

Provérbio e Jogo de Palavras na farsa de Inês Pereira

Ilka Valle de Carvalho

Este trabalho é parte da tese intitulada «Estrutura e Mensagem de *Inês Pereira*», apresentada em dezembro de 1981 junto ao Department of Spanish and Portuguese, University of California at Santa Barbara, para obtenção do grau de doutor em Línguas e Literaturas Hispânicas.

Investigar o texto de *Inês Pereira* no nível da palavra (dentro de certos limites, o que nos propomos realizar neste estudo) é percorrer um terreno dos mais favorecidos pelo virtuosismo lingüístico e estilístico de Gil Vicente.

O teatro vicentino se interessa sobretudo pelos tipos humanos (notoriamente), e como demonstra Paul Teyssier em seu fundamental ensaio, às várias categorias ou grupos de tipos em que se reúne a numerosa população dos autos, correspondem particularizações da língua ou do discurso que funcionam como signos identificadores, marcas grupais; por outro lado, há os traços intercambiáveis de linguagem, zonas comuns entre determinados grupos, que vão integrar o vasto domínio da “língua popular” ou o mais restrito da “*dulce retórica*”. Alguns dos aspectos mais imaginativos dessa língua (ou línguas) de Gil Vicente encontram-se precisamente em *Inês Pereira*.

No que toca às estruturas equivalentes ou inferiores à frase, nosso texto apresenta três planos lingüístico-estilísticos que respondem a uma hierarquização sócio-cultural das personagens:

1. PAUL TEYSSIER, *La Langue de Gil Vicente* (Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959), pp. 7-8.

1. A língua aristocrática do amor cortês representada em parte pelo Escudeiro e mais especialmente pelo Ermitão.

2. a) A fala urbana popular do grupo feminino formado por Inês Pereira, a Mãe e Lianor Vaz.

b) As variações dessa fala representadas pelos Judeus casamenteiros, o próprio Escudeiro e seu Moço.

3. A língua rústica do vilão Pero Marques.

O segundo plano constitui uma espécie de referencial, algo como o discurso “médio”, “normal” ou “padrão” do texto, em relação ao qual o primeiro plano se organiza como um estágio virtualmente superior ou ideal, e o terceiro como uma “descida”, um degrau inferior e desvalorizado.

Há elementos exclusivos de cada um desses discursos (envolvendo os diferentes níveis de língua: fônico, léxico, morfológico, sintático) que funcionam por si mesmos como traços caracterizadores (por exemplo, os cultismos léxicos e a metáfora valorizante no primeiro; a metáfora corriqueira e a forma arcaizante de certos tempos verbais² no segundo; os arcaísmos rústicos no terceiro); mas há também elementos comuns, presentes nos três planos (os jogos de palavras) ou em mais de um deles (certos tipos de frases feitas, no segundo e no terceiro), investidos de valores distintos em cada caso.

Foge naturalmente às proporções deste trabalho a análise de toda essa matéria, o que importa em dizer que renunciámos a obter uma configuração completa do discurso do texto. Em vez disso, preferimos fixar-nos em dois aspectos de língua e estilo que por

2. TEYSSIER aponta a sobrevivência do *d* intervocálico etimológico na segunda pessoa do plural dos presentes e do imperativo de certos verbos (p.e. *levades, sodes, dizede, venhades*, etc.), arcaísmo desaparecido do português literário usual na primeira metade do século XVI, mas ainda vigente na fala das pessoas idosas de Lisboa, na mesma época, como característica da linguagem das «comadres» vicentinas. Essas formas antiquadas, além de indicar o conservatismo lingüístico das mulheres, adquirem, na opinião do ensaísta, um matiz estilístico feminino e popular que sobrepuja seu aspecto arcaico. *La Langue*, pp. 182-198.

mais de uma razão julgamos fundamentais: o provérbio e o jogo de palavras. O primeiro, por figurar no próprio alicerce do texto e constituir um importante índice do discurso “médio”, como se verá; o segundo, por ser elemento comum aos três discursos e pela qualidade estilística que o distingue em cada um.

Começemos pelo provérbio.

No contexto de *Inês Pereira*, o provérbio não é apenas aquele foco irradiador que se desdobra projetado numa macro-estrutura, mas também uma das micro-estruturas mais aparentes e relativamente constantes do discurso. É certo que a língua geral do teatro vicentino reserva um espaço privilegiado aos modismos de toda espécie, à profusão de frases feitas que vão de um infundável rol de fórmulas de saudação, juramentos, imprecações, bons e maus votos, aos adágios e frases de tom proverbial, parlendas, variações paródicas de textos conhecidos, etc. Entre tantos “prefabricados” da língua, o provérbio e seus similares constituem um dos núcleos de maior interesse, sob diversos aspectos (para verificar sua importância simplesmente numérica, basta, por exemplo, percorrer as listas organizadas por Mendes dos Remédios³ e Aubrey F. G. Bell,⁴ nenhuma das quais exaustiva). Mas a poética — em sentido amplo — de *Inês Pereira* convida espontaneamente à busca do significado (de segundo ou terceiro grau) que se imprime aos provérbios e frases proverbiais na fala das personagens.

Antes de abordá-los, conviria propor um conceito válido de *provérbio*. A palavra se avizinha de *adágio*, *aforismo*, *apotegma*, *ditado*, *máxima*, etc., termos mais ou menos sinônimos na prática, entre os quais os dicionários, mesmo os de termos literários, ou estabelecem tênues distinções, ou nenhuma.⁵

Um evidente fundo comum permite descrevê-los *grosso modo* como ditos sentenciosos de intenção didático-moral, que exprimem

3. MENDES DOS REMÉDIOS, *Obras de Gil Vicente* (Coimbra: França Amador Editor, 1914), tomo III, pp. 365-370.

4. A.F.G. BELL, *Four Plays of Gil Vicente*, 2ª ed. (1920; reimpr. New York: Kraus Reprint Co., 1969), pp. 84-85.

5. Cf. HARRY SHAW, *Concise Dictionary of Literary Terms* (New York: McGraw-Hill Book Co., 1976). Comparem-se, por exemplo, os verbetes *adage*, *aphorism*, *apothegm*, *maxim*, *proverb*.

um saber empírico emanado das coletividades, etc. Todavia, uma verdadeira caracterização do provérbio tem de levar em conta suas particularidades formais. Embora raras, não faltam especulações teóricas e aberturas nesse campo: para apontar alguns exemplos, lembramos o estudo de Jacques Pineaux,⁶ o já citado de A.-J. Greimas,⁷ e mais recentemente, o de A. K. Kolkovskij.⁸

Tanto Pineaux como Greimas traçam fronteiras lingüísticas entre provérbio (“*proverbe*”) e ditado (“*dicton*”); ambos chamam a atenção para a forma metafórica que reveste habitualmente o provérbio, por oposição ao enunciado direto do ditado⁹ (na realidade, apenas o segundo autor enfoca o tema de um ponto de vista estritamente teórico).

