1976: 21).

O S1 é competente, pois sabe a maneira correta de empunhar uma espada. E, diferentemente do S3, o filho do rei, ele pode fazer, visto que o pássaro, que é seu anjo da guarda, doou-lhe um saber, dizendo que o único jeito de subjugar Aranól seria ao sol poente. Napoleão, já na fase da performance, aproveitando uma oportunidade em meio à luta, desfere um golpe

e elimina o monstro titânico.

Depois de fulminado o gigante, Napoleão pega o espelho e liberta o S3, que ficara aprisionado na "Ilha dos Jaraguais". Ele se livra da força e é sancionado positivamente, como se vê no trecho:

“Desencantou-se a princesa
o príncipe foi perdoado
o rei mandou que trajasse
como príncipe, o seu criado
no mesmo dia se viu
Napoleão coroado”.
(PACHECO, 1976: 32).

O S2, discursivizado por Rosamunda, tem por objeto de valor o casamento com o criado Napoleão. Para tanto, terá que dissuadir seu preconceito e convencer

seu pai a aceitar sua união com um criado, de nascença mesquinha e pobre, segundo suas palavras:

“Rosamunda lhe dizia:
“És lindo qual um brilhante
eu te amo mas não posso
realizar triunfante
porque nos faz separar
tua posição minguante”.

(Id. Ib.).

O S1 é o primogênito, louro, jovial e só faz o bem aos seus. Tem como adjuvante o criado Napoleão e como oponentes a bruxa Zoraina e seu próprio irmão: Hidelbrando. O fato de ser amável, melindroso, solidário, piedoso, levou Zoraina Preta a transformá-lo numa pedra, posto odiar as pessoas caridosas.

A bruxa era vingativa e laureava os que praticavam maldade. Certo dia ela chega disfarçada de velha na casa do S2. Bate à porta. Ele, hospedeiro, apieda-se da velhinha que estava exposta à enxurrada. Dá-lhe roupas, cama quente, sapato, todavia a bruxa raivosa, não suportando tamanha bondade, petrifica-o com três palavras mágicas e se vai para o Vale da Verdelenga. Isto pode ser observado nas passagens:

“– E pela mão preta eu faço
tudo quanto me convém
protejo a quem faz o mal
castigo a quem faz o bem
vou transformar-te em pedra
não serves mais a ninguém!”.

(PACHECO, 1976: 7).

“– O encanto da menina
não está de brincadeira
porque quem petrificou-a
foi a grande feiticeira
do Vale da Verdelenga

nos confins da cordilheira”. (PACHECO, 1976: 8).

O S2, apesar das magias negras de Zoraina e da perfídia de seu irmão, termina seu programa narrativo em conjunção com o objeto de valor.

O S2 instaura-se na narrativa pela modalidade complexa do “Querer-ser”, visto constituir um sujeito que pratica o bem, porém não está imune às bruxarias da Fada má, que age de acordo com as ações benéficas realizadas pelos sujeitos.

Tratando-se da competência e da performance do S2, não possui um saber que o faça livrar-se dos encantamentos e nem realiza um fazer transformador, que altere seu programa narrativo. Ele é sancionado positivamente, tendo por recompensa o casamento com Napoleão, como se percebe no trecho final do folheto:

“A princesa Rosamunda
casou com Napoleão
da metade da riqueza
lhe fizeram doação
foi a festa mais pomposa
daquele tempo de então”.

(Id. Ib.).

O S3, figurativizado por Hidelbrando, que é famigerado, no programa narrativo do S1, funciona como antissujeito e oponente, porque possui um valor contrário. Ele tem por objeto de valor encontrar o espelho poderoso, para trazer de volta o S2 e ser laureado perante a corte. Para isso, terá que exterminar Aranol, guardião da ilha.

Vê-se que o S3 não está interessado em libertar o S2 das maledicências da bruxa, todavia busca sua ascensão e sua sucessão real, conforme se constata no trecho:

“– Briguei e matei o gigante
apossei-me do espelho
pra voltar no mesmo instante
mas dismantelou-se lá
o meu barco navegante
- Decorreram 15 meses
chegando Napoleão
eu supliquei-lhe regresso

e ele disse que não
mas oh! meu bondoso pai
que tão cruel coração!”.
(PACHECO, 1976: 27).

O S3, para arruinar a vida do S1, faz uma perfuração no navio, no qual ambos estavam, provocando a perda do espelho. Sem o objeto mágico, é infligido ao S1 a pena de morte, devido aos relatos pérfidos feitos por Hidelbrando ao rei Cabral. Ele termina seu programa narrativo em disjunção com o objeto de valor.

O S3 instaura-se na narrativa por um "querer-fazer", pois só assim poderá conquistar a confiança do seu pai e estabelecer-se como seu único herdeiro.

Na fase da competência, ou seja, o conhecimento que o ser possui para fazer, poder-se-ia dizer que o S3 tem um saber como manejar a espada, entretanto não atinge o "poder-fazer", já que sua performance, isto é, seu fazer, não é realizado satisfatoriamente. Mesmo ele não sendo um sujeito competente, isto é, um sujeito sem o saber necessário para obter o espelho encantado, tenta prejudicar o S1, uma vez que é ambicioso, avaro, traiçoeiro, ignavo, impedindo-o de ser bem sucedido em sua viagem. Só que, na ilha, ele é subjugado pelo gigante Aranól e depois aprisionado.

Ao findar o percurso, nota-se que o S3 não sucede à dinastia real, assim, é sancionado negativamente, como se averigua no segmento:

“Disse o príncipe ajoelhado
nos pés de Napoleão:
perdoa em nome de Deus
a minha cruel traição!
o rapaz disse: eu perdoo;
mas o rei lhe disse: não!”
(PACHECO, 1976: 31).

O S4, figurativizado pelo rei Cabral, mora no Reino da Pedra Verde, em confins dos Sete Mares. Tem por objeto de valor o desencantamento da filha, que foi petrificada por Zoraina. O que será preciso que Napoleão ou Hidelbrando consiga o espelho mágico que está na ilha sob a proteção de Aranól.

Ele, tanto no programa narrativo do S1, quanto no programa do S3, funciona como destinador. Ele faz fazer, ou seja, direciona os sujeitos na obtenção do objeto de valor, como se vê no trecho:

“Nisto o rei baixou a vista
muito triste suspirou
e disse: não tem quem vá
eu desenganado estou;
o príncipe Hidelbrando disse:
senhor pai, querendo eu vou”.
(PACHECO, 1976: 15).

O S4 tem como antissujeito a bruxa Zoraina, sujeito que ele desconhece, e como adjuvante a corte, representada nas figuras do criado e do filho. Ele termina seu programa narrativo em conjunção com o objeto de valor.

O S4 instaura-se na narrativa por meio de modalidades. Na do “fazer-fazer”, ele é competente, tem um saber e age sobre outros sujeitos, modificando seus programas narrativos, já que é o rei, o magnata da corte, aquele que pode, isto é, detém a ordem que organiza a narrativa e realiza um fazer ou a performance para conseguir tal objetivo. Na do “saber-fazer, ele não tem a competência, um saber que possa desfazer os feitiços que envolvem sua filha, logo não realiza sua performance. O que o faz destinar outros sujeitos a obterem tal saber, para salvar sua filha.

É importante destacar que o S4 manipula e é manipulado. Da mesma forma que ele, através da provocação, convence os sujeitos a buscarem o espelho na ilha, arriscando a vida, já em outro momento da narrativa, por meio da mentira, revestida de coragem, é enganado pelo seu próprio filho, como se observa no excerto:

“– Chorei porque o espelho
eu o traria comigo
tomei-o a custa de sangue
sujeito a tanto perigo
porem perdi-o no mar
por causa deste inimigo
Oh! pai com vossa potência
castigai severamente
vingai tua filha única
que ficou eternamente
muda e môca, sem prestígio
nem ouve, nem vê, nem sente”.

(PACHECO, 1976: 28).

O S4 é sancionado positivamente, ou seja, ele recupera sua filha e descobre que seu filho é mentiroso, covarde, falso etc.

O S5, a bruxa Zoraina, tem por objeto de valor fazer o mal a quem faz bondades. Ele é invejoso, maléfico, poderoso e, mormente, nocivo ao S2 (belo ser que é solidário com todos os seres humanos). O caráter do S5 é descrito pelo narrador na passagem:

“Pois bem, a fada Zoraina
a bruxa preta e corcunda
que só fazia misérias
e tinha raiva profunda
das pessoas caridosas,
como bem, de Rosamunda”.

(PACHECO, 1976: 5).

O S5 tem como oponente a princesa e como adjuvantes quatro gênios: o gênio da perseguição, da condenação, da perdição e o da morte. Ele termina seu programa narrativo disjunto com seu objeto de valor.

O S5 instaura-se na narrativa por uma autodestinação. Ele é competente, sabe fazer, e pode fazer, já que é um sujeito performático. Embora não detenha o poder de tirar a vida da princesa nem alterar seu programa narrativo.

Para manipular o S2, o S5 se transforma em uma velhinha, causando piedade. Isto é um artifício de mascarar a identidade do sujeito, que pretende prejudicar o sujeito-oponente, que age no texto contrário a ele. Sua artimanha pode ser conferida nas passagens:

“Muita chuva nessa tarde
batiam as águas torrentes
a bruxa molhada e fria
com os trapos indecentes
falou e bateu na porta
tremendo e rangindo os dentes”.

(PACHECO, 1976: 6).

“Abriu a porta e lhe disse:
entre pra cá, pobrezinha
como estás tão resfriada
e tremendo, coitadinha!
vem tirar este vestido
a roupa eu darei a minha”.

(Id. Ib.).

Supõe-se que o S5 é sancionado negativamente, posto no folheto não haver a cena que narre sua punição nem um índice narrativo que confirme sua morte.

6.2.Discursivização

No folheto em questão, encontram-se atores que apresentam nomes próprios: Cabral, Hidelbrando, Rosamunda, Napoleão, Zoraina e Aranol e seus respectivos papéis temáticos: rei, príncipe, filho, princesa, filha, criado, bruxa preta e gigante. O tema central da história é a ascensão social de um moço pobre, Napoleão, ocorrida num tempo longínquo de onde ela foi transcodificada.

Na enunciação, o sujeito discursivo é um narrador e enunciatário, o enunciador-narrador está presentificado fora da estrutura do texto e delega a voz a um ator que se encontra textualizado na enunciação enunciada.

O tempo que está posto no enunciado é diferente daquele que não está pressuposto.

O folheto é narrado na 3ª pessoa, distanciando o narrador dos fatos acontecidos. Embora às vezes ele se intrometa na história narrada, conforme se verifica nas passagens: “Quem tem confiança em Deus sempre alcança o que deseja”, “Deixo ficar Hidelbrando”, “Vou dar volta na memória”, “Nós vamos saber porque foi Rosamunda encantada”, “Do rei Cabral precisamos agora também saber de sua resolução”.

Estas intromissões ordenam e veiculam o andamento do enredo, o qual oscila por causa tanto da interferência do tu da enunciação, o enunciatário, quanto por meio da sequência espacial, que correlaciona a narração do enunciador e a do eu do discurso que dá voz aos atores.

Nota-se que o tempo passado é justificado pelo fato de o narrador, debreado no tempo, narrar uma história, que já ocorreu num período diverso do atual, onde o narrador está inserido. Mesmo ele interrompendo algumas vezes a narrativa, para deixar o leitor a par dos acontecimentos, isto não significa uma participação efetiva em relação à trama desenrolada.

Independentemente da ancoragem temporal, é possível se delimitar um narrador e um tempo históricos, que se originam de um imaginário popular, gravados na sociedade desde tempos imemoriais. Já que, muitas vezes, o poeta popular conta ou escreve romances ouvidos de outrem. Neste caso, mesmo a história tendo

sido publicada em 1976, pelo poeta José Pacheco, subjaz nela um tempo discursivizado, que remete a acontecimentos medievais, sobretudo, a contos orais, atrelados ao Romanceiro Popular, deslocados no tempo e no espaço, logo perpetuados através da minoria, de uma geração a outra.

É mister destacar que o anacronismo temporal que há no texto é plausível, pois a literatura de cordel, mesmo narrando episódios e romances passados na Era Medieval, ultrapassam os séculos, o tempo se fixa no espaço, coincidido com o Nordeste brasileiro, mantendo o tema, o enredo, e, em alguns casos, o tempo e o espaço. O folheto se adequa ao meio para onde ele foi transposto, devido a razões culturais, regionais, climáticas, religiosas, etc. Por isso não se trata de um tempo anacrônico, entretanto de um tempo transcodificado, isto é, de um tempo que atravessou os séculos e se manteve na tradição oral e escrita, sendo ressignificado e transmitido pelos novos poetas populares. Nisto residem a onisciência e a passividade do narrador, bem como sua permanência na memória, ainda que se esteja diante de tantos fatos históricos. Esta visão é detectada nos trechos: “Nos confins de quatro mares num palacete central”, “Pois bem, a fada Zoraina a bruxa preta e corcunda”, “Pois não podemos fatar ao nosso imperador”, “Do seu reino desterrado”, “Um rei chamado Cabral”, “O rei também tinha um filho príncipe de grande energia” etc.

Os espaços discursivizados no folheto são os seguintes: Reino da Pedra Verde, Serra da Vela, Vale da Verdelenga, Campina, Ilha do Pensamento e Ilha dos "Jaraguais. De certa forma, isto só confirma a distância do narrador em relação à história narrada e aos atores do discurso, porque ele perpassa todos os espaços do texto sem se identificar. Isto denota que ele está debruçado dos espaços do folheto e embreado no espaço do qual procede, que é muito distinto daqueles. Possivelmente, trata-se do espaço extratextual, que não foi incorporado ao texto, devido haver uma incompatibilidade tempo-espacial, uma vez que o poeta está inserido numa época e num espaço onde não há reinos, príncipes, princesas etc.

Este folheto, como foi dito sucintamente, narra a ascensão de um sujeito pobre ao poder. O que não é comum na literatura, sobretudo no cordel que, geralmente, retrata histórias amorosas entre príncipes e princesas, posto que se desenvolve e se desenrola a partir de triângulos amorosos, beneficiando o príncipe ou a

princesa em detrimento do antagonista mau: que pode ser sujeito pobre, fada preta, rei ambicioso etc.

A mobilidade social é uma característica da literatura moderna, que foi um dos ideais adotados pela Crítica Pós-colonial, surgida no século XX. O exemplo primordial desta temática é encontrado no romance “*O morro dos ventos uivantes*”, de Emily Brontë, publicado em 1847, na Inglaterra, que narra a ascensão social ou a mudança de classe do cigano Heathcliff, órfão encontrado pelo senhor Earnshaw, dono das terras d’ “A Colina dos Vendavais”.

Heathcliff era bastante humilhado por Hindley, filho de Earnshaw, e irmão de Catherine, por quem ele nutria uma paixão oculta e avassaladora. Mas tal moça preferiu casar com Edgar Linton, homem rico, em vez do “irmão adotado”, mesmo tendo por este uma grande afeição. Ele vai embora do “Morro dos Ventos Uivantes”, retornando muito rico. Para vingar-se de Edgar, ele casa com sua irmã, Isabella. Aos poucos, Heathcliff vai se transformando no verdadeiro proprietário das terras, sobretudo após a morte de Edgar. Por fim, Heathcliff muda de classe, passando de filho bastardo a senhor d’ “O Morro dos Ventos Uivantes”, só que o amor ardente por Catherine o leva à loucura.

Essa mudança não era possível suceder na Idade Média, pois o vassalo não passava a suserano e vice-versa. Nesta perspectiva, o folheto se vincula a duas vertentes históricas: a medieval e a moderna pós-colonial. Posto apresentar os elementos e as características medievais e pelo fato de incorporar a ascensão social de Napoleão à história, embora não apresente os elementos plasmados no romance de Brontë, como: preconceito racial, migração, conflito de classes, opressão, reificação, vingança contra os moradores de Cruz dos Tordos, loucura, perda da coisa amada, devido à inferioridade social, centralização do poder, imperialismo inglês etc. nem os elementos propostos pela Crítica Pós-colonial, como: imperialismo desregrado, descolonização, defesa dos marginalizados, consentimento da voz aos povos submissos às potências europeias, questionamento do cânone, que excluía a mulher do cenário da literatura, crítica aos autores que viam o europeu superior a outros povos, nacionalidade, a noção de pertencimento da terra, escravização, raça, identidade, diferença, resistência, lugar, gênero, independência cultural, que ia de encontro ao Imperialismo

européu que vinha se disseminando desde as Grandes Navegações iniciadas no século XIV, e intensificado no final do século XIX e até meados do século XX, culminando na Primeira e Segunda guerras mundiais etc. Em suma, A crítica pós-colonial analisa especialmente as relações de poder nas esferas econômico-político- sociais, travadas entre colonizador e colonizado ou entre patrão e empregado. Relações estas que eram alimentadas pela ideologia europeia que alastrava a superioridade racial, religiosa, cultural etc., evitando movimentos reivindicatórios em prol da emancipação política das colônias.

