

Língua e Literatura



IX-2
2.1

Kelly

LÍNGUA E LITERATURA

Valéria
Kelly

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Orlando Marques de Paiva

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Josué Camargo Mendes

Secretário Geral: — Dr. José Geraldo Soares de Mello

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Secretário: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

Toda correspondência deverá ser dirigida à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com menção específica de *Língua e Literatura* — Caixa Postal — 0.1000 — São Paulo — Brasil.



Secção Gráfica

U Faculdade de Filosofia,
S Letras e
P Ciências Humanas

Língua e Literatura

REVISTA DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE DE
FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Departamento de Línguas Modernas
Departamento de Lingüística e Línguas Orientais

Publicação anual

Comissão de Redação:

Aída Costa
Carlos Drumond
Paulo Vizioli

Diretor-Responsável deste número:

Carlos Drumond

Comissão de Revisão:

Erasmus d'Almeida Magalhães
Jaime Bruna
Yedda Tavares

ANO V

Ling. e Lit.	São Paulo	v 5	p. 1 447	1976
--------------	-----------	-----	----------	------

1. Esta Revista destina-se a publicar trabalhos de professores dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP Terá, outrossim, suas páginas abertas a colaborações de ex-professores e colegas de outros departamentos, a professores estrangeiros, desde que pertinentes ao campo da língua e da literatura;
2. As colaborações, que devem ser inéditas, serão publicadas na língua original, desde que em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão;
3. *A Comissão de Redação* reserva-se o direito de, se necessário, rever as colaborações a fim de enquadrá-las nas normas ortográficas, bibliográficas e tipográficas adotadas por esta publicação;
4. Serão da responsabilidade científica e doutrinária dos seus autores os conceitos e juízos emitidos em suas colaborações — artigos ou recensões;
5. A publicação de colaborações, não solicitadas estará sujeita à aprovação da *Comissão* e à disponibilidade de espaço na Revista;
6. À *Comissão de Redação* cabe o direito de recusar qualquer colaboração que julgue inoportuna ou incondizente com o espírito da Revista.

SUMÁRIO

	Pág.
<i>Nota da Redação</i>	7
ARTIGOS	
<i>Adélia Bezerra de Menezes Bolle</i> Uma Leitura Bachelardiana de Jorge de Lima	11
<i>Agustin Segui</i> Modelos logico-Matemáticos: Platon y Chomsky	31
<i>Alvaro Cardoso Gomes</i> A consciência em crise em Cesário Verde	57
<i>Francis Henrik Aubert</i> Phonetic and phonemic aspects of english non-syllabic vocoids	67
<i>G Georgette Bergo Yahn</i> Contribuição para o conhecimento da poesia dos Goliardos	77
<i>Hélio Lopes</i> Oratória Sacra no Brasil	105
<i>Irene Jeanete Gilberto Simões</i> "Meu Tio o Iauaretê" — um enfoque polifônico	131
<i>Jaime Bruna</i> Euclides e o Ritmo	153
<i>Jerusa Pires Ferreira</i> Samuel Usque e a Consolaçam	159
<i>John Austin Kerr, Jr</i> "Páscoa Feliz" Some critical and Thematic Considerations	169
<i>Leyla Perrone-Moisés</i> Stendhal e a era da suspeita	209
<i>Lucy Seki</i> O Kamaiura: Língua de estrutura Ativa	217
<i>Maria Aparecida Santilli</i> Em Camões e nos poetas inconfidentes: Uma questão de tópica e/ou de influência literária	229
<i>Maria Helena Nery Garcez</i> Um Momento Musical	247
<i>Maria Helena Ribeiro da Cunha</i> Metus praecludit vocem: a mudez d'amor	257
<i>Maria Lucia Dal Farra</i> TEXTO-MONTAGEM e experimentação em torno de Paz. Blanchot e Benjamin	265
<i>Maria Luiza Fernandes Miazzi</i> Perfil de um indianista e glotólogo e sua inestimável contribuição à U.S.P : A "Biblioteca Rev. Jorge Bertolaso Stella"	275
<i>Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick</i> O Sistema Toponímico Brasileiro	311
<i>Nádia Battella Gotlib</i> POESIA/GEOMETRIS: "Chuva oblíqua", de Fernando Pessoa	321

<i>Nilce Sant'Anna Martins</i>	
Aspectos estilísticos de <i>Chão de Ferro</i> (Memórias/3), de Pedro Nava	335
<i>Ray-Güde Mertin</i>	
DEUTSCHSPRACHIGE EXILSCHRIFTSTELLER IN BRASILIEN NACH 1933	353
<i>Terezinha Nakéd Zaratín</i>	
Explicações a respeito da língua chinesa moderna	373
<i>Valter Kehdi</i>	
Considerações sobre a partícula QUE — Estudo distribucional	<u>383</u>
<i>Willi Bolle</i>	
A Linguagem gestual no teatro de Brecht	393
<i>Zelia de Almeida Cardoso</i>	
A teoria poética de Mallarmé	411

RESENHAS

ÁVILA, Affonso — <i>O modernismo</i> (Aurora Fornoni Bernardini)	423
CAMPOS, Augusto de — Plaza, Julio (Paulo Jorge Haranaka)	424
CHEVRIER, Jacques — <i>Littérature Nègre. Afrique-Antilles-Madagascar</i> Paris, Armand Colin, 1974, 288p. (Italo Caroni) ...	427
KOCH, Walter — <i>Falares Alemães no Rio Grande do Sul. Porto Alegre</i> , Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974. 90 pp., 8 mapas, 7 ilustrações, Bibliografia p. 30-31 (Célia Maria F. de Souza)	431
MENDES, Murilo — Os Relâmpagos de Murilo Mendes — <i>Retratos Relampago</i> , Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1973, 106 pp. (Boris Chnaiderman e Elisabet G. Moreira)	433
RUBIN, Joan — <i>Bilinguismo nacional en el Paraguay</i> . México Instituto Indigenista Interamericano, 1974. 188p. Mapas (Erasmus d'Almeida Magalhães)	442
SILVIO CASTRO, <i>A Revolução da Palavra — origens e estrutura da literatura brasileira moderna</i> , Petrópolis, Vozes, 1976. (Francisco Maciel Silveira)	444

NOTA DA REDAÇÃO

Com este volume, a revista *Língua e Literatura* atinge o seu número cinco, contendo rico e sugestivo material. Não obstante a irregularidade de tempo entre a publicação de um número e a de outro — por motivos independentes da vontade da Comissão de Redação —, estamos certos de que a revista, dado o interesse despertado pela publicação dos volumes anteriores, e sempre na expectativa da colaboração dos Professores de nossa Faculdade e de outros Institutos Universitários, não terá solução de continuidade, e assumirá posição segura e de destaque entre publicações congêneres.

ARTIGOS

UMA LEITURA BACHELARDIANA DE JORGE DE LIMA

Adélia Bezerra de Meneses Bolle

Uma interpretação bachelardiana consiste, fundamentalmente, numa *leitura* do autor. É um tipo de crítica temática, que se propõe a procurar a arquitetura interior de uma obra; trata-se, assim, na expressão de Jean Pierre Richard (1), de escrever uma sintaxe (e não apenas um vocabulário) da imaginação do poeta.

Essa arquitetura interior é desvendada pelo levantamento das recorrências temáticas, sua nucleação em torno de imagens fundamentais, e o relacionamento subterrâneo que elas apresentam. Bachelard se preocupou com o problema da formação das imagens — situando-se sua reflexão, assim, no domínio da metáfora.

Para Bachelard, todas as imagens poéticas nascem do devaneio, sendo a poesia uma “sistematização” dessa força criadora. E todo devaneio parte do concreto, parte das substâncias do universo — as quatro matérias fundamentais, os elementos primordiais dos pré-socráticos — uma numa visão velha como o mundo: a terra, a água, o fogo, o ar. Daí as diferentes famílias de imagens:

“ .nous avons proposé de marquer les différents types d'imagination par le signe des *éléments matériels* qui ont inspiré les philosophies traditionnelles et les cosmologies antiques. En effet, nous croyons possible de fixer, dans le règne de l'imagination, une *loi des quatre éléments* qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre. Et s'il est vrai, comme nous le prétendons, que toute poétique doit recevoir des composantes, — si faibles qu'elles soient — d'essence matérielle, c'est encore cette classification par les éléments matériels fondamentaux qui doit apparenter les plus fortement les âmes poétiques. Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une oeuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fu-

(1) — Richard, Jean Pierre: *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961, p. 18.

gitive, il faut qu'elle trouve sa *matière*, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique" (2).

Todo poeta, assim, deverá estar filiado a um sistema de imagens. A um só? Diz Bachelard que a imaginação dos quatro elementos, mesmo se privilegia um único, realiza no entanto um trabalho de combinação, em que se observa um traço constante: estas composições imaginárias só reúnem dois elementos, nunca três. A terra pode estar ligada à água; a água ao fogo; o fogo à terra; a água ao ar. E a razão para esse caráter dualista é que desde que duas substâncias se unem, desde que elas se fundem uma na outra, elas se sexualizam. Ser contrário, aqui, significa ser de sexos opostos. Se a mistura se opera entre duas matérias de características femininas, uma delas se masculiniza para dominar sua parceira: "Dans le règne de l'imagination matérielle, toute union est mariage, et il n'y a pas de mariage à trois" (3).

Efetivamente, encontramos em Jorge de Lima não a presença de uma única substância, um elemento material que domine a sua imagética sem concorrência, mas, fundamentalmente, dois: o ar e a água. É claro que os demais elementos, terra e fogo, não estão de todo ausentes, mas suas recorrências são em número bem mais reduzido.

Não foi necessário propriamente um levantamento estatístico: uma leitura mais atenta fez surgirem como dominantes o *ar* (em todas as suas metamorfoses e combinações) e, secundariamente, a água. No entanto, não se esconde a dificuldade de aplicação da teoria de Bachelard a um poeta como Jorge de Lima. Diferentemente do caso de João Cabral de Melo Neto, por exemplo, em quem há uma extraordinária coesão de imaginação, filiada ao sistema imagético da terra, Jorge de Lima não apresenta tal fidelidade: os ingredientes oníricos, as metamorfoses — sob a égide de qual elemento poderiam ser situados? Por exemplo, subordinada a que imagética poderíamos colocar a "defunta infanta", essa amada morta que é a "lâmpada marinha", tão vincadamente presente em seus poemas?

Em todo caso, obedecendo a um imperativo de metodologia de trabalho, procuramos fazer uma leitura da obra a partir de uma intuição geral que subordina a grande maioria das metáforas à imaginação do *ar*. E o primeiro passo para isso foi o estabelecimento de uma rede de recorrências temáticas.

(2) — Bachelard, Gaston: *L'Eau et les Rêves*, Lib. José Corti, Paris, 1970, 7ª ed., 4.

(3) — Bachelard, G: *L'Eau et Rêves*, p. 130

É importante notar preliminarmente que Bachelard une ao estudo do *ar* o estudo do movimento. No reino da imaginação, diz ele, o epíteto que mais se aproxima do substantivo *ar* é *livre*: o ar livre — matéria não dimensional, que dá uma impressão de infinito. Embora seja uma matéria pobre, oferece uma grande vantagem concernente à imaginação dinâmica: com ar, o movimento predomina sobre a substância. É esta a imaginação dinâmica por excelência

Vamos, pois, tentar agrupar as imagens de Jorge de Lima relativas ao “psiquismo aéreo” (para utilizar uma expressão de Bachelard) em torno de alguns núcleos fundamentais:

O Ar propriamente dito

Raramente aparece em Jorge de Lima; quando surge, nunca é um elemento puro. Ora é o ar “duro, gordo, oleoso” da moderna, em EXU COMEU TABURÁ:

O ar estava duro, gordo, oleoso
a negra dentro da moderna;
e dentro da moderna — bruxas desenterradas”

ora são os “ares densos” de O POETA PERDIDO NA TEMPESTADE.

O VENTO (=ar em movimento)

É a forma pela qual o elemento aéreo mais se manifesta. No poema NA CARREIRA DO VENTO — que vai transcrito integralmente (4), dada a sua significação para o nosso tema — o vento carrega elementos contraditórios, sendo por isso mesmo totalizante:

Lá vem o vento correndo
montado no seu cavalo.
Nas asas do seu cavalo
vem um mundo de vassallos,
vem a desgraça gemendo,
vem a bonança sorrindo,
vem um grito reboando,
reboando, reboando.

(4) — Talvez seja necessário advertir que a enorme quantidade de citações de Jorge de Lima neste estudo — que parecerão atravancar o texto — é no entanto funcional: a crítica bachelardiana pretende ser, antes de mais nada, como já foi dito, um *roteiro de leitura*.

Lá vem o vento correndo
montado no seu cavalo.
Nas asas do seu cavalo
vem a tristeza do mundo,
vem a camisa molhada
de suor dos desgraçados,
vem um grito reboando,
reboando, reboando.

Lá vem o vento correndo
montado no seu cavalo.
Nas asas do seu cavalo
vem um mundo amanhecendo
vem outro mundo morrendo.
Ligando um mundo a outro mundo
vem um grito reboando,
reboando, reboando.

Lá vem o vento correndo
os séculos correndo atrás.
Lá vem um grito de Deus
e um grito de Satanás.
Ligando um grito a outro grito
vem o vento reboando,
reboando, reboando.

Lá vem o vento reboando
com seus cavalos-motores
voando nos aviões.
Lá vem progresso, poeira,
carreira, velocidade.
Lá vem, nas asas do vento,
o lamento da saudade
reboando, reboando.

Lá vem o vento correndo
montado no seu cavalo.
Quem vem agora é um menino
montado no seu carneiro.
Parai, ó vento, deixai
repousar o cavaleiro.
Mas o vento vem danado
reboando, reboando.

É nesse poema, aliás mime-se indireta da velocidade, que, dentre todos os de Jorge de Lima, mais se configura a temática do dina-

mismo. Por detrás dessa idéia de alguma coisa que vem há uma semântica do movimento: a percepção da história como algo que corre — e que, na sua aceleração máxima, torna-se apocalíptica. O animismo violento do vento não cede nem diante do menino montado no carneiro. O vocativo acompanhado do imperativo

Parai, ó vento, deixai
repousar o cavaleiro

revela-se inoperante: o poema termina pelo mesmo “reboando, reboando” que, da primeira à última estrofe, integra os elementos de contraste. E esse mesmo “reboando, reboando”, presente em todas as estrofes, pertencente ao mesmo campo semântico de “grito”, assim como tudo mais que se refere ao som (lamento, grito de Deus, grito de Santanás, vento reboando) nos remete, como veremos mais adiante, diretamente ao elemento *ar*: o som de propaga no vazio.

Por outro lado, não nos podemos esquecer de que o tema “vento” em Jorge de Lima é carregado de profundidade e complexidade: com a sua formação católica, ele não terá cruzado impunemente com os trechos bíblicos em que “pneuma” significa ao mesmo tempo o fenômeno de deslocamento do ar atmosférico, o fenômeno respiratório e o princípio de animação vital: respectivamente, vento, sopro, espírito (5). Daí uma certa dimensão de sobrenatural, um certo demonismo (grito de Deus / grito de Satanás) que transparece nos seus poemas sobre o vento. Há no vento um mistério: ora de uma violência destruidora, ora um murmúrio apenas — tão bem expressos no poema QUANDO ELE VEM:

Quando ele vem
vem zunindo como o *vento*,
como mangangá, como capeta,
como bango-balango, como marimbondo.
Donde é que ele vem?
Vem de Oxalá, vem de Oxalá,
vem do oco do mndo.

..
..

(5) — Cf Evangelho de João, III, 8: “O vento sopra onde quer,
e ouves a sua voz,
mas não sabes, contudo, de onde
vem e onde vai.
Assim é todo aquele que é nas-
cido do Espírito”

— em que se instaura a ambigüidade pneuma = vento e espírito.

Quando ele entra,
dá vontade na gente de embrenhar-se no mato,
de esparramar-se no chão,
de encalombar o rosto com as mãos,
de amunhecar no cansaço,
de esbanguelar os dentes nas pedras,
virar *pé-de-vento*,
sumir no *assopro* de Oxalá
E dentro do *assopro* de Oxalá
virar *cochicho* nos ouvidos dela,
xodozar todo santo dia,
catar *cafunes* invisíveis,
rolar dentro das suas anáguas,
bambeando o corpo dela,
babatando sem rumo,
amuxilado,
acuado diante das suas mungangas,
engambelado, tatambeando, fumado.

Os grifos, evidentemente meus, dispensam maior comentário sobre esse esgotamento progressivo que Jorge de Lima vai fazendo do paradigma *vento*.

Vozes do vento

Já tínhamos visto, desde o segundo poema transcrito (NA CARREIRA DO VENTO) a presença de sons trazidos pelo vento: lamento, gritos. A isso, podemos agora acrescentar *assopro*, *cochicho*. Mas é sobretudo o poema O POETA PERDIDO NA TEMPESTADE que exemplifica a importância do elemento acústico — a temática das “vozes do vento”:

Numa noite longínqua eu acordei
com o *tremendo rumor* da ventania.

..

Vinha com o vento um bruaá de vozes.
Donde vinham essas vozes eu não sei.

..

As trombetas soaram: homens e árvores

..

... cavalos

e seus *torvos relinchos* pelos ares.

Até o próprio vento tinha medo,
uivando, uivando como um jaguar (6).

O vento é mais para os ouvidos do que para os olhos. Invisível — a não ser pelos seus efeitos (e daí seu caráter de mistério) — é no entanto uma realidade antes de mais nada para a audição. E o mais das vezes a linguagem do vento, quando não é francamente apocalíptica, é hostil ao homem, ou, pelo menos, algo de lúgubre:

Mas ninguém sabe se esse vento quando
passa *gemendo* pela sala obscura
e vai esconder-se em seus cabelos ruivos,
se é o *hálito* de Deus, ou antes o *uivo*
das potências adversas à criatura
umas e outras sem trégua *dialogando*.

(E ESSE VENTO INDO E VINDO PELA PORTA)

As vozes são uma realidade universal, no espaço e no tempo:

E dum extremo a outro, vozes, vozes,
dia e noite incessantes dialogando.

Depois nasce outra vez, e é o mesmo diálogo,
o mesmo desespero e as mesmas vozes
que se repetem sem cessar de novo.

(NÃO ME IMPORTA QUE OS OLHOS ME DEVASSEM)

Em O MUNDO ESTANQUE, O CÉU ALUCINADO, a destruição final (mundo *estanque*. .) se revela sobretudo pela redução da “voz do mundo”, apocalípticamente, a três cavalos rinchando, e pelo emudecimento divino:

...

Cavalgam pelo espaço e pelo tempo
Três cavalos rinchando. São as únicas
vozes, vozes finais, as vozes parvas
a que te reduziram voz do mundo:
órfã de tudo o que era amor humano
nem lhe resta o clamor de Deus chorando

Em SE ESSA ESTRELA DE ABSINTO DESABAR, outro poema apocalíptico, um dos sinais da morte são, no ar, as “vozes exauridas”

(6) — Grifos meus, como aliás também os outros que se seguirão.

O ar violento, o ar enraivecido

A poética de tempestade é, para Bachelard, a poética da cólera. O vento furioso é um símbolo da ira cósmica, da cólera em estado puro, sem objetivo nem pretexto. A obsessão apocalíptica de Jorge de Lima encontra aqui possibilidade de plena expansão, fazendo-se presente, mais do que nunca, no já referido poema **O POETA PERDIDO NA TEMPESTADE**:

Numa noite longínqua eu acordei
com o tremendo rumor da ventania.
Que é isso, meu Deus? Olhei o céu.
e o vento forte me ensopou de chuva.
Vinha com o vento um bruaá de vozes.
Donde vinham essas vozes eu não sei.
O meu navio se perdeu e entrei
na mais negra confusão do mundo.
A tempestade, Senhor! A tempestade
com a vossa força arrebatava o mundo.
Eu era pequenino ante a violência,
ante o choque brutal da vossa ira.
Eu não podia me ajoelhar, Senhor,
eu só podia cair e eu caí.
Fui arrastado pela vossa força
como aspirado pelo vosso hálito.
A tempestade, Senhor! A tempestade,
mais do que a tempestade, a vossa ira,
a vossa majestade, a vossa face.
Eu não podia ver a vossa face.
As trombetas soaram: homens e árvores,
bichos e água pelos ares densos
foram arrancados pela grande força.
Nos espaços eu divisei o medo bruto
dos cavalos caídos na voragem,
as crinas reluzentes, desgrenhadas,
e seus torvos relinchos pelos ares.
Vi as folhas das plantas como loucas
se agarrando nos galhos decepados.
Até o próprio vento tinha medo,
uivando, uivando como um jaguar.
Lá embaixo era uma gota, gota apenas
o mar, o grande mar, o imenso mar.
E toda a humanidade, todas as feras

no horror supremo dessa confusão.
o instinto de viver perdendo estão.

Podemos encontrar aqui o tema da “caçada infernal”, cavalgada invisível e violenta, com o vento urrando, vento de mil vozes, lamuriantes e agressivas — um arquétipo jungiano. O caráter de “insanidade” dos elementos, surgido por uma tempestade, transparece sobretudo em A MORTE DA LOUCA:

Onde andarás, louca, dentro da tempestade?
És tu que ris, louca,
Ou será a ventania ou algum pássaro desconhecido?

Estarás sendo esbofeteada pelas grandes forças naturais?

Ou conversarás com a ventania como se conversasses com tua irmã mais velha?

e em QUATRO ENORMES VENTANIAS:

Quatro enormes ventanias
seguem sempre alucinadas
enterrando noite e dia
comandantes e soldados.

Quatro enormes ventanias
roem o bronze das estátuas,
comem todos os vestígios
dos barões assinalados.

Por outro lado, o vento que pode ser destruidor, pode ser também vivificador:

“E com o vento revive o que era inerte”
—significação essa que está bem próxima à de vento = sopro, respiração, espírito.

Sopro, respiração

Em SINTO-ME SALIVADO PELO VERBO, é a participação no sopro divino (= o próprio princípio vivificador) que proporcionará ao poeta a possibilidade de escapar do nada:

Não quero interromper-me nem findar-me.
Desejo respirar-me no Teu sopro,
aparecer-me em Ti, continuado.

A união mística é feita exatamente através da *respiração* — tomada, de resto, na sabedoria popular, como critério de vida. Assim como o vento sobre a terra inerte, o sopro respiratório é a força que levanta e anima o corpo:

“Vive meu peito que antes era nada”

Quase sinônimo de sopro, para Jorge de Lima, é *hálito* — que já apareceu, aliás, em dois poemas citados: O POETA NA TEMPES-TADE e E ESSE VENTO INDO E VINDO PELA PORTA. Mas é em DEVOLVE-ME TEU HÁLIITO DEFUNTA que fica mais evidenciada a significação de hálito como vida.

O poema NAQUELA TARDE / O ROSTO INFANTE é fundamental para a imaginação do ar em Jorge de Lima. Há aí um verdadeiro festival de elementos aéreos: respiração, hálito, ar, estrela, ar coagulado, ar rarefeito, ar enterrado, gorro voando, gavião, asma, sopro, pulmão, sufocação, ar dosado, ar da tarde, sopro roubado. Dada a sua importância, talvez seja melhor transcrevê-lo integralmente:

Naquela tarde
o rosto infante,
sonho acordado
bastava apenas
respiração
que de seu hálito
o ar se fazia,
com a estrela Vésper
antes da hora
da Ave Maria:
ar coagulado
formando a igreja,
ar rarefeito,
ar enterrado,
a serra ao longe
velho sobrado
onde nasceu.
No céu translúcido
gorro voando,
gavião morto,
mundo de infância,
flauta distante

e um ser perdido
como um sonâmbulo
cortando a tarde
de leste a oeste.
Menino bobo
entra pra casa
antes que a asma
retire o sopro
do teu pulmão.
Teus companheiros
correm brincando;
tu sufocado
dosando o ar,
criando as coisas
com o ar da tarde.
Teu pensamento
correndo adiante
das andorinhas.
Há um som perdido
como um sonâmbulo
cortando a tarde
de leste a oeste
Menino doente
entre pra casa
antes que a asma
roube o teu sopro,
teu pensamento
correndo adiante
das andorinhas
pela amplidão.