Se nos apoiarmos nessa distinção, veremos que ambos os gêneros de fórmulas coexistem no discurso de *Inês Pereira*, mas predominam as de base metafórica ou conotada (como prefere Greimas), isto é, os provérbios propriamente ditos.

Uma resenha geral de exemplos mostra, por outra parte, que provérbios e ditados se incorporam à fala das personagens em vários graus de explicitação; é possível agrupá-los numa escala de três séries que vai da fórmula íntegra ao indício apenas perceptível:

- a) 1. *Mãe*: ... Ante a Páscoa vem os Ramos. (v. 58)
2. *Id.*: Maior é o ano que o mês. (v. 60)
3. *Lia*: ... diz o exemplo antigo/ que amiga e bom amigo/ mais aqueita que bom lenho. (v. 169-171)
4. *Inês*: Cada louco com sua teima. (v. 396)
5. *Id.*: Diz o exemplo da velha,/ o que não haveis de comer/ leixai-o a outrem mexer. (v. 454-456)

6. JACQUES PINEAUX, *Proverbes et dictons français* (Paris: Presses Universitaires de France, 1956).

7. A.-J. GREIMAS, «Idiotismes, proverbes, dictons», in *Cahiers de Lexicologie* (2,1960).

8. ALEXANDER K. KOLKOVSKIJ, «At the Intersection of Linguistics, Paremiology and Poetics: on the Literary Structure of Proverbs», *Poetics*, 7, nº 3 (September 1978), pp. 309-332.

9. J. PINEAUX, p. 6; A.-J. GREIMAS, p. 58.

6. *Lat.*: O que há-de ser há-de ser. (v. 666)

Em primeira instância, as personagens demonstram consciência de manejar uma citação, um instrumento verbal de uso coletivo, um “exemplo antigo” ou “exemplo da velha”, a voz da experiência, em suma (n^{os} 3 e 5); neste caso os provérbios poderiam vir entre aspas, funcionando plenamente, conforme a expressão de Greimas, como elementos de um “código particular” intercalados no interior do discurso corrente.¹⁰ Nos demais exemplos desse grupo, embora os falantes guardem ainda total fidelidade à fórmula intercalada, prescindem da introdução com verbo *discendi* e fazem um pouco mais suas as palavras da citação.¹¹

Entretanto, o que ressalta no uso dos provérbios e ditados no texto de *Inês Pereira* não é a transcrição pura e simples de modelos que se podem encontrar no repertório dos refraneiros, e sim exatamente as transformações mais ou menos extensas e profundas que permitem distribuir as fórmulas restantes em novas séries:

- b) 1. *Lia.*: Sempre eu ouvi dizer:/ ou seja sapo ou sapinho,/ ou marido ou maridinho,/ tenha o que houver mister. (v. 230-233)
2. *Mãe*: Mata o cavalo de sela/ e bô é o asno que me leva. (v. 236-237)
3. *Lat.*: Será o que hoiver de ser. (v. 422)
4. *Mãe*: Pois assi é, bem será. (v. 703)
5. *Inês*: Sempre eu ouvi dizer/que o homem que isto fizer/ nunca mata drago em vale/ nem mouro que chamem Ale. (v. 844-847)

10. A.-J. GREIMAS, pp. 56-57.

11. I.S. Révah limita-se a classificar como «provérbios», sem mais aditamentos, os versos do primeiro e segundo exemplos desta série. *Recherches sur les oeuvres de Gil Vicente: Édition critique de V«Auto de Inês Pereira»* (tirage à part du Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais, V. III, IV, V, 1952-1954 (Lisboa: 1955), tome II, p. 190. Por sua vez, a coletânea de provérbios de Pedro Chaves registra apenas o segundo. P. CHAVES, *Rifoneiro Português* (Porto: Imprensa Moderna Ltda., 1928), p. 137.

6. *Lia.*: Querei ora a quem vos quer. (v. 933)
7. *Inês*: Asno que me leve quero,/ e não cavalo folão.
(v. 940-941)

Esses exemplos parafraseiam de diferentes modos provérbios e ditados registrados em várias coletâneas (alguns ainda vigentes na linguagem popular). No quadro abaixo, relacionamos as fórmulas “oficiais”, inclusive certo número de correspondentes espanhóis que Gil Vicente pode (ou deve) ter levado em conta em alguns casos:

1. Seja marido e seja grão de milho.
Seja o marido cão e tenha pão.
Sea marido y sea grano de mi hija.
Sea marido y sea sapillo.
*Sea maridillo, siquiera de lodillo.*¹²
2. Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube.
*Más quiero [amo] asno que me lleve que caballo que me derrueque.*¹³

12. Os exemplos em português constam do já citado *Rifoneiro* de P. CHAVES, p. 258. Os demais, em espanhol, estão em CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924), p. 446. MARQUES BRAGA menciona apenas a penúltima versão do provérbio espanhol. *Obras Completas de Gil Vicente*, 5ª ed. (Lisboa: Sá da Costa, 1974), vol. V, p. 231. RÉVAH transcreve outras variações (que não citamos) encontradas no *Refranero general ideológico español* de L. MARTÍNEZ KLEISER. I.S. RÉVAH, p. 209.