Isto posto, é mais interessante inserir o folheto na primeira vertente do que na segunda, pelo fato de representar uma tradição oral que extrapola a consciência subjetiva e individual em favor da memória coletiva, já que o narrador não expõe sua visão de mundo, porém transcodifica para o seu tempo uma visão coletiva, que atinge o povo e o faz agir conforme os ditames da sociedade onde o poeta vive. O autor popular, especificamente neste folheto, não dimensiona sua opinião, entretanto retrata uma consciência antiquada, oriunda da Era Medieval, que está arraigada na mente do povo, ao qual ele pertence e do qual ele leu, recriou ou apreendeu oralmente suas histórias. Isto não exclui a leitura do folheto de um ponto de vista pós-colonial, visto o texto permitir tal abordagem, independentemente da inserção do enredo à tradição romanesca medieval, que permeia o imaginário popular e está aderida ao cordel nordestino.

Na semântica discursiva, detectam-se alguns percursos figurativos, que são responsáveis por materializar os temas mais relevantes do folheto. Cada temática está vinculada a um ator. Por exemplo, o tema inveja é revestido a partir de: “Mas o príncipe enraivecido”, “Fez um rombo no navio”, “Foi teu filho que furou”, “Com inveja e ambição!”, “A história de um jeito etc.

O tema mentira é inferido pelas figuras: “Briguei e matei o gigante”, “Mas desmantelou-se lá o meu barco navegante”, “Eu supliquei-lhe regresso”, “Que tão cruel coração!”, “Com muita raiva porque”, “Invejou porque por mim toda questão foi vencida”, “E afundou o navio”, “Chorei porque o espelho”, “Por causa deste inimigo” etc.

O tema amabilidade é revestido em: “Mas dessas que a natureza das graças do céu lhe brinda”, “Não tinha outra tão linda”, “Da neve branca a candura”, “Com

a presença de santa”, “Com o olhar de ternura”, “Era mãe dos sofredores”, “Das pessoas caridosas, como bem, de Rosamunda”, “Talvez seja uma pobre que contra a chuva reclama!”, “Chamou dizendo: coitada!”, “Entre pra cá, pobrezinha”, “Vem tirar este vestido”, “A roupa eu darei a minha”, “Dar-te-ei uma cama quente” etc.

O tema bruxaria é revestido em: “Numa pedra transformada”, “que só fazia misérias”, “Fez o seu preparativo”, “Dizendo: hoje eu me vingo”, “Quando viu a dita velha”, “E pela mão preta eu faço tudo quanto me convém”, “vou transformar-te em pedra”, “E a bruxa com 3 palavras petrificou a princesa”, “O encanto da menina”, “Foi a grande feiticeira”, “As três fadas da Campina”, “Fez uma cruz e benzeu”, “Nisso a pedra estremeceu”, “Com 4 gênios que tem” etc.

No folheto em questão, poder-se-iam ser revestidos outros temas como: valentia, justiça, remissão, piedade, aspiração, negaça, indignidade, realização, coragem, covardia, submissão, obediência, amor, tristeza etc.

6.3.Estrutura fundamental

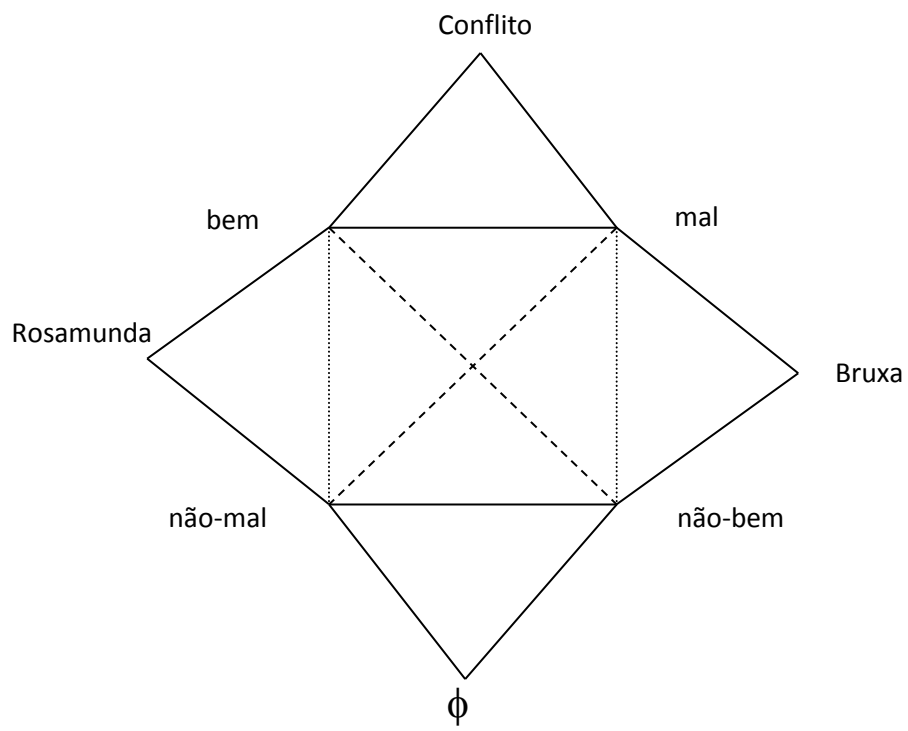
Neste folheto, tratando-se do criado Napoleão e da princesa Rosamunda, há um conflito fundamental estabelecido entre dois termos: superioridade x inferioridade.

A inferioridade é afirmada em: “Simplesmente um criado”, “Eu infeliz como sou”, “Duma nascença mesquinha”, “Que nos impossibilita a razão de seres minha” etc., é negada em: “Conquistava as simpatias do pessoal do reinado”, “Mas de qualidade branca”, “E por ser muito educado”, “Na paciência era um Job”, “Na ciência um Salomão”, “De educabilidade”, “De mais civilização” etc. e, finalmente, ela é afirmada em: “Entre ele e Rosamunda oprimia grande dor”, “Oh! princesa quanto és bela!”, “E assim ambos viviam numa vida amargurada”, “Beijou respeitosamente”, “Que hei de morrer solteiro vos amando eternamente”, “Por Napoleão beijada porem sempre ocultamente”, “Para que ninguém soubesse que foi sua namorada” etc.

A superioridade é negada em: “Antes, meu querido, eu fosse filha de um lavrador”, “Camponesa, em vez de filha de um grande imperador”, “Que só assim eu podia realizar meu amor”, “Ela beijou-lhe as faces”, “Já que não caso contigo a mim outro não desposa” etc., é afirmada em: “Porque nos faz separar tua posição minguante”, “És lindo qual um brilhante eu te amo mas não posso”, “E se o meu pai souber que nos amamos assim”, “O que há de ser de mim” etc. e, por fim, é negada em: “Ela tinha um coração de grande amabilidade”, “Não podia ver ninguém sofrendo necessidade”, “Praticando a caridade”, “Dava pão, vestia os nus”, “Remediava os doentes”, “Pranteava os desgraçados”, “Era mãe dos sofrendores”, “Coitada, como estás fria!” etc.

Percebe-se que a superioridade para Rosamunda ora é eufórica ora é disfórica, por sua vez, para Napoleão, ora ela é disfórica ora é eufórica. Já a inferioridade, para ele, disfórica ora eufórica, por outro lado, para ela, ora é eufórica ora é disfórica.

Há também na narrativa um conflito estabelecido entre bem e mau, como se vê no octógono abaixo:



6.4. Transcodificação

Neste folheto, por opção do poeta, não há na capa uma xilogravura que represente desenhos ou imagens de: castelo, príncipe, princesa, rei, rainha, duque, cavaleiro, jardim florido, casa, dragão, espada, camisa amarela, chapéu de feltro, vestido, saia etc., porém há representada sua própria imagem, sobre a qual se pode estabelecer ou levantar duas hipóteses. Em primeiro lugar, o poeta popular optou por representar sua própria imagem com a intenção de difundir seu nome e sua figura pública, a fim de tornar-se mais popular e mais conhecido nas demais cidades e regiões e também nas cidades e regiões circunvizinhas. Em segundo lugar, com o propósito de instituir e consolidar a autoria do folheto, devido à literatura popular, pelo fato de ser produzida e manifestada pelo povo, apresentar dificuldades de se definir ou detectar o autor ou os autores: seja em relação à autoria de folhetos de cordel, modalidade escrita, seja em relação à autoria de cantorias, trava-línguas, contos orais, cantigas, parlendas etc., modalidades produzidas oralmente. Embora, neste caso, já existam meios suficientes para registrar os textos orais, através de suportes, como: CD, DVD, mídias sociais, partituras etc. Por isso o poeta se vê obrigado a xilogravar na capa do folheto sua própria imagem para evitar cópias, plágios, pastiches, que sucedem com certa frequência na cultura popular, como se averigua nas palavras de Júnior:

“Ainda recentemente Sebastião Nunes Batista denunciava este fato, em artigo para um jornal especializado de folclore³². Lembrava o autor do artigo que, já em 1929, Chagas Batista registrava a existência de cópias de pelejas célebres (Romano e Carneiro, Romano e Catingueira, por exemplo) que não são autênticas: trata-se de versos feitos por outros cantadores e erradamente atribuídos àqueles. Em consequência de tais fatos, isto é, de uns aparecerem como autores de versos de outros, ou ainda de aparecerem versos sem autenticidade, registrava o mesmo que se torna complexo o problema da autoria, podendo afirmar-se ser difícil fazer informações precisas” (JÚNIOR, 1973: 22).

Isto, de certo modo, pode ser exemplificado com os poetas populares Leandro Gomes de Barros e com José Camelo Resende, que tiveram algumas de suas principais obras publicadas por outros poetas, embora, tratando-se de literatura popular, esta prática, segundo alguns autores, como Cascudo e o próprio Júnior, não constitua plágio, pelo fato de os textos estarem arraigados a uma tradição discursiva que veicula tanto o romanceiro oral, que se perpetua milenarmente, quanto o cancionero popular, que vem resistindo ao divórcio travado entre música e poesia. Entretanto, é possível que Pacheco tenha pensado em

referenciar seus folhetos, para dissuadir os plagiadores, posto que, no período que abrange sua produção literária, já havia acontecido vários casos, até mesmo com grandes poetas populares, e também a preocupação com a autoria já tinha atingido todas as literaturas e, conseqüentemente, todos os gêneros: orais ou escritos.

É necessário destacar que o plágio não se dá em um nível dialógico, isto é, em um nível intertextual, desempenhado entre dois ou mais folhetos. Conforme ocorre com o folheto “*História do Príncipe Formoso*”, que dialoga com o mito de “*Cupido e Psique*”, narrado por Apuleio no “*Asno de ouro*”; com os folhetos: “*A Escrava Isaura*” e “*Memórias póstumas de Brás Cubas*”, de Varnei Nascimento, que dialogam com os romances homônimos do século XIX (“*A escrava Isaura*”, escrito por Bernardo Guimarães, e “*Memórias póstumas de Brás Cubas*”, escrito por Machado de Assis; com os folhetos: “*Amor de perdição*” e “*Romeu e Julieta*”, de João Martins de Athayde, que dialogam com o romance romântico português homônimo, de Camilo Castelo Branco e com a peça trágica homônima, escrita pelo dramaturgo inglês, Shakespeare no século XVII.

O verdadeiro plágio sucede quando o cordelista publica o folheto de outro poeta popular, utilizando seu próprio nome, conforme ocorreu com alguns folhetos publicados por João Martins de Athayde, que pertenciam, na verdade, ao maior poeta popular do Brasil: Leandro Gomes de Barros. Os exemplos mais conhecidos são: “*Suspiros de um Sertanejo*” e “*O Príncipe e a Fada*”.

Mesmo assim, urge lembrar que esta prática sempre foi corrente na literatura popular, não sendo, portanto, uma exclusividade de Athayde, grande editor de folhetos, até porque a noção de autoria é muito recente. Este problema pode ser verificado no que afirma Júnior:

“Em toda a literatura popular a autoria é um problema importante, pois vai relacionar, de um lado, a situação do cantor analfabeto, e, de outro lado, a edição impressa de seus versos. É tema, pois, que, no caso da literatura de cordel, pode ser abordado pelas implicações que oferece, durante a discussão. Daí se constituir um problema muito difícil o estabelecer a autoria exata. Outro aspecto, não menos importante, refere-se à data do folheto, também difícil de fixar, senão pela identificação dos dados descritos ou ocorridos em determinado instante. Em geral os folhetos não têm data, isto é, não fixam o dia de sua produção ou de seu lançamento. Contudo, como constitui um autêntico meio de comunicação, a difusão de um fato, tal como faria um jornal, e dia (do mês ou ano) é menos importante, pois o registro é quase automático. Não se fixam datas, dia ou mês, mas às vezes a hora ou o dia da semana” (JÚNIOR, 1973: 22).

Talvez Pacheco, munido dessas informações, possa ter preferido colocar na capa sua “fotografia” a xilogravar objetos do mundo natural, como é comum no folheto de cordel, principalmente na capa externa, a qual fixa um dos momentos narrativos da história. Embora fosse mais acessível que ele fizesse um acróstico no final do folheto, já que isto foi e é bastante corriqueiro na literatura popular, pois, segundo JÚNIOR (Id. Ib.), “Uma das maneiras que tinham os poetas para fazer sentir que os versos eram seus, encontrava-se no uso de um acróstico nos versos finais”.

É necessário salientar que, embora o folheto apresente xilogravura, jamais o leitor cego será capaz de realizar o “percurso narrativo preexistente”, utilizando essencialmente os referentes visuais, a não ser por meio das descrições textuais, por meio das circunscrições feitas por videntes, através do alto-relevo ou, ainda, através de objetos que são cópias de outros objetos presentes no mundo natural, como: brinquedos, miniaturas, bonecos de artesanatos etc. Só que, neste caso, não se trata mais de xilogravura impressa na capa do folheto, porém de gravuras, artes manuais caseiras, objetos industrializados etc.

Nota-se que neste folheto a ausência de xilogravura é mais por escolha do poeta do que pela presença ou existência de objetos sobrenaturais, como: bruxa, fada, gênios, gigante etc., já que há edições que trazem na sua capa xilogravura colorida. No entanto, mesmo não interessando ao leitor cego, se houvesse xilogravuras que representassem estes objetos, seria mais adequado e mais pertinente para o enriquecimento do folheto, conquanto a questão da autoria seja fundamental para estabelecer a identidade do poeta.

Assim, esta xilogravura representa somente uma função para o leitor vidente: que é assegurar a autoria do folheto, visto não haver acróstico que identifique o

nome do poeta produtor nem no começo do texto, como acontece em alguns folhetos, nem no final, como se vê em “*História do Príncipe Formoso*” e “*O Príncipe Natan e o Cavalo Mandingueiro*”. Em Braille, no folheto transcodificado, eliminam-se todas as possibilidades de abordagem, posto a imagem do poeta não está vinculada a parte alguma do enredo. Neste caso, para o leitor cego, o folheto permite apenas uma leitura, baseada na análise semiótica, já que o “percurso narrativo preexistente” não é possível acontecer, devido à inexistência de xilogravuras externas e internas que dialoguem com a história narrada, como se viu na análise 1. Portanto, a linguagem descritiva é muito mais relevante para os dois leitores, de modo que a imaginação é a forma e o meio guiadores da referência.

Para distinguir o modo pelo qual o leitor vidente e o leitor cego concebem e absorvem as imagens textuais, eis os seguintes excertos:

“Tinha um perfume de rosa
d'açucena a formosura
da estrela d'alva o brilho
da neve branca a candura
com a presença de santa
com o olhar de ternura”.

(PACHECO, 1976: 2).