Esse poema não representaria uma auto-consciência do Poeta a respeito do elemento primordial do seu universo de imagens? “Tu sufocado / dosando o ar / criando as coisas / com o ar da tarde”: teria a infância do Poeta influenciado a sua imagética? embora sem me alongar nesse aspecto — o que redundaria numa psico-crítica na linha maurroniana (com todos os seus riscos. .) — seria importante salientar que não é gratuita a obsessão que Jorge de Lima mostra pela temática relacionada com ar, vento, sopro, hálito (e temas secundários da “imaginação aérea”: estrelas, aves, céu, anjo, etc). A criança asmática que ele fora (“menino doente”), com o pulmão comprometido, deve ter ficado marcada, indelevelmente, por essa angustiada necessidade de valorizar o ar — uma ar que, contrariamente a ar — sinônimo de liberdade, segundo Bachelard, é no mais da vezes “ar coagu-

lado”, “ar rarefeito”, “ar enterrado”, como no poema acima transcrito. Jorge de Lima, literalmente, “cria coisas com o ar” Assim, esse poema parece revelar a mola mestra da sua criação poética: a memória da infância e o psiquismo aéreo.

A queda

Constitui outro elemento da imaginação do ar: significa o deslocamento de um corpo no espaço, uma viagem para baixo. Mas para um poeta como Jorge de Lima, vincadamente marcado pela opção ideológica do Catolicismo, a queda é antes de mais nada uma metáfora moral. O dinamismo positivo da verticalidade do homem não o coloca a salvo de uma atração do abismo:

“Eu não podia me ajoelhar, Senhor,
eu só podia cair e eu caí”

(O POETA PERDIDO NA TEMPESTADE)

Estabelece-se uma relação entre as noções de causalidade e de culpabilidade:

“venho do vício, da lama escura,
quero de bruços cair no chão”

(DAVI CAINDO)

Em O GRANDE DESASTRE AÉREO DE ONTEM, os corpos caem, e essa queda significa sua morte:

Vejo sangue no ar, vejo o piloto que levava uma flor para a noiva, abraçado com a hélice. E o violinista em quem a morte acentuou a palidez, despenhar-se com sua cabeleira negra e seu estradiváriu. Há mãos e pernas de dançarinas arremessadas na explosão. Corpos irreconhecíveis identificados pelo Grande Reconhecedor. Vejo sangue no ar, vejo chuva de sangue caindo nas nuvens batizadas pelo sangue dos poetas mártires. Vejo a nadadora belíssima, no seu último salto de banhista, mais rápida porque vem sem vida. Vejo três meninas caindo rápidas, enfunadas, como se dançassem ainda. E vejo a louca abraçada ao ramallete de rosas que ela pensou ser o paraquedas, e a prima-dona com a longa cauda de lantejoulas riscando o céu como um cometa. E o sino que ia para uma capela do oeste, vir dobrando finados pelos pobres mortos. Presumo que a moça, adormecida na cabine ainda vem dormindo, tão tranqüila e cega! Ó amigos, o paralítico vem com extrema rapidez, vem como uma estrela, vem

com as pernas do vento. Chove sangue sobre as nuvens de Deus.
E há poetas míopes que pensam que é o arrebol”

As expressões que atualizam a idéia de movimento cadente pontilham o texto: despenhar-se, arremessadas, chuva, caindo, salto, caindo rápidas, riscando o céu, estrela cadente, chove sangue. É um drama passado no ar, em que os elementos ligados a “desastre” (morte, fragmentação, violência, sangue, palidez) são todos integrados pelo movimento cadente.

A tentativa que o Poeta faz de propor uma segunda leitura desse texto, interpretando-o como arrebol, na realidade não o redime. De um lado, movimento cadente, é verdade, atualiza tanto a idéia de desastre aéreo como a de arrebol: chuva é um fenômeno atmosférico e sangue pode significar uma cor; de outro lado, a escolha da metáfora “sangue” é comprometedora, provocando necessariamente uma projeção do humano na natureza; mas o que é decisivo é o fato de a interpretação do desastre como arrebol ser feita por poetas *míopes*. Assim, a realidade que dominará é a do desastre aéreo: daí o título do texto, que “resolve” a ambigüidade. Jorge de Lima continua aqui, como ao longo de toda a sua obra poética, o poeta da queda, do mundo da dor, o poeta apocalíptico.

O pássaro

É outro “habitante” natural do ar Segundo Bachelard, em *L’Air et les Songes* (7), “on peut dire que, dans le règne d’une imagination créatrice aérienne, le corps de l’oiseau est fait de l’air qui l’entoure, sa vie est faite du mouvement qui l’emporte” Assim, em Jorge de Lima, há uma identificação, ou ao menos uma possibilidade de confusão entre o pássaro e o vento:

“Ou será ventania ou algum estranho pássaro desconhecido”
pergunta o poeta em A MORTE DA LOUCA.

O pássaro tem uma realidade muito pouco material — como as aves do poema QUANDO TU DORMES VÊM AS ALBERGÁLIAS,

“aves noturnas de impalpáveis penas”

Mas o importante é se observar que a *ave*, em Jorge de Lima, a ave que no ar está em seu elemento vital, também sofre queda e morre:

(7) — Bachelard, G: *L’Air et les Songes*, Lib. José Corti, Paris, 1943, p. 83.

“A ave desabou sobre o mundo como um Sansão sem vida”
(A AVE)

Em outros poemas, aparece também essa variante de pássaro que é o Anjo:

“Descem contemplações anjo-animálias”
(QUANDO TU DORMES VÊM AS ALBERGÁLIAS)

No poema *ELE VIU A ÁRVORE*, é a um “Anjo imenso” que a árvore é comparada.

Também a borboleta comparece na imagética de Jorge de Lima, como se pode observar em *DUAS MENINAS DE TRANÇAS PRETAS*, em que ela exerce a função de trasmisora, de elemento portador. E se quisermos, aqui também, fazer apelo à etimologia, ela nos será de grande ajuda: *psique*, em grego, quer dizer ao mesmo tempo alma e borboleta.

A Árvore

Pertencente à imaginação da terra porque nela solidamente enraizada, a árvore no entanto é também um elemento áreo. Imagem vertical, força verticalizante (“L’Arbre seul, dans la nature, pour une raison typique, est vertical, avec l’homme”, diz Claudel (8), a árvore participa do elemento no qual está como que suspensa, e pelo qual se deixa penetrar. E em Jorge de Lima a sugestão do psiquismo aéreo (com seu corolário necessário de dinamismo) tem tanta força que mesmo a árvore — tão solidamente enraizada no solo, a ponto do Universo, no Eixo do Mundo — essa árvore anda! A própria imagem do enraizamento — e enraizamento no sentido literal da palavra — sofre aqui essa contaminação dinâmica:

Ele viu a árvore!
Era enorme e caminhava com seus pés de raízes
...
Ele viu a árvore: ia impelida pelas forças do Espírito

Ele viu a árvore caminhando solta.
Acima dela esvoaçavam pombas e milhafres;
ia impelida pelas forças do Espírito

(8) — Claudel, Paul: *La Connaissance de l’Est*, p. 148, apud Bachelard: *L’Air et les Songes*, op. cit., p. 235.

ora bailando como um Anjo imenso,
ora tropeçando nos montes e nos vales”

ÊLE VIU A ÁRVORE

Constelações, estrelas

Também “povoam” o elemento ar. Apesar de aparecerem com menor frequência, parece que Jorge de Lima lhes atribui um papel muito importante, de elemento primordial, como em SENTADO NAS PIRÂMIDES VULGARES:

“espero que a Constelação do Peixe
volte a brilhar depois das águas, como
antes delas (9) brilhou inicialmente”

No entanto, astros e estrelas têm na sua poesia sobretudo uma realidade apocalíptica, como se pode ver em SE ESTA ESTRELA DE ABSINTO DESABAR, em ESTRELA, Ó ESTRELA (onde se trata de uma estrela morta), e sobretudo em SENTADO NAS PIRÂMIDES VULGARES, nas estrofes finais do soneto do qual já vimos o início:

Desses céus abismais desvendo o feixe
luminoso dos astros familiares
aos olhos dos astrônomos cansados.
Quero assistir ao trágico desfecho
desse último espetáculo encantado
que irá encher espaço, terra e mares.

Nuvens

Embora não ocupem um lugar muito significativo na imagética de Jorge Lima, quando aparecem representam sobretudo o movimento ascensional (característico, segundo Bachelard, da imaginação do ar):

E quando nossos olhos pairarem sobre as nuvens, nós sere-
mos do tamanho da montanha;

..

E veremos...

..

(9) — Grifo meu.

e as primeiras nuvens que subiram com os nossos olhos para os olhos de Deus.

(DEIXAI DE RODAR EM TORNO DO MONTE)

No entanto, esse movimento ascensional é interceptado: pois o homem é um ser que cai, e a realidade final é o Apocalipse:

Então se ouviu a voz: “perecerão” ..

Tempo não houve mais, uma agonia

invadiu os seres em tribulação;

e a nuvem se abateu na pedra; e havia

(O HORIZONTE ERA ESTREITO)

O ar despovoado, o hiato, o vácuo: o esvaimento das coisas

Pode-se acompanhar uma evolução da imagética aérea de Jorge de Lima, onde se observa um esvaziamento progressivo do ar, da atmosfera. O ar, de “gordo e oleoso” da primeira fase (*Poemas Negros*), torna-se, no *Livro dos Sonetos*, despovoado. Tudo se esvai, se dilui:

A casa está em sombras imergida

a luz morreu. O ambiente é timorato.

Na alcova em que viveu a bem-querida

Se esvaem gestos, há signos abstratos

errando na penumbra:...

A aparência das coisas coagulou-se

em desesperado hiato.

(A CASA ESTÁ EM SOMBRAS IMERGIDA)

Mas é sobretudo no emudecimento da voz que, ainda no mesmo poema, se verifica a vacuidade total:

Não há passos,

nem mãos, nem seu olhar, seu olhar doce,

nem nada; nem o som da sua fala

nem a lembrança vaga de seus traços

nem Tua Voz, meu Deus, para acordá-la.

O “bruaá de vozes” da primeira fase (cf. O POETA PERDIDO NA TEMPESTADE) torna-se agora “solução inerte”:

Tudo é um soluço, ôi, ôi, soluço inerte,
ninguém, ninguém, ninguém. Nem os ciprestes
A morte é surda. Amem nos teus ouvidos”

(OLHOS, OLHOS DE BOI PENDIDOS VERTEM)

Em *E ESTA ANGÚSTIA DE TE RECOMPOR, TRAÇO* as expressões que se ligam ao tema de deliquescência dominam o soneto inteiro: “fonte que se exauriu”, “rosto escasso”, “passo desvanecido”, “afrouxa-se o laço”, “desvanecida frase e pensamento”, “tênue vaga”, “esvais”, “vaga presença”

No fim do *Livro dos Sonetos*, a idéia de esvaimento se intensifica a cada passo. Mesmo os elementos “aéreos” da imaginação menos “material” como a imaginação do ar, mesmo esses elementos sofrem um processo de dissipação:

Busco-te viva e impossível

Nuvem fugaz desgarrada.
Esquiva fisionomia
Desfeita, recomeçada,
Suave névoa erradia
Para sempre indevassada.

Doce espectro repentino
Anjo saído de estrela.

BUSCO-TE VIVA E IMPOSSÍVEL)

Em *ESTRELA, Ó ESTRELA* assiste-se a uma anulação progressiva dos elementos do ar:

Estrela apagada,
vento impotente,
tempo implacável,
espaço vazio,
leis mentirosas,
deuses caídos
nada, nada, nada.
Obrigado, ó mortos.
Da noite que vim
pra noite que vou:
relâmpago de Deus — sou.

Contrapondo-se ao vento portador de realidade da primeira fase de Jorge de Lima, o vento aqui ajuda (ou provoca) a diluição das coisas:

E esse vento indo e vindo pela porta
e o ambiente se diluindo, se diluindo,
e com ele o crepúsculo. Olhai bem
que a mão perdida se assemelha a uma

tombada luva branca, luva morta
(luva inerte no vento). O rosto lindo
começou a esvair-se e inda contém
a delícia da vida que se esfuma.

(E ESSE VENTO INDO E VINDO PELA PORTA)

Essa anulação progressiva das coisas, esse esvair-se, atinge seu paroxismo num dos poemas finais do *Livro dos Sonetos*:

Agora, a tentação dessas profundas
Grito sem galo, mar sem peixes e águas.
Sintetizado bicho frente a Deus,
com a linguagem queimando como o inferno.

Estou abandonado aos elementos:
Números, forças, vida desconhecida,
a nau da salvação com as velas rotas
e a angústia em vendaval me esbofeteando.

A voz da minha infância estrangulada.
E esta raiz plantada no meu peito
como teu câncer bom, ó Deus faminto.

Que me invadas então meu corpo impuro
e me faças vigília do Teu tempo,
contemplação da Tua voz ardente.

Já tínhamos visto a importância da voz como elemento da imaginação do ar em Jorge de Lima. Fomos acompanhando, ao longo de seus poemas, um processo de “desmaterialização” progressiva, de diluição e esvaimento da realidade, comprovando, de maneira muito nítida, a afirmação de Bachelard, segundo a qual as imagens do ar estão a caminho de desmaterialização (10) Num Autor cujo móvel poético é a memória da infância, o despojamento total se resumiria, exatamente, no “estrangulamento da voz dessa infância” O próprio Deus

(10) — *L'Air et les Songes*, p. 20.

se reduz aqui a uma *voz ardente*: é o paroxismo do chamado psiquismo aéreo. “En particulier les phénomènes aériens”, diz Bachelard, “doivent être mis au rang des principes fondamentaux d’une psychologie que nous appellerons plus volontiers la *psychologie ascensionnelle*” (11). E no fim, acaba insinuando que tal processo completo levaria ao êxtase religioso — não será esse o caso de Jorge de Lima?

(11) — Op. cit., p. 17

MODELO LOGICO-MATEMÁTICOS: PLATON Y CHOMSKY

Agustin Seguí

I) CHOMSKY

1 *El matematicismo racionalista:*

El siglo XVII fue el siglo racionalista por excelencia. El siglo XVIII, iluminista, fue una continuación del racionalismo en muchos de sus postulados esenciales, pero rechazó el innatismo cartesiano. Chomsky, por su parte, ha querido fijar como punto de partida un racionalismo absoluto dejando de lado las correcciones que los mismos racionalistas hicieron, con posterioridad a los planteos iniciales. Se trata pues de un racionalismo muy puro y al mismo tiempo poco depurado.

Una de las bases del racionalismo la constituyen las ciencias exactas (1); y éste será el punto de partida de las críticas que desarrollaré a continuación. Cuando se recurre a las matemáticas para el tratamiento de una determinada ciencia, se corre el riesgo de *mostrar o sistematizar sólo el aspecto matemático de dicha ciencia*: su especificidad puede quedar afuera o, a lo sumo, en segundo plano.

En mi opinión no debemos todavía prejuzgar acerca de si todo lo pensable es matematizable: queda a cargo de la cibernética futura resolver este problema. Pero sí debemos establecer una *distinción entre lo matematizable y lo matemático*. Podemos decir que lo matemático es aquello que debe ser contemplado solamente (o al menos prioritariamente) desde el punto de vista de las matemáticas. Lo matematizable, en cambio, es aquello que, aunque sea prioritariamente objeto de análisis de otras ciencias, puede también ser considerado matemáticamente.

(1). — Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1972, p. 71, 86.

Sin querer tratar a fondo esta distinción (que podría implicar, por ejemplo, toda una reclasificación de las ciencias), quiero sin embargo dejar sentado que esto tiene que ver con el carácter plural de la realidad; pretender reducir toda la realidad a un solo aspecto, y solo a ése, es una falacia de miopía intelectual, un exclusivismo, un análisis “monosintomático” al decir de W Stern (2) Más adelante retomaré esta crítica.

2. *Lingüística y álgebra: arbitrariedades:*

Algo semejante hace Chomsky cuando elabora un modelo formalizado algebraicamente. Chomsky no pretende, por supuesto, reducir la lingüística a matemáticas, ya que lo matemático pertenece sólo a la formalización y no al cuerpo específico de la teoría gramatical (así como el álgebra era sólo el método de la *mathesis* cartesiana) Pero la formalización es lo que da, precisamente, forma y coherencia al esquema interpretativo en tanto le confiere un armazón lógico y le permite “funcionar”

Y es allí precisamente donde reside el riesgo de conferir la primacía al aspecto matemático del modelo. El hecho de dar al método una cierta primacía por sobre la ciencia a la cual se aplica, lleva casi necesariamente a otorgarle (al método) una universalidad mayor de la que realmente pueda tener.

En Roger Hadlich, discípulo de Chomsky, reencontramos esta misma falacia: si para analizar una oración como “gambas y vino son una buena combinación”, Hadlich necesita (a imitación de su maestro) desdoblarla en “gambas y vino son una combinación y la combinación es buena” (3), tenemos un claro ejemplo de una estructura sintáctica violentada en nombre de una ordenación lógico-matemática y elementarista. La violentación de la estructura sintáctica dada es obvia: aparecen dos oraciones en lugar de una, y aparece también una relación sintáctica (coordinación copulativa) que no existía en el caso original.

Esto no se soluciona con la posterior aplicación de transformaciones que devuelvan a la oración su estructura original. Este proceso significaría más bien una duplicación del análisis.

(2). — Stern, William: *Psicología general*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 19.

(3). — Hadlich, R. L.: *Gramática transformativa del español*, Madrid, Gredos, 1973, p. 216 y 425. Prefiero tomar ejemplos de un discípulo de Chomsky, y no del maestro, porque allí encuentro desarrollada casi completamente la gramática de toda una lengua.

Son estructuras lingüísticas lo que se intenta explicar; las estructuras y relaciones (lógicas y) matemáticas pueden imitar, en mayor o menor grado, aquéllas otras, pero no las describen lingüísticamente sino (lógica y) matemáticamente, con lo cual sólo captan el aspecto (lógico-) matemático de las mismas. El hecho de que el aspecto propiamente lingüístico sea mejor o peor captado es algo totalmente independiente del uso de ese tipo de formalización.

Si esa formalización no puede *describir* correctamente una lengua (tal como la presentan sus elaboradores, independientemente de que pueda ser corregida), cuánto menos podrá *explicarla*; y se supone que toda ciencia debe tender a lograr la mejor explicación posible de su objeto de estudio. La metodología chomskyana no puede explicar correctamente la estructura de una lengua por la simple razón de que apela a recursos que desde el punto de vista lingüístico son *arbitrarios*. Lo son en tanto es indiferente recurrir a uno o a otro. Parecería que lo que importa, al igual que en cibernética o en el más simple circuito eléctrico, es que el circuito se cierre; los pasos intermedios no tienen importancia decisiva mientras el mecanismo funcione.

Un ejemplo: “Vendré *cuando* tú me necesites” se reduce a “Vendré *en el momento en que* tú me necesites”, y finalmente a “Vendré en el momento [tú me necesitas en el momento]” (4)

En el ejemplo original tenemos toda una estructura que cumple una función de circunstancial; lo mismo sucede en el segundo caso; pero si procedemos a un análisis interno de la estructura de los dos circunstanciales, los elementos intercambiados (“cuando” y “en el momento en que”) no tienen allí ni la misma forma ni la misma función (o funciones); e incluso aparece un “que” relativo, es decir una relación que antes no estaba; se modifica la estructura original para producir (y muy artificial y artificiosamente) otra estructura distinta.

Algo semejante ocurre con los circunstanciales; tengamos en cuenta que, en fórmulas resumidas,

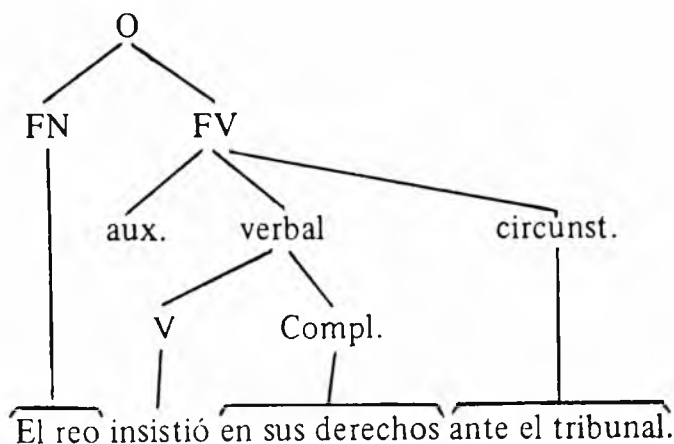
O → FN + FV

FV → auxiliar + verbal (+ circunstancial)

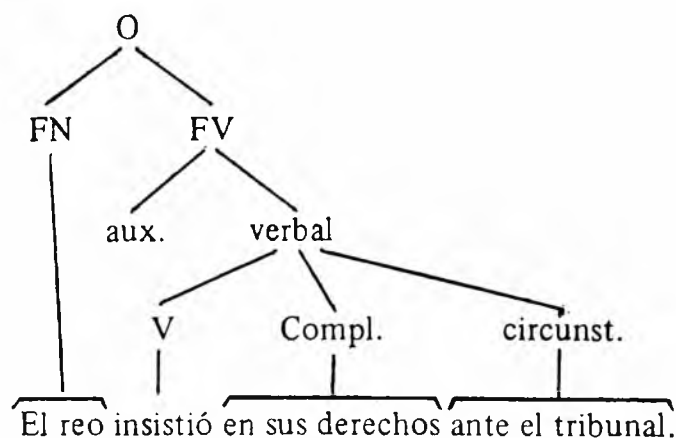
Verbal → { V (+ FN) (+ OI) }
 { Cópula + Pred. nominal }

(4). — Hadlich, R. L.: *o. c.*, p. 224 s.

Ahora bien: para el funcionamiento del sistema es lo mismo hacer que el Circunstancial dependa de la FV (como en las fórmulas dadas) o del Verbal. Hadlich da el siguiente ejemplo: “El reo insistió en sus derechos ante el tribunal”, y lo desarrolla de la siguiente manera (5):



Sería lo mismo desarrollarlo así:



De modo que no hay nada, en el modelo, que lleve a insertar correctamente los circunstanciales. Basta cerrar el “circuito” de cualquier manera. Hadlich reconoce esta indefinición del transformacionalismo (6) Otro tanto sucede con la notación de voz pasiva (7)

Esto muestra, por otra parte, hasta qué punto los métodos no son epistemológicamente neutros.

(5) — Hadlich, R. L.: *o. c.*, p. 76. Simplifico aquí el desarrollo de Hadlich, para que se vea más claramente lo que quiero hacer notar.

(6). — Hadlich, R. L.: *o. c.*, p. 167.

(7). — Sobre la ‘pasiva’, cf. Chomsky, Noam: *Estructuras sintácticas*, México, Siglo XXI, 1974, § 5. 4.

Repito que los errores que se cometan de esta manera no son consecuencia necesaria de dicha metodología, sino que ésta implica una serie de puertas abiertas hacia el error, que el lingüista cruzará o no según su preparación específica y la solidez o debilidad de su criterio lingüístico. Pero en la medida en que se cruza esa puerta, en la medida en que se deja uno deslizar por esa pendiente, se explicará la lengua (al menos en parte) en función de las matemáticas, que es como querer explicar la química en función de los colores de sus elementos.

3. *Reduccionismo y otros -ismos:*

Esta arbitraria reducción o simplificación “monosintomática” de que vengo hablando no es un fenómeno epistemológico aislado. “Comprender y explicar racionalmente alguna cosa, es asimilar lo todavía desconocido a lo ya conocido; en otros términos, es concebirlo como idéntico en naturaleza a alguna cosa que ya conozcamos.” (8)

Independientemente de la corrección o incorrección de esta definición del conocimiento, lo cierto es que este procedimiento es, de hecho, muy natural.

De un modo semejante, Chomsky “deriva la gramática de la lógica, y el lenguaje de una vida mental orientada por la razón” (9) Para no incurrir en falacias de este tipo con respecto a la formalización, es necesario (al decir de Fernández Guizzetti) “inventar” una matemática propia para el análisis lingüístico.

Es cierto que también Chomsky inventa en alguna medida sus propias matemáticas, pero la insuficiencia de su reajuste se nota en las lagunas y arbitrariedades que hice notar más arriba.

En términos muy generales es cierto que, “trátase de explicar o de prever, todo se reduce siempre a relacionar” (10); pero también es cierto que nuestra inteligencia adolece de un “ciego instinto de relación” (11) que permite semejantes casos de distorsión.

(8). — Gilson, Étienne: *L'être et l'essence*, París, Vrin, 1962, p. 24.