13. A fórmula portuguesa está em ANTÔNIO DELICADO, *Adágios Portugueses Reduzidos a Lugares Comuns*, [1651] ed. Luís Chaves (Lisboa: Livraria Universal, 1923), p. 98. Sobre a espanhola, informa RÉVAH: «Comme le montre l'assonance, plus parfaite en castillan qu'en portugais, ce proverbe est sans doute d'origine espagnole. D'après le *Refranero general ideológico español* de L. MARTÍNEZ KLEISER (p. 59, n° 5.424) le proverbe *Más quiero asno que me lleve que caballo que me derrueque* se trouve dans la collection attribuée au Marquis de Santillane et dans celles de HERNÁN NÚÑEZ, VALLÉS et CORREAS. Ajoutons qu'il se trouve également dans les *Refranes famosísimos y provechosos glosados*, sous la forme *Más amo asno que me lleve que caballo que me derrueque* (f° hij. v° de la reproduction en fac-simile de l'édition de Burgos [1509] procurée par M. García à Madrid en 1922). Des formes identiques

3. O que há de ser, asos há de ter.
O que há de ser tem muita força.¹⁴
4. O que não pode al ser, deve sofrer.¹⁵
(O que não tem remédio, remediado está).
5. *Nunca matarás moro que se llame Halí.*¹⁶
6. Querei-me pelo que vos quero, não me faleis em dinheiro.¹⁷
(Amor com amor se paga).

Em relação a esses enunciados recolhidos nos refraneiros, as variações de Gil Vicente atingem diversos níveis de língua, com acréscimo ou substituição de termos, e alteração em sua ordem ou relação, mas travestem as fórmulas sem desfigurá-las; há casos

ou apparentées du proverbe portugais sont employées par J. FERREIRA DE VASCONCELOS et F. RODRIGUES LOBO (Voir *Revista Lusitana*, t. XVII, p. 256 et t. XVIII, pp. 17 et 50). I.S. RÉVAH, p. 182. Pode-se acrescentar que esse adágio já se documenta, com uso literário, na primeira parte, capítulo XVIII, d'O *Corbacho* (1438) do Arcipreste de Talavera, e em versos de Gómez Manrique (1412-1490), onde a contraposição *asno/cavalo* («Qual auriades por mejor:/ asnillo que vos lleuase/ o cavallo saltador,/ lindo, de gentil/ color,/ que siempre vos derrocasse?») equivale à escolha «entre provecho y honor, entre lo cierto e dudoso» (*Cancionero castellano del siglo XV*, organizado por R. Foulché-Delbosc, II, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XXII (Madrid; Bailly-Baillière, 1915), nº 405. Nos citados *Refranes glosados*, a explicação é outra: «Y desto se entiende que es mejor señorear que ser señoreado» (cap. X). O provérbio também se registra no *Seniloquium*, refraneiro manuscrito do século XV, e na tradição oral sefardita, segundo Eleanor S. O'Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, II (Madrid, 1959), p. 55.

14. P. CHAVES, p. 212.

15. P. CHAVES, p. 213.

16. CORREAS registra esta fórmula acompanhando-a de uma nota explicativa: «Entiende caballero y de cuenta, contra los medrosos y cobardes.» *Refranes*, p. 367. RÉVAH acrescenta: «Adaptation d'une locution proverbiale que l'on retrouve dans la *Eufrosina* (p. 23): 'Que coraçam de homem mancebo, nunca este mata mouro Ale' et dont le sens est: 'não é homem [sic] para praticar grandes feitos' (*Revista Lusitana*, t. XXXII, pp. 1521).» *Édition Critique*, pp. 257-258.

17. P. CHAVES, p. 247. A. DELICADO, p. 75.

(n^{os} 4 e 6) em que se pode pensar numa fórmula concorrente ou apenas ligeiramente adaptada pelo autor. De qualquer maneira, em todos os exemplos desta série o provérbio ou ditado é facilmente reconhecível; e em dois deles, através da mesma expressão “sempre eu ouvi dizer”, as personagens evocam ainda o repertório da língua de onde retiram, como falsas citações, suas respectivas falas.

Passemos ao terceiro grupo:

- c) 1. *Mãe*: Choram-te os filhos por pão? (v. 47)
2. *Mãe*: Como queres tu casar/ com fama de preguiçosa?
Inês: Mas eu, mãe, sou aguçosa/ e vós dai-vos devagar.
(v. 51-54)
3. *Mãe*: Tomou-me tamanho riso,/ riso em todo o meu
siso ... (v. 110-111)
4. *Inês*: ... e coma eu pão e cebola. (v. 388)
5. *Esc.*: ... o melhor da festa/ é achar siso e calar.
(v. 457-498)
6. *Mãe*: Não te é melhor, mal por mal,/ *Inês*, um bom
oficial/ ... e mais casas com teu igual?
(v. 660-661-664)

De modo geral, a série se compõe de frases proverbiais truncadas ou indicações fragmentárias que é preciso reconstituir. Pode haver supressão do termo esperado:

O melhor da festa [é esperar por ela] (n^o 5);

fusão dos dois segmentos usuais da fórmula em um:

Se queres bem casar, teu igual vai procurar

→ ... e mais casas com teu igual? (n^o 6);

ou o provérbio (ou ditado) pode desintegrar-se numa simples notação — em termo ou termos alusivos:

Pan y cebolla mal suplen por la olla;

A veces pan y cebolla saben a pan y nueces;

*Come, marido, pan y cebolla, que porque sois
ruin no os pongo olla*¹⁸

→ ... e coma eu pão e cebola (nº 4);

Muito riso, pouco siso

→ ... riso em todo o meu siso (nº 3);

Não te dê Deus mais mal que muitos filhos e pouco pão¹⁹

→ Choram-te os filhos por pão? (nº 1);

ou a fórmula proverbial pode enfim reduzir-se a um breve rastro dissimulado na rima *preguiçosa/aguçosa* (nº 2), compreendida no diálogo Mãe-Inês, e contraditória, com pequenas variantes, em certo número de ditados e provérbios (inclusive em castelhano):

Mãe aguçosa, filha preguiçosa.²⁰

Fiandeira preguiçosa ao domingo é aguçosa.²¹

*Madre acuciosa hace hija perezosa.*²²

O que se pode notar mais imediatamente em relação ao conjunto dessas três séries, portanto, é uma assimilação mais ou menos acentuada, uma espécie de aprofundamento ou “imersão” da frase proverbial no discurso das personagens — fato que retomaremos adiante.