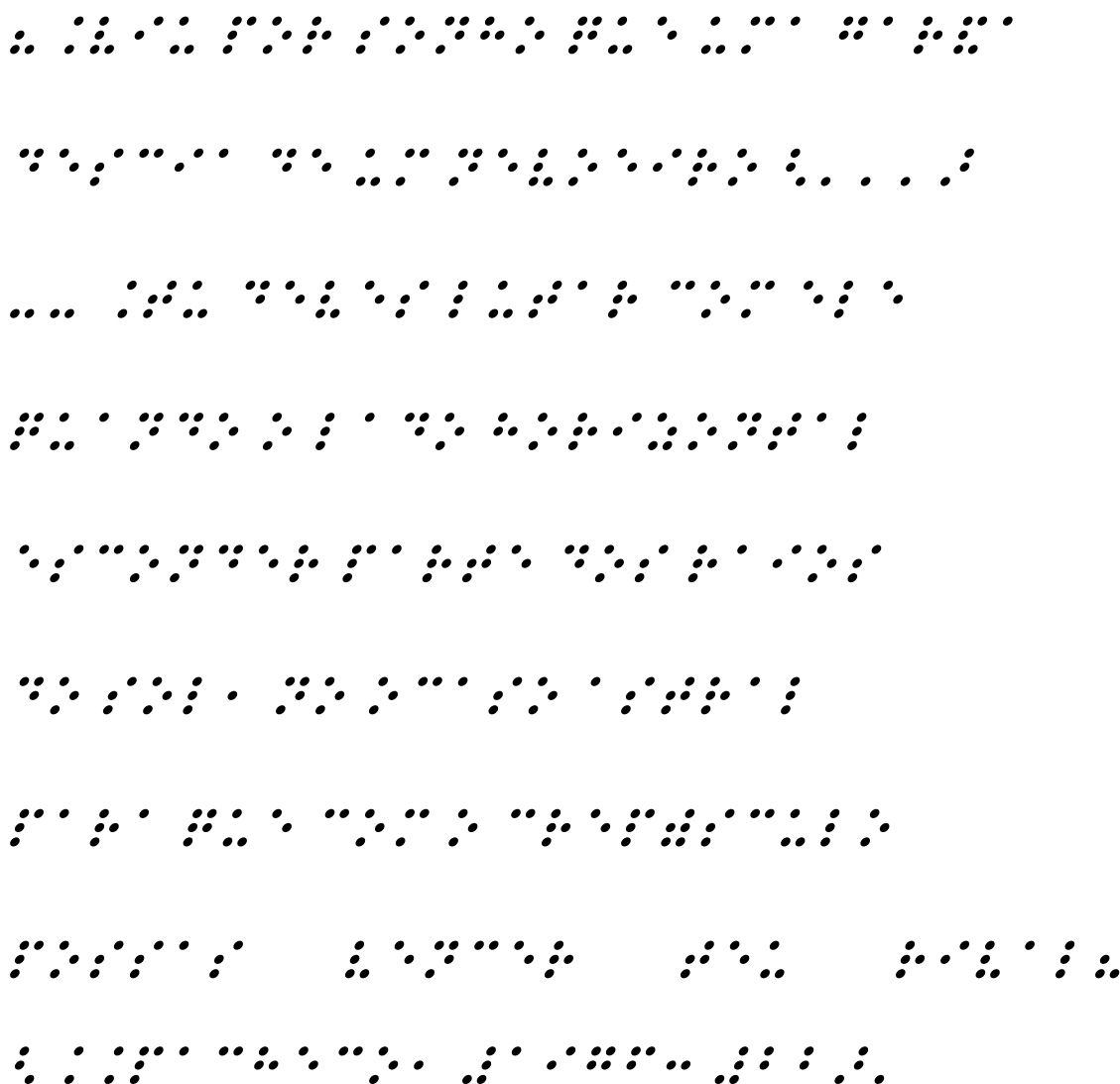
Nesta passagem, o leitor vidente, como não há xilogravuras que referenciem as imagens descritas, baseia-se nas imagens existentes no mundo natural, pois os objetos: rosa, açucena, Estrela d'Alva, neve branca e olhar de ternura, têm existência própria. Ele, além de recorrer a estes elementos extralinguísticos, também recupera e rememora as cores a que cada palavra remete, independentemente da criatividade imputada a todas as artes. Tem-se, então, a referência automática, referida anteriormente, que consiste em ler a palavra e lembrar do objeto a que ela se refere de modo simultâneo. Esta relação é essencial para diferenciar a referência visual da referência tátil. (Atenção: Esta diferença será estabelecida e discutida com mais fundamentação em estudos posteriores).

É possível, segundo alguns estudiosos, o signo comportar em si mesmo a autorreferencialidade, isto é, o signo referenciando o próprio signo ou sendo referência de si próprio. Por exemplo: a palavra **neve** pode ser associada ao elemento físico **neve** (de cor branca) e também ser relacionada com a própria palavra **neve**, contendo expressão, conteúdo e referente, sem, necessariamente, ser preciso existir o referente **neve** no mundo natural. Em suma, este excerto pode ser ancorado por objetos externos ao folheto, gravados na capa ou com presença natural, como também ser apreendido pelos elementos descritivos internos, implicados no folheto.

Embora o leitor vidente, por meio da visão, com frequência, recorra aos objetos extralinguísticos, como uma forma de projetar sua imaginação para fora do enredo, onde, em geral, é assegurada a referência textual, não torna excludente a referência intrassínica, ou seja, a referência operada dentro do próprio signo, já que subjazem nele sintaxe, semântica e referência.

Para compreender uma das maneiras de o leitor cego apreender as imagens textuais, atente para a passagem escrita nos dois códigos:

“Viu por sonho que uma garça
descia de um nevoeiro (...)
– Tu deves lutar com ele
quando o lado horizontal
esconder parte dos raios
do sol, no ocaso astral
para que com o crepúsculo
possas vencer teu rival”.
(PACHECO, 1976: 22).



Neste trecho, detectam-se os objetos: garça, nevoeiro, “lado horizontal”, sol, ocaso, sol, raios e crepúsculo, que podem ser concebidos por meio da visão, porém não há possibilidade de serem abarcados e “sentidos” pelo tato, já que se trata de imagens naturais incorpóreas, a exceção de garça e sol, embora elas possam ser imaginadas, independentemente da abstração ou da concretude do objeto. Portanto, não é possível referenciar tais objetos, a fim de que o tato os reconheça, devido a não serem elementos concretos em alguns casos, mas com forma abstrata definida, difícil de serem confeccionados pelo homem.

Nevoeiro, por exemplo, representa uma imagem completamente visual, sem referência tátil e até mesmo imaginativa, posto que a imaginação do leitor cego não é capaz de recuperar a imagem total do objeto **nevoeiro**. E se assim fosse, as descrições de tal imagem colidiriam com aquele nevoeiro que envolve os morros, as serras na noite

a maioria das imagens presentes no mundo natural, especialmente as que não foram criadas pelo homem.

Os programas narrativos dos sujeitos dispostos no folheto não sofrem alterações com a transcodificação.

No nível narrativo, o criado Napoleão tem por objeto de valor libertar a princesa Rosamunda, ele se instaura na narrativa por um "Querer-fazer", ele mata o gigante, pega o espelho de prata e termina seu programa em conjunção com o objeto de valor. Estas ocorrências semióticas ocorrem tanto no código linguístico quanto no código Braille.

O príncipe Hidelbrando tem por Objeto de Valor resgatar o espelho de prata, instaura-se na narrativa pela modalidade do "Dever-fazer", não adquire o conhecimento para matar Aranol, é sancionado negativamente e termina seu programa narrativo em disjunção com o objeto de valor. Estes fatos sucedem tanto no folheto transcodificante quanto no folheto transcodificado. Portanto, não há mutação no seu programa narrativo.

A princesa Rosamunda tem por objeto de valor o casamento com o criado Napoleão, instaura-se na narrativa pela modalidade complexa do "Dever-fazer", é petrificada por Zoraina, é sancionada positivamente e termina seu programa narrativo em conjunção com o objeto de valor. Estas realizações semióticas sucedem nos dois códigos, posto a transcodificação não interferir na atualização do enredo no sistema tátil.

Nas estruturas discursivas, as circunstâncias espaciais, temporais, actoriais, figurativas e temáticas não sofrem alterações semióticas e estruturais no folheto transcodificado. A história é passada "há muito tempo atrás" e se desenrola entre os espaços: Reino da Pedra Verde, Serra da Vela, Vale da Verdelenga, Campina, Ilha do Pensamento e Ilha dos "Jaraguais".

As figuras dispostas no folheto estão no campo semântico da realeza, como por exemplo: castelo, rei, príncipe, princesa, criado, rainha, reino, família imperial, palacete, casa real, corte, espada, monarca, senhor, grande imperador, majestade etc. e os temas são os mais variáveis, como por exemplo: valentia, coragem, perfídia, mentira, impossibilidade amorosa, bruxaria, inveja, ascensão social etc.

Estas descobertas semióticas, ocorridas na sintaxe discursiva e na semântica discursiva, acontecem tanto no folheto transcodificante, quanto no folheto transcodificado. Logo, este nível de análise semiótico, baseado na transcodificação, não detectou alterações semióticas no folheto transcodificado.

CONCLUSÕES

As análises mostraram que todo processo, seja de interpretação, explicação, decodificação, seja de transmutação de textos, causa mudanças insanáveis e imediatas em sua estrutura, prejudicando sua compreensão total por parte dos usuários, como sucedeu com as xilogravuras dos folhetos, que foram suprimidas com a mudança de código, já que o Sistema Braille não comporta suas imagens. Da mesma forma que a transcodificação como tradução suprime elementos ou traços característicos de uma língua, quando atualizados em outra, a transcodificação, operada entre códigos, também implica em supressão e em perdas, as quais são irreparáveis, por dizerem respeito a alguns aspectos muito relevantes do código ou do texto transcodificante que são, na maioria das vezes, descartados pelo texto transcodificado, visto este não dispor das mesmas regras e das mesmas possibilidades de atualização.

A transcodificação dos folhetos de cordel para o sistema Braille não restringiu o sentido das histórias lidas pelos cegos, mas eliminou alguns traços importantes deste gênero textual como: a xilogravura das capas e também as xilogravuras internas, as cores, as imagens, os desenhos, as representações de paisagens, de lugares, de animais, de vegetais, de objetos etc.

A mudança de código também transformou os significantes visuais, no que diz respeito à ideia de signo de Saussure, as expressões, no que diz respeito à ideia de signo de Hjelmslev, em novos significantes e novas expressões tácteis e também a constituição das letras, das palavras, das frases e dos textos.

Viu-se que o Sistema Braille é bastante diferente do alfabeto escrito do português. Este é uma tentativa de registrar e representar o português falado; aquele também é uma forma de representar o português falado, não só o português escrito. Mesmo que o código Braille possibilite o acesso do leitor cego ao código linguístico, este sujeito o reproduz e o adapta, conforme suas necessidades, já que seu modo de ler, de escrever e sua concepção e estratégias textuais são distintas dos criados pelo leitor vidente.

É importante salientar que os programas narrativos dos sujeitos, dispostos nos folhetos transcodificantes, não sofreram alterações com sua transcodificação para o Código Braille.

Na sintaxe e na semântica narrativas, o objeto de valor, a destinação, a conjunção e a disjunção, a instauração, a manipulação, a competência, a performance e a sanção dos sujeitos permanecem nos folhetos transcodificados.

Nas estruturas discursivas, as relações enunciativas ocorridas entre enunciador e enunciatário, as circunstâncias espaciais, temporais, actoriais, que envolvem a *sintaxe discursiva*, os procedimentos figurativos e temáticos que compreendem a *semântica discursiva*, não se alteram nos folhetos transcodificados. Embora não tenha afetado o percurso gerativo da significação, a transcodificação suprimiu a possibilidade de se fazer a leitura dos folhetos através das imagens das capas (imagens que demarcam momentos da narrativa: tanto no que diz respeito às relações tempo-espaciais, quanto às relações temático-figurativas).

Na transposição dos folheto do sistema linguístico para o Sistema Braille, percebe-se que, além de haver a dificuldade de transcodificar para o Braille os aspectos visuais como cor, movimento, gestualidade, formatos, a xilogravura da capa etc. houve também a dificuldade de abstrair ou visualizar as figuras concretas que dependem desses aspectos, como: lua, sol, céu azul, neve, nevoeiro, pôr-do-sol, estrela, alvorecer, leão, bruxa, gênio, fada, navio, mar tormentoso, espelho, ilha, montanha, gigante, dragão, serpente, castelo amarelo, vela acesa, príncipe, princesa, rei, rainha etc., que, mesmo sendo imaginadas pela pessoa que possui cegueira total, tais descrições não condizem, necessariamente, com a realidade, a qual é projetada na sua mente através do tato. Assim, não há, no que diz respeito a algumas imagens textuais criadas pelo poeta, compatibilidade entre a referência dos textos transcodificantes e a dos textos transcodificados. Uma vez que a imaginação recria o objeto, quando não pode vê-lo, tratando-se, principalmente, de sujeitos e objetos do mundo sobrenatural, pode-se afirmar que a transcodificação destes folhetos acarretou não só mudanças linguísticas (grafemáticas, fonográficas, textuais, etc.), como, também, extralinguísticas (que dizem respeito a imagens, cores, desenhos, figuras, paisagens, relevos, objetos físicos etc.).

7. REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Maria Margarida. *Introdução à Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Editora Atlas, 2003.
- ALMEIDA, Átila de. SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*. Vol. 1. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.
- BARROS, Leandro Gomes de. *Juvenal e o Dragão*. Fortaleza (CE): Tupynanquim, 2005.
- _____. *No reino da poesia sertaneja: antologia*. (Org. Irani Medeiros). João Pessoa: Ideia, 2002.
- _____. *O Soldado Jogador*. Parnamirim: Editora Chico, 2007.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *TEORIA SEMIÓTICA DO TEXTO*. 4ª ED. SÃO PAULO: ÁTICA, 2005.
- _____. *TEORIA DO DISCURSO. FUNDAMENTOS SEMIÓTICOS*. SÃO PAULO: HUMANITAS, 2002.
- BATISTA, José António Lages Salgado. *A invenção do Braille e a sua Importância na Vida dos Cegos*. Lisboa: Sacadura Cabral, 2000.
- BATISTA, M. F. B. M. A ENUNCIÇÃO: DO FAZER PERSUASIVO AO INTERPRETATIVO. IN: XIX JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 2002, FORTALEZA. PROGRAMA & RESUMOS - XIX JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS. FORTALEZA: EXPRESSÃO GRÁFICA, 2002. v. 1. P. 72-72.
- _____. *O PERCURSO GERATIVO DA SIGNIFICAÇÃO*. REVISTA DO GELNE (UFC), FORTALEZA, v. 3, 2001.
- _____. *SEMIÓTICA E CULTURA: VALORES EM CIRCULAÇÃO NA LITERATURA POPULAR*. MANAUS: ANAIS DA 61ª REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 2009.
- _____. *Mundos Construídos e Competências Socioculturais. Semiótica das Culturas Regionais: Norte e Nordeste*. Belém: Anais da 59ª Reunião Anual da SBPC, 2007.
- _____. *O DISCURSO SEMIÓTICO*. IN: _____; ALVES, ELIANE FERRAZ; CHRISTIANO, MARIA ELIZABETH AFFONSO. LINGUAGEM EM FOCO. JOÃO PESSOA: IDEIA, 2001. P. 133-157.
- _____. *Modelos Pancrônicos de Descrição Linguística: Percursos de Sentido*. In: Revista Internacional – Acta Semiótica et Linguística, v. 19, n. 1, 2014 João Pessoa: Editora Universitária/UFPB/Ideia, 2014.
- _____. *ESTUDOS EM LITERATURA POPULAR*. JOÃO PESSOA: EDITORA UNIVERSITÁRIA/UFPB, 2004.
- BENVENISTE, ÉMILE. *PROBLEMAS DE LINGÜÍSTICA GERAL I*. 4 ED. SÃO PAULO: PONTES, 1995.
- _____. *PROBLEMAS DE LINGÜÍSTICA GERAL II*. 2 ED. CAMPINAS, SP: PONTES, 2006.

BORGES, José Antônio dos Santos. *Do Braille ao Dosvox: diferença nas vidas dos cegos brasileiros*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Sistemas e Computação, COPPE, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

BOTTÉRO, JEAN ET AL. *CULTURA, PENSAMENTO E ESCRITA*. SÃO PAULO: ÁTICA, 1996.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula: histórias de deuses e heróis)*. (Tradução: David Jardim Júnior). 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2002.

CARDOSO, ALBELITA LOURDES MONTEIRO. *A TRANSCODIFICAÇÃO DE TEXTOS CIENTÍFICOS EM TEXTOS ETNOLITERÁRIOS, O CORDEL: O DESENVOLVIMENTO DA COGNIÇÃO COM REFLEXÃO CRÍTICA*. TESE APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA GERAL DA USP: FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Os cinco livros do povo: Introdução ao estudo da novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *História do Príncipe Formoso*. São Paulo: Luzero, 2005.

COURTÉS, JOSEPH. *INTRODUÇÃO À SEMIÓTICA NARRATIVA E DISCURSIVA*. COIMBRA: LIVRARIA ALMEDINA, 1979.

_____. *Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive*. Paris: Hachette. 1976.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. *A subversão das relações coloniais em O morro dos ventos uivantes: questões de gênero*. Tese de Doutorado em Literatura e Cultura apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (JP), 2011.

Dicionário da Idade Média. (Org. HENRY R. LOYN). Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1997.

DIDEROT, H. *Carta sobre os Cegos para o Uso dos que veem*. In: *Textos escolhidos*. (traduções e notas de Marilena de Souza Chauí e J. Guinsburg). — São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIRINGER, DAVID. *A ESCRITA*. TRADUÇÃO ARMANDO LUIZ. LISBOA: VERBO, 1971.

FIORIN, JOSÉ LUIZ. *ELEMENTOS DE ANÁLISE DO DISCURSO*. SÃO PAULO: CONTEXTO, 2009.

_____. *ELEMENTOS DE ANÁLISE DO DISCURSO*. SÃO PAULO, ÁTICA: 2011.

FIORIN, J. L. e SAVIOLI, F. P. *Para entender o texto – leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1995.

GREIMAS, ALGIDAS JULIEN. *Semântica estrutural*. Trad. Haquira Osakape e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973. 330 p.

_____. *SOBRE O SENTIDO: ENSAIOS SEMIÓTICOS*. PETRÓPOLIS: VOZES, 1975.

GREIMAS, A. J./ COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.

GREIMAS, A. J./LANDOWSKI, E. *Análise do Discurso em Ciências Sociais*. São Paulo: Global Universitária, 1986.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Neto. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1976.

JANNUZZI, G. M. *A educação do deficiente no Brasil dos primórdios ao início do século XXI*. São Paulo: Ed. Autores Associados, 2004.

JÚNIOR, Manuel Diégues. *Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel*. IN: *Literatura Popular em Verso*. Estudos Tomo I. Ministério da Educação e Cultura Fundação Casa de Rui Barbosa-1973.

LIMA, ARIEVALDO VIANA. *HISTÓRIA DO PRÍNCIPE NATAN E O CAVALO MANDINGUEIRO*. SÃO PAULO: LUZEIRO, 2006.