(9). — Piaget Jean: *El estructuralismo*, Buenos Aires, Proteo, 1969, p. 73.

(10) — Comte, Augusto: *Discurso sobre el espíritu positivo*, Buenos Aires, Aguilar, 1971, p. 65.

(11). — Comte, Augusto: *o. c.*, p. 67. Cf. también Foucault, Michel: *o. c.*, p. 8, 39, 45, 63.

Se ha dicho que el modelo chomskyano es, al fin y al cabo, una vuelta a la gramática tradicional. Por supuesto que Chomsky logra un progreso innegable con respecto a todas las gramáticas anteriores, pero por otra parte reitera y acentúa esa reducción de la gramática a la lógica, independientemente de la otra reducción chomskyana de la lingüística a la psicología (12)

Con respecto a la primera reducción, cf. supra § 2, el ejemplo “gambas y vino son una buena combinación”, en donde “una buena combinación” se convierte en “una combinación y la combinación es buena”; el modelo evidente y confesado de este tipo de análisis es la gramática de Port Royal (13) Posteriormente se aplica una transformación que reduce el juicio a la simple estructura de núcleo y modificador (sustantivo y adjetivo)

Según Chomsky, “no es difícil mostrar que esta transformación simplifica considerablemente la gramática, y que tiene que ir en esta dirección, y no en dirección opuesta” (14) Ahora bien:

1) La simplicidad se da en la Estructura de la Frase (EF), pero el proceso total se complica con la introducción de una transformación que podría ser omitida.

2) Con respecto a la dirección de la transformación, es obvio que deja de importar si se reconoce una estructura sustantivo-adjetivo. Chomsky se plantea el problema de la dirección porque supone que de alguna manera hay que partir de una (supuesta) identidad entre ambas estructuras.

3) Esta identidad no es sintáctica sino (lógico-) *semántica*: hablar de “una buena combinación” implica afirmar que “la combinación es buena” Y esta identidad semántica es constatada por medio de la reducción de dos fórmulas sintácticas diferentes (aplicadas a un mismo contenido) a una sola forma lógica. Esto significa una comparación

(12). — Chomsky, Noam: *El lenguaje y el entendimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 12.

(13). — Chomsky, Noam: *o. c.*, p. 34.

(14). — Chomsky, Noam: *Estructuras sintácticas*, § 7.2, ejemplo 71. En otras partes de la misma obra (§§ 6.1, 7.1, etc.) apela a la *simplicidad* de las reglas obtenidas, para justificar su validez. Pero es claro que las ventajas de la simplicidad, cualquiera sea el sentido en que se la entienda, no bastan para evitar los errores a que lleva, es decir, el error consistente en subordinar una teoría a un método, descuidando en gran manera la *corrección* de la teoría misma y su valor explicativo.

entre las estructuras lógicas, semánticas y sintácticas, pero no sólo una comparación sino también una reducción de un plano al otro, con lo cual se pretende extremar el paralelismo entre planos distintos, y subordinarlos entre sí.

4) De esta manera las diferencias estructurales de la sintaxis quedan relegadas a un segundo plano, con lo cual el análisis sintáctico deja de ser primariamente sintáctico.

5) En la descripción de una lengua nos topamos con otros fenómenos semejantes, en los que podemos ver cómo un mismo contenido adopta distintas formas (no ya sintácticas sino morfológicas); por ejemplo: vivir/ vida; permanecer/ permanencia. Esos paralelismos nos permitirían reducir, por ejemplo, “la vida es un misterio” a “(el hecho de) vivir es un misterio” o a algo similar. “No podemos permanecer aquí” se convertiría en “nuestra permanencia aquí no es algo que sea posible para nosotros”

Si queremos llevar esto hasta sus últimas consecuencias veremos que otro tanto podría hacerse (aunque Chomsky no lo haga) con los casos de casi todo tipo de palabras compuestas: reducir “retomar” a “volver a tomar”, o “maleducar” a “educar mal”. De este modo fabricaríamos una serie de alo-estructuras totalmente inútiles para un análisis sintáctico puramente formal; pero lo haríamos con el mismo criterio lógico y veladamente semántico que usa Chomsky para desdoblar, por ejemplo, la estructura sustantivo-adjetivo (15). Las arbitrariedades a que podría llevar este análisis no serían una traba para una metodología que (como la chomskyana) puede “solucionarlas” creando todas las transformaciones (*deus ex machina*) que desee.

4. Estructura, función, cibernética:

Sin embargo no se trata sólo de que Chomsky dé primacía a la forma en desmedro del contenido, o a la descripción en desmedro de la explicación. No son éstas las principales antinomias en juego.

Si es cierto lo que he dicho hasta aquí, Chomsky no describe correctamente una lengua; para que su descripción sea *completa* basta elaborar varios centenares de reglas de transformación, y así el sistema

(15) — Cf. Chomsky, Noam: *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970, pp. 152 s. Chomsky no acepta relacionar transformacionalmente los casos pareados de (19) y sí los de (20), porque evidentemente no quiere prescindir de la sintaxis, aunque la subordine (y la asimile) a la lógica; por eso no llega a los extremos que ejemplifico.

podrá funcionar; pero la descripción no será *correcta*, de la misma manera que la descripción completa de la estructura de un avión no puede servir para describir la estructura que hace que un pájaro pueda volar. Y sin embargo el avión funciona, y también vuela; pero no vuela *como* un pájaro: no copia (ni le interesa) el funcionamiento de éste; simplemente obtiene un resultado equiparable, que es lo propio de la cibernética.

De modo que Chomsky no privilegia fundamentalmente ni la forma ni el contenido de un sistema, por la simple razón de que sustituye este sistema por otro. No se trata de la antinomia forma-contenido, sino de la de forma-función (“función”, no “funcionamiento”, ya que éste último no está implicado separadamente por ninguno de los dos términos mencionados sino por ambos a la vez, puesto que expresa precisamente su enlace y mutua relación) No hay isomorfismo entre ambos sistemas; hay un “isofuncionalismo” o, si se quiere, un “isotelismo” (es decir, igualdad en los fines, en los resultados)

A mi juicio, las causas de ese porcentaje de arbitrariedad de la formalización chomskyana, que he mostrado con ejemplos, son dos:

1 Por una parte, las matemáticas autorizan asociaciones o disociaciones arbitrarias; sólo que esa arbitrariedad no es tal en las matemáticas sino que resulta perfectamente justificable porque: a) las unidades o subunidades que allí se intercambian son estrictamente idénticas ($100 + 5 = 50 + 50 + 3 + 2 = 80 + 25$, etc.); b) además los signos numéricos no tienen un correlato unívoco sino que se aplican a cualquier fragmento de una realidad cuantificable o mensurable.

Pero por lo que respecta a la lingüística, en el ejemplo que vimos referente a los circunstanciales, se comprueba que la sustitución de una conjunción subordinante por una frase circunstancial alteraba las relaciones sintácticas. Con igual artificialidad se podría reducir los adverbios a otro tipo de unidades: reducir “camina ágilmente” a “camina con agilidad”, o “está evidentemente confuso” a “es evidente que está confuso”; o también podríamos efectuar a la inversa estas reducciones (16)

(16). — El modelo chomskyano no tiene un solo tipo de reducción de estructuras superficiales a estructuras profundas; hay dos tipos de reducción, a saber:

1. Distintas formas superficiales, cada una *con distinto contenido*. Ej.: “El soldado volvió de la guerra” y “El ladrón saltó por la ventana” Prescindiendo de la reescritura fonológica final, ambos casos tienen la misma “historia derivacional”; en este sentido digo que tienen (o que son reductibles a la misma estructura profunda.

2. Por otra parte, si es evidente que el comportamiento lingüístico no es idéntico al comportamiento matemático, y sin embargo se recurre a éste para explicar aquél, lo que sucede es que se yerra en la elección del criterio: se apela a un criterio matemático o mixto, en lugar de investigar cuál debe ser el *criterio propiamente gramatical*.

5. *Breve discurso del método:*

Un comentarista anónimo nos dice que una de las dos cuestiones lingüísticas fundamentales es “la de las restricciones a que es preciso someter a la clase de gramáticas posibles para que aquello que generen corresponda más exactamente al concepto de ‘lenguaje natural’ o sea, para responder mejor a la reiterada pregunta sobre la naturaleza del lenguaje. Pásmense, en efecto, los reticentes: el verdadero problema de las gramáticas transformacionales no consiste en que son demasiado rigurosas, sino en que todavía lo son poco.” (17)

Es cierto que, como dice el mismo comentarista (18), Chomsky parte, a diferencia de otras escuelas anteriores, de una base epistemológica seria y compleja, y que no puede ser criticado sino a ese mismo nivel. Pues bien: ésa es la finalidad del presente trabajo. Es evidente además que toda ciencia debe ser lo más rigurosa posible, pero es necesario hacer un par de observaciones más sobre el problema de las metodologías descriptivas.

2. Distantas formas superficiales *con el mismo contenido*. Ej.: “La buena combinación” y “La combinación es buena” Otro ejemplo es la construcción pasiva. A este tipo pertenecerían los casos de reducción de ‘vivir’ a ‘vida’, ‘maleducar’ a ‘educar mal’ (cf. supra), o los recientemente dados como reducir “camina ágilmente” a “camina con agilidad”; etc. En todo este segundo grupo vemos que el elemento unificante que permite la reducción no es tanto la forma sino el contenido (a pesar de las salvedades que hace Chomsky; cf. la cita de nº 15), y de él se parte.

Los ejemplos que he añadido por mi cuenta muestran la inoperancia de todo este grupo ya que, llevando el procedimiento hasta sus últimas consecuencias, podríamos usarlo para reducir a una misma estructura profunda todos los grupos de oraciones *sinónimas* que tengan más o menos los mismos constituyentes (cf. nuevamente la cita de nº 15).

También Aristóteles usa, para su lógica formal, estos dos tipos de reducción; pero, puesto que todas las formas de sus razonamientos (silogismos o inferencias inmediatas) están armadas sobre la base de un solo tipo de juicio (‘A e B’, con sus variantes de universalidad, particularidad y singularidad por un lado, y afirmación y negación por otro), necesita ambos tipos de reducción para armar su esquema formal, de modo que la doble reducción es justificable en Aristóteles.

(17). — “Introducción” (no firmada) a: Chomsky, N.; Miller, G. A.: *El análisis formal de los lenguajes naturales*, Madrid, Comunicación, 1972, pp. 14 s.

(18). — Chomsky, N.; Miller, G. A.: *o. c.*, pp. 13 s de la “Introducción”. Cf. también Chomsky, Noam: *Estructuras Sintácticas*, § 6, 1.

Teoría de la formalización (o teoría metodológica) y teoría gramatical (o específica) son dos caras de la misma moneda lingüística que, por ende, se presuponen mutuamente. Pero así como en metafísica hay principios de constitución bipolar (como potencia y acto, esencia y existencia) o fuera de la metafísica (como las relaciones entre teoría y práctica), en los cuales hay uno que tiene prioridad (en el orden de la fundamentación) aunque ambos se reclamen mutuamente, así también en las ciencias en general hay una subordinación epistemológica del método al contenido, aunque esa subordinación sea parcial y relativa en tanto se compensa dialécticamente por la influencia (transformadora y correctiva) que en método ejerce sobre el conjunto de las hipótesis de trabajo.

Y eso es lo que sucede en la gramática transformacional: las hipótesis lingüísticas exigen no sólo una elaboración mayor, cuantitativamente hablando (que es el único aspecto que parece notar el comentarista mencionado), de la metodología, sino también una reconsideración y corrección de los supuestos epistemológicos que fundamentan ese método. Así como también el método hace evidentes ciertas lagunas teóricas y prácticas no llenadas por las gramáticas pre-chomskyanas.

6. *Recursividad o metalenguaje:*

6.1. La recursividad al infinito es un caso importante de la confusión epistemológica que vengo tratando. De hecho las oraciones infinitas no son posibles (19) Y, lo que es más importante, es posible distinguir radicalmente entre la recursividad lingüística y la que se da en matemáticas (20) Esto último se aclara si en vez de apelar a la noción de recursividad usamos la de *metalenguaje*.

6.2. La *consecutio temporum* se reduce, en latín, a dos casos: verbo de la oración principal en presente o futuro, y verbo de la

(19). — Fernández Guizzetti, Germán: *Acerca de la recursividad y de la índole de toda gramática* (en prensa), § 4.

(20). — Fernández Guizzetti, Germán: *La teoría atomista contextual de la gramaticalidad y las lógicas no standard*, Madrid, Revista Española de Lingüística, vol. II, 1972, § 6: Si distinguimos una oración principal y una subordinada a aquélla, vemos que la segunda está incluida en (e implica a) la primera, mientras que “lo inverso es falso; de todo lo cual surge la falsedad de la equivalencia entre la oración inicial y cualquiera otra oración en el proceso recursivo” Finalmente, Fernández Guizzetti demuestra que existen no sólo grados de gramaticalidad sino también de agramaticalidad, y que “el grado de agramaticalidad aumentará con las sucesivas operaciones recursivas hasta llegar a la agramaticalidad total” (*Acerca de la recursividad y de la índole de toda gramática*, principios del § 7; ver en ese artíc. la demostración detallada.)

oración principal en pasado. Dejemos de lado el primer caso; del segundo tomemos sólo dos primeros sub-casos: el verbo de la oración subordinada va en imperfecto del subjuntivo si indica una acción contemporánea a la indicada en la oración principal, y en pluscuamperfecto del subjuntivo si indica una acción anterior a la de la principal. Respectivamente: *Scripsi* (o *scribebam* o *scripseram*) *quid ageret*.

Scripsi (o *scribebam* o *scripseram*) *quid egisset*.

6.2.1 Ahora bien: si se quiere caracterizar el *auxiliar* verbal de la gramática chomskyana con rasgos como \pm perfectivo, \pm pasado y \pm subsecuente, y otros similares, es bueno tener en cuenta que, en los ejemplos dados, el verbo de la oración subordinada establece su aspecto y su tiempo exclusivamente por referencia a la oración principal y a su correlato real o imaginario. Es decir: tanto el 'ageret' como el 'egisset' son tiempos pasados, pero:

— El hecho de poner uno u otro depende sola y exclusivamente de la relación que tenga con el verbo de la oración principal; la caracterización del verbo de la subordinada implica la previa caracterización del de la principal, y no a la inversa.

— Puesto que el 'ageret' está destinado a indicar simultaneidad, pierde su capacidad de connotar el aspecto propio de la acción que expresa; por consiguiente puede indicar una acción perfectiva o no perfectiva, como lo muestran las diversas traducciones que puede tener: *Escribí lo que hacía*, o *Escribí lo que hizo*, o *Escribí lo que estaba haciendo*.

En efecto, una acción pasada contemporánea a la de la oración principal puede continuarse o no en el presente. Y sucede que esta sustitución de la connotación aspectual por la indicación de una relación sintáctica (de subordinación, y además, de relación semántica entre ambas oraciones) se da sólo en la aplicación de la *consecutio temporum*.

Claro que también en otros casos aparece esta misma indeterminación aspectual sin necesidad de que haya subordinación: en una oración principal, el tiempo presente puede referirse al presente, al pasado (en una narración como, por ejemplo, 'No bien toco el timbre *sale* mi amigo furioso y me *dice*. '), o al futuro ('Mañana me *levanto* temprano y *preparo* todo') Pero en estos casos da lo mismo usar el presente o el futuro o pasado (siempre que se mantenga el uso coherente en todo el contexto), mientras que en los casos de estricta aplicación de la *consecutio temporum* no podemos elegir.

Por otra parte, aun cuando la caracterización pudiera ser perfecta y completa, ésta siempre dependería de la oración principal, por lo cual habría que estipular reglas apropiadas, exclusivas de las oraciones subordinadas.

Ahora bien: estas reglas deberían pertenecer a la EF (Estructura de la Frase, o Estructura de la Base), puesto que ése es el lugar de las reglas de reescritura de 'aspecto' y 'tiempo'. Pero las reglas de EF generan la estructura profunda. De modo que la introducción de esas nuevas reglas parecería significar el reconocimiento de una diferencia constante y necesaria entre las estructuras profundas de una oración principal y de una subordinada en la que la *consecutio temporum* se aplique estrictamente.

Claro que es posible recurrir a un artificio algebraico que nos presente esas reglas con un simple { } como alternativa respecto a las reglas de aspecto y tiempo propias de una oración principal. Pero la gran diferencia con los otros casos de reglas alternativas es que éstos últimos pueden ser aplicados a cualquier oración, es decir, en cualquier nivel de recursividad, o bien sin que haya recursividad, mientras que la introducción de reglas alternativas de aspecto y tiempo significará la necesidad de reconocer una diferencia radical entre oraciones principales y oraciones subordinadas, y por entre casos de recursividad y casos de ausencia de recursividad. En el primer caso habría sólo diferencias intra-oracionales; en el segundo, diferencias inter-oracionales.

6.2.2. Pero a todo esto sería posible objetar que:

6.2.2.1 Cada una de esas dos posibilidades de reglas (alternativas) de aspecto y tiempo se aplicaría sólo a un tipo de oración, o principal o subordinada; y se aplicaría necesariamente a éstas últimas (al menos en las lenguas que tienen una *consecutio temporum* de aplicación estricta); aunque su aplicación y la necesidad de ésta serían independientes de la concreta estructura profunda que tuviera la oración; en efecto, las reescrituras últimas de todos los integrantes de la estructura profunda de una oración son contingentes (con excepción de las de aspecto y tiempo en las oraciones subordinadas, que ya supusimos como de algún modo necesarias), pues (suprimiendo el signo "+” que usé al principio)

O → FN FV

FN → { }

FV → auxiliar Verbal

aux → aspecto tiempo () () () () ()

[‘aspecto’ y ‘tiempo’ son necesarios]

Verbal → { } () ()

Es decir que esas reescrituras pueden cobrar una forma *u otra* (= reglas alternativas), y pueden admitir *o no* un constituyente (= reglas opcionales) De modo que los únicos elementos necesarios en última instancia y por definición de oración, son FN y FV en tanto categorías gramaticales aún no especificadas; y, en caso de subordinación, aspecto y tiempo (como categorías especificadas)

6.2.2.2. Estos elementos necesarios no pertenecen a la estructura profunda sino a las definiciones que hacen posible aquélla; no pertenecen a ella por la sencilla razón de que no sirven para distinguir una estructura profunda de otra. Más adelante veremos que puede hablarse de una pertenencia en última instancia, lo que permitiría distinguir grados de profundidad en la estructura profunda. Pero en tanto son la condición de posibilidad de ésta, pertenecen a un nivel superior a la misma, en el sentido de un más alto nivel de abstracción formal.

6.2.2.3. De modo que, en base a estas objeciones, parecería que la reescritura de las reglas optativas de aspecto y tiempo pertenecen no a la estructura profunda sino a ese nivel más abstracto de definiciones axiomáticas que posibilitan, por ulteriores reescrituras, la confección de dicha estructura.

6.2.3. Pero tampoco esto es enteramente cierto, porque:

6.2.3.1 En caso de subordinación, estas reglas no tienen más que una reescritura posible, por la cual sus resultados se incorporan inmediatamente a la estructura profunda de la oración en cuestión.

6.2.3.2. Hay una diferencia básica entre categorías gramaticales como FN y FV. por una parte, y aspecto y tiempo por otra. La diferencia reside en que las primeras se aplican por definición a toda oración; las segundas, en cambio, distinguen radicalmente dos tipos de oraciones inconfundibles y no intercambiables entre sí puesto que establecen, como dije, diferencias inter-oracionales.

6.2.4. En consecuencia:

6.2.4.1 No sólo hay que distinguir entre estructura superficial y estructura profunda sino también entre éstas y una estructura formal más abstracta que opera de substrato común a todas las estructuras profundas. Esta estructura formal consistiría en la FN y la FV (en tanto categorías indiferenciadas)

6.2.4.2. Además de estos tres niveles, que son los que Chomsky distingue, habría un cuarto nivel que nos obligaría a separar las oraciones principales de las oraciones subordinadas antes de seguir buscando la estructura profunda de cada una de ellas.

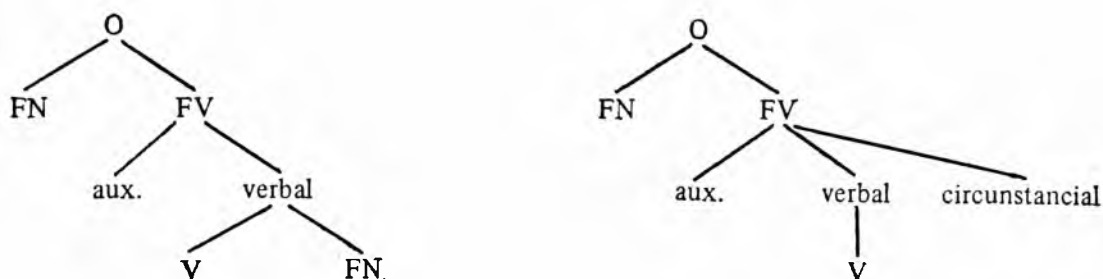
6.2.4.3. Es en este nivel donde queda anulada la recursividad absoluta. De acuerdo a las objeciones de § 6.2.2., no podemos ubicar la ruptura en la estructura profunda; según las contra-objeciones de § 6.2.3., tampoco podemos ubicarla en esas definiciones o reglas que operan como condición de posibilidad de aquélla. Ha sido necesario separar otro nivel, sin el cual la *consecutio temporum* no tendría cabida en una gramática chomskyana. En resumen: la *consecutio temporum* demuestra que no existe una recursividad total ni siquiera a nivel formal o estructural (o bien, a un cierto nivel formal)

6.2.4.4. Ahora bien: si a ese nivel la recursividad se destruye, tampoco se dará (en los mismos casos) en los niveles inferiores, es decir en la estructura profunda y en la estructura superficial. Si en una lengua donde la aplicación de la *consecutio temporum* (o, al menos, dentro de una lengua tal, en los casos en que la *consecutio temporum* no tiene excepciones) hay que distinguir necesariamente, en el proceso derivativo de la EF, una reescritura de aspecto-tiempo para la oración principal y otra distinta para la subordinada, ninguna variación de ningún tipo en la subordinada podrá lograr que la estructura profunda de ésta resulte idéntica a la de la oración principal (a la cual se le suprimirá, a los efectos del experimento, el tramo correspondiente a la subordinada)

Lo vemos en los ejemplos dados: 'Scripsi quid ageret' Igualemos los sujetos; supongamos que la FN objeto directo es idéntica en ambas; añadamos simétricamente circunstanciales o modificadores. Siempre subsistirá un rasgo aspectual y temporal que mantendrá la diferencia e impedirá que las reglas morfo-fonémicas proporcionen verbos en el mismo tiempo, es decir idénticos desde el punto de vista de la estructura profunda.

Dicho de otro modo: la recursividad total sólo subsistiría en el nivel formal más abstracto, pues en ambos casos encontraremos una unidad de FN + FV. Pero aun esta subsistencia es relativa, pues en última instancia la FV de la principal no es idéntica (sino análoga, como explicaré más adelante) a la de la subordinada, pues cada una de ellas implica *necesariamente* una última reescritura de rasgos aspecto-temporales distinta de la de la otra. Y no puede decirse que esta situación sea la misma que la de las demás reescrituras de EF, pues éstas son todas *contingentes*: doblemente contingentes, pues pueden tener una reescritura u otra, igual o distinta, o incluso no tener ninguna; los rasgos aspecto-temporales son, por el contrario, doblemente necesarios, pues no sólo deben tener una reescritura, sino que incluso ésta no es, estrictamente hablando, alternativa (como puede parecer por obra y gracia del artificio algebraico de los corchetes) puesto que la misma estructura profunda (y no el acaso de la ocurribilidad posible) determina rígidamente cuál de las dos “posibilidades” debe aplicarse (21)

6.3. Como penúltima observación podríamos decir que en la estructura profunda hay *grados distintos de profundidad*, así como hay grados de gramaticalidad y de agramaticalidad. Esto se debe a que, desde la primera reescritura operada con la EF hasta la última, cada paso es una aproximación gradual que va desde lo supuestamente universal ($O \rightarrow FN FV$) hasta esa combinatoria de particulares sintácticos que sigue siendo genérica en tanto le puede corresponder más de una estructura superficial. Tomemos como ejemplo el siguiente desarrollo parcial de dos estructuras profundas:



(21). — Chomsky distingue entre necesidad y contingencia (*o. c.*, § 5.5,) pero sólo lo aplica para definir las oraciones meollares o medulares (“kernel sentences”); no va más allá.