Todavia, Gil Vicente vai mais além em seus meios de exploração da frase sentenciosa no texto de *Inês Pereira*: algumas construções do gênero, que reuniremos numa quarta série, surgem aí (ou parecem surgir) em primeira mão:

d) 1. *Lia.*: ... no Chão do Couse/ quem não puder andar,
choute. (v. 238-239)

2. *Id.*: Mais quero eu quem m'adore/ que quem faça
com que chore. (v. 240-241)

18. CORREAS, p. 116.

19. P. CHAVES, p. 176. É idêntica a fórmula espanhola: «No te dé Dios más mal que muchos hijos y poco pan.» CORREAS, p. 363.

20. P. CHAVES, p. 137. A. DELICADO, p. 216.

21. A. DELICADO, p. 215. P. CHAVES anota a variante: «Fiandeira preguiçosa, ao domingo é aguçada.» *Rifoneiro*, p. 118.

22. CORREAS, p. 284. Variante: «Madre acuciosa, hija vagarosa.»

3. *Inês*: Quem bem tem e mal escolhe/ por mal que lhe venha não s'anoje. (v. 829-830)
4. *Id.*: Antes lebre que leão. (v. 942)
5. *Id.*: Antes lavrador que Nero. (v. 943)

O *Rifoneiro Português* de Pedro Chaves registra a maioria desses exemplos (n^{os} 1, 2, 4 e 5)²³ mas não inclui indicação de fontes. Sem dúvida, a fonte mais provável é o próprio Gil Vicente, como se pode deduzir de um rápido "histórico" de cada fórmula:

1^a) Um elemento da frase (*Chão do Couce* — ou *Couce* —, nome de lugar) reaparece numa passagem do *Mouro Encantado* de Antônio Prestes,²⁴ mas não há notícia de citação em obra anterior a *Inês Pereira*.

2^a) Révah julga duvidosa a definição de "provérbio" dada a essa fala por Teófilo Braga, mas não explana suas razões.²⁵ (Talvez negue ao enunciado o estatuto de provérbio precisamente pela falta de antecedentes conhecidos). Em todo caso, trata-se de uma construção que pode entrar no rol dos ditados.

3^a) Esse trecho de canção (também na forma não imagística dos ditados) é igualmente desconhecido fora de nossa peça.²⁶

4^a, 5^a) A seqüência (constituída de duas criações modeladas no provérbio-tema) envolve conotações — especialmente o segundo exemplo — que não deixam dúvida quanto à sua confecção sob medida para o contexto de *Inês Pereira*.²⁷

23. P. CHAVES, pp. 183, 139 e 49, respectivamente (os dois últimos exemplos encontram-se na mesma página, contíguos).

24. MARQUES BRAGA, p. 231.

25. Sobre esse par de versos, a nota do editor é lacônica: «TEÓFILO BRAGA (in *Revista Lusitana*, t. XVIII, pp. 53-54) considère que ces deux vers forment un proverbe. Cela nous paraît douteux.» I.S. RÉVAH, p. 210.

26. A informação sobre esse dístico é também dada por RÉVAH, que de novo busca referências em Teófilo Braga: «Nous n'avons pas trouvé d'autre attestation sur cette chanson qui, comme le cas se présente souvent, a donné naissance à un proverbe (voir TEÓFILO BRAGA, *Adagiário Português*, in *Revista Lusitana*, t. XVII, pp. 248 et 265: exemples de J. Ferreira de Vasconcelos).» I.S. RÉVAH, p. 257.

27. De fato, a seqüência é mais ampla e vem encabeçada pelas duas reformulações mais diretas do provérbio-tema (que incluímos entre as paráfrases da série b).

Desse modo, Gil Vicente não se limita a “reciclar” o saldo disponível da língua popular, mas calca-lhe a forma e a dicção e inventa seus próprios ditados e provérbios, que passam a circular no anonimato dos refraneiros.

Em conjunto, a paráfrase, o desmembramento e a invenção de frases proverbiais têm como efeito imediato dinamizar esses módulos fixos da língua, servindo ao mesmo tempo às necessidades formais externas da versificação. Mas sua função é mais ampla.

Um exame atento da linguagem dos autos vicentinos em geral aponta as personagens populares das mais variadas categorias como os falantes habituais de provérbios e frases afins (incidentalmente essas fórmulas penetram também no mundo eleito do cavalheirismo).²⁸

Em *Inês Pereira*, entretanto, a linguagem proverbial se especializa restringindo-se de modo quase absoluto ao grupo das mulheres. A formulação verbal diversificada que nos permite estabelecer gradações, sobretudo os fragmentos e vestígios que parecem “aflorar” casualmente sugerem uma interiorização do provérbio na fala das personagens. Assim, em *Inês Pereira*, as mulheres representam a mentalidade que “encampa” o provérbio, ou seja, todo um repositório de bem viver codificado e consagrado pela tradição. Neste sentido, o grupo formado por Inês, Lianor Vaz e a Mãe confirma o aspecto conservador que Teyssier atribui à linguagem das “comadres” vicentinas (e à linguagem feminina em geral).²⁹ E o provérbio vai concentrar em essência a tábua de valores do grupo.

Nas séries anteriormente citadas, separemos os provérbios propriamente ditos, isto é, as fórmulas que se distinguem pela presença de metáforas ou elementos conotados (excluindo as que aparecem fragmentadas) e grifemos os termos correlatos de cada exemplo:

28. Oriana, no *Amadis de Gaula*, exprime em frases proverbiais suas idéias sobre o amor: «El amor verdadero/ el más firme es el primero» (*Cop.*, fol. CXCI); «Ausencia aparta amor» (fol. CXCI); e o próprio Dom Duardos resume num provérbio suas penas secretas: «Al moro muerto matalio» (fol. CXXXIII).