LOPES, José Ribamar (org.). *Literatura de Cordel*; antologia. Edição comemorativa do 30º aniversário de criação do BNB S. Fortaleza, BNB, 1982.

MARANHÃO, Liêdo. *O folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Massangana, 1981.

MARCONI, MARIA DE ANDRADE. *CIÊNCIA E CONHECIMENTO CIENTÍFICO*. SÃO PAULO: ATLAS, 2000.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

MARTINS, WILSON. *A PALAVRA ESCRITA*. 2. ED. ILUST., REV. E ATUAL. SÃO PAULO: ÁTICA, 1996.

NASCIMENTO, BRÁULIO DO. *ESTUDOS SOBRE O ROMANCEIRO TRADICIONAL*. JOÃO PESSOA: EDITORA UNIVERSITÁRIA/UFPB, 2004.

_____. *Literatura de Cordel: Dupla Dimensão Semântica*. In: *Estudos em Literatura Popular II*. (Organizadoras: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, Maria Nazareth de Lima Arrais, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque e Raquel Barbosa de Mesquita Batista). João Pessoa: EDITORA DA UFPB, 2011.

NOTH, W. *A semiótica no século XX*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

OLIVA, F. P. *Do Braille à Braillogia: Necessidade de Formação Brailológica*. Lisboa: Gráfica R. Sacadura Cabral, 2000.

PACHECO, José. *História da Princesa Rosamunda e a Morte do Gigante*. Proprietárias: Filhas de José Bernardo da Silva: Juazeiro, 1976.

_____. *História da Princesa Rosamunda ou a Morte do Gigante*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2006.

PAIS, CIDMAR TEODORO. *TEXTO, DISCURSO E UNIVERSO DE DISCURSO*. IN: REVISTA BRASILEIRA DE LINGÜÍSTICA SBPL, nº 1, v.8. SÃO PAULO: PLÊIADE, 1995.

_____. *Considerações sobre a Semiótica das Culturas, uma Ciência da Interpretação: Inserção Cultural, Transcodificações Transculturais*. In: *Acta Semiótica e Linguística/ Sociedade Brasileira de Professores de Linguística*. Vol . 11, (2006, ano 30), Revista Internacional – São Paulo: Universidade Braz Cubas: Terceira Margem, 2007.

PIMENTEL, Alencar. *Estórias de Luzia Teresa/Altimar Pimentel*. Brasília: Thersauros, 2001.

PRODANOV, Cleber Cristiano e FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico*. 2ª ed. Novo Hamburgo (RS): Feevale, 2013.

RASTIER, FRANÇOIS. *AÇÃO E SENTIDO POR UMA SEMIÓTICA DAS CULTURAS*. TRADUÇÃO: MARIA DE FÁTIMA BARBOSA DE MESQUITA BATISTA. JOÃO PESSOA: EDITORA UNIVERSITÁRIA/UFPB, 2010.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1977.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

_____. *Cours de Linguistique Générale*. Paris: Payot, 1964.

SEVERINO, A. Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 21 ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SOUSA, J. Belarmino de. *Aspectos comunicativos da percepção tátil: a escrita em relevo como mecanismo semiótico da cultura*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da PUC/SP, 2004.

SOUZA, Licia Soares de. *Introdução às teorias semióticas*. Petrópolis: Vozes, 2006.

7.1.SITES PESQUISADOS

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Porto Alegre: Abril, 1971. Disponível: <http://www.visionvox.com.br>; Acesso: 11 de fevereiro de 2016.

FERREIRA, P. F. *Recorte Histórico: do Imperial Instituto dos Meninos Cegos ao Instituto Benjamin Constant*. Revista Benjamin Constant, setembro/2004. Disponível: http://www.ibr.gov.br/Nucleus/media/common/Nossos_Meios_RBC_RevAbr2003_Palavra_Final.rtf; Acesso: novembro de 2014.

GREIMAS e COURTÉS. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979. Disponível: <http://www.visionvox.com>; Acesso: janeiro de 2015.

LEMONS, E. R. *José Álvares de Azevedo: Patrono da Educação dos cegos no Brasil*. In: Revista Brasileira dos Cegos, abril de 2003. Disponível: http://www.ibr.gov.br/Nucleus/media/common/Nossos_Meios_RBC_RevAbr2003_Palavra_Final.rtf acessado em novembro de 2015.

MEC (Ministério da EducaçãoSecretaria de Educação Especial). *Grafia Braille para a Língua Portuguesa*. Impressão 2006. Disponível: <http://portal.mec.gov.br/seesp/arquivos/txt/grafiaport.txtt>; Acesso: janeiro de 2015.

OLIVA, F. P. *Do Braille à braillogia, necessidade de formação brailológica*. Lisboa: Cadernos Gesta, julho/2000. Disponível: http://www.lerparaver.com/braille_braillogia.html. Acesso: maio de 2014.

PLATÃO. *Diálogos*. Coleção Os Pensadores. Vol. VIII. São Paulo: Abril Cultural, 1972. Disponível: <http://www.visionvox.com>; Acesso: 26 de fevereiro de 2016.

VILELLA, Luzia. *Dedinho Sabido*. 1ª Edição - 1983 – Volume Único: Imprensa Braille, Instituto Benjamin Constant – RJ – 1983. Disponível: <http://www.visionvox.com>; Acesso: agosto de 2014.

8. ANEXOS

Anexo 1: Alfabeto Braille

a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p
q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	ç	é	á	è	ú	â
ê	í	ô	ù	à	ï	ü	õ	í	ó	ã	Nº	-	.	—	
Grifo	Maiúsc.	Caixa Alta	,	;	:	.	?	!	()	“	”	*	\$		
...	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0					

Anexo 2: Alfabeto Braille II

a	i	o	u	é	è	p	t	q	ch	f	s
an	in	on	un	eu	ou	l	m	n	r	gn	ll
b	d	g	j	v	z	oi	oin	ian	ien	ion	ieu

Anexo 3: Código pontográfico de Barbier

A	b	C	D		6	í	G	h	j	i
+									*	*
									*	» A
k	Í	m	n**		0	P	q	r	S	t
■						• *	*	* ■ *	»	**
						*				
u	v	x	y		z	ç	é	á	è	ú
# * V		**			** **	* V	p *	* m	* »	* > p
		». »				p P	p .»			
§	ê »	í	ò * »		ù	À	j	Ü	õ	w
					*			p- #		» *
í	ó	ã	*		**	* » * ¥ 4 *		grifo •	maiúscula	
		»	sinaí					r ¥	caixa	
			numérico						alta	
		# F						p. * » ■		
								V # r		
s	ï	•		\$ » ?	1	Y	**			if m -
r r					A #					
p										
1	2	3 *	4	« • 5	6	7	8 **	9	0	
m »		*	1" **	*r » ■ m **		» p » p P	**	P' p p		
» *		» m « * »	*	**	* # »			p		
						»				

CÊla
braille
completa
fEH
1 5 3 6
numeração
convencionada
do pontos

Anexo 4: Reglete com a prancheta





A fonte da poesia
Dá força ao pensamento
Para que o trovador
Dentro do conhecimento
Possa narrar um romance
De amor e sofrimento.

Se o amor nos faz viver
Também nos pode matar
O amor é como o Sol
De dia pode brilhar,
Mas quando uma nuvem passa
Faz o coração panar.

No reino da Groelandia
Morava um certo senhor,
Pai de três filhas somente
A mais velha Eleonor,
Sendo a segunda Clotildes
A mais moça Rosa Flor,

Clotildes com sua irmã
Cada qual mais invejosa,
Criticava da caçula
Por ser ela mais formosa
Tinha o porte de princesa
Além do nome de Rosa.

[4] Rosa Flor tinha um sorriso
Que cintilava belesa.
Seus olhos como dois pássaros
Brincando com a natureza,
Seus cabelos cor do Sol
Lhe davam mais gentileza.

As irmãs com muita inveja
Bastante a contrariavam
Criticavam dos seus modos
Até falsos levantavam
Devido à grande beleza
Muito dela galhofavam.

Quando o pai das moças ia
A um passeio distante
Eleonor lhe pedia
Um precioso brilhante,
Clotildes recomendava
Um presente interessante.

Rosa Flor nada pedia
Com sua simplicidade,
Certo dia o pai das jovens
Indo sair da cidade,
Chamou suas três filhas
E disse com lealdade:

- Minhas filhas, vou partir
Para o reino de Elisbão,
Só voltarei com seis meses
Desejo de coração,
Dar a cada, um presente
De toda predileção.

Responda-me Eleonor:

- O que quer desta viagem!
- Meu pai me traga um vestido
Da mais linda paisagem,
Mais lindo que o oceano
Quando brilha a sua imagem.

[5] - E você minha Clotildes

Qual o seu desejo sem par!

- Meu pai me traga a joia

Mais bonita que encontrar.

Por exemplo, em pedras finas

Um valoroso colar.

- E você, minha filhinha?

Disse para Rosa Flor,

- Eu nada quero papai

Só desejo que o senhor

Vá em paz e volte logo

Já é um grande favor.

- Não filhinha, disse o velho

Peça uma coisa qualquer

Do contrário eu não viajo

Me diga o que você quer!

- Papaizinho eu quero a

Flor Mais bonita que houver.

O velho se despediu

E saiu no mesmo instante,

Para o reino de Elisbão

Pois era comerciante,

Comprava escravo e Camelo

Pois vendia ambulante.

O presente da Clotildes

Não foi difícil encontrar,

Um colar maravilhoso

Mandou logo preparar,

Pelo ourives mais famoso

Que havia no lugar.

Para a filha Eleonor
Mandou uma costureira,
Fazer um lindo vestido
Daquela mesma maneira,
Como a filha lhe pediu
Só faltava a derradeira.

[6] Estava com quatro meses
Procurando no reinado
Mas a flor qu'ele queria
Deu-lhe bastante cuidado,
Pois não havia no reino
Nem mesmo noutra encostado.

Quando completou seis meses
O pobre homem voltou,
Tristonho e desconsolado
Pela flor que não achou
P'ra filha mais estimada
Que nunca lhe incomodou.

Quando faltava uma légua
Para em casa chegar,
Avistou de muito longe
Um sombrio pomar,
Perto d'um castelo velho
Onde devia passar.

Perto do castelo havia
Um murado de antemão,
Com uma linda roseira
Ornamentando o portão,
E uma rosa encarnada
Perfumava a região.

Quando o velhinho contente
A linda rosa avistou,
Dirigiu-se ao castelo
De Rosa Flor se lembrou'
Quando foi tirando a rosa
Uma voz assim falou:

- Só pode levar a rosa
Se você me prometer,
Que quando chegar em casa
A primeira coisa que ver,
Me trazer com oito dias
Sob pena de morrer.

[7] Pensou o velho consigo
Lembrou-se da cadelinha,
E disse: A primeira coisa
Que vejo é a cachorrinha,
Por isto dou pela flor
P'ra dar a minha filhinha.

Disse o velho: Eu lhe prometo
A primeira coisa que ver,
Quando eu chegar em casa
Com oito dias trazer,
- Então tire a rosa e leve
Disse a voz quase a gemer.

O pobre velho tirou
A rosa levou na mão,
Quando foi chegando em casa
Viu um vulto no portão
O velho quasi desmaia
Nesta mesma ocasião.

Pois aquele vulto era
A filhinha Rosa Flor,
O velho ficou pasmado
Quasi que morre de dor,
Lamentando a sua sorte
Deu a ela, a linda flor.

Entregou à outra filha
Seu vestido cor do mar,
E disse: para Clotildes:
- Eis aí o teu colar,
Depois entrou para o quarto
E começou a chorar.

- Mas meu pai, o que é isto
Rosa Flor lhe perguntou,
- Não é nada minha filha
O velhinho assim falou,
São cousas mesmo da vida
Mais isto já se passou.

[8] Não meu pai, não me conformo
Disse Rosa Flor sentida
- Pois escute, minha filha
Há cousa desconhecida,
Que quando surge nos deixa
Num desespero de vida.

- Então me conte papai
Qual é o seu sofrimento?
- E' o seguinte filhinha
O triste acontecimento,
Que me cercou de tristeza
Me ouça neste momento;

Seu presente, minha filha
No reino de Elisbão
Não encontrei ao meu gosto
Nem que pagasse um milhão,
Voltava p'ra casa triste
Por esta justa razão.

Mas daqui a uma légua
Num castelo abandonado,
Vi uma rosa tão linda
Que fiquei maravilhado,
Fui tirar, mas uma voz.
Disse assim do outro lado:

- Só pode levar a rosa
Se você me prometer,
Que quando chegar em casa
A primeira coisa que ver,
Me trazer com oito dias
Sob pena de morrer.

- Como me acontece sempre
Todos os dias, filhinha,
Quando vou chegando em casa
Primeiro vejo a "Tuninha",
Dei a palavra pensando
De levar a cachorrinha.

[9] Mas qual não foi a surpresa
Quando eu lhe vi, Rosa Flor,
O qu'eu faço, minha filha
Me responda por favor!
Disse á donzela: não chore
Qu'eu irei com o senhor.

- Mas, minha filha, você
Tem coragem de ficar,
Naquele canto exqu岸ito?

Não posso me conformar

- Não, papai, eu quero ir

"Não adianta chorar.

- Pois neste caso, filhinha

Com oito dias iremos,

Permita meu Deus que nada

Aconteça o que tememos

Disseram logo as irmãs:

- Chegou o que nós queremos!

Só assim vamos ficar

Mais livres desta enjoada,

Vamos deixar ela ir

Sem nenhuma dizer nada,

Duvido que ela volte

D'onde a rosa foi tirada.

Quando terminou o prazo

Do pai da moça levar,

O presente para a voz

Chegou no dito lugar

Com sua filha querida

Tornou a voz lhe falar.

Disse a voz: O senhor volte

Não pode se demorar,

Abra o portão, só a moça

Pode nele penetrar,

O velho, beijou a filha

Regressou para o seu lar.

[10] Em vez dum velho sobrado

Apareceu um castelo,
Sublime, maravilhoso
Todo iluminado e belo,
Com salões para recreio
Pintado de amarelo.

Quando Rosa Flor entrou
Naquele velho portão,
Dali desapareceu
Igualmente uma visão,
O pai voltou para casa
Com uma dor no coração.

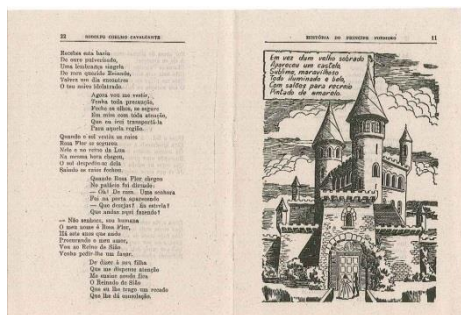
A donzela era disposta
Nada no mundo temia,
Ao penetrar no castelo
Já uma voz lhe dizia:
- Se queres lavar o rosto
Tem agua nesta bacia.

Depois de lavar o rosto
Podes entrar no salão,
Sentar-se naquela mesa
Para fazer a refeição
De tudo tem à vontade
P'ra tua alimentação.

E depois da refeição
Se quizeres descansar,
Na sala tem uma rêde
Onde podes te deitar,
Como também o piano
Querendo podes tocar.

Tudo isto Rosa Flor
 Através da voz ouvia,
 Mas um vivente sequer
 No castelo não havia,
 Apenas ruir de móveis
 Murmúrios de melodia.

11



[12] As tres horas mais ou menos

Convidaram Rosa Flor,
 Para cantar no piano
 Num salão encantador,
 Aonde a voz já cantava
 Uma canção de amor.

Às seis horas mais ou menos
 Do salão da realeza,
 Rosa Flor foi convidada
 Para sentar-se na mesa
 Era hora do jantar
 Já estava a luz acesa.

Às nove horas da noite
Rosa Flor se recolheu,
O quarto estava adequado
De acordo o gosto seu,
Em cobertores de seda
Foi que ela adormeceu.

Não sabia ela que
Um príncipe misterioso,
Dormia naquela alcôva
O seu sono venturoso,
Este jovem era encantado
Chamado: Príncipe Formoso.

Só faltava ano e meio
Para se desencantar
O seu sonho venturoso
Era com ela casar,
Assim toda noite ia
Com Rosa Flor se deitar.

Um certo dia a donzela
De tudo desconfiou,
Que na cama alguém dormia
Porem não se incomodou
Pois era um ser encantado
Calada mesmo ficou.

[13] Quando completou um ano
Que ela ali residia,
Perguntou um dia à voz
Se por acaso podia,
Ir na casa do seu pai
Que a muito tempo não ia

Disse a voz: eu não proibo
Mas com uma condição,
Voltarás com quinze dias
E não terás permissão,
Trazer nem um alfinete
Aceitas assim ou não?

- Aceito, disse a donzela
Disse a voz: O teu vestido,
Se acha no guarda roupa
Todo de ouro polido
Cor do céu com as estrelas
Não há outro parecido.

Rosa Flor naquele instante
O seu vestido escolheu,
Uma linda carruagem
No terreiro apareceu,
Ela entrando aquela voz
Junto dela se escondeu.

Quando foi chegando em casa
Tornou a voz lhe falar:
- Só de hoje a quinze dias
Eu venho aqui te buscar,
Tú serás minha esposa
Quando o tempo completar.

Quando ela foi saltando
Da carruagem de ouro,
Caiu nos braços do pai
Que à recebeu em choro
Dizendo: Graças a Deus
Voltou a mim meu tesouro.