No es necesario continuar el proceso de reescritura para notar que las respectivas estructuras profundas serán distintas; además este tipo de estructuras (FN + aux + V + FN, y FN x aux + V + circunst.) que podríamos llamar *pre-profundas* (en distintos grados de abstracción formal o, si se quiere, de pre-profundidad), sirven para destacar el punto preciso en que una estructura comienza a diferenciarse de otra; y por ello mismo, el reconocimiento de estos distintos niveles de profundidad sirve para profundizar el planteo chomskyano mismo, pues Chomsky, con su noción de estructura profunda, agrupa y relaciona en clases a las estructuras superficiales que anteriormente parecían pertenecer a una sola y única clase estructural inanalizable y caótica; de una manera semejante, por medio de estos niveles de (pre) profundidad podemos seguir relacionando, en clases mayores, los distintos tipos reconocibles de estructura profunda.

6.4. Esto nos lleva a afirmar que:

6.4.1 Habría *grados de superficialidad* de la estructura superficial, aun cuando por convención llamemos estructura superficial al resultado último de la aplicación de todas las transformaciones pertinentes.

6.4.1.1 Entre dos estructuras superficiales y sus respectivas estructuras profundas podría haber distintas “distancias” según la mayor o menor cantidad y complejidad de las transformaciones aplicadas en cada caso.

6.4.1.2. En una misma estructura profunda habría un proceso de superficialización gradual, a medida que se aplicaran más transformaciones, y más complejas. A estos grados de superficialidad les corresponderían *grados de agramaticalidad* (cf. n.º 34), aunque la aparición de éstos últimos no se limite al proceso de superficialización.

6.4.2. Esto confirma lo dicho anteriormente acerca de que la imposibilidad de recursividad en un determinado nivel, implica la misma imposibilidad en los demás niveles inferiores a aquél.

6.5. Como la recursividad queda anulada, por la aparición de la *consecutio temporum* y otros *fenómenos semejantes*, en un determinado nivel de la EF (el de los rasgos aspecto-temporales) y por ende en todos los niveles inferiores a éste, puede pensarse que sí podría subsistir en un nivel más elevado de abstracción formal: cuanto menos en el de la primera regla de EF. según la cual $O \rightarrow FN FV$. En efecto, encontramos esta estructura básica en todo tipo de oraciones (si prescindimos del problema que esta regla presenta en las oraciones impersonales)

6.5 1 Sin embargo:

6.5 1 1 Considero definitiva la demostración lógico-matemática de Fernández Guizzetti según la cual la recursividad *al infinito* no es posible *en ningún nivel*. Aunque sí en tanto no infinita.

6.5.1.2. Ya dije más arriba en qué sentido puede negarse la recursividad en ese grado sumo de abstracción: la consecuencia de una estricta aplicación de la *consecutio temporum* implica que en realidad la FV de la oración principal no es *idéntica* a la de la subordinada. Con todo, en ambos casos hay efectivamente una FV; y la abstracción sirve precisamente para eso: para dejar de lado, para poner entre paréntesis, los caracteres subordinados o secundarios. Pero lo que intento indicar al rechazar la identidad de ambas FV, es que se puede admitir una *analogía* fundamental entre ambas, que es precisamente lo que permite usar en ambos casos la denominación “FV” (denominación análoga, no unívoca) (22) De todos modos el hecho de postular para la lingüística una recursividad al infinito, tiene el mismo (e inmenso) valor que, en la física, la ley de la inercia: el movimiento eterno no tiene lugar bajo ninguna de las circunstancias conocidas, pero dicha ley sirve para explicar los diversos casos particulares de movimientos no eternos, y para fundamentar su evidente analogía. Otro tanto puede decirse con respecto al cero absoluto, a la infinitud de la línea, etc.

6.5.1.3. Consecuencia de lo anterior: la recursividad se realiza analógicamente, lo que permite concretar de algún modo lo dicho al principio acerca de que la recursividad lingüística tiene un carácter distinto del de la recursividad matemática.

6.5.1.4. Hay además otro motivo para rechazar la recursividad al infinito: una preferencia al infinito es por definición una preferencia inacabada, y por tanto no tendrá en ningún momento una estructura justificable por medio de la EF. Suponiendo que la primera recursividad se opere en la FV, la estructura oracional resultará incompleta porque la FV no podría nunca ser concluida (veremos que otro tanto sucede con el metalenguaje), y por tanto la oración en conjunto será agramatical. Sólo el contexto semántico puede justificar las estructuras sintácticas incompletas.

(22). — “Un elemento no puede nunca equipararse a una proposición en la que participa ese mismo elemento, sin hacer caer en confusión a las aseveraciones formales del sistema” (Langer, Susanne K.: *o. c.*, pp. 244 s.).

6.5.1.5. La distinción entre recursividad lingüística y recursividad matemática nos remite a la analogía, planteada más arriba, entre recursividad lingüística y *metalenguaje*. Al respecto hay que hacer notar que:

6.5.1.5.1 Así como hay analogía (y no univocidad) entre una estructura sintáctica matriz y la “misma” estructura en situación recursiva, así también hay analogía entre un lenguaje-objeto (es decir, el que es objeto de otro lenguaje) y un metalenguaje que discurra sobre aquél. La misma palabra ‘meta-lenguaje’ señala en su segunda mitad lo que hay de común entre ambos, y en su primera mitad lo que hay de diverso.

El no haber notado esta analogía es lo que llevó a muchos autores a denunciar una supuesta contradicción interna en enunciados como el “No es posible conocer nada” de los escépticos, puesto que el mismo implica implícitamente que no es posible conocer tampoco lo que allí se enuncia. Rechazada la univocidad es posible notar la verosimilitud de aseveraciones como “Sólo sé que no sé nada” o la sartreana según la cual “el cuerpo es la forma contingente que toma la necesidad de mi contingencia”

6.5.1.5.2. En el metalenguaje tenemos siempre un discurso referido a otro discurso: una aseveración ejercida sobre otra aseveración. Por tanto, al igual que en los casos de recursividad que analicé más arriba, el metalenguaje implica un lenguaje-objeto, pero no a la inversa. De manera que no hay equivalencia y univocidad entre ambos lenguajes, aun cuando ambos *puedan* tener, en última instancia, la misma estructura lógica más abstracta de ‘juicio’ (correspondiente a la *unidad* chomskyana de ‘FN FV’)

Los grados o niveles de metalenguaje no pueden ser postulados al infinito; claro está que aquí no se trata ya de un problema de agramaticalidad sino de inoperancia lógica y gnoseológica, en tanto nunca terminará de formularse el juicio ubicado como grado último de la recursión metalingüística. De esa manera el Universo del discurso resultaría absolutamente indeterminado, por lo cual las operaciones lógicas sencillamente no podrían tener lugar.

II) PLATÓN:

1. *Presentación:*

La filosofía nació como un intento de reflexión más o menos radical acerca de la realidad en general. ¿En qué consisten todas las cosas? ¿Qué nos permite hablar de todas ellas en conjunto, por en-

cina de sus múltiples diferencias? Casi desde las primeras respuestas, el planteo se fue haciendo más sutil y minucioso: si la realidad sensible está en perpetuo cambio, ¿cómo es posible afirmar una unidad inmutable? Por consiguiente, ¿es posible hablar de la realidad en general?, ¿es posible conocer la realidad?

Ese conocimiento no puede basarse en el mero acceso a las realidades empíricas singulares y variables, porque postular eso equivale a decir que el conocimiento no es posible;

Para que haya conocimiento es necesario afirmarse en algo estable y perdurable: ocuparse de la justicia, y no de las cosas justas, ya que aquélla es la que hace que éstas tengan lugar.

De esta manera, esa proto-filosofía habría nacido como una especulación un tanto indiferenciada y caótica (desde el punto de vista de la posterior y actual diversificación de las ramas de la filosofía), ya que en ella habrían aparecido esbozos de (entre otras cosas) metafísica y gnoseología. No se trataría, repito, de una confusión sino de una indiferenciación germinal.

Este es el *status quaestionis* en el momento en que Platón ingresa a la filosofía.

Platón intentará conciliar los datos de los sentidos con las exigencias de la razón, de la siguiente manera: los sentidos proporcionan datos contingentes y singulares, pero no una base necesaria y universal; con la razón sucede a la inversa. Ahora bien: ambos tipos de elementos deben ser contemplados y relacionados, para no caer en planteos y soluciones ingenuas y parciales. Es necesario, pues, suponer una realidad necesaria y universal que fundamente lo singular y contingente, y esa realidad será el “mundo” de las ideas.

2. El ‘Parménides’:

2.1 La hipótesis del mundo de las ideas plantea dos problemas fundamentales: el de la relación entre las ideas y los respectivos objetos del mundo sensible, y el de la relación que las ideas tengan entre sí. La relación entre las ideas y las cosas se realiza por “participación” (23) Ahora bien: en el ‘Parménides’ Platón cuestiona el *status* metafísico mismo de las ideas y de la relación de participación, refutando (por boca de Parménides) las distintas interpretaciones posibles de ambas nociones.

(23). — No voy a analizar aquí las diversas formulaciones que Platón ha hecho sobre este principio; me limito aquí a lo formulado en el ‘Parménides.’ Por otra parte, el hecho de efectuar aquí un análisis de este diálogo casi sin hacer

2.2. Sobre todo esto se puede observar que:

2.2.1 Platón recurre al artificio del *deus ex machina* para explicar el mundo sensible; así entra en escena el mundo de las ideas. Es decir que, para explicar un mundo, introduce otro que a su vez necesitaría ser explicado también él.

2.2.2. Al no dar un *status* metafísico a las ideas y a la relación de participación, Platón analiza el mundo de las ideas con rasgos tomados del mundo de lo sensible. Esto es lo que da lugar a la refutación por medio del llamado “argumento del tercer hombre”

De este modo Platón reduce primeramente el mundo sensible al de las ideas y luego, para explicar éste último, lo reduce a su vez al primero (al menos en algunas de las características que le aplica para poder discurrir sobre él)

Si Platón hubiera insistido en distinguir por una parte la relación de semejanza que hay entre las cosas que participan de una misma idea, y por otra parte la relación de participación que hay entre esas cosas y esa idea, aun cuando hubiese llamado también “semejanza” a esta participación, habría podido a menos distinguir dos tipos distintos (relacionados no unívoca sino análogamente) de relación, y esta distinción lo hubiera llevado a establecer distintos niveles metafísicos de realidad, lo cual lo habría llevado no a una escala infinita y quasi redundante sino a una gradación y ordenación metafísica de las ideas mismas y de las relaciones de fundamentación metafísica de cada nivel (24) Algo de esto hará luego en el ‘Sofista’ y en la ‘República’, aunque las ordenaciones se darán siempre entre ideas.

2.2.3. Piaget nos advierte que ‘el peligro constante que amenaza al estructuralismo es, cuando se tiene tendencia a hacer de él una filosofía, el realismo de la estructura’ (25) Otro tanto sucede

referencia a otros no significa que se lo considere como una obra autónoma. Es posible analizar este diálogo aun pensando que no es más que la preparación de otro (‘Sofista’) y que toda la obra de Platón constituye una continua revisión de los problemas con la intención de agitar (recurriendo a puntos de vista cambiantes) el pensamiento del lector. Agradezco al Prof. Dr. Adolfo Carpio las observaciones que me hizo al respecto.

(24). — Esta es la diferencia que (con el considerable progreso que esto significa en lógica) introdujo Peano al diferenciar la relación entre una clase y uno de sus miembros, de la relación entre una clase y otra que la incluye.

(25) — Piaget, Jean: *o. c.*, p. 123.

con las ideas: en tanto Platón las analiza igual que a las realidades sensibles en lugar de definir más estrictamente su valor metafísico, las cosifica y las hace susceptibles de ser consideradas con la misma lógica que usa para discurrir sobre las cosas sensibles.

Es cierto que esta indeterminación es esencial en un diálogo cuya finalidad es precisamente cuestionar, y no tanto resolver, y otro tanto puede decirse (aunque en menor grado) de toda la obra de Platón; pero ese carácter no impide analizar los pasos que da Platón para proceder a ese cuestionamiento; este análisis no es una crítica sino más bien una aclaración, un desglosamiento, de este diálogo en tanto éste es un paso importante en el proceso de continua revisión a la que Platón somete su pensamiento.

2.3.4. Desbaratado el intento de formular metafísicamente los conceptos de 'idea' y de 'participación', el único sostén de la especulación metafísica es la *lógica*: la metodología con que procede Platón es simplemente el razonamiento, la coherencia formal, la inferencia correcta. Y las conclusiones a que llega por medio de esta "gimnasia" que Parménides le propone, son a veces lo suficientemente absurdas o contradictorias como para poder comprender que el mero mecanismo metódico no lleva por sí solo a una correcta explicación metafísica de la realidad.

La dialéctica (en tanto método) parece cumplir aquí solamente una función negativa: muestra en qué sentido y con qué procedimientos (dialécticos) *no* se llega a ninguna conclusión aceptable. De manera que el recurso a un método no es de ninguna manera inútil, aunque su aprovechamiento sea (en este caso) limitado. La dialéctica va guiando el discurso filosófico, pero éste tiene un contenido tan indeterminado que la dialéctica sólo sirve aquí para desmembrarlo más (independientemente de la posibilidad de que Platón haga esto intencionalmente para limpiar el terreno y preparar el 'Sofista')

El párrafo final del 'Parménides' resulta de por sí contundente y claro: "Haya o no haya un Uno, parece que él y las demás cosas, tanto en relación consigo mismas como en sus relaciones mutuas, en cualquier caso son y no son y parecen y no parecen todas las cosas." (166 C)

3. *El 'Sofista'*:

3.1 Posteriormente Platón se abocará al problema de las relaciones entre las ideas mismas. Este análisis comienza en el mismo

'Parménides', pero sobre todo como continuación de la autocrítica planteada en todo el diálogo. Hallamos un tratamiento más positivo en el 'Sofista', en donde se considera que la tarea del filósofo es algo así como "el trazado de un mapa del reino de las formas" o ideas (26).

El método para esta elaboración consiste en una reunión y una división.

Por medio de la división, Platón llega a definir al sofista y su arte; pero llegado a este punto surge el problema de lo verdadero y lo falso, de lo real y lo irreal: lo falso es lo que en realidad no es, de modo que es y no es al mismo tiempo, es decir que participa del ser y al mismo tiempo del no-ser (237 A) He aquí el primer problema que plantea el intento de querer relacionar y combinar a las ideas entre sí. A la contradicción antedicha le siguen otras (237 C-241 b)

Pero a partir de allí Platón pasa a la ofensiva: a partir de 241 D, critica las concepciones presocráticas.

3.2. De esta manera Platón profundiza algunas de las (posibles) enseñanzas del 'Parménides':

3.2.1. Exhibe sus diferencias con Parménides (desde 241 D) y muestra la insuficiencia de la metafísica de éste.

3.2.2. Indica de qué manera hay que completar la teoría (platónica) de las ideas.

3.2.3. Para ello inicia el trazado del "mapa" de las ideas, estableciendo una jerarquía de géneros y especies (desde 250 A; en 252 D-E se resume el planteo)

3.2.4. Con ello supera la anterior indefinición que privaba a las esencias (o formas, o ideas) de un *status* filosófico preciso.

3.2.5. Ya no es la sola dialéctica la que lleva a cabo la especulación, en calidad de metodología de descubrimiento; la dialéctica queda ahora enteramente subordinada a la teoría específica. Ya no es posible combinar cualquier idea con cualquier otra, como ocurre en la dialéctica cuando se la deja librada a sus posibilidades.

(26). — Cornford, F. M.: *La teoría platónica del conocimiento*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 171.

3.2.6. El mismo método resulta entonces modificado: la dialéctica (desde 253 C) supera el formalismo propio de la mera coherencia del razonamiento y se compenetra íntimamente con el corpus específico de la filosofía platónica. En efecto: no sólo se adecúa a todas sus necesidades sino que además se constituye en condición *si-ne qua non* del desarrollo del “mapa” del mundo de las ideas.

III) BALANCE:

Como resultado de la confrontación entre Platón y Chomsky podemos decir que:

1 Tanto Chomsky como Platón evidencian los riesgos propios de hipertrofiar un método en desmedro de una teoría, la cual hipertrofia lleva a mostrar sólo el aspecto matemático o lógico del objeto de dicha teoría (27) Parodiando a Kant, podemos decir que *un método sin teoría es vacío y una teoría sin método es ciega*.

2. Si este desequilibrio entre método y teoría tiene como base una teoría insuficientemente formulada, el método opera como *deus ex machina* para intentar subsanar las insuficiencias de la teoría.

3. Si la teoría es insuficiente, los procedimientos arbitrados por el método pueden fácilmente ser arbitrarios y, dicho más generalmente, erróneos, aun cuando esa metodología, por ser correcta, no implique *necesariamente* errores de ningún tipo. El método, librado a su propia dinámica, puede operar según ese “ciego instinto de relación” del que nos habla Comte.

(27) — “Puesto que la lingüística estructural pertenece a las ciencias empíricas, está en la misma situación que el resto de las ciencias empíricas: la justificación formal de las matemáticas que usa es un problema que cae fuera de su propósito.

Hay sin embargo otro aspecto de las matemáticas de cualquier ciencia empírica, que no está relacionado con las matemáticas sino que cae enteramente dentro del propósito de la ciencia empírica misma. Nos estamos refiriendo a la aplicabilidad de las matemáticas en la revelación de la naturaleza esencial del objeto empírico que estamos investigando. ¿Hasta qué punto es aplicable, un aparato matemático dado, en el conocimiento del objeto empírico? Esta cuestión constituye el problema de justificar empíricamente las matemáticas.

De modo que hay que distinguir dos problemas fundamentalmente diferentes (aunque relacionados): el problema de justificar formalmente las matemáticas y el problema de justificar empíricamente las matemáticas. El primer problema no entra en el propósito de la ciencia empírica; el segundo sí” (Saumjan, S. K.: *Principles of structural linguistics*, La Haya, Mouton, 1971, p. 115).

4. Para explicar un sistema (un sector de la realidad, o bien toda la realidad en general) por medio de otro sistema (una teoría), éste último debe no sólo fundamentarse a sí mismo sino que también debe fundamentar, en la medida de lo posible (cf. n.º 27), el recurso o sistema formal (el método) que le permite elaborar sus conclusiones. Si la teoría y el método no son fundamentados, su valor explicativo desaparece.

5 Hay que evitar la ingenuidad de querer transponer automáticamente a una ciencia el método de otra ciencia. Un método, aun siendo correcto, no es necesariamente universal (excepto quizás en sus postulados más generales)

6. La semejanza entre el planteo chomskyano y el platónico tienen en común, además del mencionado problema del método, lo siguiente:

6.1 La recursividad al infinito equivale a lo que en Platón es refutado con el “argumento del tercer hombre”

6.2. Otra semejanza de más largo alcance es la siguiente:

— Parménides distingue entre ser y no-ser, así como todas las gramáticas distinguen más o menos explícitamente entre gramaticalidad y agramaticalidad.

— Platón distingue grados de realidad, de ser (28), así como Chomsky distingue grados de gramaticalidad (29)

— Fernández Guizzetti distingue además grados de agramaticalidad (30), así como en filosofía se ha dicho a veces que lo no existente tiene algún tipo de realidad.

6.3. Parecería que tanto Platón como Chomsky suponen que en la base de toda la realidad hay un aspecto cuantitativo. Esto es lo que lleva a Chomsky a confiarse demasiado en el poder de una metodología algebraica. Y esto sería quizás una de las razones que

(28). — Platón: *Sofista*, 238 A — 240 B.

(29). — Chomsky, Noam: *Estructuras sintácticas*, § 5.2, n.º 2. Pero Chomsky no llega a distinguir grados de profundidad y de superficialidad en las estructuras. Advierte la posibilidad de interrumpir en un determinado paso la aplicación de las reglas de EF: *o. c.*, §§ 4.1 y 5.2 (n.º 2; más adelante en el mismo §, referencia a la “historia derivacional”; cf. también Chomsky, Noam: *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, cap. 3, p. 124: referencia a la “historia transformacional”); pero no aplica esto a la distinción de dichos grados.

(30) — Fernández Guizzetti, Germán: *La teoría atomista contextual de la gramaticalidad y las lógicas no standard*.

llevó a Platón, en sus últimos años, a reformular su metafísica en términos no ya de ideas sino de números ideales, haciendo de éstos la esencia última de las cosas.

Desde el punto de vista del problema que he tratado en este trabajo, la principal diferencia que habría que hacer notar, entre Chomsky y Platón, es la siguiente: ambos tropiezan con un mismo problema, pero mientras Chomsky no toma conciencia de él y de las arbitrariedades a que lleva su metodología así encarada, Platón desarrolla su teoría hasta últimas consecuencias y de este modo ve claramente lo absurdo de algunos de los resultados posibles, y en base a ello corrige su sistema. Chomsky reconoce la validez de este procedimiento (54); sólo le falta llevarlo a cabo.

(31) — “Llevando una formulación precisa pero inadecuada a una conclusión inaceptable, podemos, a menudo, desenmascarar el origen exacto de la inadecuación y, por consiguiente, ahondar en el entendimiento de los datos lingüísticos.” (Chomsky, Noam: *Estructuras sintácticas*, Prefacio, p. 24).

A CONSCIÊNCIA EM CRISE EM CESÁRIO VERDE.

Alvaro Cardoso Gomes

Morto jovem, Cesário Verde deixou-nos obra curta, só publicada postumamente. Apesar de seu desaparecimento prematuro, estamos diante de um poeta como poucos, verdadeiramente original, cujas preocupações íntimas contestam certas características básicas do movimento literário a que pertence — o Realismo — renunciando já em seu pessimismo e angústia, num estilo invulgar e na frenética obsessão do movimento, as inquietações da crise finissecular. O espírito decadente, marca registrada do fim do século XIX, produto da cidade e da Revolução Industrial, parece desenhar-se já em Cesário Verde, na sua atração mórbida pela massa humana que se comprime nas ruas, pelos ruídos, pelos cheiros, pelos múltiplos aspectos que só a civilização pode oferecer. O fascínio pelo cenário urbano não impede, porém, que o poeta se insurja contra os dramas sociais que nele ocorrem, experimentando uma sensação de desconforto e tédio. É, pois, uma constante em Cesário Verde a denúncia da degradação do homem, vítima do progresso e da exploração burguesa, quando o dinheiro passa, cada vez mais, a predominar sobre os valores humanos, provocando uma visível e desumana desigualdade de classes.

E qual é o papel do Poeta e da poesia perante tais problemas? Que consciência assumir diante da degradação do homem? Estas são, a nosso ver, as questões fundamentais que a poesia de Cesário Verde nos propõe. Para respondê-las, limitar-nos-emos à análise de um de seus textos mais ricos e conhecidos, “Num Bairro Moderno” (1), onde se equilibram magnificamente o drama social e a consciência artística do poeta, no cenário urbano, muito a seu gosto.

O poema se inicia com uma notação prosaica (como o são os demais elementos que o compõem: o cenário, a rapariga, os objetos do mundo concreto, etc.), ou seja, a marcação temporal. Ela é

(1). — *Obra Completa de Cesário Verde*, org., pref. e anot. de Joel Serrão, Lisboa, Portugal, 1970, pág. 41.

precisa e vulgar e, em princípio, contraria um dado elementar da poesia: o vago. No entanto, a uma análise mais acurada, verifica-se que, ao contrário de ser explícita, ela, implicitamente, sugere uma situação ao leitor: “Dez horas da manhã” é um momento em que os seres normalmente estão em atividade; no entanto, na mansão, as pessoas dormem, tudo é calmo e tranqüilo. Além disso, a precisão do tempo serve para realçar, em sua convencionalidade, o artificial e o organizado no cenário. Tudo o que o poeta levantou até a quarta estrofe é simétrico, estático, artificial, compondo, de modo preciso, os tópicos de um “bairro moderno”:

Dez horas da manhã; os transparentes
Matizam uma casa apalaçada;
Pelos jardins estancam-se as nascentes,
E fere a vista, com brancuras quentes,
A larga rua macadamizada.

Rez-de-chaussée repousam sossegados,
Abriram-se, nalguns, as persianas,
E dum ou doutro, em quartos estucados,
Ou entre a rama dos papéis pintados,
Reluzem, num almoço, as porcelanas.