29. P. TEYSSIER, p. 197.

1. *Mãe*: Ante a *Páscoa* vem os *Ramos*. (v. 58)
2. *Lia*.: ... *amiga e bom amigo*/ mais aqueita que bom *lenho*. (v. 170-171)
3. *Id.*: Ou seja *sapo ou sapinho*,/ ou *marido ou maridinho*,/ tenha o que houver mister ... (v. 231-233)
4. *Mãe*: Mata o *cavalo de sela*/ e *bô* é o *asno* que me leva. (v. 236-237)
5. *Lia*.: ... No *Chão do Couse*/ quem não puder *andar*, *choute*. (v. 238-239)
6. *Inês*: Cada *louco* com sua *teima*. (v. 396)
7. *Id.*: O que não haveis de *comer*,/ leixai-o a outrem *mexer*. (v. 455-456)
8. *Id.*: ... Nunca mata *drago em vale*,/ *nem mouro que chamem Ale*. (v. 846-847)
9. *Id.*: *Asno* que me leve quero/ e não *cavalo folão*. (v. 940-941)
10. *Id.*: Antes *lebre* que *leão* ... (v. 942)
11. *Id.*: Antes *lavrador* que *Nero*. (v. 943)

A seleção justifica-se pelo fato de que a imageria do provérbio é naturalmente mais significativa que a expressão direta do ditado.

Não se pode ignorar que o problema da metáfora no provérbio é algo mais complicado que o da mesma figura em outros contextos: a significação metafórica do provérbio não resulta da soma de seus elementos metafóricos, mas da relação sintagmática desses elementos e o que se tem comumente é uma estrutura complexa, uma frase metafórica. Mas não se trata aqui de uma visão lingüística da questão, e sim de uma tentativa de interpretação em nível de estilo.

Em cada um dos exemplos acima, os termos grifados estabelecem entre si a base de vários tipos de correlação significativa. Predomina a idéia de oposição entre duas opções possíveis, e de preferência pela opção conveniente. Na verdade, os termos criadores desse

primeiro tipo de correlação são comutáveis entre si, redutíveis, em última análise, ao par fundamental *asno/cavalo* do provérbio-tema, aí incluído em suas duas variações:

- a) sapo (-inho) — marido (-inho) / [nenhum]³⁰
 - asno / cavalo (de sela)
 - asno / cavalo (folão)
 - choutar / andar
 - lebre / leão
 - lavrador / Nero

Nos demais exemplos, os termos destacados não se opõem mas criam entre si algum gênero de paralelismo, e as correlações que determinam têm significados distintos em cada caso:

- b) Páscoa // Ramos (ordenação temporal)
 - amigo // lenho (comparação)
 - louco // teima (distribuição, proporção)
 - (não) comer // [não]mexer (condicionalidade, causalidade)
 - [não mata] drago — mouro // [covarde]³¹ (causalidade);

há nelas, entretanto, um fundamento comum: todas aludem a uma ordem estática de coisas, com seus valores assentados; são constatações não passíveis de escolha ou alteração, que se poderiam “traduzir”: há uma lei que faz preceder a festa de Ramos à da Páscoa e que não se pode subverter, isto é, existe um tempo próprio para cada coisa; entre o fogo da boa madeira no inverno e o “calor” da amizade, vale mais este último; ninguém escapa a um defeito ou compulsão; não nos devemos imiscuir com o que não nos diz respeito; os covardes não são capazes de grandes feitos.

Todavia, se levarmos em conta a natureza da opção estabelecida entre os termos do grupo *a* (o que se escolhe é o bem real e

30. Comparando a formulação desse provérbio com a dos correspondentes nos vários refraneiros, pode-se constatar que Gil Vicente usa aí (evidentemente) uma falsa alternativa a idéia não é «sapo *ou* marido» mas «sapo *e* marido», isto é, «qualquer marido» (cf. o enunciado: «Sea marido y sea sapillo»). O significado geral, não há dúvida, é o da conveniência de um marido, por menos vantajoso que pareça (algumas das variantes da fórmula acrescentam a noção do sustento material que o marido representa).

31. Ver nota nº 16.

possível, relativo, prático), veremos que o aparente dinamismo de tal opção não entra em choque, mas ao contrário, se harmoniza com a estaticidade dos valores depreendidos na relação dos termos do grupo *b*.

Por outro lado, as metáforas ou termos conotados têm como “veículo semântico”³² ou signo de primeiro grau vocábulos em regra associados à vida comum e ao cotidiano das personagens: *asno* — *cavalo* — *sapo* — *lebre* — *choutar* — *aqueantar* — *louco* — *teima* — *comer* — *mexer* (pode-se notar aqui a presença de um “bestiário metafórico” originado no provérbio-tema). As exceções são *leão*, *Nero*, *drago* e *mouro*, que implicam um afastamento espaço-temporal ou uma nota de fantasia. Não por acaso esses “corpos estranhos”, índices de maior horizonte cultural, se encontram em provérbios pertencentes ao discurso de Inês.

Assim, o provérbio, profundamente absorvido pela fala das mulheres em *Inês Pereira*, caracteriza-as como representantes de valores menores mas familiares e concretos, e de um ideal de vida estável, prudente e conformista. Mas no interior da própria linguagem formulística cria-se uma nota individual, caracterizadora da protagonista. Inês não foge, portanto, ao discurso do seu grupo — feminino e popular — mas acrescenta-lhe um matiz mais raro e imaginativo, como uma infiltração da ilusão na vulgaridade do dia-a-dia.

* * *

Ao contrário do provérbio, o jogo de palavras consiste por si mesmo num exercício criativo dos poderes da linguagem. Sob a forma primitiva e “rebaixada” do trocadilho comum, ou a mais aparatosa do culteranismo literário, sua marca é o achado ou a surpresa dos encontros fortuitos ou deliberados entre as sujeições da língua e as necessidades da expressão no discurso.³³

32. A expressão é de PHILIP WHEELWRIGHT, *Metáfora y realidad*, trad. César Armando Gómez (Madrid: Espasa-Calpe, 1979), p. 74.

33. L. DUISIT, *Satire, parodie, calembour: Esquisse d'une théorie des modes devalués*, Stanford French and Italian Studies, n° 11 (Saratoga: Anna Libri, 1978), pp. 89-106.