[14] As irmãs cinicamente
Lhe abraçaram sorrindo,
E disseram Rosa Flor
O teu vestido é infindo,
Aonde foi que compraste
Este vestido tão lindo?

Ela contou a história
Daquele reino encantado,
As sublimes maravilhas
Daquele belo reinado,
E na cama onde dormia
Sentia alguém ao seu lado.

Clotildes disse: Me leva
Que quero ver a visão,
A outra disse: Eu quizeria
Ter esta satisfação
Dormir com um encantado
P'ra dar-lhe meu coração.

Disse Rosa Flor: Não posso
Levar daqui nem um pente,
Pois a voz, me preveniu
Que permitia somente
Eu me avistar com papai
Mas não levasse presente.

- Fosse eu, disse Clotildes
Levava um fósforo e uma vela
Quando fosse à meia noite
Ali com toda cautela,
Acenderia p'ra ver
Que visão seria aquela.

Disse Rosa Flor: És doida
Tú não tens juízo, não?
S'eu fizer uma cousa desta
Pagarei pela traição,
E mesmo a voz encantada
Eu amo-a de coração.

[15] Quando completou o praso
A carruagem chegou
Rosa Flor se despediu
Das irmãs e abraçou,
O seu velho pai querido
E depois se retirou.

Quando ela foi chegando
No palacio a voz falou:
- Que te disseram as tuas manas?
Ela uma parte negou
Porem sobre o seu vestido
O que passou-se contou.

Minhas irmãs realmente
Se acharam admiradas,
Quizeram me acompanhar
Para se tornarem fadas,
Como não trouxe nenhuma
Ficaram muito zangadas.

Rosa Flor continuou
No castelo alegremente,
Tinha tudo a toda hora
Com um ano novamente
Pedi para ver seu pai
Disse a voz: Perfeitamente!...

Tú irás porem te digo
Que nada podes trazer,
Vás na mesma carruagem
Podes o traje escolher,
Cuidado com tuas manas
Que querem te ofender.

Um vestido com peixinhos
Parecendo um mar dourado,
Era o mais lindo vestido
Que se viu neste reinado.
Rosa Flor seguiu com ele
E a voz oculta ao seu lado.

[16] Quando Rosa Flor chegou
Disse Clotildes p'ra ela:
- Leva esta caixa de fósforos
Juntamente a esta vela
Acenda de noite e veja
Que visão será aquela.

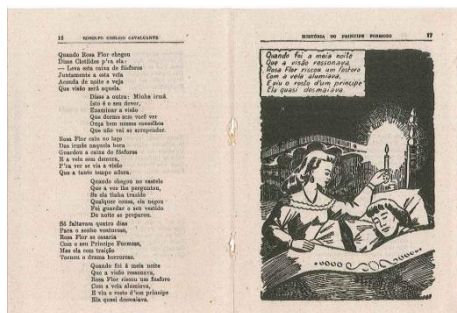
Disse a outra: Minha irmã
Isto é o seu dever,
Examinar a visão
Que dorme sem você ver
Ouça bem nossos conselhos
Que não vai se arrepender.

Rosa Flor caiu no laço
Das irmãs naquela hora
Guardou a caixa de fósforos
E a vela sem demora,
P'ra ver se via a visão
Que a tanto tempo adora.

Quando chegou no castelo
Que a voz lhe perguntou,
Se ela tinha trazido
Qualquer cousa, ela negou
Foi guardar o seu vestido
De noite se preparou.

Só faltavam quatro dias
Para o sonho venturoso,
Rosa Flor se casaria
Com o seu Príncipe Formoso,
Mas ela com traição
Tornou o drama horroroso.

Quando foi à meia noite
Que a visão ressonava,
Rosa Flor riscou um fosforo
Com a vela alumiaa,
E viu o rosto d'um principe
Ela quasi desmaiava.



[18] Tinha um semblante de anjo

O jovem misterioso,

Dormia tranqüilamente

N'um momento desditoso

Caiu um pingo da vela

Naquele rosto formoso.

Quando a cêra se espargiu

No rosto do encantado

A voz gritou: Oh! ingrata

Perdeste teu príncipe amado

Só faltavam quatro dias

P'ra eu ser desencantado.

Disse Rosa Flor chorando

- Me perdoa, meu amor,

Foram aquelas traiçoeiras

Que com inveja e rancor,

Me seduziram p'ra eu

Tornar-me um ser traidor.

- Por mim estás perdoada

Mas devido a traição,

Redobram os meus encantos

Minha dor, minha aflição,

E só me verás agora

No reinado de Sião.

Irei passar sete anos

Entre lamentos e prantos

Dores, tormentos, angústias

Que são sofrimentos tantos,

Que talvez eu não suporte

Quebrar mais os meus encantos.

Mas se me desencantar
E tú tiveres coragem,
De ir e me procurar
Nesta longínqua paragem,
Eu serei o teu esposo
E tú serás minha imagem.

[19] Naquele momento a voz
Dali desapareceu,
Da mesma forma o castelo
Quando a moça percebeu,
Saiu vagando no mundo
Procurando o noivo seu.

Com seis anos de viagem
Ela tinha percorrido,
Quase o Universo inteiro
Sem nada ter resolvido,
Pois ninguém dava notícia
Do príncipe desconhecido.

Certo dia ela chegou
N'um majestoso reinado,
Avistou uma velhinha
Na janela d'um sobrado,
Rosa Flor pensou consigo
Mora aqui o meu amado.

- Bom dia, minha avózinha
Dê-me uma explicação,
- Bom dia, minha netinha
Eu posso dar-lhe, pois não.
- Vovó me diga onde fica
O reinado de Sião.

Ah! minha neta, é difícil
Só quem pode lhe informar,
E' meu filho, o principe Sol
Que não tardará chegar,
Se esconda ali dentro d'agua
Que vou com êle falar.

Com pouco chegou o Sol
O seu capote tirou,
Seu fardamento de raios
N'um cabide colocou,
Naquele mesmo momento
Em principe se transformou.

[20] - Benção, mamai, disse o Sol
- Deus te abençoe, meu filhinho,
Depois que poz o almoço
Chegou com muito carinho,
Como o filho estava calmo
A velha deu-lhe um beijinho.

Dizendo: Se por acaso
U'a moça aparecesse,
Em procura de um raio
E você o conhecesse,
O que faria com ela?
- Tudo quanto a socorresse.

Naquele momento a velha
Foi a donzela buscar,
Chegando disse: Meu principe
Eu venho vos perguntar
Aonde fica o Sião
Se podeis me informar.

Disse o Sol: Minha donzela
Não conheço esse reinado,
Porque só brilho de dia
Assim mesmo sou barrado
Pelas nuvens traiçoeiras
Que me deixam atrapalhado.

Nesse reino não existe
Para mim penetração
Embora que minha luz
Penetre em toda nação,
Ainda ficam lugares
Sem sofrerem minha ação.

A que andas a procura
Me responda sem temor.
Disse ela: Majestade
Eu me chamo Rosa Flor,
Há sete anos que vivo
Procurando o meu amor.

[21] Por causa de minhas manas
A êle eu atraíçoei,
Chama-se Príncipe Formoso
Com uma vela alumiei
Caiu um pingo em seu rosto
O seu encanto eu dobrei.

E por isso êle me disse:
- Querida do coração,
Só me encontrarás agora
No reinado do Sião,
E por êle há sete anos
Vivo sem consolação.

Disse o Sol: A tua sorte
Está igualmente a minha
Há muitos séculos que ando
Buscando uma, princesinha,
Que corre na minha frente
Já vi que sorte mesquinha!

Amanhã eu vou levá-la
Bem perto do reino dela,
Não se esqueça por favor
De dar um recado a ela,
Que eu vivo apaixonado
Pensando somente nela.

Dizes a ela também
Que tenha mais lealdade,
Não fuja tanto de mim
Espere-me por caridade,
Que por causa dela eu vivo
Sofrendo adversidade.

O nome da minha noiva
Chama-se: Princesa Lua,
E' uma deusa formosa
Onde a belesa flutua,
Ela te dará conforto
Ouvindo a história tua.

[22] Recebes esta bacia
De ouro pulverizado,
Uma lembrança singela
Do meu querido Reinado,
Talvez um dia encontres
O teu noivo idolatrado.

Agora vou me vestir,
Tenha toda precaução,
Feche os olhos, se segure
Em mim com toda atenção,
Que eu irei transportá-la
Para aquela região.

Quando o sol vestiu os raios
Rosa Flor se segurou
Nele e no reino da Lua
Na mesma hora chegou,
O sol despediu-se dela
Saindo os raios fechou.

Quando Rosa Flor chegou
No palácio foi dizendo:
- Oh! De casa. Uma senhora
Foi na porta aparecendo
- Que desejas? És estrela?
Que andas aqui fazendo?

- Não senhora, sou humana
O meu nome é Rosa Flor,
Há sete anos que ando
Procurando o meu amor,
Vou ao Reino de Sião
Venho pedir-lhe um favor.

De dizer à sua filha
Que me dispense atenção
Me ensine aonde fica
O Reinado de Sião
Que eu lhe trago um recado
Que lhe dá consolação.

[23] Disse a velha te ocultas
Que ela já vem chegando,
Tú não suportas o frio
Vai logo te embrulhando,
Depois tranco-a num quarto
Quando a lua foi entrando.

Disse a velha: minha filha
Se aparecesse agora
Uma pobre peregrina
De outro planeta embora.
O que é que tú farias?
Me responda, sem demora.

Nada, mamãe, disse a Lua,
Disse a velha: se puder
Converse com Rosa Flor
Que lhe dirá o que quer,
E você pode atendê-la
Porque também é mulher.

Disse a moça: eu vim aqui
Pedir-lhe uma proteção,
Que me ensine onde fica
O Reinado de Sião,
Onde o meu noivo encantado
Sofre a maior aflição.

Às vezes até acredito
Qu'ele se desencantou,
Disse a Lua: Minha filha
No seu sofrimento estou,
Em busca do meu amado
Que de mim se ausentou.

- E como é que se chama
O seu amado, Princesa!
A Lua disse: é o Sol
Que me suplanta em beleza,
Mas só vivemos distante
Pela mão da natureza.

[24] - Minha soberana Lua
Para si trago um recado:
Manda dizer o seu noivo
Que vive desconsolado,
Porque quando lhe procura
Sempre se vê despresado.

Disse a Lua: êle não sabe
Que eu tenho uma rival,
Que é a terra tirana
Que vive a me fazer mal,
Com sua sombra ocultando
O meu querido ideal.

Como também o seu noivo
E' caso sem solução,
Só quem resolve é o Vento
Que conhece esta nação,
Eu vou dar-lhe uma toalha
Como uma recordação.

Não troques esta toalha
Por coisa de se comer,
Mas por outra qualquer coisa
Podes trocar ou vender,
Qu'ela é misteriosa
E volta sem ninguém ver.

No outro dia cedinho
Rosa Flor foi transportada
Para o Reino do Vento
De presentes carregada,
Uma bacia de ouro
E uma toalha encantada.

Bateu na porta e saiu
Uma velha e disse então:
- Que desejas minha filha
Nesta triste região?
- Quero saber onde fica
O Reinado de Sião.

[25] - Isto só com o meu filho
Que não tardará chegar,
Tome esta corda e se amarre
Para não se machucar,
Que eu vou falar com ele
Depois que ele almoçar.

Rosa Flor pegou a corda
E num tronco se amarrou,
Daí a quasi uma hora
Foi que o Vento chegou
E depois da refeição
A velha lhe perguntou:

- Meu filho se aparecesse
Por aqui uma donzela,
Pedindo uma informação
O que faria com ela?
O Vento disse: eu faria
O possível ao bem dela.

Nisso a moça apareceu
Dizendo: A informação,
Que eu quero do senhor
E' de muita precisão
- Pode dizer-me onde fica
O Reinado de Sião?

- Pois não, donzela, eu conheço
Vim de lá nesse momento,
Soube que o Príncipe Formoso
Contratou seu casamento
Com a Princesa Gercina
E não há impedimento.

Rosa Flor disse chorando:
- E' o meu Príncipe Formoso,
Que jurou-me há sete anos
Ser o meu querido esposo,
Fizemos as nossas juras
Para o futuro ditoso.

[26] Rosa Flor contou depois
Tudo quanto se passou,
Disse o Vento: Tenha calma
Pois êle não se casou,
Ainda faltam três dias
Eu vou ver que jeito dou.

Receba como lembrança
Esta pata graciosa,
Fabricada em diamante
Numa côr maravilhosa,
E amanhã hei de levá-la
Aquele terra ditosa.

Deixamos o Vento e vamos
Falar no Príncipe Formoso,
O noivo de Rosa Flor
No seu viver desditoso
Pois da Princesa Gercina
Teria de ser esposo.

E da pobre Rosa Flor
O Príncipe não se lembrava
Quando se desencantou,
Dela não se recordava
Amou Gercina pensando
Que com ela se casava.

A Rainha Berenice
Mãe da citada donzela,
Queria casar a filha
Para que o genro dela
Tomasse conta do Reino
Pois era viuva e bela

Berenice, esta Rainha
Era muito vaidosa,
Perversa por natureza
Além de falsa, invejosa,
Consigo tinha uma aia
Fuxiqueira e mentirosa.

[27] No dia seguinte o Vento
A Rosa Flor transportou
Para o Reino de Sião
Numa fonte ela ficou
Com a bacia de ouro
Ali por gente esperou.

A criada da Rainha
A tal negra fuxiqueira
Quando viu a peregrina
Saiu doida na carreira,
Dizendo: minha Rainha
Eu vi uma forasteira.

Com uma bacia de ouro
Querendo, vá ver agora,
A bacia é uma joia,
Juro por Nossa Senhora,
Que vale todo dinheiro
Vá comprá-la sem demora.

- Pergunta negra se ela
Quer a bacia vender,
Mas Rosa Flor respondeu:
- Posso até oferecer
S' ela deixar-me uma noite
Com o príncipe adormecer.

Quando a criada voltou
Que aquele recado deu
A Rainha nesta hora
De raiva se enfureceu,
Porém a negra lhe disse:
- Receba um conselho meu.

A Senhora dá ao Príncipe
Um narcótico qualquer,
Para que ele adormeça
E mande qu'essa mulher,
Durma com ele no quarto
Qu'ela não faz o que quer.

[28] Porque aquela bacia
Vale mais que seu tesouro,
Toda cravada de pedras
Sendo fabricada em ouro,
Não perca a oportunidade
Que aquilo é desaforo.

A Rainha conformou-se,
Mandou a mulher trazer
A tal bacia de ouro
À noite sem o Príncipe ver,
Botou narcótico num copo
Deu a ele p'ra beber.

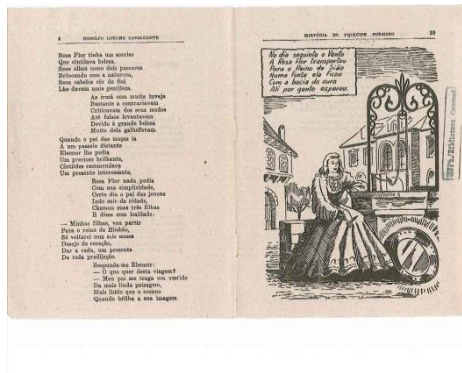
Às onze horas da noite,
Quando o Príncipe adormecia,
Rosa Flor entrou no quarto
Por esta forma dizia:
- Acorda Príncipe Formoso
Sem ti não tenho alegria.

Há sete anos que vivo
No mundo perambulando
Procurando o teu destino
E assim vivo penando
- Acorda, Príncipe Formoso,
Dizia ela chorando.

Mas êle não acordou-se
E Rosa Flor confiante,
No outro dia espalhou
Uma toalha brilhante
Lá na fonte, mas a negra
Passou nesse mesmo instante.

A preta vendo a toalha
 Voltou p'ra casa a correr
 Disse: saiba a majestade
 O que eu acabei de ver,
 Uma toalha tão linda
 Que igual não pode ter.

29



[30] Tem quatro pedras bonitas
 Só podem ser diamante,
 A Rainha disse logo
 Com um gesto interessante:
 - Pergunte se ela vende
 Esta toalha importante.

A negra deu o recado
 Rosa Flor disse a sorrir:
 - Eu posso dar de presente
 Se ela me consentir
 Uma noite com o Príncipe
 Em sua alcova eu dormir.

Voltou a negra e a Rainha
Disse tudo em confiança,
Mas a Rainha com raiva
Quiz matá-la por vingança
Porem a negra com jeito
Fez logo ela ficar mansa.

A Rainha conformada
Aceitou a condição,
Para Rosa Flor dormir
Com o Príncipe na mansão,
A negra trouxe a toalha
Nessa mesma ocasião.

Rosa Flor no mesmo dia
Com o Príncipe foi dormir,
Mas ele narcotizado
Dormia sem se bulir,
Ela chorando o seu pranto
Sem ele poder ouvir.

Rosa Flor disse: querido
Me ouça, por caridade,
Tenha pena de quem sofre
A dor da fatalidade,
Tú não te lembras de mim
Ou não me tens amizade?

[31] Não foste tu que disseste
Que se eu tivesse, paixão
Viesse te procurar
No Reinado de Sião?
E como tu não me ouves
Que é do teu coração!

Quando foi demanhãzinha
Rosa Flor se retirou
O Príncipe quando acordou-se
Da trama desconfiou
Especialmente do chá
Que antes de dormir tomou.