Mais adiante, o “eu” se introduz e à rapariga vendedora:

E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada,
Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.

A situação inicial está esboçada: temos as três classes sociais, que vão criar o conflito no texto. A alta repousa até às dez; sua mansão é bela e, ao mesmo tempo, fria, pois lhe falta o calor humano. Tudo nela é artificial; o sol entra filtrado pelos “transparentes”, há “jardins” e “nascentes” (o vegetal e o líquido controlados), os “quartos estucados” protegem os moradores do frio e do calor, e as paredes são revestidas de “rama dos papéis pintados”. É preciso ainda considerar que nada há que perturbe a serenidade dos habitantes, levando o Poeta a emitir um juízo favorável a seu respeito: “Como é saudável ter o seu conchego/E a sua vida fácil. ”

A outra classe, a média, é representada pelo poeta, que desce para o trabalho, sem muita pressa” A sua posição de mediador é bem visível: às dez horas da manhã já se movimenta, mas devagar,

com possibilidade de observar tudo o que se passa a seu redor. O Artista não poderia pertencer a nenhuma das outras classes — à alta e à baixa — porque a primeira é ociosa, repousa fechada em casa e, portanto, nada poderia observar; a segunda, por sua vez, está trabalhando e, por viver numa condição miserável, não tem possibilidade de ver ou apreciar nada.

A característica de observador do poeta é acentuada pela presença constante dos olhos (e secundariamente dos demais órgãos dos sentidos), na captação da realidade. O mais objetivo dos sentidos, o órgão da visão propicia a integração do “eu” com a realidade, na medida em que se supõe a anulação da subjetividade e a supremacia dos dados do mundo objetivo. Vem daí que o estilo de Cesário Verde seja notoriamente impressionista. Tal estilo é caracterizado pelo fato de o “escritor registrar las experiencias en el orden en que fueron realmente percebidas” (2) Parece-nos que Cesário compõe seu texto ao sabor de seu movimento pelas ruas, anotando, de passagem, impressões das mais diversas, que lhe vêm ao encontro dos olhos. Nesse sentido, mais uma vez, supõe-se o predomínio do mundo exterior sobre o interior, como se a realidade é que determinasse o conteúdo da poesia. Eis por que a sua “descrição” aponte os mais diversos objetos, num estilo frenético, onde as impressões se acumulam, aparentemente em desordem:

Bóiam aromas, fumos de cozinha;
Com o cabaz às costas, e vergando,
Sobem padeiros, claros de farinha;
E às portas, uma ou outra campainha
Toca frenética, de vez em quando.

A apreensão dos objetos pelos sentidos parece surgir no texto quase incólume, sem o necessário trabalho da consciência para depurar e analisar os fenômenos da realidade, que se manifestam quase só como sensações. É o caso das sinestésias:

E fere a vista, com brancuras quentes
A larga rua macadamizada.

No trecho, temos a soma de uma sensação ótica (brancura), com uma tátil (quente) O reflexo da luz sobre o macadame incide

(2). — S. Ulmann — *Lenguaje y Estilo*, trad. esp. Madrid, Aguilar, 1973, p. 131.

sobre os olhos do Poeta, que não tem tempo de analisar o fenômeno. Conseqüentemente, recebemos uma sensação, se assim se pode dizer, pura, instantânea. Em outros momentos, as qualidades, muitas vezes, imperam sobre os objetos mesmos. Na estrofe seguinte, uma janela se abre, revelando o interior da casa. As sensações manifestam-se na ordem em que foram sentidas: “Reluzem, num almoço, as porcelanas”, isto é, a qualidade brilhante surge em primeiro plano sobre a coisa em si, já que a atenção do Poeta foi chamada pelo reflexo e depois pelo objeto.

O estilo impressionista, presente na quase totalidade do texto, poderia induzir-nos a um paradoxo: ora, se o ponto de partida é o objeto, se o mundo exterior é que determina o que o “eu” deve poetizar, então não estamos diante de poesia e, sim, de prosa. Esse é, sem dúvida, um dos problemas que Cesário coloca, à primeira vista, ao leitor incauto: o seu aparente prosaísmo. Afinal, o “eu” se põe a descrever um mundo cheio de objetos e objetos dos mais vulgares. Aqui há que se considerar o seguinte: poeta moderno, Cesário Verde ilustra a “vulgarização” da poesia; em outras palavras, a princípio não interessam mais os motivos nobres, determinados pela tradição e eternizados pelas poéticas. O poeta moderno é um ser degradado; a sua subjetividade (intensificada a partir do Romantismo) acabou por isolá-lo da comunidade. Conseqüentemente, também a poesia se degrada: os motivos, a partir do século XIX, tornam-se banais. Sendo assim, “qualquer” objeto merece a atenção do poeta (Veja-se, por exemplo, a prostituta em Baudelaire, as máquinas em Álvaro de Campos)

No entanto, essa é uma primeira explicação do fascínio de Cesário Verde pelo objeto, mas que não desmente o seu “prosaísmo”. A rigor, tal aspecto não existe: Cesário não se interessa pelo objeto em si, mas pelas ressonâncias que o mesmo possa ter no sujeito. As coisas do mundo objetivo evocam no Poeta um determinado estado de espírito, como, por exemplo, nos versos de “O Sentimento de um Ocidental” (3):

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

(3). — P 63.

A atitude de Cesário diante das coisas evidencia uma estreita relação entre sujeito e objeto, não havendo, portanto, a supremacia de um, nem de outro. Pode-se dizer, inclusive, que o Autor realiza parcialmente uma das intenções mais caras da geração subsequente, a dos Simbolistas: “evocar pouco a pouco um objeto de modo a mostrar um estado de espírito ()” (4) De modo que é errôneo afirmar que a poesia de Cesário Verde é vulgarmente prosaica. A existência de um observador tão agudo das coisas no texto, de um lado, aponta para as ressonâncias do objeto no sujeito e, de outro, para as desigualdades sociais que existem fora dele.

A terceira classe é representada pela rapariga que surge na quarta estrofe do poema:

E rota, pequenina, azafamada,
Notei de costas uma rapariga,
Que no xadrez marmóreo duma escada,

Como um retalho de horta aglomerada,
Pousara, ajoelhando, a sua giga.

Por que o Poeta deixa de lado o cenário tão belo e salutar, que há pouco o interessava e se fixa numa pobre e suas hortaliças? É que, instintivamente, tem a sua atenção chamada pela novidade: o movimento e a natureza. Com efeito, são dois elementos estranhos ao cenário: o 1.º opõe-se à calma desumanizada da casa; o 2.º, ao artificial da civilização. A vendedora de hortaliças, de imediato, contrasta com o cenário. Os três adjetivos que a caracterizam criam uma antítese com o adjetivo “apalaçada”, que tem um duplo valor: volume e riqueza. “Rota” opõe-se à riqueza e “pequenina” ao volume. Esta oposição entre um outro torna-se mais violenta nos 3.º e 4.º versos da estrofe, onde civilização e natureza criam um par antagônico. A primeira é representada pela artificialidade fria e simétrica do xadrez que se eleva na “escada”; a segunda, pela soma atabalhoada da rapariga, cesta e hortaliças, compondo o “retalho de horta aglomerada”. Além disso, é preciso considerar a atitude submissa da rapariga, no verbo “ajoelhando”, que já nos sugere o conflito, que se estabelecerá na 6ª estrofe, nas relações comerciais entre as classes alta e baixa:

Do patamar responde-lhe um criado:
“Se te convém, despacha; não converses.
Eu não dou mais.” E muito descansado,

(44). — W. K. Wimsatt e C. Brooks — *Crítica Literária*, Lisboa, Gulbenkian, 1971, p. 703.

Atira um cobre lívido, oxidado,
Que vem bater nas faces duns alperces.

É a primeira vez que surge um ser humano na mansão, mas isto acontece de maneira indireta: o criado representa a classe alta porém não pertence a ela. Na verdade, ele faz parte da classe baixa e, paradoxalmente, assume os valores da burguesia: fala do alto com a rapariga, impõe-lhe preços — “eu não dou mais” — e adota a postura estática e acomodada dos da mansão — “muito descansado”

É nesse instante que se desenham as relações comerciais entre as duas classes e a conseqüente exploração de uma por outra, gerando o conflito, núcleo de todo o texto. O criado grita seu preço do alto; ajoelhada, a rapariga recebe-o, sem tugar nem mugir. O que nos chama a atenção, sobremaneira, é o sistema de troca: o “cobre” pela hortalixa. Examinemo-lo: o cobre estabelece uma relação sine-dóquica com o objeto moeda, isto porque, num primeiro plano, cumpre salientar o material com que ela foi cunhada e, conseqüentemente, o seu valor. Com a palavra “cobre”, o Poeta indica o valor ínfimo do dinheiro, cuja mesquinhez é acentuada ainda mais pelos adjetivos “lívido” e “oxidado”. Por outro lado, a sinédoque remete-nos a um signo, a moeda, que “é um penhor () uma senha recebida mediante um consentimento comum — pura ficção, por conseqüência ()” (5). Com efeito, o dinheiro não tem valor em si; é, sim, um signo que varia de valor, conforme a mercadoria. Para tanto, é necessário que participe de uma convenção de troca, onde “só se torna riqueza real na exata medida em que desempenha a sua função representativa: quando substitui as mercadorias, quando lhes permite deslocarem-se ou esperarem, quando dá às matérias brutas o ensejo de se tornarem consumíveis, quando retribui o trabalho” (6).

O “alperce” (outra sinédoque; agora da “horta aglomerada”), por sua vez, tem um valor em si e aponta para algo que não é uma ficção. O fruto é comestível e serve ao homem como um utensílio, eventualmente, prestando-se a uma troca. Inclusive, o seu valor intrínseco é realçado pelo substantivo “faces”, que serve para humanizá-lo. Temos, portanto, em confronto, o valor de uso e o valor de troca, aquele correspondendo a um estágio do homem, em que as coisas são produzidas para seu próprio consumo e prazer; este, a

(5). — M. Foucault — *As Palavras e as Coisas*, trad. port., Lisboa, Portugália, s. d., p. 242.

(6). — *Idem, ibidem*, p. 237

outro estágio, em que tudo tem um preço, em que tudo se transforma em mercadoria.

Há que se frisar, porém, que os valores estão invertidos: na sociedade de consumo, onde os valores de troca são realçados, o natural passa a ser suplantado pelas ficções comerciais e o “alperce”, nessa escala de valores, vale menos que o “cobre, lívido, oxidado” Tanto é que se desenha a imagem de um aviltamento: o cobre bate “nas faces duns alperces” Segundo Foucault, “mediante a troca, o não útil torna-se útil e, na mesma proporção, o mais útil torna-se menos útil. Tal é o papel constitutivo da troca no jogo do valor: ela dá um preço a todas as coisas e baixa o preço de cada uma” (7)

Frente à humilhação da rapariga, qual é a atitude que o Poeta assume? Aparentemente, é de frieza, impassibilidade. Nada comenta do fato. No entanto, a partir daí, um novo ritmo é imposto ao poema:

Subitamente que— visão de artista! —
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do Sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnis?

O advérbio de modo interrompe a descrição impressionista e supõe uma tomada de consciência por parte do artista. Somente que a atitude tomada é a poética; as coisas passam a ser vistas segundo a ótica do artista, segundo uma perspectiva visionária. Do estilo impressionista, passamos para o expressionista: o “eu”, a partir das hortaliças, passa a ver um ser humano. Isto acontece pelo seu desejo de ver o homem num mundo desnaturado: a classe alta não se mostra, vegeta num eterno repouso, a baixa é humilhada e explorada, reduzindo-se a seres doentios e frágeis. Existem, os vegetais, cheios de vida e basta um gesto do criador para que se esboce um ente pujante, forte, “cheio de belas proporções carnis” onde o sensual aponta a vitalidade do ser. O verbo no subjuntivo indica a evidente supremacia da imaginação sobre a observação, até este momento dominadora.

Na concepção do novo ser, entram em harmonia as forças do sol, o pai fecundante, e a Natureza, a Mãe e o ato criativo se inicia:

(7). — *Idem, ibidem*, p. 266.

E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados.
Achava os tons e as formas. Descobria
Uma cabeça numa melancia,
E nuns repolhos seios injetados.

A mulher, que se desenha dos vegetais, é cheia de corpo e, em tudo, enfatiza o lado fecundante, sensual, na predominância da cor rubra, do sangue. Essa mulher vegetal lembra-nos, inclusive, o Cranach dos homens-vegetais, dos homens-árvores. A desordem na composição é sinônimo de vitalidade, decorrente de um dinamismo de todo ausente na frieza estática do cenário.

Breve, porém, o sonho se desmancha e novamente a realidade se impõe:

O Sol dourava o céu. E a regateira,
Como vendera a sua fresca alface
E dera o ramo de hortelã que cheira,
Voltando-se, gritou-me, prazenteira:
“Não passa mais ninguém!. Se me ajudasse?...”

Eu acerquei-me dela, sem desprezo:
E, pelas duas asas a quebrar,
Nós levantamos todo aquele peso
Que ao chão de pedra resistia preso,
Com um enorme esforço muscular.

“Muito obrigada! Deus lhe dê saúde!”
E recebi, naquela despedida,
As forças, a alegria, a plenitude,
Que brotam dum excesso de virtude
Ou duma digestão desconhecida.

A repariga dirigindo-se ao Poeta, propicia-lhe a ação concreta na realidade, a tal ponto que os dois seres distintos, o “eu” e a “regateira”, transformam-se num sólido “nós”, oposto à frieza artificial do cenário, “chão de pedra”. O poeta realiza-se, ele que fugira, pelo sonho, do conflito que se desenhava diante de seus olhos. A plenitude alcançada é o resultado da satisfação plena propiciada pelo gesto nobre. Aplacados o espírito — “excesso de virtude” — e o corpo — “digestão desconhecida” — aparentemente, foi resolvido o drama de consciência. Acontece, porém que tudo partiu da repariga; ela é quem se dirigiu ao Poeta, ela é quem fez o pedido de ajuda. Além

disso, o ato do “eu” é pequeno, mesquinho, apenas um paliativo, diante do conflito social que se desenhou.

Em suma, a realidade continua a mesma; o drama dos explorados não foi alterado substancialmente. Na estrofe seguinte,

E enquanto sigo para o lado oposto,
E ao longe rodam umas carruagens,
A pobre afasta-se, ao calor de Agosto,
Descolorida nas maçãs do rosto,
E sem quadris na saia de ramagens.

as diferenças sociais mais uma vez se desenham. Cada um segue para seu lado, cada um tem o seu próprio destino: enquanto os ricos andam de carruagem, protegidos contra o sol, a rapariga sofre os efeitos do “calor de Agosto”

A partir desse momento, o drama de consciência que se atenuara, começa de novo a afluir. O “eu” reconhece, então que usou da rapariga para alimentar sua imaginação, seus sonhos:

E pitoresca e audaz, na sua chita,
O peito erguido, os pulsos nas ilhargas,
Duma desgraça alegre que me incita,
Ela apregoa, magra, enfezadita,
As suas couves repolhudas, largas.

O oxímoro “desgraça alegre” refere-se à miséria da regateira (“magra, enfezadita”), somada à vida, representada pelas hortaliças (“repolhudas, largas”), que ela traz ao cenário feio e desolador da cidade. Essa dupla face acaba por “incitar” o Poeta, que, até o aparecimento da vendedora, não era mais que um passivo observador das coisas. Daí em diante, a consciência do drama social e a consciência do artista dilgiam-se, de maneira mais clara, dentro do Poeta. A realidade social fere o “eu”, chocando-o com a degradação do ser: a civilização produz os homens-robôs das casas, serviçais obedientes e seres menores, reduzidos a trapos, que vêm de fora, para serem marginalizados. Qual a solução? O Poeta debate-se até o fim, entre a consciência do drama social e o sonho:

E, como as grossas pernas dum gigante,
Sem tronco, mas atléticas, inteiras,
Carregam sobre a pobre caminhante,
Sobre a verdura rústica, abundante,
Duas frugais abóboras carneiras.

A última estrofe já mistura as duas realidades; não há como nem por que separá-las. A aguda crise acompanha o observador até os últimos instantes, pois, de um lado, as “abóboras” pesam sobre a “caminhante”, porque o seu trabalho é inútil; a sua hortaliça, bela e rica, reduz-se diante do dinheiro, na operação de troca; de outro lado, também as “pernas dum gigante” — uma comparação, produto da visão de artista — acabam, metaforicamente, por esmagá-la. O Poeta percebe que usou da rapariga para alimentar as suas imagens poéticas; ao invés de redimir o homem degradado, preferiu as visões, os sonhos.

Em pleno conflito se fecha o poema, que, inclusive, poderíamos dizer, questiona o próprio fazer poético: deve a poesia denunciar os conflitos sociais, servir a uma causa explícita, ou deve, simplesmente, servir a si mesma, modificando a realidade através da imaginação, da metáfora?

PHONETIC AND PHONEMIC ASPECTS OF ENGLISH NON-SYLLABIC VOCOIDS

Francis Henrik Aubert

1.0. The traditional classification of speech-sounds, distinguishing two main groups, *vowels* and *consonants*, as first proposed by Greek and Roman scholars, was based on the function rather than on the phonetic nature of these sounds. Vowels were defined as those sounds which even in isolation could constitute a syllable, all other sounds being consonants. However, as through centuries the classical languages of Antiquity were deemed the sole worthy of attention by grammarians, one came to speak of vowels as those sounds which in Latin could constitute a syllable (\bar{a} , \check{a} , \bar{e} , \check{e} , etc.) and likewise as consonants those sounds that could not assume the syllabic function in Latin. Thus a shift of focus came about, establishing a one to one correspondence between phonetic and phonemic analysis for this one language.

When, however, one attempts to classify sounds in other than Latin languages according to such criteria, confusion is bound to arise. Thus, in Germanic languages sounds like [l] and [n], phonetically defined as consonants, in fact can and often do function as vowels, i.e., as syllable nuclei, e.g.

Eng. [bɒtl̩] "bottle"

Nor. [būnn̩] "bunnen" (i.e. "the bottom").

Hence "the emergence of compromise terms such as semi-vowel, demi-vowel, semi-consonant, vocalic consonant, consonantal vowel, vowel-like consonantoid, vocaloid, and others" (1) which hardly contribute to clarify the issue.

1 1. Given a clearcut distinction between the phonetic and phonemic levels of linguistic analysis, the apparent confusion appears

(1) — Abercrombie, D. — *Elements*, p. 79.

as due to defective terminology. The most adequate solution to this problem seems to be that proposed by Pike (2) With respect to their articulatory nature, sounds can be classified as *vocoids* or as *contoids*. Vocoids are sounds produced with a free central passage in the mouth-cavity, all other sounds being contoids (3) Functionally, sounds (or rather *phonemes*) can be classified as *vowels (syllabics)* or as *consonants (non-syllabics)*, the former being always V elements of the syllable structure, i.e., sounds capable of constituting a syllable unto themselves in the language in question, whilst the latter are always found in pre-syllabic or post-syllabic position within the syllable structure.

1.2. The above proposed definitions do not imply in any manner a constant correspondence between phonetic nature and phonemic function. This fact allows for a quadruple distinction:

- i. syllabic vocoids, e.g. [e] in [fel] “fell”
- ii. non-syllabic vocoids, e.g. [ü] in [üel] “well”
- iii. syllabic contoids, e.g. [ŋ] in [mitŋ] “mitten”
- iv non-syllabic contoids, e.g. [b] in [bil] “bill”

In this paper it is our purpose to examine phonetic and phonemic aspects of non-syllabic vocoids in English, with special reference to British Received Pronunciation (4)

2.0. In English one finds voiced non-syllabic vocoids, exemplified by the initial sounds in “yes”, “wood” and “road” as well as voiceless ones initially in e.g. “him”, “how”, “hatch” At this stage we will abstain from any premature phonemic interpretation, and operate simply with the following sound types: y-sounds, w-sounds, r-sounds and h-sounds.

2.1 The y-sounds are generally speaking articulated as unrounded voiced palatal vocoids. When preceding the syllabic, the speech-organs start at or near the position for the English short [i] and immediately leave this for some other sound of equal or greater

(2). — Pike, K. L. — *Phonetics*, p. 78.

(3) — Acoustically, vocoids are sounds with clear formant structures and relatively high degree of intensity, the opposite being true for contoids.

(4). — For a definition of British R. P., see Jones, D. — *Dictionary*, p. XV-XVI, and Abercrombie, D. — *Problems*, Chap. IV

prominence (5) The following sound is generally a vocoid, but may on occasion be the contoid [l] in syllabic function, e.g. [iēs] “yes”, [iɑ: d] “yard”, [‘a: dīəs] “arduous”, [leĩbĩ|] “labial” In stressed speech a slight friction is sometimes heard. In post-syllabic position no such friction occurs: [haĩ] “high”, [noĩz] “noise” Note that “the actual sound used in particular words depends to some extent on the nature of the following or preceding vowel” (6) being sometimes as open as Cardinal Vowel nr. 2 [fɔ̃ə:dz] “four yards”

2.2. The w-sounds can phonetically be defined as voiced labio-velar vocoids. When an initial pre-syllabic, the speech-organs start in position for a variety of [u] with very close lip-rounding, but immediately leave this for some other vocoid position or, occasionally, for a contoid [l] in syllabic function. This movement, which by some authors is considered the main characteristic of w-sounds (but, in fact, any sound-sequence can be articulatorily described as a movement continuum) is termed an *onglide* (when post-syllabic, an *offglide*) Thus: [üil] “will”, [üə] “were”, [‘ikü|] “equal” (7) In stressed speech a slight friction is perceptible. When post-syllabic, if the syllabic vocoid is back (rounded or unrounded) the w-sounds will vary somewhat lips slightly less closed and rounded than in pre-syllabic position. With a preceding open unrounded syllabic the w-sound may be slightly more open (close to Cardinal Vowel nr. 7) Thus, for instance: [koũd] “code”, [haũs] “house” or even [haös] (8)

2.3 The so-called r-sounds in English cover a fairly vast articulatory range, from fricative alveolar (usually voiced) [r], to a mid-central unrounded vocoid [ə]. In most accents of England and North America — and in most environments — they are articulated as vocoids (9) In initial position one usually finds a voiced frictionless continuant, e.g. [ɹʌn] “run”, being partially devoiced when preceded by a voiceless stop in the same syllable (10) In unstressed intervocalic position one often finds a “flapped” r-sound alternating freely with [ɹ], as in [‘kɛri] or [‘kɛɹi] “carry” The flap also occurs in initial clusters beginning with [θ]: [θri:] “three” In post-vocalic position, preceding a contoid or the final word-juncture, it will often be a retroflexed voiced mid-central vocoid, though in R.P. one will more

(5). — Jones, D. — *Outline*, § 813.

(6). — Jones, D. — *Outline*, § 814.

(7). — Jones, D. — *Outline*, § 802.

(8). — See also Trager and Smith — *English Structure*, p. 16-17

(9). — Abercrombie, D. — *Elements*, p. 80.

(10). — Jones, D. — *Outline*, § 748.

frequently encounter an unretroflexed vocoid, or merely a lengthening of the syllabic vocoid, e. g. [ðuə] or [ðu:] (11) Be as it may, in all pre-syllabic positions one can find a frictionless continuant and in all post-syllabic positions a mid-central vocoid, i. e., in either case we find some sort non-syllabic vocoid.

2.4. The h-sounds are usually described as being breathed glottal fricatives (12) There are, however, as many varieties of h-sounds as there vocoids, and the friction-feature is not always perceptible. Thus, as D. Jones admits (13), “h-sounds may be regarded as breathed (devoiced vowels, ” These sounds occur only in pre-syllabic position.

3.0. In classifying sounds like [i], [u], [ə], [ɹ] and [h] as non-syllabic vocoids we have in fact presupposed a preliminary phonemic (functional) analysis excluding such sounds from the syllable base V

3.1. This point of view seems to hold in initial pre-syllabic position, where we find sequences of minimal pairs such as

[ʊɔt] “what”	[ʊɛl] “well”
[hɔt] “hot”	[hɛl] “hell”
[ɹɔt] “rot”	[ɹɛl] “yell”
[pɔt] “pot”	[sɛl] “sell”
[kɔt] “cot”	[tɛl] “tell”

in which vocoids [u], [h], [ɹ] and [i] pattern with contoids as non-syllabics. The h-sounds being always initial (within syllable structure), we can definitely admit it as a non-syllabic vocoid.