Fundando-se na já clássica oposição jakobsoniana dos dois eixos, vertical e horizontal, da língua, Pierre Guiraud distingue dois grandes tipos de jogos verbais: por *substituição*, que se realiza no eixo paradigmático, através de relações criadas dentro do repertório léxico, e por *encadeamento*, que se efetua no eixo sintagmático, na relação de contiguidade dos termos, isto é, no nível da frase.³⁴

Grande parte dos jogos de palavras existentes em *Inês Pereira* enquadram-se no primeiro tipo, mas há também os do segundo e mesmo alguns exemplares mistos e mais complexos. Antes de tudo, procuraremos descrevê-los resumidamente.

Em nosso texto, os jogos verbais por substituição obedecem à forma que Guiraud considera a “mais clássica”, e que combina um equívoco fonético a um equívoco léxico, ou seja, substitui um termo por outro análogo tirando partido da polissemia das palavras (no nosso caso, as palavras são em geral bissêmicas):

1. *Mãe*: Mana, conhecia-t'ele?
Lia.: Mas queria-me *conhecer*. (v. 129-130)
2. *Mãe*: Até'gora com ninguém/ não é ela *embaraçada*.
(v. 174-175)
3. *Pero*: Depois que a eu *usar*/ entences poderá ser.
(v. 949-950)
4. *Inês*: Marido, e sairei eu agora/ que há muito que não saí?
Pero: Si, mulher, *sai-vos* hi/ qu'eu *me sairei pera fora*.
(v. 967-970)
5. *Inês*: Olhai que *lousas* aquelas,/ pera poer as talhas nelas! (v. 1085-1086)

34. PIERRE GUIRAUD, *Les Jeux de mots* (Paris: Presses Universitaires de France, 1976), pp. 7-8. Como primeiro exemplo de jogos por *substituição*, o autor cita o título de um filme, «*Les Seins de glace*», que se serve da homonímia entre «*seins*» e «*saints*» (p. 10). Entre os jogos por *encadeamento* (extremamente variados), inclui frases do tipo «*comment vas-tu yau de poêle*» (p. 7). E distingue ainda uma terceira categoria (não utilizada por Gil Vicente) de jogos por *inclusão* (anagramas, logogrifos, palíndromas, etc.).

35. P. GUIRAUD, p. 9.

Em dois desses exemplos, a bissemia encontra-se materialmente assinalada pela repetição da palavra (n^{os} 1 e 4), enquanto nos demais uma única mostra da palavra concentra os dois significados superpostos. Mas o jogo é praticamente idêntico em todos os casos, mobilizando as oposições de denotação/conotação, significado geral/particular, ou a homonímia:

- conhecer*: ter relações com/ ter contato sexual com
- embaraçada*: ajustada, comprometida/ grávida (pop.)
- usar*: tratar com, conviver (arc.)/ servir-se de
- sair* (-se): ir de dentro para fora, partir/ defecar
- lousa*: pedra plana/ armadilha para caçar pássaros

Os jogos por encadeamento já não apresentam a mesma homogeneidade. Há casos de combinação do encadeamento com a substituição como o “encadeamento por homofonia”³⁶ que consiste aqui na aproximação sintagmática de parônimos simetricamente colocados:

1. *Inês*: E as *peias* no capelo/ e as *peras* onde estão?
(v. 306-307)
2. *Id.*: Todos andam por *caçar*/ suas damas sem *casar*..., (v. 329-330)

ou a combinação que resulta nos trocadilhos seriados do Ermitão:

3.
Adonde rezo mis *horas*
y mis días y mis años.
.....
Y acabando
las *horas*, todas llorando,
tomo las *cuentas* una y una,
con que tomo a la fortuna
cuenta del mal en que ando,
sin esperar paga alguna. (v. 989-999)

construídos sobre o equívoco *horas* (divisão do tempo)/ *horas*

36. P. GUIRAUD, pp. 29-30.

canônicas (orações do breviário) e “*cuenta*” (de rosário) / “*cuenta*” (relação de deve-haver).

Ainda entre os jogos por encadeamento há conexões *sui generis* que convém examinar em separado:

4. *Lia.*: No *Chão do Couce* [Couce] / quem não puder andar, *choute*. (v. 238-239)
5. *Id.*: Irmã, eu t'assolverei / co *breviário de Braga*. (v. 99-100)

O primeiro desses exemplos (já visto entre os provérbios) joga com o toponímico *Chão do Couce* (nome de um lugarejo) que através da associação com o verbo *choutar* (andadura incômoda de certos cavalos ou muares) pode ser tomado literalmente como nome comum: *chão do couce*, expressão metonímica (lugar próprio de cavalgadas) e em segunda instância, metafórica (situação desfavorável). Trata-se de um trocadilho imagístico formado sobre elementos do provérbio-tema.

O exemplo seguinte (fala de Lianor Vaz atribuída por tabela ao clérigo “amoroso”) já envolve algum trabalho de prospecção: a expressão “breviário de Braga” (carregada de sentido pela situação) convida a imaginação do leitor a restaurar o termo elíptico do jogo — de teor marcadamente sexual — a partir da associação *Braga* — *bragas* (calças, calções).³⁷ É o que Duisit chamaria de trocadilho “absorvido” ou “digerido” pelo contexto.³⁸

Há enfim o encadeamento com simples repetição de palavras (mais precisamente, com variações morfológicas da mesma palavra):

6. *Esc.*: Senhora, eu me *contento*
receber-vos como estais,
se vós não vos *contentais*,
o vosso *contentamento*
pode falecer no mais. (v. 552-556),

37. I.S. RÉVAH, pp. 194-195. O caráter equívoco do jogo tem maior extensão. Como observa Carolina Michaëlis, «é ao discutidíssimo Breviário de Braga que com relação a absolvições se alude.» C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *Notas Vicentinas* (Lisboa: Edição da Revista «Ocidente», 1949), vol. IV, p. 260.

38. L. DUISIT, p. 96.

jogo menor que não utiliza o equívoco e funciona apenas como apelo fônico.

Sem dúvida, a importância dos jogos verbais na *poiesis* de *Inês Pereira* não está ligada ao número nem propriamente à variedade, mas ao aspecto temático e mais especialmente à significação secundária que se lhes adere conforme o falante ou grupo de falantes.