Quando foi no outro dia
A negra foi avistando
Rosa Flor ao pé da fonte
Com sua pata brincando
Voltou, a negra assustada
Caindo e se levantando.

E disse: Minha Rainha
Eu venho aqui assombrada,
Porque vi a mesma moça
Perto da fonte sentada,
Com uma pata de ouro
Lindamente ornamentada.

Disse a Rainha: vá logo
Ver se ela quer vender,
A negra foi, Rosa Flor
Disse: eu posso oferecer
Si ela deixar de novo
Com o Príncipe adormecer.

O Príncipe vendo a Rainha
Com um copo, à mesma hora
Fingindo que era um chá
Desconfiou sem demora,
E fazendo que bebia
Pelo ombro jogou fora.

[32] Também fingiu que dormia

Quando Rosa Flor entrou

Dizendo: acorda, meu Príncipe

Não vês que aqui estou?

Sou tua noiva querida

Que nunca te despresou.

Não disseste qu'eu viesse

Neste Reinado ditoso?

Como tú me abandonas

Não queres ser meu esposo?

Acorda, querido príncipe

Acorda, Príncipe Formoso.

O Príncipe estava acordado

Deu-lhe um aperto de mão

Quando amanheceu o dia

Fez uma reunião,

Com a negra e a Rainha

Botou-as em confissão.

A Rainha por decreto

Foi do seu Reino exilada

A negra pelo seu crime

Foi logo ali retalhada,

Gercina pelo desgosto

Morreu logo envenenada.

Casou-se o Príncipe Formoso

Com a bela Rosa Flor,

Que foi buscar seu papai

Homem de muito valor,

Suas irmãs com inveja

Morreram de dissabor.

Rosa Flor viveu feliz
Onde encontrou seu esposo
Dentro d'um Reino de paz
Onde o povo era ditoso
Louvando seu Rei amado
Forte, querido, adorado
O grande Príncipe Formoso.

Seleções de
CARTAS DE AMOR

CARTAS QUE FALAM DE AMOR EM TODOS OS SEUS ASPECTOS, ARREBATAMENTO, SAUDADE, INCERTEZA, CIUME — NA LINGUAGEM ETERNA DOS CORAÇÕES APAIXONADOS.

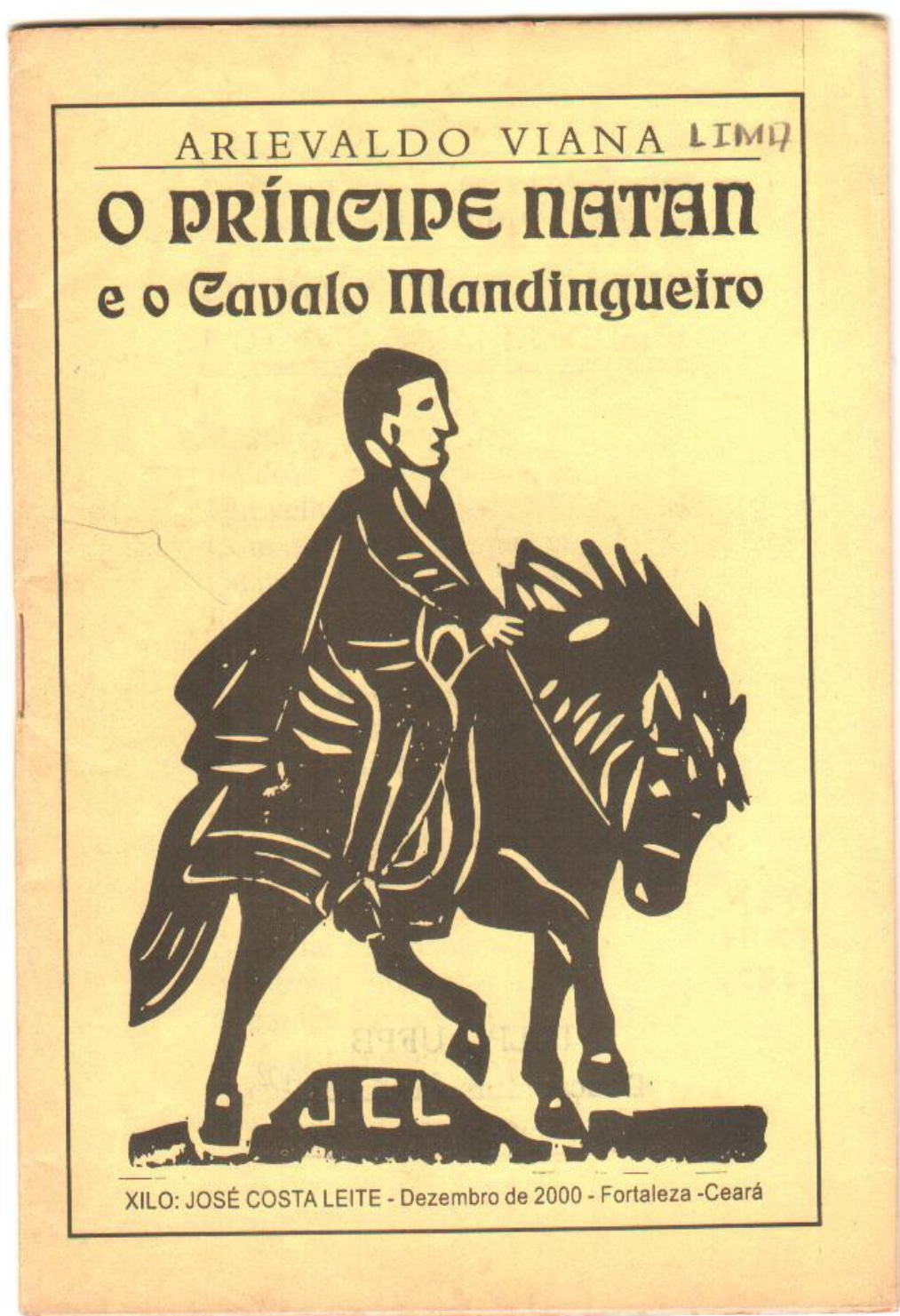
UM LIVRO TANTO PARA LER, COMO PARA SERVIR DE MODELO, QUANDO VOCÊ TIVER QUE ESCREVER PARA SEU AMOR.

FRED JORGE

seleções de
CARTAS DE AMOR

Atendemos pelo Reembolso Postal. Solicite nosso catálogo.
LUZEIRO EDITORA LTDA.
Rua Almirante Barroso, 730 CEP 03025 — São Paulo-SP

ENVELOPAMENTO AUTORIZADO — PODE SER ABERTO PELA ECT



03 Havia no Oriente

Há vinte séculos passados

Um velho rei corajoso

Com três filhos estimados

Quando ainda havia fadas

Reino e dragões encantados

Então o filho mais velho

Que era o legítimo herdeiro

Era muito presunçoso

Falastrão e embusteiro

E o segundo não queria

Poder, glória nem dinheiro.

Somente o filho caçula

Mostrava aptidões

O pai lhe havia entregue

Suas armas e brasões

Com justiça e inteligência

Já resolvia questões.

Contudo os três devotavam

Respeito ao velho Aman

Direi agora os seus nomes

O mais velho era Gibran

O segundo era Khalil

E o mais jovem Natan.

04 O Rei Aman era mágico

De grande poder dotado

Trazia isto em segredo

Pois era justo e honrado

Só usava seus poderes

Quando estava embaraçado.

Estando velho e cansado
Temia então seu destino
Porque vizinho a seu reino
Morava o Rei Constantino
Um conquistador malvado
Poderoso e assassino.

Era esse tal Constantino
Um perverso soberano
Imperador de três reinos
Ruim, perverso e desumano
Conquistar outros países
Sempre fora o seu plano.

Cada reino conquistado
Atendia a seu pedido...
Um grande tributo em ouro
Lhe pagava o rei vencido,
Só dessa forma o tratado
De paz era garantido.

05 Exigia ainda mais
Que o perdedor então
Mandasse um de seus filhos
Servir em sua nação.
Por sete anos o príncipe
Ficava na escravidão.

Certo dia o Rei Aman
Voltava de uma caçada
Quando viu um mensageiro
Vir em grande disparada
Dar conta que Constantino
Lhe mandara uma embaixada.

Exigia Constantino
Que Rei Aman lhe mandasse
Dos filhos, o mais valente
Sem demora o enviasse
Para evitar que assim
A guerra lhe declarasse.

Dizia mais a mensagem
Que o príncipe enfrentaria
Três perigosas missões
Que ele determinaria
Se fosse bem sucedido
Constantino o soltaria.

06 Rei Aman lendo a mensagem
Coitado, mudou de cor
Não sabia qual dos filhos
Mandava ao imperador
Já que pelo o seu caçula
Tinha ele grande amor.

Embora já fosse idoso
Pôs-se Aman a pensar
Que não tinha o direito
De um filho sacrificar
Resolveu que ele próprio
Devia se apresentar.

Mas os filhos protestaram
Que assim não podia ser
O velho estava cansado
Quase não podia ver,
O mais velho ofereceu-se:
- Meu pai, eu hei de vencer!

Aman deu-lhe boas armas
E foram a estrebaria
Lá disse: Meu filho, escolha
Para si uma montaria
Um cavalo valoroso
Lhe dará mais garantia.

07 Então o Príncipe Gibran
Escolheu um Alazão
Cavalo forte e possante
Calçado de pé e mão
Chamava-se o animal
"Cometa da Amplidão".

O rei chamou o seu filho
Para lhe aconselhar
Lhe deu uma velha couraça
Mas ele não quis levar
Dizendo: meu pai, é velha
Não serve pra mim usar.

Depois que o filho partiu
Rei Aman preocupado,
Ficou pensando na sorte
Do seu filho estimado.
Que seria de seu povo
Se ele fosse derrotado?

Usando então de magia
Num lobo se transformou
Correu por dentro da mata
E dele se adiantou
Na curva de uma estrada
Com calma lhe esperou.

08 Quando Gibran avistou

Aquele lobo voraz

Tremeu em cima da sela

Fazia pena o rapaz

Desembestou na carreira

Porém correndo pra trás.

Seu pai, por meio de mágica

Num instante retornou

Já sentado no seu trono

Viu quando o filho voltou

Dizendo: - Encontrei um lobo

E o cavalo se espantou!

O velho disse: Meu filho

Você não pode lutar

O cavalo de um guerreiro

Não pode se espantar...

Khalil, o segundo filho

Disse: Eu vou em seu lugar!

Depressa o príncipe Khalil

Quis mostrar que era forte

Pegou a lança e a espada

Para enfrentar à morte

E escolheu um cavalo

Chamado "Vento do Norte"

09 Se destacava de todos

Que estavam na estrebaria,

De todos que ali estavam

Era o mais belo que havia,

Disse Khalil: - Este serve,

É uma bela montaria!

O velho chamou o filho
E a couraça lhe mostrou
Dizendo: leva, meu filho
Este presente que dou
O filho fez que levava,
Porém num canto deixou.

Rei Aman da mesma forma
Depressa se encantou
Num leão descomunal
E na mata se embrenhou
Em cima de um penedo
Mais adiante esperou.

Khalil não era guerreiro
Mas um jovem sonhador
Ao ver o leão bravio
Quase morre de pavor
Disse: Corra cavalinho,
Se à vida tem amor!

10 Rei Aman em dois segundos
Já estava no seu reinado
Ficou sentado em seu trono
Bastante decepcionado
Eis que chega o tal Khalil
Tremendo, apavorado.

Então o príncipe Natan
Só tinha dezoito anos,
Não fez qualquer comentário
Pra não magoar os manos,
Disse apenas: - Eu irei,
Deus há de mudar os planos!

O velho disse: - Meu filho
Tu és sábio e competente,
Tens resolvido questões
Em favor de nossa gente,
Porém não és um guerreiro
És muito inexperiente!

Mas já que estás decidido
Não vou te contrariar
Escuta bem um conselho
Que agora vou te dar
Às vezes, as aparências
Costumam nos enganar...

11 Veja bem que teus irmãos
Demonstravam valentia
Escolheram boas armas
E vistosa montaria
Mas voltaram no primeiro
Obstáculo que havia...

Se tu voltares também
Ficarei envergonhado
Constantino zombará
Dos príncipes de nosso Estado
E mandará seu exército
Devastar nosso reinado.

O príncipe então respondeu
Vamos a estrebaria
Pois quero com paciência
Escolhera montaria
Ali chegando, escolheu
O mais velho que havia.

Chegando na estrebaria
Avistou o animal
Este bateu com a pata
Fazendo assim um sinal
Que era amigo da paz
E lutava contra o mal

12 Era um cavalo velho
Bastante estropiado
Rei Aman não disse nada
Mas ficou admirado
Porque o velho cavalo
Era mágico e encantado.

Disse o rei: - Este cavalo
Muitas guerras enfrentou
Uma vez, numa batalha
A minha vida salvou,
Hoje está velho e cansado
Porém com prazer lhe dou.

O velho disse: meu filho
Veste também a couraça
Há muito tempo que guardo
Talvez já tenha até traça
Os irmãos quando o viram
Ficaram achando graça.

Os dois irmãos de Natan
Quando o viram montado
Naquele velho cavalo
Caduco e estropiado
Disseram logo a seu pai
- Natan é um amalucado...

13 Pegou um cavalo velho
Que não serve mais pra nada
E vestiu essa couraça
Toda velha e remendada
Vai confiado somente
Na força da sua espada.

Porém Aman retrucou:
Natan escolheu direito!
Partiu o príncipe, e o rei
Procedeu do mesmo jeito
Se transformou numa fera
Como já havia feito.

Desta feita o rei Aman
Se transformou num dragão
Bicho de sete cabeças
Com asas e esporão
O mais horrendo que houve
Na história da nação.

Numa medonha caverna
Bem na curva da estrada
Rei Aman se transformou
Nessa fera agigantada
Porém Natan quando o viu
Puxou logo pela espada.

14 Partiu Natan para o monstro
Já com as armas na mão
E o cavalo mandingueiro
Mostrou que tinha ação
Natan acertou um golpe
Na asa esquerda do dragão.

Rei Aman viu que o filho
Não estava pra brincadeira
Reassumiu sua forma
Dizendo desta maneira:
- Filho, tu és corajoso
E tua espada é certa!

Ao escolher o cavalo
Mostraste sabedoria
O velho "Raio de Sol"
É a melhor montaria
Um cavalo mandingueiro
Que veio da Oceania!

Este animal foi presente
Que ganhei de uma fada
Com ele tu vencerás
Esta difícil empreitada
Confia na providência
Sem ela, não somos nada!

15 Meu filho a velha couraça
Que teus irmãos desprezaram
É uma veste poderosa
Muitos guerreiros já usaram
O fogo não consumiu
Nem as armas lhe furaram.

Segue em paz, filho querido
Vai cumprir o teu destino
Tens coragem de um guerreiro
Sob as feições de um menino
Vai mostrar nosso valor
No reino de Constantino!

O velho Raio de Sol
É um amigo fiel
Na luta ele se transforma
Só se escuta o seu tropel
E já tem dado conselhos
Mais doces do que o mel.

Lute, meu filho querido
Com nobreza e com decência
Escute a voz da razão
E da sua consciência
Eu já vi que não te iludes
Apenas com a aparência.

16 Partiu o príncipe Natan
Para enfrentar seu destino
Se despediu de seu pai
Quando o sol estava a pino
E foi a todo galope
Pro reino de Constantino.

Soprava a brisa da tarde
O sol já se escondia
Refulgindo os últimos raios
No topo da serra
O príncipe Natan tirava
Cinqüenta léguas por dia.

Seguiu o príncipe Natan
Com três dias de jornada
Avistou um objeto
Que brilhava na estrada
Era uma mecha de cabelos
Numa jóia incrustada

Apeou-se do cavalo
E a tal mecha apanhou
Examinou com cuidado
No pescoço colocou
Porém o velho cavalo
O seu gesto reprovou.

17 Disse o cavalo: - Natan,
Me escuta agora um segundo
A mecha que apanhaste
Guarda um segredo profundo
Ela pertence à princesa
Mais bonita deste mundo.

Porém a dita princesa
Vive num reino distante
Guardada por três dragões
Que não dormem um só instante
Muitos príncipes foram lá
Nenhum saiu triunfante.

O próprio Rei Constantino
Já mandou uma armada
Com seus melhores guerreiros
Libertar a sua amada
Mas quando viram os dragões
Desistiram da empreitada

Apenas dois se salvaram
E voltaram apavorados
Mais de quarenta guerreiros
Foram por lá devorados
Inclusive alguns príncipes
Vindos de outros reinados.

18 Vive ela sob a guarda
De uma bruxa invejosa
Que encerrou a princesa
Numa masmorra asquerosa
Privando-a da liberdade
De uma vida radiosa.

A bruxa matou o pai
Da princesa envenenado
Ludibriou todo o povo
Com o seu plano formado
Hoje é quem manda em tudo
Naquele triste reinado.

Porém Natan quando ouviu
O relato do cavalo,
Refletiu alguns segundos
Depois disse sem fitá-lo:
- Nada disso me amedronta
Não senti qualquer abalo!

Prosseguiram a viagem
Sem perigo ou mais enfado
Natan deixou seu cavalo
Raio de Sol amarrado
E então foi se apresentar
Ao maioral do reinado.