The y-sounds and w-sounds appear likewise in an inter-contoid environment, e. g.

['leɪbɪl] “labial”	['ikʊl] “equal”
--------------------	-----------------

which allows for the following phonemic interpretations:

/‘ley-bil/	/‘i-kul/
/‘ley-byɹ/	/‘i-kwɹ/
/‘ley-byəl/	/‘i-kwəl/

(11). — Jones, D. — *Outline*, § 755.

(12). — Jones, D. — *Outline*, § 776.

(13). — Jones, D. — *Outline*, § 777 See also Abercrombie, D. — *Elements*, p. 80.

The first alternative may be discarded on grounds of prominence.

Furthermore, sequences such as [kũl] and [bĩl] appear only in unstressed syllables, alternating freely with [kũəl] and [bĩəl]. It would therefore seem more convenient to state that a phoneme /ə/ in unstressed position preceded by a stop + non-syllabic vocoid sequence and followed by a lateral may be omitted in the phonetic realization. We will therefore adopt the third alternative and maintain our interpretation of [i] and [u] in the quoted examples as non-syllabic vocoids.

In pre-syllabic non-initial position we find [i], [u], and [ɹ] patterning as follows:

[kɹɔuk]	“croak”	[fĩu]	“few”	[tũeĩn]	“twain”
[klouk]	“cloak”	[flu]	“flue”	[tɹeĩn]	“train”

i. e., as second members of initial contoid clusters.

Thus, we are justified in stating that in initial (i. e. pre-syllabic) position are to be found the phonemes /y/, /w/, /r/ and /h/ all of which will be phonetically manifested by non-syllabic vocoids, respectively [i], [u], [ɹ], and [h] (main allophones)

3.2. In what we have called post-syllabic position we find [i] and [u] while [ɹ] alternates freely with [ə] and [:]. We are here confronted with a series of problems more or less interconnected, but which may be treated separately under the following headings:
a- is length phonemically relevant in English?
b- are there phonemic diphthongs in English, i. e., does the V element in English syllable structure admit more than one vocalic phoneme?
c- are [ɹ], [ə] and [:] allophones of one and same phoneme and if so of which (/r/, /ə/ or /h/)?

3.2.1 According to D. Jones (14), five English vocoids can be described as long, being in opposition to similar short ones:

[i:]	[fi: l]	“feel”
[i]	[fil]	“fill”
[a:]	[ba: d]	“bard”
[ɛ]	[bɛd]	“bard”

(14). — Jones, D. — *Outline*, Chap. XIV

[ɔ:]	[kɔ: d]	“cord”
[ɔ]	[kɔd]	“cod”
[u:]	[fu: l]	“fool”
[u]	[ful]	“full”
[ə:]	[bə: d]	“bird”
[ə]	[bət]	“but” (weak form)

Though this interpretation certainly offers a simple and neat descriptive statement, it is suggested that as far as native speakers are concerned, quality, not quantity, is the main distinctive feature (15) One possible solution which takes into account this fact without giving up the attempt to obtain a simple description would be that which considers length and quality to be conditioned by environment (16) Thus, it will be noted for the mid-central syllabic vocoids that [ə] is common before voiceless stops and in unstressed position, that stressed [ə] is to be encountered in an environment which, as will be seen further on, leads us to presuppose a conditioning post-syllabic /r/ phoneme, while [ʌ] is normally found elsewhere.

The opposition [i:]/[i] and [u:]/[u] can be explained in terms of sound quality and place of articulation, the “short” sounds being somewhat more open and centralized. Here again, however, one may refer to environment. Indeed, [i:] is actually [i:] and [u:] in narrow notation should be represented as [u:] The sound quality distinction between the “short” and the “long” closed vocoids may therefore be said to be dependent on the presence of the phonetically similar non-syllabic vocoids, [ɪ] and [ʊ] respectively

The pair that Jones transcribes as [ɔ:]/[ɔ] in narrower notation would be represented as [o:]/[ɔ]. The [ɔ]-sound is always short, and found preceding stops, e.g. [kɔd] “cod”, while [o:] will be found preceding what we have temporarily classified as r-sounds, e.g. [ko:rd], [ko:d] or [kəd] “cord”. Finally, a very close [o] occurs preceding [u], as in [koʊl] “coal” Thus, [ɔ], [o:] and [o] may all be considered as allophones of one phoneme /o/, length and sound quality variations being conditioned by environment.

The pair [a:]/[ɛ] seems to be only one which will not allow for a reduction to a single phoneme */a/ It is true that a post-syllabic r-sound seems to condition the presence of [a:] as in [ka:] “car”, excluding the possibility of an [ɛ]-sound appearing, but the existence of sequences such as [fa:ðə] “father” leads us to assume that at least in R. P [ɛ] is an independent phoneme with a slightly

(15). — Gimson, A. C. — *Implications*.

(16). — See Trager and Smith — *English Structure*, Chap. I.

defective distribution. The length feature is nevertheless secondary, sound-quality being all-important to assure the distinction.

Note that an alternative and usually accepted interpretation for [i:] and [u:] is that of “complex vowel phonemes”, in which case one is obliged to maintain a phonemic distinction between /i:/ and /i/ and between /u:/ and /u/, since no room is left for a conditioning non-syllabic vocoid. According to this point of view, the [i] and [u] elements in [eɪ] and [oʊ] are likewise to be understood as part of a complex vowel, thus receiving no independent notation (17)

From the preceding discussion one can assume that length is not phonemically relevant in English. In many instances, however, this presupposes that the so-called r-sounds — including a not infrequent length-feature — are in post-syllabic position recognized as members of a non-syllabic phoneme. Though this seems very likely, we can at this stage have no certainty, and the exclusion of length from the phonemic description of English is to be considered merely as a hypothesis, though a strong one.

3.2.2. The probable exclusion of length as a phonemic feature of English still leaves us with two alternative descriptive possibilities for sequences such as [aɪ], [aʊ] etc. Indeed, these can be interpreted as clusters (diphthongs), i. e., as a V element of syllable structure, or as a sequence V + C. The choice is of great importance inasmuch as the first interpretation would preclude any identification of [-u], [-i] and [-ɪ]/[ə]/[-:] as positional allophones of the /y/, /w/ and /r/ phonemes — as the second alternative would imply — but rather, through functional identification, would lead us to consider them as positional allophones of the /i/, /u/ and /ə/ syllabic phonemes.

A close observation of English syllable structure leads one to the conviction that only rarely do syllabic vocoids appear in open syllables. In fact, with a few exceptions such as [ə] in unstressed [ðə] “the” and [i] in unstressed final position as in [hepi] “happy” the dominating patterns seem to be

	V + C	[ɛm]	“am”
	C + V + C	[put]	“put”
C +	C + V + C	[stik]	“stick”
	V + C + C	[ask]	“ask”
C +	V + C + C	[kalm]	“calm”
C +	C + V + C + C	[tɹækt]	“tract”

(17). — Steinberg, M. — *Vogais*.

etc (18) This being the case, one is justified in interpreting the syllabic + non-syllabic vocoid sequences as V + C and identify post-syllabic [u] and [i] as allophones of /w/ and /y/ respectively. The r-sounds, however, demand further discussion.

3.2.3. The proposed problem is whether [ɹ], [ə], and [ɹ̥] are allophones of one and same phoneme, and if so which.

To the first part of the problem the elements so far examined lead us to answer in the affirmative, the sounds in question being found in free variation in the same environment. Apparently, [ɹ̥] is a rather curious allophone unless one admits that a segmental phoneme may at times have a suprasegmental realization. This is indeed what occurs with the final nasal non-syllabic phoneme in Portuguese, which in certain contexts appears as a suprasegmental nasality inciding on the syllabic vocoid. As to the question to which phoneme these sounds belong, we are confronted with three possibilities: /h/, /ə/ or /r/

To ascribe the said sounds to the phoneme /h/ would be a fairly reasonable proposition in terms of distribution, but certainly not with respect to their phonetic nature: in [ɹ], [ə], or [ɹ̥] there is no devoicing of vocoid sounds, no breathed friction, and the main articulations are made in the mouth-cavity. Nor can we agree with Trager and Smith's analysis of h-sounds as glides, which would bring them closer phonetically (19)

On purely phonetical grounds, the most natural solution would be to identify these sounds with the /ə/ phoneme. However, in our preceding analysis we have discarded the possibility of a V + V sequence within the English syllable structure. Further, through we have first and foremost proposed ourselves the description and interpretation of data from British R. P., a solution which could be applied to English in general would be of greater descriptive value. It is a known fact that in many dialects, and in American English, [ɹ], [ə] and [ɹ̥] with the /r/ phoneme provides us with the neatest and the most practical solution to the problem.

(18). — See Fries, Ch. C. — *Teaching and Learning English*, p. 12. The author's exemplification shows in all instances except for [i] and [ə] a V + C sequence. Note that in accordance with the "complex vowel" interpretation, Fries transcribes "way" and "Mexico" as /we/ and /meksiko/ respectively, while according to our suggestion the phonemic representation for these sequences would be /wey/ and /meksikow/

(19). — Trager and Smith, *English Structure*, p. 21.

4.0. We can now state the phonemic/phonetic correspondence rules for the English non-syllabic vocoids.

4.1 The phoneme /h/ appears only in pre-syllabic position, being realized as a devoiced vocoid.

4.2. The phoneme /r/ will occur as [ɹ] in pre-syllabic position, [r] being a free variant after [θ] and in intervocalic environment. In post-vocalic position there is free variation between [ɹ], [ə] and [ɹ]

4.3. The phoneme /y/ is employed both in pre-syllabic and in post-syllabic position, usually as [i], though the exact degree of aperture is conditioned by that of the syllabic vocoid. In stressed speech an allophone [y] is sometimes heard.

4.4. The phoneme /w/ is found in pre-syllabic and in post-syllabic position, usually as [u] though here again the degree of aperture is conditioned by environment. In stressed speech the pre-syllabic allophone is sometimes [w] (slight friction)

BIBLIOGRAPHY

ABERCROMBIE, D. — *Elements of General Phonetics*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1967

ABERCROMBIE, D. — *Problems and Principles in Language Study*. Longmans, 1956.

FRIES, Ch. C. — *Teaching and Learning English as a Foreign Language*. Ann Arbor, The University of Michigan Press. 21st printing, 1967.

GIMSON, A. C. — *Implications of the phonemic/chronemic groupings of English vowels*, in *Phonetics in Linguistics. A Book of Readings*, ed. by Jones, W. E. and Laver, J., Longmans, 1973.

JONES, D. — *Outline of English Phonetics*. Cambridge, Heffer, 1967.

JONES, D. — *English Pronouncing Dictionary* Dent & Sons, 12th edition, 1964.

PIKE, K. L. — *Phonetics*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 12th printing, 1969.

STEINBERG, M. — *Vogais complexas e ditongos*. Unpublished paper, São Paulo, 1968.

TRAGER, G. L. and SMITH, H. L. — *An Outline of English Structure*. Oklahoma, Norman, 1951.

CONTRIBUIÇÃO PARA O CONHECIMENTO
DA
POESIA DOS GOLIARDOS

G. Georgette Bergo Yahn

1 INTEGRAÇÃO DOS GOLIARDOS NUMA PERSPECTIVA
HISTÓRICO-SOCIAL

As definições encontradas sobre os goliardos têm sempre, como base, o aspecto mais evidente do comportamento desses homens cujo sistema de vida e versatilidade artística ocuparam os séculos XII e XIII. “Les goliards sont des évadés. Évadés, sans ressources, ils forment dans les écoles urbaines ces troupes d’étudiants qui vivent d’expédients. ” (1); ou “No fim da Idade Média davam públicos e impudentes espetáculos os *goliards*, estudantes irreverentes, libertinos e beberrões, autores de versos obscenos e ímpios, nos quais glorificavam a embriaguez, as aventuras com mulheres, parodiando o ritual da Igreja e desprezando as convenções” (2); ou ainda, como os classifica Menéndez Pelayo citado por Menéndez Pidal: “la jugleria era el modo de mendicidad más alegre y socorrido, y a ella se refugiaban lo mismo infelices lisiados que truhanes y chocarreros, estudiantes noctámbulos, clérigos vagabundos y tabernários, (de los llamados goliardos) y en general, todos los desheredados de la naturaleza y de la fortuna que tenían alguna aptitud artística y que amaban de la vida al aire libre o tenían que conformarse con ella por dura necesidad” (3); são os representantes típicos de uma época: “Les Goliards sont le fruit de cette mobilité sociale caractéristique du XIIe siècle. Premier scandale pour les esprits traditionnels que ces échappés aux structures établies” (4)

(1). — Le Goff, Jacques — *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris, Editions Du Seuil, 1957, p. 30.

(2). — Fremmantle, Anne — *A idade da fé*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 1970 (Biblioteca Life), p. 99.

(3). — Menéndez Pidal, Ramón — *Poesía juglaresca y juglares*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942 (Col. Austral, nº 300), p. 11.

(4). — Le Goff, Jacques — *Idem, Ibidem*.

Para que possamos entender quem foram os goliardos, as causas do seu aparecimento e as conseqüências que deixaram, é necessário recuarmos aos séculos XII e XIII.

Quando, no século, VI São Bento de Núrsia, com o fito de estabelecer um conjunto de normas para os religiosos recolhidos nos mosteiros, instituiu como uma das regras a serem obedecidas a propagação da cultura, estava contribuindo não só para firmar as bases monásticas da poderosa organização cristã européia, como também dava início a um programa de difusão cultural que se tornaria, pelos séculos, um dos maiores valores do homem.

O ideal de São Bento propaga-se. Cultiva-se, além da religião, um espírito científico e artístico e o gosto pelos clássicos gregos e romanos que eram lidos, estudados e copiados nas bibliotecas dos conventos.

Mais tarde, no século VIII, Carlos Magno segue este mesmo ideal de saber. Ordena a abertura de escolas para atender tanto às vocações religiosas quanto “àqueles que, com a Graça de Deus, fossem capazes de aprender”

À medida que caminham os anos firma-se este propósito que, por sua própria essência, se liga ao trabalho missionário da Igreja: ensino religioso e leigo, assistência médica, abrigo aos viajantes, trabalhos artesanais e agrícolas, etc. Pelo aprendizado da leitura e da escrita, procura elevar o homem para as coisas espirituais, desviando-o das violências que o amor à guerra e à caça, elevados a virtudes másculas, haviam instituído como prazeres de um cavaleiro.

Ora, o número de homens que tinham ante os olhos este panorama de vida ordenada, regrada e santa, era muito grande. É compreensível que acessem a ela não só os que tinham vocação como também aqueles que estavam à deriva, necessitando de apoio. As vantagens dessa opção os desviava dos riscos da vida guerreira (havia imunidade à convocação militar e o benefício de ser julgado por cortes temporais) e, ainda, das incertezas de um descompromisso total que os deixaria à deriva, socialmente.

Há, então, uma verdadeira superpopulação clerical.

Não vemos nesta procura um fervor religioso ou uma busca mística de Deus, mas uma atitude tomada em função de um esquema de vida. Esta vida conventual: normativa, segura, votada totalmen-

te às práticas que enobreciam o homem, criou um ideal que se constituiu num verdadeiro paradigma — a santidade amparada e protegida.

Ao lado do ideal temos também a realidade justificada pelas necessidades burocráticas da grandiosa organização da cúria romana. “Como es sabido, y la cultura se halla casi exclusivamente en manos eclesiásticas y los monasterios son los focos del saber. La Iglesia no tan sólo forma al hombre de letras medieval, sino que acoge en su seno a todo el pueblo, que en el templo oye sus sermones y participa en el canto de sus himnos. Para el profano y el indocto los oficios divinos son el único contacto con formas de expresión elaboradas artísticamente” (5)

Entretanto, uma grande parte desse clero, ou por falta de verdadeira vocação ou pelas pesadas proibições e rigorosas normas, afasta-se dos conventos.

Forma-se uma classe de indivíduos que, nem são leigos, pois já receberam as quatro ordens menores, nem frades, já que se desvincularam dos compromissos conventuais. Essa classe alia-se ainda àqueles que, embora clérigos, querem conciliar a vida do mosteiro com a vida leiga, cuja maior e mais atraente característica é a mobilidade. Há a uní-los uma qualidade rara para a época: sabem ler e escrever, conhecem o latim, os clássicos e sabem poetar.

Por esse tempo é notável o crescimento das cidades e vilas que se transformam em centros de produção e de intercâmbio comercial. O período de economia sem qualquer progresso mercantil, que durara toda a Baixa Idade Média, concorria para justificar um dogma: o desprezo por tudo que era material. Nos séculos XI, XII, XIII o panorama modifica-se. A célebre antinomia: matéria/espírito vai dando lugar à mentalidade do homem das cidades, preocupado com o dinheiro. Vai-se formando uma dupla realidade social: uma, vinda das raízes feudais, alicerçada na humildade e na submissão e que continuava nas regiões campestres; outra, de tipo burguês, citadino, baseada no utilitarismo prático e no acúmulo de dinheiro como fruto do desenvolvimento de um trabalho.

O crescimento das cidades vai propiciar a formação de agrupamentos de indivíduos desejosos de cultura.

(5). — De Riquer, Martin — *La lírica de los trovadores*. Barcelona CSIC, Escuela de Filología, 1948, v. 1. *Introducción*, p. XII.-XXIII.

A transferência da supremacia das escolas monacais para as escolas episcopais (nas catedrais), que preparavam os candidatos ao clero secular, traz uma possibilidade que consideramos uma grande abertura: a entrada de leigos. Este tipo de estudante é cada vez mais numeroso; os grandes mestres agrupam, ao redor de si, alunos. Vivem, num regime corporativo, em “guildas”, a que davam o nome de “universitas”

Uma ânsia de saber domina toda Europa e nem mesmo a Inquisição consegue soffrear a leitura, a pesquisa, os debates, que preenchem a vida desses homens. A difusão da cultura, em geral, e dos clássicos, em particular, vem trazer a discussão, a dúvida e a indagação aos espíritos. Essa difusão vai refletir num aspecto importantíssimo: o desejo do conhecimento, do aprimoramento intelectual por parte, não só do clero mas também dos burgueses e, coisa inédita, dos servos que mostravam vontade de aprender. Este fato leva ao reconhecimento da formação e da força de uma classe burguesa que, cada vez mais, desfruta de uma situação econômica particularmente forte e que, agora, procura firmar-se pela cultura.

A época é de mudanças.

As Universidades serão os celeiros donde sairão as novas idéias. Delas também sairá um contingente de indivíduos que aumentarão as hostes dos clérigos desvinculados. Como eles, terão a distinguí-los: o fácil manejo do latim, as artes em geral, o conhecimento dos clássicos e o sentimento de liberdade. São os estudantes.

Acreditamos que a própria organização das Universidades, que dava três longos períodos de férias por ano aos estudantes (primavera, outono e inverno), deixando-os ao desabrigo, facilitava, com este esquema, a itinerância dos alunos que saíam, a pé, pelas estradas, de país em país, de cidade em cidade.

A própria estrutura social e religiosa destes séculos de tolerância e liberdade foi outra das causas do considerável crescimento dessa personagem excepcional — o mais perfeito representante da sua época — *o goliardo*

O nome *goliardo* é contraditório e dúbio. Tão contraditório e flexível quanto o seu referente. Podemos encontrar neste nome um duplo fundamento: dentro de uma linha objetiva acompanhamos o seu significado num sentido diacrônico, seguindo a sucessão dos acontecimentos que aparecem documentados, embora de maneira imper-

feita; e dentro de um fundamento subjetivo, que busca, num sentido sincrônico, penetrar no fundo das causas que possibilitaram o aparecimento desta classe e as conseqüências decorrentes deste fato.

Se entendermos o nome *goliardo* dentro de uma cronologia, onde estão contidos todos os seus sucessos, temos que partir da palavra romana derivada de: *gula* (goela, garganta), que se crê usada desde 1170 sob as formas de: *goulart*, *goliart*, *guliart*, que significa: glutão, forte na gula. Sob a forma latinizada de *goliardus*, ele será usado para designar, num sentido difamatório, os clérigos pobres que ganhavam a vida junto dos príncipes da Igreja. Atuavam como menestréis líricos, cantores, recitadores, cômicos e fazedores de tudo, totalmente dependentes da caridade daqueles potentados que os chamavam para alegrar as assembléias clericais.

O seu próprio tipo de vida, a sua desvinculação, tornava o goliardo um apreciador dos prazeres como o amor livre, a bebida, a gula, o jogo, bem como as reuniões nas tabernas, centro das suas atividades. Giraud de Barry, arqui-diácono de São David, acrescentou ao nome *goliardo* as qualidades de crápula, debochado, beberrão, devorador. Com veemência termina a sua especificação dizendo que melhor seria se tais homens se chamassem *Gulias*, pois eram dados a devoradores e, após devorarem a comida, vomitavam canções tão impudentes quanto imprudentes.

Realmente, esta categoria de desclassificados cuja vida licenciosa e constante indigência perturbavam a ordem regular medieval, foi duramente atingida por decretos e ofícios, ano após ano, num esforço para pôr cobro a tais manifestações de boêmia. (6)

(6). — É claro que tal personagem era o alvo dos olhares descontentes da Igreja.

Seguem-se algumas sanções que registramos mais como curiosidade, dada a ingenuidade das palavras, do que qualquer outro intuito comprobatório: "*clerigos jocularos seu goliardos aut bufones*" assim designados pelo decreto papal de Bonifácio III que excluía dos privilégios clericais estes homens.

Em 1215, o quarto Concílio de Latrão preocupou-se em retirar do clero os costumes jogralescos. Acatando os cânones, os bispos de Castela e Leão reuniram-se em Valladolid (1228) e consideraram: "... estabelecemos que os clérigos diligentemente se guardem bem de *gargantez* e de *bebedez* e que não usem dos negócios e ofícios desonestos praticados por alguns leigos / .. / que os clérigos não estejam em companhia de jograis e traficantes e que deixem de entrar em tabernas, salvo por necessidade, indo a caminho e com pressa, não podendo recusar e que não joguem os dados nem "las tlavas" Iguais proibições faziam o Concílio de Lérída (1229) e as Constituições Sinodais de Urgel (1227 e 1364); porém, todas essas disposições não impediram que um dos maiores goliardos, o Arcipreste de Hita, Juan Ruiz, se rodeasse de judias, mouras, jograis, cegos cantadores e de escolares notívagos, escabrosos e desordeiros, e que com todos poetasse.

Num outro sentido, o sincrônico, podemos encontrar o nome *goliardo* associado ao do gigante *Golias*, personagem bíblico (Bíblia I, Reis, XVII): “*pueri, discipuli Goliae*” são os jovens discípulos de *Goliath-Golias*, o adversário de Israel, aquele que quis destruir o povo de Deus, mas que foi vencido pela coragem do pequeno David. Com esta conotação foi usado, o nome *goliardo*, pela primeira vez, por Santo Agostinho e depois por São Bernardo, quando da sua famosa polêmica com Abelardo. Nesta disputa, São Bernardo dá a Abelardo a designação de “novo Golias” Compara-o a um gigante cuja força reside no poder encantatório e persuasivo, na inteligência vigorosa e indagadora. Estas são as suas armas para levar e destruir “o povo de Deus” (os estudantes) (7)

Com o Concílio de Salzbourg, em 1291, os goliardos têm o seu fim. São acusados de se constituírem em seitas e de serem malfeitores comuns e, portanto, dignos de perseguição e de extinção.

(7) — Em Chartres, na escola inaugurada por Fulberto, um dos maiores professores da Europa, instala-se o amor ao realismo extremo e à dialética. Desta escola fala São Bernardo, grande professor e humanista, que eleva a cultura dos antigos dizendo: “somos anões sentados sobre os ombros de gigantes; vemos como os antigos e com mais descortino, não pelo acume da nossa vista ou pela grandeza de nosso talho mas porque os antigos nos elevam e nos fazem olhar desde a sua gigantesca estatura.” (Castro Nery, P. J. de — *Evolução do pensamento antigo*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1936, p. 200).

A escola de Fulberto e São Bernardo estimula os alunos a exporem suas idéias com as próprias palavras, enfrentando, com firmeza, a realidade e encarando os indivíduos como se não tivessem relevo nem importância no mundo das coisas existentes, já que são meros reflexos das realidades universais.