A relativa diversificação formal dos jogos sobre a base mais constante da substituição não corresponde a uma diversidade paralela de significados; ao contrário, o que se observa é uma quase absoluta unidade significativa — ou temática — em ambas as séries de exemplos: exceção feita aos números 1, 3, 4 e 6 da segunda série, todos os demais jogos de palavras envolvem equívocos de conotação diretamente sexual (o número 3, conforme veremos, participa, entretanto, de um contexto erótico). Para simplificar nossa tarefa, voltamos a relacionar os jogos majoritários, cujo significado não apresenta dúvidas:

1. *Lia*: Irmã, eu t'assolverei/ co *breviário de Braga*.
(v. 99-100)
2. *Mãe*: Mana, conhecia-t'ele?
Lia: Mas queria-me *conhecer*. (v. 129-130)
3. *Mãe*: Até'gora com ninguém/ não é ela *embaraçada*.
(v. 174-175)
4. *Inês*: Todos andam por *caçar*/ suas damas sem *casar*... (v. 329-330)
5. *Pero*: Depois que a eu *usar*/ entonces poderá ser.
(v. 949-950)
6. *Inês*: Marido, e sairei eu agora,/ que há muito que não saí?
Pero: Si, mulher, *saí-vos* hi,/ qu'eu *me sairei pera fora*.
(v. 967-970)
7. *Inês*: Olhai que *lousas* aquelas/ pera poer as talhas nelas! (v. 1085-1086)

Detenhamo-nos um pouco em cada exemplo:

1. A própria forma lingüística desse jogo já nos levou a comentá-lo anteriormente. Como se viu, a situação em que se acha a personagem determina a associação de palavras de significado sexual, que permite recompor o trocadilho em sua totalidade.

2. O eufemismo bíblico *conhecer* perde aqui o valor eufemístico por oposição a *conhecer*, em sentido geral, da fala anterior, oposição que acentua prioritariamente o significado particular: *ter relação sexual com*.

3. Nesse comentário em que a Mãe se refere à disponibilidade de Inês para o casamento, é mais razoável entender *embaraçada* na acepção — que lhe dão em geral os editores — de *comprometida*; mas, como nota Révah, a palavra pode ser duplamente equívoca (sem se afastar do campo semântico da sexualidade): *embaraçar-se com um homem* significava *ter trato com um homem*, e em alguns meios populares *ambaraçada* equivale a *grávida*.³⁹

4. O jogo de parônimos *caçar/casar* cria um contraste entre o paralelismo fônico dos termos e a oposição contextual de seus significados. Como metáfora da conquista amorosa, o verbo *caçar* é um *topos* conhecido na retórica da época — o significado francamente erótico que assume nesta passagem surge com freqüência, mais “depurado”, nos contextos líricos.⁴⁰

5. No jogo dessa fala, o arcaísmo *usar* (*tratar com, conviver*)⁴¹ superpõe-se à acepção corrente do verbo (*servir-se de*) que o contexto se incumba de salientar e particularizar tendenciosamente (Pero Marques envergonha-se de abraçar Inês antes de casar-se com ela).

6. Nesse exemplo o trocadilho participa ainda da semântica do sexo se admitirmos com Freud a existência de conexões primitivas entre os domínios do sexual e do excrementício⁴² (já fizemos

39. I.S. RÉVAH, pp. 202.

40. Ver nota nº 41 do sexto capítulo.

41. RÉVAH lembra que Pero Marques emprega o verbo *usar* com o significado arcaico que tem seu cognato *usança* no *Graal*, ou seja, «trato, convivência» («al nom hei convosco, fora *usança*»). I.S. RÉVAH, p. 260.

42. SIGMUND FREUD, «Wit and its Relation to the Unconscious», in *The Basic Writings of Sigmund Freud*, ed. A.A. Brill (New York: The Modern Library, 1938), p. 693.

referência ao significado particular do verbo, em sua forma pronominal: *sair-se = defecar, "dar de corpo"*).⁴³

7. Esse último jogo de palavras vale-se da bissemia do nome *lousas*. Eugenio Asensio chama a atenção para o trocadilho e sua ressonância:

El sentido doble de estas *lousas* ha escapado, creo, a los anotadores. *Lousa* significa, además de *piedra plana, trampa* o *armadilla* para cazar pájaros. Como en una charada figurativa el emblema subraya el carácter de cuco en el marido cazado por Inés.⁴⁴

Para o leitor-espectador moderno, o equívoco não deixa de ser furtivo; mas é pela dupla face da palavra que se chega ao substrato sexual dessa "charada figurativa".

Em si mesmo, o tema dominante dos jogos verbais em nossa peça nada tem de excepcional; é mesmo um dos favoritos nesse gênero de atividade lúdica.

Em sua investigação das raízes psicológicas da "agudeza" ou do "*mot d'esprit*" (que abrange uma extensa observação da formulação lingüística dos jogos de palavras), Freud admite que há duas espécies básicas de "agudeza": a *inofensiva* e a *tendenciosa*, reconhecíveis pelo tipo de reação que despertam nos ouvintes. A primeira não tem outra finalidade senão a do jogo pelo jogo, ao passo que a segunda serve a uma *tendência* que pode assumir dois aspectos: o hostil (a agressão satírica, da mais grosseira à mais atenuada, ou a auto-defesa) e o sexual (o jogo "obsceno" em todas as suas nuances). A seu ver, a "agudeza tendenciosa" atua psicologicamente de modo mais marcante:

The sudden irresistible outburst of laughter evoked by a tendency-wit rarely follows wit without a tendency. As the technique may be identical in both, it is fair to assume that by virtue of its purpose, tendency-wit has at its

43. I.S. RÉVAH, pp. 261-262.

44. ENGENIO ASENSIO, «Gil Vicente y las cantigas paralelísticas 'restauradas': ¿folclore o poesía original?» in *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1970), p. 178.

disposal sources of pleasure to which harmless wit has no access.⁴⁵

No que se refere à tendência de aspecto sexual, essa fonte extra de prazer, conforme explica o autor, deriva do fato de que o jogo tem seu motivo de origem na exibição sexual (obscurecida pelo complicado mecanismo psicológico do homem civilizado), e representa fundamentalmente uma gratificação da libido — tanto do falante como do ouvinte.