19 Constantino demonstrou
Simpatia pelo moço
Que apresentou-se calmo
Sem alarde ou alvoroço
O rei quis saber da jóia
Que trazia em seu pescoço.

Disse Natan: Majestade
Minha palavra não erra,
Embora que estes cabelos
Me tragam tristeza e guerra,
Pertencem a uma princesa,
A mais bonita da terra.

Eu encontrei esta mecha
Reluzindo na estrada
Desmontei do meu cavalo
Pois não sabia de nada
Foi aí que me disseram
Ser da princesa encantada.

Disse o rei: - Eu a conheço
Já vi seu riso louçã
Com ela hei de me casar
Quero que você, Natan
Vá buscar essa princesa,
Siga amanhã de manhã!

20 Se não cumprires a ordem
Irás morrer degolado
E mandarei minha tropa
Invadir o teu reinado
Prenderei teu velho pai
Se saíres fracassado.

Natan saiu bem tristonho
Bastante contrariado
Foi falar com seu cavalo
Que ali pastava amarrado
Contou-lhe o que sucedera
Nos salões do tal reinado.

O cavalo retrucou:
Por isto eu já esperava
Uma joia como aquela
Constantino cobiçava
Eu sabia que a princesa
O tirano já amava.

Disse o cavalo: - Natan,
Tenho um plano interessante
Peça ao rei que te arranje
Um bom navio mercante
Enganaremos a bruxa
E voltarás triunfante.

21 Se chegares no castelo
Com aparato guerreiro
Chamarás muita atenção
Não pisarás no terreiro
É bom que entres no reino
Sem dar combate primeiro.

Quando chegares no reino
Onde mora a tal princesa
Fingirás ser mercador
Usando toda esperteza
Só mostre suas intenções
Quando entrar na fortaleza.

No outro dia Natan
Foi novamente ao reinado
O rei lhe deu um navio
Possante e bem carregado
Com seda, ouro e brilhante
Achando o plano acertado.

Com dez dias de viagem
Através do mar bravio
Natan aportou na praia
Na foz de um grande rio
E avistou as muralhas
Do seu grande desafio.

22 A bruxa avistando o barco
Julgou ser um mercador
Mandou chamar o rapaz
Através de um portador
Pois a velha cobiçava
Qualquer coisa de valor.

Ordenou aos três dragões
Que o deixassem passar
Pois a velha pretendia
Com o jovem negociar
Natan levou suas armas
Porém sem ninguém notar.

Sob a sela do cavalo
Colocou a sua espada
Mais um punhal sob as vestes
E sua roupa couraçada
Levou em forma de manta
Na garupa, disfarçada.

Quando transpôs as muralhas
Que o portão se fechou
Natan pegou sua espada
E os porteiros matou
A velha então conheceu
Que Natan lhe enganou.

23 Uma passagem secreta

Ela abriu neste momento

Surge o primeiro dragão

Mais rápido do que o vento

Natan vestiu a couraça

Deu-se um combate sangrento.

Pois esta fera media

quatro metros de altura

Por doze de comprimento

Três e meio de largura

Saía fogo e fumaça

Da boca da criatura.

Essa roupa que Natan

Conduzira com cuidado

Era uma velha couraça

Que o pai havia lhe dado

Fogo não a consumia

Nem o dono era queimado.

Beijando a cruz da espada

Natan partiu para luta

E depois de meia hora

De acirrada disputa

Pôde enterrar sua espada

No peito da fera bruta.

24 Depois da fera vencida

Disse o cavalo: Natan

Debaixo da asa esquerda

Da fera há um talismã

Uma pedrinha achatada

Parece uma mucunã.

Pega essa pedra e guarda
Com a maior brevidade
Antes que a bruxa veja
E faça alguma maldade
Pode ser que o talismã
Tenha alguma utilidade.

A bruxa vendo que o moço
Se saíra triunfante
Chamou a segunda fera
Naquele mesmo instante
Era um dragão mais feio
Mais voraz e mais possante.

A princesinha na torre
Um grande barulho escuta
Olhando pela janela
Presenciou a disputa
E admirou a bravura
De Natan, naquela luta.

25 O cavalo demonstrava
Muita bravura e ação
Deu mais de uma patada
Nas costelas do dragão
Natan enfrentou a fera
Traspassou-lhe o coração.

Tombou a fera na luta
Com um rugido diferente
Disse o cavalo: Natan
Tenho um plano inteligente
Abra a boca do dragão
E arranque aquele dente.

O príncipe fez direitinho
O que o cavalo ordenou
Um grande dente da fera
Na algibeira guardou
A bruxa enraivecida
O último dragão mandou.

Era uma fera medonha
Tinha a cauda esverdeada
As garras eram de aço
Como uma lança afiada
Soltava fogo e fumaça
E uma baba envenenada.

26 A princesa aproveitando
Toda aquela confusão
E vendo a bruxa entretida
Dando ordens ao dragão
Fugiu da torre e ficou
Escondida no portão.

A bruxa não deu notícia
Quando a princesa passou
O príncipe também não viu
Mas o cavalo notou
E avisou a Natan
Quando a luta terminou.

Esse terceiro dragão
Embora fosse mais forte
Nas mãos do príncipe Natan
Teve ele a mesma sorte
Tombou, como as outras feras,
Sob a espada da morte.

A fera tinha uma argola
Bem na ponta do focinho
O cavalo disse: arranque!
Natan cortou sem carinho
Pegaram então a princesa
Saíram pelo caminho.

27 A bruxa saiu atrás
Em grande perseguição
Voando num objeto
Em forma de caldeirão
Lançando raios de fogo
Da palma de sua mão.

Nisto o cavalo encantado
Disse ao príncipe Natan
É hora de fazer de uso
Do primeiro talismã
Jogue pra trás a pedrinha
Em forma de mucunã

Joga o príncipe o talismã
Quando a pedrinha bateu
No caldeirão da megera
O mundo escureceu
Uma nuvem de fumaça
O caldeirão envolveu.

A velha se atrasou
Na sua perseguição
Porém com um grande sopro
Dissipou a escuridão
E continuou bem firme
Dentro do seu caldeirão.

28 Disse o cavalo Natan

Olhe sempre para frente

Esta bruxa é o diabo

Que tomou forma de gente

Eu acho que já é hora

De você jogar o dente.

Quando o dente foi jogado

Deu-se uma coisa anormal

O dente se transformou

Numa muralha de cristal

A velha com seu poder

Fez um buraco, afinal.

Disse o cavalo: Natan

Procure em sua sacola

O terceiro talismã

Que parece uma argola

E jogue no caldeirão

Que ele se descontrola.

Natan jogou sem demora

Quando a argola bateu

O caldeirão emborcou

Em linha reta desceu

Se espatifou sobre as pedras

E a velha bruxa morreu.

29 O príncipe neste momento

Do cavalo desmontou

E só então com cuidado

A princesinha fitou

Sua emoção foi tão forte

Que ele se apaixonou.

A princesinha Iliana
Bastante emocionada
Agradeceu a Natan
Por ter sido libertada
Vendo a beleza do príncipe
Pela paixão foi tocada.

O príncipe seguiu viagem
Porém não se declarou
Pois Natan preocupado
No seu velho pai pensou
Pro reino de Constantino
A princesinha levou.

Leitor, aqui faço um ponto
Pra tratar de outra questão
Pois quando Natan partiu
O Rei Aman disse então
Que não queria seu filho
Escravo em outra nação.

30 Resolveu partir sozinho
Cometendo um desatino
A fim de livrar o filho
Das garras de Constantino
Mas seu exército o seguiu
Zelando por seu destino.

Quando Natan foi chegando
Na fronteira do reinado
Avistou logo um guerreiro
Num bom cavalo montado
Conheceu então que era
Seu velho pai estimado.

Ninguém pode calcular
O tamanho da alegria
Aman beijava seu filho
O jovem príncipe sorria
E a princesinha Liana
Um grande prazer sentia.

Nisto chega o comandante
Do exército do rei Aman
Saudando sua majestade
Também o príncipe Natan
Com ele vinha Khalil
E o jovem príncipe Gibran.

[31] 12 mil homens armados
Estavam de prontidão
Dispostos a combater
Em qualquer ocasião
Lutar contra Constantino
Pra libertar a nação.

Natan contou a seu pai
Tudo o que aconteceu
Os três dragões que matou
E a bruxa que ele venceu
Dizendo: com a princesa
Quem deve casar sou eu!

Disse Liana: Natan
É grande a minha emoção
Só contigo casarei
Já te dei meu coração,
Esse tal de Constantino
É pior que um dragão.

Se a ele me entregares
É preferível morrer
Ou então longe daqui
Prisioneira viver
Desde a hora que te vi
Não consigo te esquecer.

O rei Aman decidiu
Selando então o destino
Disse: meu filho és guerreiro
Já não és mais um menino,
Iremos declarar guerra
Ao perverso Constantino!

32 Cercaram na mesma noite
O reinado do tirano
Constantino embora fosse
Poderoso e desumano
Levou a guerra adiante
Porém errou o seu plano.

Em menos de 15 dias
A luta foi terminada
Rei Aman e suas tropas
Venceram a grande empreitada
E entraram vitoriosos
Na cidade derrotada.

Constantino derrotado
Ficou sem poder falar
Como era muito orgulhoso
Não queria se entregar
Pôs um termo a sua vida
Preferiu se enforcar.

Com a morte de Constantino
Aman ganhou seu reinado
Deixou seu filho reinando
Depois partiu sossegado
Isto aconteceu depois
Que Natan tinha casado.

32 A festa de casamento
Foi a maior que se viu
Houve festa 30 dias
Todo reinado sorriu
E o rei Aman satisfeito
Depois da festa partiu.

O reino da princesinha
O jovem Natan herdou,
Aquele mesmo que a bruxa
Muito tempo dominou,
Dividiu com seus irmãos
E sossegado ficou.

Raio de Sol, o cavalo
Ao terminar a missão
Se despediu de Natan
E toda a sua nação
Transformou-se numa luz
E sumiu na amplidão.

Escrevi caros leitores
Vitória que foi passada
Aquele príncipe tão jovem
Lutou pela sua amada
Dominou um poderoso
O fez reduzido a nada.



(1) Quem tem confiança em Deus

sempre alcança o que deseja

é coberto de virtude

por uma mão benfazeja

tem as palmas triunfantes

na mais tremenda peleja

Nos confins de quatro mares

num palacete central

há muitos anos viveu

um rei chamado Cabral

no Reino da Pedra Verde

num país oriental

Cabral só tinha uma filha

e essa solteira ainda

mas dessas que a natureza

das graças do céu lhe brinda

da família imperial

não tinha outra tão linda

O nome de Rosamunda

deu-lhe a pia batismal

apenas com doze anos

loura, infante e jovial

desfrutando as lindas flores

da coroa virginal

(2) Tinha um perfume de rosa

d'açucena a formosura

da estrela d'alva o brilho

da neve branca a candura

com a presença de santa

com o olhar de ternura

O rei também tinha um filho
príncipe de grande energia
guerreiro famigerado
espada que não torcia
de 3 batalhas que deu
louros triunfos trazia

Hidelbrando era seu nome
vulto de grande valor
a quem devotava o bem
o monarca imperador
mas quase dar-lhe a morte
no mais tremendo rigor

Deixo ficar Hidelbrando
vou dar volta na memória
para tratar dum rapaz
que teve grande vitória
criado de Rosamunda
membro desta mesma história

Entre ele e Rosamunda
oprimia grande dor
porque de um para o outro
veio um destino amador
que os fez entrelaçados
na corrente do amor

(3) Não obstante de ser
Simplesmente um criado
mas de qualidade branca
e por ser muito educado
conquistava as simpatias
do pessoal do reinado

Tinha dezessete anos
de nome Napoleão
na paciência era um Job
na ciência um Salomão
de educabilidade
de mais civilização

Dizia ele: oh! princesa
filha de rei e rainha
eu infeliz como sou
duma nascença mesquinha
que nos impossibilita
a razão de seres minha

Rosamunda lhe dizia:
és lindo qual um brilhante
eu te amo mas não posso
realizar triunfante
porque nos faz separar
tua posição minguante

- E se o meu pai souber
que nos amamos assim
ah! meu amante querido
o que há de ser de mim
vendo o laço da força
fazendo o teu triste fim?

(4) - Antes, meu querido, eu fosse
filha de um lavrador
camponesa, em vez de filha
de um grande imperador
que só assim eu podia
realizar meu amor

Rosamunda em uma tarde
debruçou-se na janela
osculando lentamente
uma verbena amarela
quando Napoleão disse:
oh! princesa quanto és belas!

E pegando-a pela mão
beijou respeitosamente
lhe dizendo: eu juro em nome
de um Deus Onipotente
que hei de morrer solteiro
vos amando eternamente

Ela beijou-lhe as faces
também disse a mesma cousa:
já que não caso contigo
a mim outro não desposa
levarei a virgindade
para o gelidão da lousa

E assim ambos viviam
numa vida amargurada;
nós vamos saber porque
foi Rosamunda encantada
e porque passou um ano
numa pedra transformada

[5] Ela tinha um coração
de grande ambilidade
não podia ver ninguém
sofrendo necessidade
que não estendesse a mão
praticando a caridade

Dava pão, vestia os nus
que chegavam flagelados
remediava os doentes
soltava os encarcerados
restaurava os desvalidos
pranteava os desgraçados

Finalmente, Rosamunda
era mãe dos sofredores
dava direito a pensarem
os seus admiradores
que fosse doutrina dada
pelos seus progenitores

Pois bem, a fada Zoraina
a bruxa preta e corcunda
que só fazia misérias
e tinha raiva profunda
das pessoas caridosas,
como bem, de Rosamunda

Um dia tempestuoso
a dita velha infernal
fez o seu preparativo
e foi à casa real
dizendo: hoje eu me vingo
da filha do rei Cabral

[6] Muita chuva nessa tarde
batiam as águas torrentes
a bruxa molhada e fria
com os trapos indecentes
falou e bateu na porta
tremendo e rangendo os dentes

Rosamunda estava em cima
contemplando o panorama
quando ouviu bater na porta
disse: meu Deus, quem me chama?
talvez seja uma pobre
que contra a chuva reclama!

Saiu logo da janela
onde estava debruçada
desceu e foi ver quem era
que estava na calçada
quando viu a dita velha
chamou dizendo: coitada!

Abriu a porta e lhe disse:
entre pra cá, pobrezinha
como estás tão resfriada
e tremendo, coitadinha!
vem tirar este vestido
a roupa eu darei a minha

Pôs a mão no ombro e disse:
coitada, como estás fria!
dar-te-ei uma cama quente
das minhas de serventia
sapato e meia de seda
comida e cama macia

[7] - Não precisa, disse a bruxa
princesa, estás enganada
não tremo nem bato os dentes
porque esteja gelada
é porque tenho de ti
uma raiva condenada!

-De mim, pobrezinha velha?!

qual foi o mal que te fiz?

estas louca? quem és tu?

te peço, por Deus me diz!

- Sou Zoraina, a fada preta;

disse-lhe a bruxa infeliz

- E pela mão preta eu faço

tudo quanto me convém

protejo a quem faz o mal

castigo a quem faz o bem

vou transformar-te em pedra

não serves mais a ninguém!

A moça tentou ainda

gritar pedindo defesa

porem perdeu logo a força

a sensatez e destreza

e a bruxa com 3 palavras

petrificou a princesa

Grande alarme quando viram

aquela cena espantosa

quem era como uma estrela

alva, limpa e tão formosa

reduzida numa pedra

feia, cascuda, escabrosa

(8) Na corte ninguém sabia

da originalidade

porque quando a bruxa fez

a grande perversidade

fugiu no mesmo momento

sem ser vista na cidade

Rei Cabral mandou buscar
do sertão até à praça
adivinhões e doutores,
índios de mais de uma raça
para decifrar quem foi
que fez aquela desgraça

Um caboclo índio disse;
rei meu senhor, a donzela
eu não posso lhe dizer
quem foi que encantou ela
mas a minha mãe lhe diz
mora na serra da Vela

A chamado do monarca
chegou a índia em palácio
e disse: eu sei quem fez isso
mas eu mesmo não desfaço
porem conheço que sabe
desmanchar todo embaraço

- O encanto da menina
não está de brincadeira
porque quem petrificou-a
foi a grande feiticeira
do Vale da Verdelenga
nos confins da cordilheira

(9) - Chama-se Zoraina Preta
de todas a mais ferina
senhor rei, mande chamar
as 3 fadas da Campina
chamam-se Quebra-Embaraço
Tira-Teima e Corta-Sina

Partiu uma carruagem
depois de um mês e dia
atravessaram montanha
gruta, serra e travessia
encontraram as três irmãs
que a índia conhecia

O chefe da carruagem
quando chegou no local
disse para as três irmãs:
senhoras, o rei Cabral
manda chamar todas três
no reinado imperial

A mais velha respondeu:
pois iremos, sim senhor
e prontas para fazermos
seja que trabalho for
pois não podemos fatar
ao nosso imperador

Quando as 3 fadas entraram
na sala palaciana
beijando a mão do monarca
disseram com frase humana:
cumprimentamos em voz alta
toda corte soberana

[10] Estava o príncipe Hidelbrando
numa cadeira sentado
vassalos, rei e rainha
Napoleão, o criado
o que tinha sido antes
de Rosamunda estimado

-Senhor rei, elas disseram
se vêde que temos valia
deposito em vossas mãos
toda nossa serventia
para que disponhais dela
com vossa soberania

Disse o monarca: mulheres
minha filha só espera
para vocês retorná-la
da mesma forma que era
tão garbosa e sorridente
quanto o sol da primavera

Quebra Embarço, a mais velha
fez na pedra esfregação
com uma água encarnada
duma certa solução
que veio no bolso da capa
num frasco cor de carvão

Com sangue de seis irmãos
fez uma cruz e benzeu
pôs a mão esquerda em cima
chamou pelo nome seu
- Rosamunda! Rosamunda!
nisso a pedra estremeceu

(11) No estremecer da pedra
houve uma grande harmonia
-Viva as três misteriosas!...
todo pessoal dizia
Napoleão nessa hora
chorou de tanta alegria

Porem a bruxa Zoraina
lá do bosque onde habitava
por meio dum mau espirito
soube do que se tratava
e jurou que seu trabalho
não se desmoralizava

Deu três apitos chamando
o gênio da perdição
e disse: vá no palácio
e entre lá no salão
dobre os encantos da moça
sobre a petrificação

Quebra-Embaraço sentia
sua força reprimida
conheceu que por Zoraina
estava sendo traída
exclamou com grande alarme:
soberano, estou perdida!