Certa vez, em plena aula, surge um aluno que ousa refutar o mestre. Tinha vindo a Paris fascinado pela fama de Guilherme de Champeau que pregava na cátedra de Notre Dame: é *Abelardo*. Não se contém ante o extremo realismo exposto pelo mestre. Interpela, refuta o realismo vermelho e fá-los compreender que entre os homens não poderia haver uma identidade, mas, somente, semelhança.

Abelardo vence. Passa de aluno a mestre. Torna-se clérigo para obter a cátedra. De todas as partes correm estudantes atraídos pelo encanto das palavras do mestre. Aos vinte anos funda Melum, Co. beil e professa em Paris. Seu sucesso é enorme. Introduziu, na escolástica, um método próprio que classificava como: “*dubitando enim ad inquisitionem venimus, inquirendo veritatem percipimus*” Realmente, uma assídua e freqüente indagação deve ser a nossa meta, porque é da dúvida que chegamos à procura e da procura à verdade.

Abelardo, cuja inteligência lúcida e espírito indagador o arrastou a sondar os grandes mistérios da religião, é acusado de heterodoxia contra a Santíssima Trindade.

Apaixona-se por Heloísa, sobrinha de Fulberto, de quem era preceptor, torna-se apóstata e casa-se, em segredo. Sofre as maiores perseguições, quer por ideologia, que pelo estilo livre que imprimia à sua vida.

A inspiração e o grande amor que dedicou a Heloísa o fazem produzir versos que deixou anônimos. Neles canta sua paixão. Toda Europa os lê e os

Abelardo torna-se o *Goliath* mítico e seus discipulos são os goliardos. *Goliath-Goliath* ficou sendo o patrono da grande família de escolares e clérigos boêmios e artistas anônimos e tabernários; também foi o êmulo daqueles que, embora tendo a responsabilidade de uma missão, eram goliardos pela visão do mundo e pelo estilo de vida que adotaram. Assim foram: Abelardo, Hugo Orleans, o primado; Juan de Fleury, o monje Oliva do Mosteiro de Ripoll; Gauthier de Châtillon, o cônego de Amiens, etc.

Pode-se acrescentar a esta imagem mítica mais uma pincelada: trata-se da associação do nome *goliardo* com o diabo.

A idéia existe implícita no termo bíblico, mas ela é velha, e a encontramos testemunhada num documento do norte da Gália, século IX, da autoria de Sedulous Scottus. Este irlandês veio a Liège, na Bélgica, com outros companheiros clérigos e, como ele, conhecedores do latim, de outras línguas e dos clássicos, além de filósofos. Sedulous tem obras didáticas e religiosas, mas são as poesias, em que se queixa de pequenos males cotidianos ou em que canta as delícias do vinho e da comida, que fazem dele um precursor dos goliardos. (8) Neste documento Sedulous diz: "*Goliath vero superbiam Diaboli significat*"

admira e imita. A versatilidade destes versos tornaria difícil a atribuição de autoria, não fosse a excepcional qualidade deles.

Separado de Heloísa, atingido por uma série de punições foi exilado e perseguido, por este amor, e pelo método dialético e filosófico que usou nos estudos teológicos sobre os Sagrados Mistérios. Finalmente, atingido pelo Concílio de Sens (1140) com nova condenação, Abelardo retira-se para a Abadia de Cluny. Morreu dois anos depois, no silêncio e na solidão, após ter enchido o seu século e o mundo com sua palavra.

Abelardo é considerado um autêntico *goliardo* pela liberdade que imprimiu às suas ações, tanto particulares quanto filosóficas ou religiosas. Sua obra poética e seu estilo de vida o confirmam.

(8). — Composição de Sedulous Scottus: *Nunc viridant segetes* (Primavera sem vinho).

1. Nunc viridant segetes, nunc florent germine campi,
nunc turgent vites, est nunc pulcherrimus cantus,
nunc pictae volucres permulcent aethera cantu,
nunc mare, nunc tellus, nunc caeli sidera rident.
2. Ast nos tristificis perturbat potio sucis,
cum medus atque Ceres, cum Bachi munera desint;
heu! quam multiplicis deficit substantia carnis,
quam mitis tellus generat, quam roscidus aether.
3. Scriptor sum (fateor), sum Musicus alter et Orpheus,
sum bos triturans, prospera quaeque volo,
sum vester miles sophiae peditus armis;
pro nobis nostrum, Musa, rogato patrem."

Este aglomerado de significações e de informações vai compondo as duas linhas fundamentais do nome *goliardo*: uma linha diacrônica que acompanha as manifestações exteriores de um modo de vida de um ser em constante desdobramento. É uma linha objetiva que tira do nome *goliardo* a idéia de um devorador dos prazeres da vida, acompanha a personagem desde seu mais recuado aparecimento até sua destruição pelo Concílio de Salzbourg; e uma linha sincrônica, que avança em profundidade e busca suas raízes no mítico e no ideológico para compor o verdadeiro retrato deste ser: misto de anjo lírico e de diabo satírico e erótico.

Há no nome *goliardo*, na personagem goliardo, este entrecruzar de imagens que ora se repelem e ora se unem, fato que dificulta a sua análise. Valemo-nos das suas poesias para poder reunir estas duas realidades distintas e entender o conflito instalado nessa personagem. Ainda assim é difícil conhecer os limites, porque toda sua linguagem poética é, simultaneamente, do sagrado e do profano, do bem e do mal, do anjo e do diabo, revelando um sujeito cuja antinomia está entre o céu e a terra, entre os fundamentos teocêntricos feudais e o novo espírito, nascido no seio do povo, que caminha num sentido do conhecimento de si próprio e da sua liberdade. Uma personagem verdadeiramente barroca, pelo caráter antinômico de seu estilo de vida.

2. UNIDADE E ELABORAÇÃO ARTÍSTICA DA OBRA GOLIÁRDICA.

Clérigo ou estudante, confessor ou tabernário, jogral ou arcebispo, o certo é que ficou desta “família” “Golias” uma produção artística que ocupa um lugar de grande importância na literatura da Idade Média. Por esta época já as línguas romances começavam a ser o meio de expressão (séculos XII e XIII) dos jograis, mas o latim continua sendo a língua da maioria dos poetas. (9) A grande

-
- (1. Já os meses reverdecem e os campos estão em flor; as videiras avolumam; este ano é muito abundante. As pintadas aves suavizam o ar com seu canto; sorri o mar, a terra e os astros do céu. 2. Porém nossa bebida nos entristece com seu amargo sabor, pois nos falta água-mel, o pão e os dons de Baco. Ah! quantas debilidades afligem nossa pobre carne, quando a terra se mostra tão generosa e o ar tão agradável. 3. Confesso que sou um escritor, um Orfeu, outro Músico: sou o bom trilhador (dos caminhos) e desejo a prosperidade: sou vosso soldado vestido com as armas do saber; oh! Musa, pede por nós a nosso bispo.)

Esta é uma poesia cujo paralelismo tem por base um contraste: de um lado a exuberância da primavera e de outro a indigência do poeta.

(9). — “A poesia dos vagantes trouxe, não há dúvida, uma contribuição preciosa para a formação do lirismo occitânico, e especialmente da lírica alemã / .. / Na Península, onde esta classe não existia, pode-se considerar

produção goliárdica é tão contraditória quanto seus próprios autores. Estes homens que fizeram da alegria e da amargura, do descompromisso e da cultura, uma profissão, poderiam ter deixado uma produção poética diversificada; entretanto o que notamos na leitura dos seus poemas é a existência de um sentido, de uma unidade. Há características comuns que aparecem somente em sua obra e que a distinguem das demais criações da época.

Pensamos em unidade e não em homogeneidade, como se a poesia dos goliardos fosse um múltiplo reunido numa unidade espiritual, unidade esta que não seria afetada pela variação dos elementos componentes do seu realismo, fruto da tomada de consciência dada por uma visão do mundo.

Acima de tudo o que confere a esta produção poética uma unidade é o conjunto de elementos formais: fonético, morfológico, sintático e semântico, sempre constantes:

- a) o uso da língua latina, embora nesta época as línguas romances apresentassem importantes manifestações literárias que, com os anos, adquirem uma posição totalizante.
- b) compunham tanto em versos latinos métricos, como em versos rítmicos acentuais. Tinham, entretanto, uma predileção pela forma românica acentual, ensinada nas escolas, cuja contagem das sílabas fortes e fracas os poetas já usavam. Hugo d'Orleans, Walter de Châtillon e outros já haviam deixado a prosódia clássica e praticavam uma outra prosódia, mais de acordo com o ouvido das novas gerações e baseada sobre o acento de assonância. Usavam tanto versos longos quanto curtos.
- c) usavam a estrofe com total liberdade e obtinham com ela efeitos significativos e bastante emotivos.
- d) usavam jogos de palavras, sonoridades verbais, onomatopéias e um sem número de inovações métricas variadas: *aabb* ou *abab* ou *abaab* (10)

como o seu correspondente o clérigo jogral, que praticava muitas vezes um tipo de poesia satírica semelhante, razão por que desde as *Partidas* de Afonso X (2ª metade do séc. XIII) até o Concílio de Tarragona (1317) tais clérigos são proibidos desse exercício poético"

Spina, Segismundo — *A lírica trovadoresca*. 2. ed. ref. e aum. Rio de Janeiro, Grifo Ed., São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1972, p. 30.

(10) — Spina, Segismundo — *A lírica trovadoresca*. p. 405. O verbete "Goliardos" traz, nesta obra, uma preciosa informação sobre a versificação da poesia goliárdica.

A concepção de realidade do goliardo é tão mutável quanto ele próprio. Através das variações da linguagem dos poemas entendemos as pressões intelectuais, religiosas ou sociais que sofreram.

O primeiro grupo que apresentamos é fundamentado em dois tipos de poemas que se opõem: o primeiro apresenta o poeta profundamente influenciado pela ideologia religiosa e política vigente em sua época. Ele faz parte daquela sociedade e reage de acordo com as regras por ela estabelecida.

Segue um *Canto da Cruzada* (*Carmina Burana*, ed. de Schemeller) em que há certa influência de São Bernardo. Artisticamente é de pouco mérito, embora se note a presença de um refrão que faz as vezes de responsório de ladainha:

Quod spiritu David precinuit

- | | |
|--|---|
| 1. Quod spiritu David precinuit,
nunc exposuit
nobis Deus, et sic innotuit.
Sarracenus sepulcrum polluit,
quo recubuit,
qui pro nobis crucifixus fuit.
Quantum nobis in hoc condoluit,
Quantum nobis propitius fuit
dum sic voluit
mortem pati cruce, nec meruit! | 1. O que anunciou David pelo Espírito, aclarou-nos Deus agora, e assim se há de entender. O Sarraceno poluiu o Sepulcro onde repousou; Ele que foi crucificado por nós. Como se compadeceu de nós! Que generoso foi conosco ao querer padecer a morte na cruz sem havê-la merecido! |
| 2. Exurgat Deus!
et dissipat hostes, quos habuit,
postquam prebuit
Sarracenis locum, quo iacuit. | 2. <i>Que Deus se levante</i> e destrua os inimigos, que teve, depois de dar aos Sarracenos o Sepulcro onde repousou! |
| 3. Et adiuvet in hoc exercitu
quo signaverit
signo crucis, qua nos redemerit!
Iam venie tempus advenerit!
quo potuerit
se salvare, qui crucem ceperit.
Nunc videat quisque, quid fecerit
quibus et quot Deum offenderit!
Quod si viderit
et se signet, his solutus erit.
Exurgat Deus! | 3. E que ajude na missão que os marcou com o sinal da cruz com a qual nos redimiui. Já chegou o tempo de dar a graça do perdão, quando se poderão salvar aqueles que tomem a Cruz. Que cada um veja agora o que fez e que ofendeu a Deus. E se decide, quando se examina, a tomar a Cruz, será absolvido. <i>Que Deus se levante!</i> |

O segundo ítem (1.1) é o oposto do primeiro e apresenta o poeta numa atitude contra-ideológica: religiosa, política e social. A graça, a vivacidade e a irreverência destes cantos aliam-se à virulên-

cia e à agressividade, bem como a uma atitude de inconseqüência e descompromisso. Podemos considerar esta produção profana como totalmente ausente de qualquer compromisso ideológico.

O espírito extremamente livre do goliardo não permitia a prisão a uma idéia que se constituísse numa bandeira de catequese. A crítica à Igreja e às regras sociais foi impiedosa mas aleatória.

Os goliardos estão presos unicamente a um estilo de vida o qual fazem timbre em alardear e preservar. Foi deste estilo de vida que brotou este realismo que se manifesta numa linguagem desabrida, provocadora, ausente de conteúdos éticos, mas rica de uma estética pessoalíssima.

Há, nessas produções marcadas por um imoralismo provocador, uma atitude coletiva assumida como preservação do seu modo de sentir a vida e mesmo como reflexo de uma realidade interior. Não vemos na produção goliárdica de agressão à estrutura social, à estrutura eclesiástica, e de exibição do seu estilo de vida tabernário, a existência de um conflito instaurado entre o indivíduo marginalizado e os valores estruturados pela sociedade.

Dentre a enorme variedade de poemas, portadores desta atitude contra-ideológica, selecionamos alguns que julgamos os mais representativos.

Este poema, que transcrevemos, recebeu o nome de:

Confissão do Golias

- | | |
|---|---|
| 1. Estuans intrinsecus
ira vehementi
ira amaritudine
loquor mel menti.
Factus de materia
levis elementi
folio sum similis,
de quo ludunt venti. | Meu coração arde com furor veemente;
falo com palavras de mel. Pareço-me
às folhas com que brinca (joga) o
vento, feito como sou de elemento le-
viano. |
| 2. Cum sit enim proprium
viro sapienti
supra petram ponere
sedem fundamenti
stultus ego comparor
fluvio labenti
sub eodem aere
nunquam permanenti. | Próprio do homem sábio é pôr os ci-
mentos sob a pedra, porém eu, louco de
mim, sou igual ao veloz rio que nunca
se detem no mesmo lugar. |

3. Feror ego veluti
sine nauta navis,
ut per vias aeris
vaga fertur avis.
Non me tenent vincula,
non me tenet clavis,
quero mei similes
et adiungor pravis
4. Mihi cordis gravitas
res videtur gravis,
jocus est amabilis
dulciorque favis.
- Quidquid Venus imperat,
labor est suavis,
que nunquam in cordibus
habitat ignavis.
4. Via lata gradior
more iuventutis,
implico me viciis
immemor viritutis,
voluptatis avidus
magis quam salutis,
mortuus in anima
curam gero cutis
8. Secundo redarguor
etiam de ludo,
sed cum ludus corpore
me dimittat nudo,
frigidus exterius,
9. Tercio capitulo
memoro tabernam:
illam nullo tempore
sprevi neque spernam,
donec sanctos angelos
venientes cernam,
cantantes pro mortuis
"Requiem eternam"
- Ando sem rumo como nave sem remador; como ave errante que se perde ao vento. Nem o cárcere me sujeita, nem as chaves me detêm; busco aos meus iguais e me junto sempre aos piores.
- A seriedade de caráter resulta insuportável ao meu coração, porém gosto dos divertimentos mais doces que o mel.
- Fácil tarefa é o que manda Vênus; nunca se acomoda em corações pesarosos.
- Como todos os jovens vou-me pelo largo caminho; enredo-me nos vícios esquecendo-me da virtude. Busco o prazer mais que a salvação, e como a alma está já perdida, só me preocupo com meu corpo.
- Em segundo lugar, acusam-me de jogador, e mesmo que o jogo me desnude de todo e eu fique tiritando, minha alma se abrasa.
- Em terceiro lugar relembro a taberna: em nenhum tempo falei nem falarei mal dela, até que veja os santos anjos virem cantando pelos mortos o "Requiem" eterno.

14. Loca vitant publica
quidam poetarum
et secretas aligunt
sedes latebrarum:
student instant vigilant
nec laborant parum,
et vix tandem reddere
possunt opus clarum.
15. Ieiunant et abstinent
poetarum chori,
vitant rixas publicas
et tumultus fori,
et ut opus faciant mori,
moriuntur studio
subditi labori.
17. Unicuique proprium
dat natura donum:
ego versus faciens
bibo vinum bonum,
et quod habent purius
dolia cauponum,
tale vinum generat
copiam sermonum.
- Há poetas que não saem às praças e se refugiam na solidão, aplicam-se, insistem, desvelam-se, trabalham tenazmente e ao fim de contas apenas podem escrever algo de mérito.
- Há poetas que apenas comem e nem bebem, apartam-se dos barulhos das pessoas e das rixas das praças, e para escrever algo durável, morrem escravos do seu trabalho.
- A natureza dá a cada um sua maneira de ser. Quando escrevo versos gosto de beber bom vinho, e quando têm escondido na taberna o puro, este vinho gera muitas palavras (versos)

Esta composição é longa, consta de 25 estrofes, das quais demos apenas as que julgamos que mais caracterizam o goliardo, sua vida, seus valores. O que torna esta canção importante é, além da sua qualidade poética excelente, a mistura de estilos. Nas primeiras estrofes encontramos imagens retóricas elegantes que lembram Ovídio (est. 1 e 13) e, a seguir, Heráclito na imagem do rio que corre. Passa, depois, para um tom inconseqüente, num total à vontade, a enumerar, com detalhes, as qualidades e as reações benéficas que a taberna, o vinho, a comida e o amor têm para si. Reflete, com ironia, sobre o comportamento dos outros poetas (outros homens) e usa da mitologia para, num estilo clássico, elevado, fazer comparações. Ao lado das figuras de Vênus, Febo, Baco etc, faz invocações a Deus: "*Deus sit propitius/huic potatori*" (Deus se compadeça desse bebedor). Usa, no final, de atitude sublime de pecador arrependido:

est. 25:
Parcit enim subditis
leo rex ferarum

O leão, rei das feras, perdoa a seus subordinados e se esquece do seu furor
Vós, príncipes do mundo, fazei outro

et est erga subditos
immemor irarum.
Et vos idem facite,
principes terrarum:
quod caret dulcedine
nimis est amarum.

tanto. O que não tem doçura é dema-
siado amargo.

Este goliardo (intitula-se o “vates vatum” Arcipreste de Colônia) tem-se em tão alta conta que, dentre as qualidades que enumera, diz, numa das estrofes: “*Nasonem post calices carmine preibo*” (depois de uns cálices (de vinho) excedo-me no Canto ao próprio Naso (Ovídio)

O vocabulário rico, fluente, culto, as comparações e, principalmente, aquela visão emancipada do homem através da crítica do poeta, colocam a poesia dos goliardos numa posição de autêntico vanguardismo. A frase: “*Unicuique proprium/dat natura donum*” (ests. 16 e 17) mostra o goliardo como um atento observador dos homens e da vida, mostra-o possuidor de um alto grau de consciência que o faz testemunha da realidade que o cerca. O fato de este representante goliardo apresentar-se possuidor de um senso da complexidade do homem e do mundo deixa evidente que há, da sua parte, uma compreensão da relatividade do tempo e do espaço. Ele entende que os homens são diferentes e que essa diferença é relativa ao meio em que vivem e à época que atravessam.

O que fica implícito, em todo poema, é como o goliardo leva em alta conta a sua liberdade e como valoriza a sua pessoa humana. Para ele não interessa pureza e espiritualidade. Dedicava várias estrofes procurando explicar o mundo espiritual pelo mundo físico. ,

Atingidos pelos decretos papais, qualificados como verdadeiro refugio social, dignos de serem extintos, os goliardos vêm na organização eclesiástica um campo fértil para seus ataques.

Seu lema é: “*Curia Romana non querit oves sine lana*” A quantidade de textos satíricos e paródicos atingindo toda Cúria, é enorme.

Metra de monachis carnalibus

Scire vis, quid sit monachorum nobile vulgus:
in omnem terram exivit sonus eorum (Rom. X 18)
Statim post primam veniunt offare coquinam:
sepulchrum patens est guttur eorum (Rom. III, 13)
Vix psalmos dicunt et mox concumbere discunt:
sicut equus et mulus, quibus non est intellectus. (Tob. VI, 17)

Omnia consumunt, possunt nec eos saturare:
volucres celi et pices maris. (Ps. VIII, 9)
Fercula multa petunt et longum tempus edendi:
si non fuerint saturati et murmurabunt (Ps. LVIII, 16)
Dicunt gaudenter, dum plurima fercula cernunt;
letatus sum in his. (Ps. CXXXI)
Sed cum pauca vident, replicat miserabile carmen:
heu michi, quia incolatus meus prolongatus est. (Ps. CXIX, 5)
Ut bene pascatur monachus, non aliud optat:
superbo oculo et insaciabili corde, (Ps. C, 5)
Sic igitur sperant celestia regna mereri;
Non sic, impii, non sic! (Ps. I, 4)

(Queres saber qual seja a nobre plebe dos monges?: por toda terra difundiu-se sua voz (*Rom.* 10, 18; *Salmo* 19, 5) Terminada a Prima, vão à cozinha a buscar o seu pedaço: sua garganta é um sepúlcro aberto (*Rom.* 3. 13.; *Salmo* 5. 10). Apenas podem dizer os salmos, e já aprendem a copular: o mesmo que o cavalo e o mu'õ que não têm inteligência (*Tobias* 6, 17; *Salmo* 31, 9). Devoram tudo, nada os pode saciar: nem as aves do céu nem os peixes do mar (*Salmo* 8, 9) Pedem muitas iguarias: e murmuram se não ficam satisfeitos (*Salmo* 58, 16) Dizem-se alegres, das várias iguarias para escolher: eles são a minha alegria (*Salmo* 121, 1). Porém se vêm poucas, replicam num triste lamento: ai de mim! que se prolonga meu desterro (*Salmo* 119, 5). O monge não pensa noutra coisa senão em comer bem: e de olhos insaciáveis e coração soberbo (*Salmo* 100, 5) E com isso esperam merecer o reino celestial: porém não será assim, ímpios, não será assim! (*Salmo* 1, 4).

Este é um exemplo de como os goliardos usavam os textos sagrados com fins paródicos. (11) Abusavam até o Evangelho:

“ quando o filho do homem vier ao seio de nossa Majestade, primeiro dizer-lhe: amigo, por que vieste?

Se ele continua vadio, sem nada lhe dar, que ele seja rejeitado às trevas exteriores. ”

Uma das maiores obras de ataque é o poema de Walter de Châtillon *Utar contra vitia*. É diferente o modo como ataca os clérigos: usa uma linguagem refinada, jogos verbais, metáforas.

(11). — Diz, Arias y Arias em *La poesia de los goliardos*, que certas parodias dos goliardos lembram a paródia das horas canônicas do *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz:

Transcrevemos apenas duas estrofes:

- | | |
|---|---|
| 3. Vitium in opere
virtus est in ore;
tegunt picen animi
niveo colore.
Membra dolent singula,
capitis dolore,
et radici consonant
ramus in sapore. | O vício está em ação, a virtude está nos lábios; ocultam a negrura da alma sob a cor branca. [Como] o tenro ramo está em consonância com a raiz[assim] cada um dos membros sofre do mal que reside na cabeça. |
| 4. Roma mundo caput est
sed nil capit mundum.
Quod pendent a capite
totum est immundum. | Roma é a cabeça do mundo mas não encabeça (conduz) o mundo. Donde se deduz que tudo que depende da cabeça é imundo. |

O goliardo é o homem dos contrastes: de um lado o crítico severo e implacável do mundo cristão, e de outro o galanteador insaciável, sempre à procura do amor e da beleza feminina.

Segundo Olga Dobiache, o amor cantado pelos goliardos é puramente sensual e também profundamente egoísta (12). O amante goliardo não pratica um amor puro e também não carrega nenhum sentimento de pecado pelo seu apego a Vênus; acha-se, pelo contrário, muito à vontade neste particular. Este pormenor é uma das muitas diferenças que separam a poesia dos goliardos da produção lírica trovadoresca, concomitantes nesta época, embora a mais importante resida no uso da língua: os goliardos poetavam em latim e os trovadores em língua romance. Não podemos também esquecer a sobrevivência de Ovídio na poesia provençal, vinda através dos goliardos. Estes aprenderam, com o poeta latino, a usar das comparações poéticas: a bela à rosa, à lua, às estrelas do céu, às flores do campo; aprenderam a associar a inquietude do mar e o tamanho das vagas às incertezas da vida e à imprevisibilidade do destino.

Ao lado das canções eróticas onde o amor é minuciosamente descrito, há canções de amor onde a delicadeza das imagens se mescla a uma visão da natureza tipicamente ovidiana.