Seja como for, Gil Vicente recorre neste caso a um cômico de palavras de seguro efeito, sobretudo para as platéias do seu tempo. Mas não o destina à caracterização específica de nenhuma personagem ou grupo de personagens.

Os exemplos citados na última lista distribuem-se na mesma proporção entre o grupo feminino e Pero Marques: dois jogos em três para cada personagem (exceto a Mãe, cuja fala registra apenas um). É preciso ressaltar também que o terceiro trocadilho de Pero Marques, precisamente o “inofensivo”, de teor não sexual, só aparece na versão do texto de Madri.⁴⁶ Apesar de mais ostensivamente agregado aos dois planos da fala popular, o tema erótico-sexual dos jogos de palavras subjaz de algum modo da cadeia de trocadilhos do Ermitão e mesmo no jogo fônico do Escudeiro. Na realidade, sob a forma lúdica, penetra difusamente todo o discurso de *Inês Pereira* — em conexão direta e ampla com o próprio argumento do texto (cuja substância consiste, em fim de contas, em dois casamentos, além de um projeto de fuga extraconjugal).

Mas por outro lado, conforme o plano do discurso em que se colocam, são as personagens que adicionam aos jogos de palavras um vetor significativo particular.

Tomemos primeiramente os usuários da língua do amor cortês. Pela repetição de um verbo, a que se junta o substantivo correspondente, o Escudeiro cria uma “agudeza” de superfície cuja finalidade é impressionar favoravelmente os ouvidos da futura noiva. O fragmento é sobretudo um jogo de sons: a aliteração e a coliteração de *contento* — *contentais* — *contentamento*, espécie de nota vaga-

45. S. FREUD, p. 693.

46. Ver p. 87 deste estudo.

mente hipnótica e dissimuladora cujo eco irônico se destina a outros ouvidos, os do espectador.

Na fala do Ermitão, o jogo de palavras se apura, erigido num pequeno sistema que une as *horas* do retiro amoroso às *horas* canônicas, e estas às “*cuentas*” do rosário e à “*cuenta*” que a fortuna se recusa a pagar — submetendo ao mesmo denominador comum serviço divino e serviço amoroso (segundo o velho modelo do erotismo cavalheiresco) e fundindo, enfim, a retórica do amor sagrado à do amor profano. O equívoco fônico e léxico, isto é, o fundamento essencial do jogo de palavras, que não é neste caso um episódio isolado, impregna-se evidentemente de um valor significativo caracterizador: o Ermitão galante, pequeno don juan disfarçado sob a capucha, é ele próprio uma figura equívoca⁴⁷ (e a ambivalência de seu jogo ultrapassa inclusive a área do trocadilho para ingressar num campo mais abstrato, conceptual).⁴⁸ É preciso notar ainda que sua fala é a única passagem da peça escrita em espanhol — língua associada ao ambiente da corte —, o que lhe comunica uma pátina “cultural” sensivelmente artificiosa.

Assim, no contexto de *Inês Pereira*, a língua da cortesia maneja o jogo de palavras como instrumento significativo que conota essencialmente engano e mistificação.

No plano do discurso “médio”, o jogo de palavras (como o provérbio) é uma particularidade da fala das mulheres.

47. Voltamos à figura do Ermitão na segunda parte deste trabalho (terceiro capítulo).

48. A personagem cria uma espécie de «silogismo alusivo», por assim dizer, na passagem (v. 1030-1035):

Sea por amor de mí
vuesa buena caridad.
Deo gracias, mi señora,
la limosna mata el pecado
y vos tenéis buen cuidado
de ser de mí matadora

através das equivalências

«limosna» = Inês
pecado = ele próprio (Ermitão).

Alguns dos trocadilhos do grupo feminino têm maior extensão conotativa, um significado geral mais mediato e complexo que ultrapassa os falantes: é o caso da menção ao “breviário de Braga”, o da “charada figurativa” sobre a palavra *lousas*, já comentados, e o da paronímia *peias/peras*, que além de repercutir no aspecto visual da peça, como se verá oportunamente, leva à evocação humorística de *Pero* e *Pereira*. Outros adquirem no discurso das três personagens um valor expressivo imediato de brincadeira verbal consciente — com toda a sua carga afetiva de vivacidade e malícia. A situação e o contexto não deixam dúvida de que Lianor Vaz usa intencionalmente o significado particular de *conhecer*, ou a relação *Chão do Couce/ choutar* (que também não deixa de ter um aspecto mediato), do mesmo modo como Inês usa a oposição *caçar/casar*; mesmo à Mãe (a menos caracterizada das três) não pode passar despercebida a duplicidade de *embaraçada*.

Pode-se dizer, portanto, que a fala popular e urbana das mulheres dá ao jogo de palavras sua dimensão própria e normal.

No plano da língua rústica, os jogos verbais servem a outros fins. Será talvez esclarecedor incluir entre eles o do texto de Madri:

Mãe: De morgado é vosso estado?
Isso veria dos céus.

Pero: Mais gado tenho eu já quanto
e o *mor* de todo o *gado*,
digo maior algum tanto.⁴⁹ (v. 301-305)

Vê-se aqui a decomposição da palavra *morgado* num falso étimo (fenômeno tão freqüente na linguagem popular); mas o que poderia ser uma “agudeza” em outro tipo de personagem, em Pero Marques não tem outro sentido senão o de atestado de ignorância e deficiência, quando posto em paralelo com o emprego ingênuo do arcaizante verbo *usar* e com a interpretação escatológica do verbo *sair*, em contraste com o significado corrente em que o utiliza sua interlocutora.

49. I.S. RêVAH, p. 110.

Os trocadilhos de Pero Marques são, pois, involuntários, e o falante permanece à margem do efeito cômico que suscita.

* * *

Esta visão parcial das estruturas menores do discurso de *Inês Pereira* mais uma vez constata a versatilidade da língua de Gil Vicente: podemos afirmar, concluindo, que a força significativa e expressiva desse discurso resulta, em suma, da transmutação de um repertório lingüístico relativamente parco — e inclusive de seus aspectos mais cristalizados — num grande jogo de imaginação e criatividade.