- Eu vi entrar uma sombra
aqui dentro do salão
nos iraios mostra que seja
o gênio da perdição
veio mandado por Zoraina
fazer-me a contradição

(12) -Perdão! monarca, perdão!
mas nada posso fazer
porque a bruxa Zoraina
jamais se pode vencer
ai de mim se penetrar
contrariar seu poder!

- Zoraina é invencível
grande força existe nela
despacha e faz neste mundo
o que quer por conta dela
com 4 gênios que tem
subjugados por ela

-Primeiro dos 4 gênios
é o da perseguição
o segundo gênio é
da triste condenação
terceiro é o da morte
o quarto da perdição

- Além disso é imortal
com muitos séculos se ver
sua descendência certa
ninguém pode descrever
dizem que foi a serpente
que fez Adão se perder

-Trabalha com 3 sementes
das frutas que Adão comeu
e sete folhas também
das que Eva se envolveu
terra ensopada de sangue
do local que Abel morreu

[13] -Tem uma unha do galo
que fez Cristo anunciado
1 prego dos que com sangue
foi mesmo nodado
cinco dentes da burrinha
que Jesus andou montado

-Portanto, caro monarca
nem eu e nem irmã minha
podemos deixar em paz
vossa alteza e a rainha
mas ainda tem um jeito
que salva a vossa filhinha

- Daqui a milhões de léguas
aonde os raios do sol
bordam o reino dos encantos
por detraz do arrebol
na Ilha do Pensamento
mora o gigante Aranol

-E' um dragão poderoso
governa o gênio do ar
tem o espelho encantado
se houver quem vá buscar
é este o recurso único
da princesa se salvar

-Mas ai daquele que for
esta penosa viagem!
precisa ser bom guerreiro
ter boa espada e coragem
para dar grande batalha
como gigante selvagem

(14)- Só tomará o espelho
do poder do tal gigante
pela espada e vencendo
depois de lutar bastante
do contrário é seu escravo
daquela hora em diante

- Além disso ainda tem
outro quê de perdição
não pode ir mais de um
a esse cruel dragão
porque ele se encanta
piora a situação

- Na prolongada viagem
passará grande tormento
é gelado numa ilha
dum vendaval violento
d'onde só pode sair
rebolado pelo vento

- Atravessará dois bosques
cada qual o mais temido
aonde as almas perdidas
choram, gemem com bramido
dos espíritos dos caboclos
se ouve grande alarido

- Passará numa montanha
dum vastidão muito franco
aonde as tribos dos Índios
rasgam do primeiro arranco
tem leão, onça e pantera
serpente do lombo branco

(15) Nisto o rei baixou a vista
muito triste suspirou
e disse: não tem quem vá
eu desenganado estou;
o príncipe Hidelbrando disse:
senhor pai, querendo eu vou

- Bem vês monarca, que sou
moço, robusto e maneiro
corajoso e muito forte
desassombrado e ligeiro
acima de tudo tenho
medalha de bom guerreiro

Disse o rei: oh! grande Deus
já sei que fui castigado
fiquei sem a minha filha
agora o meu filho amado
nessa tremenda viagem
qual será seu resultado?!

Depois de tantas consultas
a ordem foi consentida
pra que o príncipe fizesse
sua penosa partida
é triste se ler o quadro
na hora da despedida

Que aflição dolorosa!
que ato tristonho e sério!
todos da corte choravam
desde a colina ao império
foi qual um pai de família
que sai num caixão funério

(16) - Receba, querido filho
nossa bênçãos por iguais
ali abraçaram ele
os seus adorados pais
nisto o príncipe desmaiou
sobre os braços paternais

Disse a rainha: oh! Maria
mãe de Cristo Salvador
e dentre todas as mães
és quem mais conhece a dor
dum peito dilacerado
quando um filho é sofredor

Depois que o príncipe fez
toda sua despedida
beijou a estátua e disse:
adeus, minha irmã querida
vou partir, fica esperando
que te salvo ou perco a vida!

E partiu na mesma hora
montado e com munição
atravessou muitas terras
em prol de sua missão
cansou diversos cavalos
na prolongada extensão

Depois de tempos e tempos
viajando sem parar
comprou um grande navio
e botou-se a navegar
mas já no fim da viagem
quebrou-se o navio no mar

(17) Já era perto da praia
que o navio foi quebrado
na Ilha do Pensamento
um pouco distanciado
justamente onde morava
o tal gigante encantado

Apenas salvou a vida
mas o navio perdeu
chegou na beira da praia
lamentando o que se deu
quando naquele momento
o gigante apareceu

- A que andas? disse ele
filho de nação estranha
respondeu: ando em conquista
submetido em campanha
atrás de ver nessa terra
o chefe dessa montanha

- Sou eu, Aranol, o chefe
e o que pretende mais?
Hildebrando respondeu-lhe:
és um gigante voraz
dá-me o espelho de prata
que desencanta os mortais!

- Minha irmã, a princesinha
tão inocente, tão boa
a bruxa Zoraina Preta
há dias petrificou-a
só o teu espelho faz
voltá-la à mesma pessoa

(18) Disse o gigante: o espelho
de meu domínio não sai
nem que tu desses a mim
a fortuna de teu pai;
o príncipe lhe respondeu:
pois sua cabeça vai

Disse o gigante: eu lamento
a tua grande loucura
porque diante de mim
és diminuta figura
e queres morrer nas mãos
dum homem da minha altura?

- Altura não me faz medo
um gigante também morre
estamos sós nessas brenhas
aqui ninguém nos socorre
vamos decidir nos ferros
quem não tiver sorte, corre

- Se é forte, pegue as armas
audacioso insultante,
disse o príncipe: respeite
o filho de um reinante
conversa é roubo de tempo
lá vai espada, gigante!

Aranol tirou o golpe
com sua espada na mão
foram iguais as tacadas
travou-se a revolução
as espadas davam fogo
que só noite de S. João

(19) Então Aranol brigava
com ferocidade estranha
e era na ligeireza
dessas que macaco apanha
mas o príncipe também era
dessas que gato não ganha

Mas depois de grande luta
o príncipe muito abatido
tropeçou sobre uma pedra
e caiu esmorecido
ficando pelo gigante
subjugado e vencido

Disse o gigante: eu agora
a minha espada vos cravo;
disse-lhe o príncipe: perdoa
este acometido agravo
que de hora por diante
ficarei por teu escravo

Foi trabalhar num estábulo
para tratar de animais
num reservado por nome
a Ilha dos "Jaraguais"
onde por feras anfíbias
foi perseguido demais

E o príncipe ali ficou
como um infeliz degredado
suportando humilhações
como um humilde criado
encravo de Aranol
do seu reino desterrado

(20) Do rei Cabral precisamos
agora também saber
de sua resolução
sem o príncipe aparecer
pois já decorria um ano
que reinava o desprazer

Mandou cobrir-se de luto
a corte e seus pavilhões
e modificar também
metade das transações
e trancar todas as casas
pertencentes a diversões

- Meu idolatrado filho
dizia o rei no seu trono
degredado pelo mundo
nas soltas do abandono
sem pai, sem mãe sem parente
desprotegido, sem dono!

A rainha em silêncio
numa tristeza tamanha
chorando dizia: Deus
meu filho está na montanha?
dai-lhe proteção que volte
triunfante da campanha!

- Vede, minha Mãe Santíssima
minha filha resumida
numa estátua de pedra
o que me faz abatida
se meu filho não voltar
tira-me o resto da vida!

(21) A estátua sempre era
por Napoleão beijada
porem sempre ocultamente
não dava sinal de nada
para que ninguém soubesse
que foi sua namorada

Napoleão disse um dia;
dai-me, soberano rei
licença, arma e cavalo
que amanhã partirei
eu vou buscar o espelho
não sei quando voltarei

-Tu não poderás trazer
disse o rei num gesto amante
o rapaz lhe respondeu
sem demudar seu semblante:
ora, soberano rei
eu trago até o gigante!

E partiu Napoleão
quando o rei lhe despachou
nos desertos estrangeiros
muito tempo viajou
nos cascos de bons cavalos
milhões de léguas tirou

Um dia foi descansar
debaixo dum arvoredor
juntamente onde tinha
água no pé dum rochedo
sonhou que um passarinho
lhe revelava um segredo

(22) Viu por sonho que uma garça
descia de um nevoeiro
e depois cantava uns versos
no galho dum pau pinheiro
no fim da canção dizia:
desperta, moço estrangeiro

- Eu sou teu anjo da guarda
que ando a te defender
eu vou ensinar-te um meio
para poderes vencer
ao gigante Aranol
na briga que hás de ter

- Ele é invulnerável
enquanto o dia em clarão
mas depois do sol se por
chega-lhe a vulneração
que com qualquer ferimento
tomba sem vida no chão

-Tu deves lutar com ele
quando o lado horizontal
esconder parte dos raios
do sol, no ocaso astral
para que com o crepúsculo
possas vencer teu rival

Napoleão despertou
e gravou no seu juízo
o som da garça celeste
da ave do paraíso
dava crença que a garça
lhe trouxe um divino aviso

(23) Prosseguiu sua viagem
pelo bosque montanhoso
depois numa serra
tornou fazer seu repouso
debaixo dum palmeiral
na margem dum mar forçoso

Era tarde de tormenta
o furacão penetrava
botando as ondas pra fora
que toda praia inundava
o oceano gemia
o palmeiral retumbava

Uma das ondas maiores
deixou num banco de areia
um peixe que o rapaz
pensou que fosse amoreia
apanhou e disse: hoje
com este eu faço uma ceia

Esse dito peixe era
o rei do gênio dos mares
e com a voz muito triste
disse: se não me matares
de hoje em diante darei
tudo quanto precisares

Napoleão o soltou
bastante penalizado
o peixe disse: eu agora
serei sempre teu criado;
e antes de mergulhar
lhe disse: muito obrigado

(24) O gênio no mesmo instante
num perau fez caracol
virou-se num homem alto
dizendo: estou a teu prol
o rapaz disse: me levas
junto ao gigante Aranol

- Monta-te nas minhas costas
que eu corro igual ao vento
o rapaz fechou os olhos
então no mesmo momento
chegava com o rapaz
na Ilha do Pensamento

Aranol lhe disse assim:
vá dizendo o que se trata;
disse ele: eu vim buscar
o teu espelho de prata
para quebrar o encanto
duma feiticeira ingrata

- O espelho eu não te dou
tua vinda foi perdida;
disse o moço: agora mesmo
a questão é decidida
gigante, pegue nas armas
quer o espelho ou a vida?

A luta mais temerosa
travou-se ali entre os quais
nem 2 touros na malhada
davam estocadas iguais
a poeira levantava
que cobria os matagais

(25) Na briga o rapaz fazia
pirueta e caracol
ligeiro que só piaba
na barbel do anzol
de vez enquanto gritava:
segura o ferro, Aranól!

Aranol também gritava:
tenha cuidado menino
quem luta com Aranol
compra a vela e toca um hino
cava a cova, se confessa
deixa o dinheiro do sino

O rapaz também gritava:
devias vir prevenido
comprar pano preto e dar
pra mulher fazer vestido
depois dizer minha velha
vá atrás doutro marido

O gigante dava pulos
que quatro metros subia
da mesma forma com ele
o rapaz também fazia
o reboiço de ambos
assava o mato e torcia

O moço lembrou-se que
a garça tinha lhe dito
que na hora do sol posto
nos confins do infinito
com qualquer um ferimento
matava o monstro maldito

(26) Justamente nesta hora
pode passar a espada
por cima do ombro esquerdo
deu-lhe grande cutilada
que o gigante caiu
sem ter mais valor pra nada

Apenas disse: eu era
o rei dos gênios do ar
invulnerável vivia
antes da noite chegar
não tinha força na terra
para me subjugar

- E a quem durante o dia
me fez imortalizado
jurei que quem descobrisse
este mistério encantado
no correr de sua vida
eu seria seu criado

- Portanto, levas o espelho
e quando de mim precisares
basta só dizer: venha-me
o rei dos gênios dos ares
meu espírito dar-te-á
tudo quanto desejares

Nesse caso, disse o moço
eu preciso regressar
quero um navio no porto
pra no mesmo embarcar
quero o príncipe Hidelbrando
que não deixaste voltar

(27) Finalmente regressaram
mas o príncipe enraivecido
por não vencer o gigante
e o rapaz ter vencido
fez um rombo no navio
para ser submergido

Milagrosamente os dois
salvaram-se e nada mais
quando chegaram na corte
o príncipe disse aos pais
a história de um jeito
que condenava o rapaz

- Monarca e bondoso pai
briguei e matei o gigante
apossiei-me do espelho
pra voltar no mesmo instante
mas desmantelou-se lá
o meu barco navegante

- Decorreram 15 meses
chegando Napoleão
eu supliquei-lhe regresso
e ele disse que não
mas oh! meu bondoso pai
que tão cruel coração!

(28) - Com muita raiva porque
deu a viagem perdida
invejou porque por mim
toda questão foi vencida,
e afundou o navio
que quase eu perdia a vida

- Chorei porque o espelho
eu o traria comigo
tomei-o a custa de sangue
sujeito a tanto perigo
porem perdi-o no mar
por causa deste inimigo

- Oh! pai com vossa potência
castigai severamente
vingai tua filha única
que ficou eternamente
muda e môca, sem prestígio
nem ouve, nem vê, nem sente

Foi preso Napoleão
sobre o poder dum decano
para ser morto e queimado
por ordem do soberano
depois as cinzas jogadas
nas águas do oceano

(29) Estava no pé da forca
prontos para enforcá-lo
o príncipe e o rei seu pai
foram chegando a cavalo
foi quando ouviram a defesa
do pobre infeliz vassalo

Muito lacrimoso disse:
soberano e senhor meu
ouvia um desgraçado
que merece um perdão teu
eu provo que o gigante
quem matou ele foi eu!

- Vosso filho estava preso,
tirei ele da prisão
matei o grande gigante
e a minha embarcação
foi teu filho que furou
com inveja e ambição!

O rei disse com espanto:
como podes tu provares?
o rapaz gritou: me valha
o rei dos gênios dos ares
e da mesma forma venha
o rei dos gênios dos mares!

[30] Mal terminou as palavras
surgirem os dois chamados
perguntaram: o que pretendes
obter dos teus criados?
todo pessoal ficou
bastantemente animado

Disse o rapaz para o gênio:
Aranol, quem te venceu
e com batalha sangrenta
tomou o espelho teu?
quero que digas ao rei
se foi o príncipe ou foi eu!

- Foste tu meu vencedor
o gigante disse assim
o príncipe lutou comigo
mas eu venci-o no fim
ficando preso na ilha
escravizado por mim

O rei dos gênios dos mares
pergunta a Napoleão:
o que queres que eu faça
para o rei dar-te o perdão?
eu farei porque te devo
alma, vida e coração

(31) - Eu quero que vá buscar
no oceano bravio
um espelho que perdi
num banco arenoso e frio
na hora em que este príncipe
afundou o meu navio

Desapareceu o gênio
no mesmo instante voltou
com o referido espelho
que finalmente encontrou
- Eis aqui, Napoleão;
dizendo isto entregou

Disse o príncipe ajoelhado
nos pés de Napoleão:
perdoa em nome de Deus
a minha cruel traição!
o rapaz disse: eu perdoo;
mas o rei lhe disse: não!

- Ele vai passar na pena
que para ti foi marcada
não lhe devo perdoar
esta ação tão desgraçada
é filho, mas eu preciso
fazer justiça inteirada!

(32) Disse o moço ao rei: perdoa
como Cristo perdoou
a quem lhe cuspiu a face,
e a quem o lanceteou
e com os pregos agudos
sobre o madeiro o cravou

- Eu te peço pelos céus,
e pela Santíssima Trindade
poupa o sangue do teu filho
nesta culpabilidade;
o rei suspirou e disse:
se faça a sua vontade

Desencantou-se a princesa
o príncipe foi perdoado
o rei mandou que trajasse
como príncipe, o seu criado
no mesmo dia se viu
Napoleão coroado

A princesa Rosamunda
casou com Napoleão
da metade da riqueza
lhe fizeram doação
foi a festa mais pomposa
daquele tempo de então.