"Ut solet absque mare Turtur gemebunda volare que semel orba pari	Como a pomba sofredora a voar muitas vezes ao redor do mar se esforça, não ama, e não quer ser mais amada,
---	--

(12). — Dobiache Rojdestoensky, Olga — *Les poésies des goliardes*. Paris, Les Éditions Rieder, 1931.

nec amat, nec curat amari,
sic vagor et revolo,
recubans miser in lare solo.

eu vago (ao acaso) e volto para deitar-
me infeliz num lar solitário.

.. ..

Há entre as canções que estão dentro da moral religiosa da época (1) e as canções fundadas num imoralismo provocador (1.2.) uma evolução no sentido de adotarem os poetas um novo ângulo de visão do mundo.

A objetividade do primeiro grupo aparece, quer na linguagem estereotipada feita de lugares comuns, conveniente para transmitir a moral cristã tradicional, quer na linguagem vulgar, popular, que individualiza o poeta. A moral cristã vai-se opor à imoralidade provocante que atinge a Igreja, a estrutura social e que enaltece a vida tabernária.

Muitas vezes o fito da linguagem desabrida não é a contestação ideológica mas, simplesmente, o prazer grosseiro de provocar o riso com a imoralidade. Observada sob este prisma, a linguagem goliárdica, fundada no imoralismo de ataque, possui um realismo apenas parcial, na medida em que ele não se interessa em investigar as causas ou as forças sociais daquela situação; também não se detém em detalhes do cotidiano que lhe sirvam de observação para uma contestação. Os poemas contra a estrutura social, contra a estrutura eclesiástica e as tabernárias, querem evidenciar a oposição entre o seu mundo e o outro mundo, longe deles. Atacam-no pelo riso maldoso pondo em destaque o imoral, o grotesco e tudo mais que se constituía no apanágio moral da Igreja e da sociedade. Esse dualismo leva as personagens, objeto da sua arte, a apresentarem duas opções: ou são sublimes ou são grotescas.

Entretanto, nos poemas que apresentam um realismo objetivo, fundado num senso histórico da relatividade dos homens e das coisas (como pudemos ver em duas estrofes: 16/17, da *Confissão do Goliás*) e na consciência da passagem do tempo, encontramos um realismo total, ainda que dentro de uma visão realista. Este realismo é fundamentado objetivamente na reação emotiva do sujeito sob a prepotência do objeto. O poeta canta para mostrar os seus sentimentos. Neste segundo grupo de poemas julgamos encontrar um estilo mais sensível, mais movimento em função das pessoas, e isso nos leva a sentir que aconteceu uma revolução na sua visão do mundo.

Transcrevemos (apenas a tradução) de um poema que se encontra nos *Carmina Burana*, nº. 88:

1. Até aqui eu pude, infelizmente, bem dissimular a coisa; eu amei em segredo.
Enfim a coisa é manifesta. Meu ventre está inchado, o parto é iminente.
2. Escondo-me em casa, só, não ousou mais sair nem tomar parte nos jogos, porque minha mãe me repreende e porque meu pai me bate.
3. Desde que eu me expus (me perdi), todo o mundo me observa como se eu fosse um monstro. Desde que se vê meu ventre (a gente) faz sinal com o cotovelo e se esconde assim que eu passo.
4. Acenam com o braço (cotovelo) e mostram-me com o dedo. Fiz uma coisa monstruosa?
Mostram-me acenando com a cabeça, julgam-me digna de apanhar por haver uma vez pecado!
5. Estou só. Sou a fábula de todos; meu nome está em todos os lábios.
Quanto eu sofro com tanto ultraje!
Morro de dor, (estou) sempre em lágrimas.
6. Meu mal é agravado, além disso, porque meu amigo está no exílio
Por esta falta pequena a severidade paterna o fez partir de França para tão longe. A sua falta me deixa mergulhada na tristeza. Estou cheia (curvada) de dor.

Este é um autêntico *carmen rebelle!*

De um ângulo subjetivo de visão do mundo, nós temos um ser que se volta sobre si mesmo e reflete, confessa, chora. Seu sofrimento é relativo à moral social e ao momento que está passando. Notamos já o uso de certos recursos semânticos: quando, no final, (6) as palavras: “falta” e “cheia de dor” nos carregam para sentidos diferentes mas ricos de significado.

A evolução dos recursos estilísticos de que os goliardos lançam mão, a variedade temática que apresentam, levam-nos a ver nesse procedimento o resultado de uma concepção de vida que coloca o homem como um ser jogado no turbilhão, no dinamismo da vida que passa.

A influência de Horácio e de Heráclito é notada em várias produções goliárdicas. A fugacidade do momento presente, a angústia da inexorabilidade do tempo e da chegada da morte, o desejo de viver o momento, o “aqui e agora”, estão presentes nesta canção:

Dum iuventus floruit

1. Dum iuventus floruit,
licuit et libuit
facere quod placuit,
iuxta voluptatem
currere, peragere
carnis voluntatem.
Na florida juventude, bom e lícito era
fazer o que se queria, correr em busca
do prazer, e pagar sua dívida à carne.
2. Amodo sic agere,
vivere tam libere,
talem vitam ducere,
viri vetat etas,
perimit et eximit
leges assuetas.
Porém a avançada idade já não permite
viver desta maneira com tanta liber-
dade, pois não deixa nem obriga a se-
guir os antigos costumes.
3. Etas illa monuit,
docuit, consuluit,
sic et etas annuit:
“Nichil est exclusum,
omnia cum venia
contulit ad usum”.
A idade madura nos molesta, ensina,
aconselha e anima: “Não há nada do
que lamentar-se: o feito e perdoado nos
serve de proveito”
4. Volo resipiscere,
linquere, corrigere
quod commili temere,
deinceps intendam
seriis, pro vitiis
virtutes rendam.
Quero despertar-me, abandonar e cor-
rigir-me do que cometi com temeridade.
No futuro farei boas obras, e pagarei
com a virtude o preço dos meus delitos.

Esta é a auto-reflexão de um ser que vê as loucuras da mocidade e a necessidade de emendar-se. Entretanto o poeta deixa claro que sente o equilíbrio da existência no fato de aproveitar o momento presente. Lamenta que a idade seja um empecilho aos seus desejos. Os bons propósitos de uma nova vida são, entretanto, deixados de lado, para um futuro incerto, enquanto ele agora contenta-se com pouco.

Comenta Jacques Le Goff que “Dans l’image de la Roue de la Fortune qui passe et repasse dans la poésie des clercs Vagants, il y a autre chose qu’un thème poétique / . / d’où vient, précisément, le goût que semblent avoir pour ces thèmes — de révolte sinon de révolution — les Goliards qui les ont chantés dans leurs poésies et représentés dans leurs miniatures.” (13).

(13). — Le Goff, Jacques — *Obra cit.*, p. 35.

A *Roda da Fortuna* é a representação das mudanças e de como o homem deve fugir das grandes ambições e dos sonhos distantes. Personificando o mito do eterno retorno, a *Roda da Fortuna* preside a fugacidade da sorte, do tempo, e da própria alma inconstante do homem inconstante na escolha dos seus prazeres.

Compreende-se a escolha deste tema pelos goliardos: viver o momento presente, gozar o que aquele instante lhes possa oferecer, não desejar mais nada do que estão vivendo “agora”, são a essência da vida descompromissada e vagante dos goliardos.

Em muitas canções os poetas lastimam que essa instabilidade lhes roube momentos felizes, lhes dê azar no jogo ou lhes fira a vaidade de artista.

-
2. Sorte cruel e vã, *roda inquieta*, mau estado, vã saúde sempre oscilante, escondida e disfarçada me empurras; por teu capricho ando desnudo, vítima do seu crime.
-

Esta é apenas uma estrofe de uma canção que está na edição de Schemeller dos *Carmina Burana*. O tema volta sempre em outras canções mas, à medida que ele retorna, vem acrescido de elementos que enriquecem o significado já existente.

É dos *Carmina Burana* n.º 80 esta canção que dá um realismo dualístico ao tema horaciano. Neste poema o indivíduo entra em conflito consigo mesmo, tem um senso do social e procura ver o espírito independente da matéria:

Vacillantis trutine

1. Vacillantis trutine
libramine
mens suspensa fluctuat
et estuat
in tumultus anxios,
dum se vertit et bipertit
motus in contrarios
O languo!
Causam languoris video
nec caveo,
videns et prudens pereo!

Instável como o fiel de uma balança,
minha mente se agita e se abrasa num
tumulto ansioso e vai de um lado e
outro levada por forças contraditórias.

Oh! como me consumo! Bem sei por
que, porém não faço caso; tudo sabendo
e vendo, deixo-me perder.

2. Me vacare studio
vult ratio.
Sed, dum amor alteram
vult operam,
in diversa rapior.
Ratione cum Dione
dimicante crucior
O languo! etc)

3. Sicut in arbore
frons tremula, navicula
levis in equore,
dum caret anchore
subsídio, contrario
flatu concussa fluitat:
sic agitat,
sic turbine sollicitat
me dubio
hinc amor, inde ratio.
O languo!

4. Sub libra pondero:
quid melius, et dubius
mecum delibero.
Nunc menti refero
delicias venereas,
que mea michi Florula
det oscula:
qui risus, que labellula,
que facies,
frons, naris aut cesaries.
O languo!

5. His invitat at irritat
amor me blandiciis.
Sed aliis
ratio sollicitat
et excitat me studiis.
O languo!

6. Nam solari me sacolari
cogitat exílio.
Sed, ratio.
procul abi! vinceris
sub Veneris imperio.
O languo!

A razão me incita a aplicar-me aos estudos, porém o amor deseja outra coisa. Sou atirado em sentidos opostos. Atormenta-me a luta entre a Razão e Vênus.

Oh! como me consumo!

Do mesmo modo que um ramo trêmulo da árvore, ou como um barquinho frágil sobre as ondas que carente de apoio de uma âncora flutua, jogado pelos ventos contrários, assim sou levado e agitado num turbilhão indeciso: ora pelo amor, ora pela razão.

Oh! como me consumo!

Delibero avaliar onde está o melhor para mim e, cheio de dúvidas, repasso no meu pensamento os prazeres venéreos e os beijos que me dá Flóruia; recordo seu riso, seus lábios, seu rosto, sua fronte, seu nariz, seu cabelo.

Oh! como me consumo!

Este convite ao carinho e ao amor me irrita. Mas, por outro lado, a razão me anima e me atrai aos estudos.

Oh! como me consumo!

Decidido ao estudo passarei o tempo no exílio (na solidão)
Mas, razão, vai para longe, foste vencida pelo poder de Vênus.

Oh! como me consumo!

A fórmula “ubi sunt” aparece como desencadeadora do conflito deste ser confuso. As comparações, onde elementos vulgares são poetizados (seu espírito é vacilante como o fiel de uma balança) mostram a influência clássica, principalmente de Horácio, Ovídio, Heráclito e Virgílio.

Na estrofe 3 encontramos Ovídio: na imagem do ramo agitado e do barquinho frágil ao sabor das vagas. Encontramos Ovídio, ainda na última estrofe, com a idéia de exílio, num sentido de desterro. Esta pretensa escolha do mundo da razão simbolizado pelos estudos significa o conseqüente afastamento dos prazeres materiais. Há, aí, nítida, a divisão do mundo espiritual e do mundo material.

Este exílio psicológico fá-lo escolher, por fim, os doces gozos de Vênus. Na estrofe 4 ele *del bera avaliar onde está o melhor*, e faz sua opção, mas essa escolha não o deixa feliz.

Continua enlanguecido, consumido, hesitante e intimamente dilacerado pela necessária opção.

A forma de seqüência, as estrofes paralelas e o estribilho patético mostram a luta entre o espírito e a matéria. A sinceridade da exposição, que as figuras poéticas vêm reforçar, colocam-nos junto com as emoções mais íntimas do poeta. Nenhuma escolha o deixaria feliz; nem mesmo indo para Vênus, pois termina com a expressão de desalento: Oh! como me consumo!

Nada pode consolar a desoladora consciência da fraqueza e precibilidade da nossa frágil condição humana. O homem é infeliz e tão desgostoso de si mesmo, que deve fugir, buscar o prazer e viver intensamente o “aqui e agora” para que nunca sinta a solidão.

Esta canção traz um conceito de felicidade aliado ao prazer material, mas este conceito não representa para o homem um bem, apenas uma opção dentro de um conflito entre o “eu” e a existência, aqui representada pela *vontade*. A vontade, objetivada na vida, apresenta-se como um sofrimento contínuo (vemos quantas vezes ele sente-se consumir, debilitar-se) e este sofrimento existe ocasionado pelos obstáculos antepostos pela própria existência. É um conflito existencial vivido pelo indivíduo. Daí o “precipitar-se na roda ardente”, o viver eternamente num círculo fechado sem saída. (1)

Esta atitude perante a vida aparece sob os vários temas usados pelos goliardos, principalmente nos que agrupamos sob o senso da relatividade do mundo e do homem, o que irá provocar o sentimento

da complexidade humana. Mesmo nas canções em que a moralidade, sob uma forma ou outra, comanda, encontramos uma ou outra estrofe com esta problemática.

As fórmulas “*ubi sunt*” e “*carpe diem*” implícitas no símbolo da *Roda da Fortuna*, que os goliardos usavam como signo seu, podem ser resumidas na relação (conflituosa) da liberdade com a necessidade — do espírito com a matéria.

3. A CONTRIBUIÇÃO DOS GOLIARDOS

A obra dos goliardos, difundida por toda Europa, foi pouco cultivada na Espanha e praticamente inexistente em Portugal, mas a contribuição que deixaram para a formação do lirismo trovadoresco occitânico e, conseqüentemente, para o lirismo trovadoresco da Península, deve ser notada como uma mútua influência (14)

Desnecessário se torna enumerá-las; apenas lembramos o grande número de composições goliárdicas dedicadas à primavera e ao amor. Versos como estes, tirados ao acaso, mais parecem feitos por trovadores galegos:

“A Musa vem com uma canção cheia de harmonia. Cantemos pois! Tudo reverdece: o prado, o campo e o bosque.
A cotovia canta ao amanhecer, e grita a gralha, e ao impulso da natureza o rouxinol se lamenta da sua antiga tragédia”

.. .. .
“Já chega com alegria a desejada primavera vestida com purpúreas flores.

O bosque reverdece; os arbustos se vestem de folhas; o cruel inverno já cessou. Jovens alegres, alegrai-vos com as flores; o amor vos conduz e às gazelas.”

.. .. .
“Saiu de manhã a bela aldeã com seu rebanho e seu cavalo, e com seu velo de lã nova.

Em seu rebanho pequeno há uma ovelha, um burrico, um carneiro e uma cabra e um cabrito.

Viu então um estudante sentado no prado: — que fazes aqui, homem? vem jogar comigo.”

(14). — Spina, Segismundo — *A lírica trovadoresca*. p. 30.

A curiosidade, a arte e a cultura que adquiriram, quer nos Conventos, quer nas Universidades, tornou-os capazes de abranger os mais variados aspectos do mundo físico e do mundo espiritual) São os goliardos que irão conhecer, divulgar e estabelecer, em toda Europa, uma concepção de vida que será a base primeira de uma nova era. Sua criação lírica ou satírica — *CARMEN REBELLE* — foi reunida numa das mais famosas coleções da poesia latina medieval, sob o nome de *CARMINA BURANA*.

Os *CARMINA BURANA* são semelhantes, por sua variedade e autoria, às poesias das *CANÇÕES DE CAMBRIDGE* (escritas por goliardos, tanto clérigos como leigos) Há ainda as célebres *CANÇÕES AMOROSAS DE RIPOLL*, guardadas no Mosteiro de Santa Maria de Ripoll (1002-1046), naturalmente produzidas por clérigos deste mosteiro.

Os *CARMINA BURANA* foram publicados pela primeira vez em 1847 Poucos são os poemas assinados, predominam os anônimos.

A importância do conhecimento da poesia dos goliardos está centrada no que existe nela de antecipação, de vanguardismo.

Quando nos referimos ao realismo da sua obra e apreciamos seus elementos caracterizadores: formais, paródicos, satíricos, eróticos, bucólicos e os que revelavam o conhecimento da alma humana, sentimos que, embora dignos de nota e admiração, eles não constituíam uma novidade. Sua sátira é notável mas perguntamos: que pode ela nos revelar sobre as instituições e os homens da época, que já não estejam atestados em milhares de documentos guardados pela Igreja? Os costumes dos curas e dos monges são recontados nas visitas Pastorais (relatórios) com pitoresca precisão.

Do amor erótico cremos que nada ficou por dizer depois de Ovídio.

Do amor à natureza, da delicadeza das imagens poéticas ligadas ao campo, temos em Virgílio o maior cultor.

Que há nestes poetas vagantes para ocuparem um lugar na história literária da Idade Média?

Os goliardos valem como documento psicológico e social. Do conflito instaurado entre o sujeito poético e o mundo objetivo foi estabelecido um estilo de vida totalmente original para a época em que viveram. Fizeram da sua arte um instrumento de sobrevivência

e de filosofia de vida. Olham a vida com senso de ironia e desencanto. Não se fixam em nada. Amam sua liberdade. Provocam o escândalo pelo prazer banal e, muitas vezes, grosseiro.

O descompromisso e o aleatório dão-lhes uma filosofia indulgente que revestem de um magnífico lirismo (15) Buscam o equilíbrio para este viver na aceitação da *Roda da Fortuna*: viver o “aqui e agora”, e é este modo de encarar a vida que dá unidade a uma obra cuja temática é a mais variada possível.

Os seus *CARMINA REBELLE* mostram: que têm os pés fincados no chão; que admiram a beleza mundana; que se apegam, somente, a este mundo terreno; que confiam, exageradamente, nas forças do homem, confiam em si mesmos; que a auto-contemplação e a reflexão que fazem em muitos poemas evidenciam um poder racionalizador, uma busca de certezas; que têm aversão a tudo aquilo que faz o ascetismo e a hipocrisia das ações do homem; que criticam a Igreja no que ela apresentava de errado e de falso, (não atacavam o Cristianismo); que amavam os clássicos e que, acima de tudo, amavam sua liberdade de “dizer” e de viver

O senso da História que têm nasce desta vida tabernária, popular e cotidiana.

Todos esses elementos caracterizadores vão sendo manifestados, um a um, no decorrer dos séculos góticos na obra dos goliardos. Esta gradativa invasão de um ideal antropocêntrico não vem de fora, nem lhe é imposta: nasce do próprio seio do povo, das profundezas da vida medieval que, nestes séculos, prenuncia uma mudança que há de vir.

Só mesmo uma poesia barroca (talvez numa transição maneirista) poderia expressar esse tempo de antinomias, de preparação para grandes acontecimentos. É um tempo de desacerto, de “sic et non”, de ascetismo e de tabernários, de luta entre a Razão e Vênus, entre o “povo de Deus” e “Golias”

BIBLIOGRAFIA

Dobiache Rojdestoensky, Olga — *Les poésies des goliards*. Paris, Les Éditions Rieder, 1931.

Menéndez Pidal, Ramon — *Poesía juglaresca y juglares*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942, (Col. Austral, nº 300)

(15). — Lembramos a magnífica canção *Omittatus studia* que o Prof. Dr. S. Spina comenta em sua obra: *A lírica trovadoresca*. p. 83.

Fremantle, Anne — *A idade da fé*. Rio de Janeiro, José Olímpio Ed., 1971
(Biblioteca Life)

Arias y Arias, Ricardo — *La poesía de los goliardos*. Madrid, Ed. Gredos,
1970 (Biblioteca Românica Hispânica dirigida por Damaso Alonso,
VI Antologia Hispânica).

Spina, Segismundo — *A lírica trovadoresca*. 2. ed. Rio de Janeiro, Grifo
Ed., 1973.

Spina, Segismundo — *Iniciação na cultura literária medieval*. Rio de Janeiro,
Grifo Ed. 1973.

Castro Nery, P. J. de — *Evolução do pensamento antigo*. Porto Alegre,
Globo Ed, 1936.

Le Goff, Jacques — *Les intellectuels au Moyen Âge*. Paris, Éditions Du Seuil,
1957

ORATÓRIA SACRA NO BRASIL

(Do séc. XVI ao séc. XIX)

Hélio Lopes

A colonização do Brasil obedeceu a dois interesses: ao do comércio e ao da cristianização — A Fé e o Império. Embora não exclusivamente, coube à Companhia de Jesus trazer aos índios a luz do Evangelho e manter viva e íntegra a fé na alma do colono. aos seus colégios, com a doutrina ensinavam-se os princípios da ciência.

Compreende-se a importância da oratória sacra em todo o decurso de nosso período colonial. Foi ela o principal veículo de transmissão de cultura. O sermão era o gênero literário predominante. Como cerimônia social de grande relevo, tornou-se o meio por que todas as classes se instruíam.

Pode-se avaliar a produção imensa de oratória sacra nas três centenas de nossa vida ligada a Portugal e mesmo durante as primeiras décadas do século XIX. Continuou depois, perdida a primeira grandeza. José Veríssimo põe em dúvida a existência, ou validade, da oratória como gênero literário (1)

Um lugar, embora modesto, deve ser reservado a esses oradores sacros na história de nosso progresso intelectual e de nossas conquistas literárias. Se as suas obras não possuem as qualidades das mais bem afortunadas que as fazem lidas ainda em nossos dias, é preciso reconhecer nesses autores as idéias, os costumes, os hábitos sociais do mundo em que batalharam. É a contribuição para a história dos tempos por eles vividos. E a linguagem e os recursos estilísticos aproveitados para embelezar o discurso, manter o ouvinte atento, disseminar a doutrina é manancial ainda pouco e quase nada aproveitado.

De nossos historiadores os únicos interessados em oferecer da eloquência sacra o quadro de seu desenvolvimento foram Sílvio Ro-

(1) — VERRISIMO, José — *Que é literatura e outros escritos*, p. 107.

mero em *Evolução da literária brasileira (Vista sintética)* (2) e Ramiz Galvão em *O púlpito no Brasil* (3) Outros pequenos apanhados não merecem maior atenção. Sílvio Romero classifica a história da eloquencia até 1904:

I. A prédica ingênua dos missionários do século XVI, com Aspicuelta Navarro, Nóbrega, Anchieta, Cardim, Luís da Grã e outros;

II. A escola baiana do século XVII, com Eusébio de Matos, Antônio de Sá, Antonio Vieira, oRberto de Jesus, Manuel da Madre de Deus, etc;

III. A escola fluminense dos fins do século XVII e começos do século XIX, com Sousa Caldas, Sampaio, São Carlos, Santa Úrsula Rodovalho, Monte Alverne, Cunha Barbosa, a que se ligam o vigário Barreto e Frei Caneca;

IV A escola baiana do século XIX representada em Santa Rita Bastos, D. Romualdo de Seixas, Frei Itaparica, Frei Raimundo, Padre Fonseca Lima, a que se prendem o Padre Patrício Moniz e D. Antonio de Macedo Costa;

V Alvorecer da eloquencia política na Constituição de 1823 e seu desenvolvimento nos tempos do primeiro Reinado, da Regência e primeiros anos do segundo Imperador (1823-1848) com Antonio Carlos;

VI. A plêiade do 2.º reinado (1848-1868);

VII. A nossa eloquencia nos últimos anos do 2.º reinado (1868-1869);

VIII. A eloquencia forense, a tribunícia, a acadêmica;

IX. Nova fase da eloquencia sagrada (1880 em diante);

X. Última fase da eloquencia parlamentar (1900-1904)

Largado ao abuso de sua tendência classificatória, o historiador não explica os fundamentos de critério adotado. Por que Francisco Ferreira Barreto (1790-1851) e Frei Joaquim do Amor Divi-

(2) — ROMERO, Sílvio — *Evolução literária brasileira (Vista sintética)*, p. 79-80.

(3) — GALVÃO, Benjamin Franklin Ramiz — "O púlpito no Brasil", p. 13-14.

no Caneca (1770-1825), ambos pernambucanos, prendem-se ao que chama de escola fluminense? Como se distingue esta escola fluminense para unir homens tão separados no tempo e no espaço? Por que Frei Manuel Itaparica, do século XVIII, figura ao lado de Patrício Moniz (1820-1871), que trabalhou no Rio de Janeiro, e de D. Macedo Costa (1860-1891)? Não obstante a arbitrariedade das divisões e a ausência de justificativa do critério adotado, reconhece Sílvio Romero que a eloquência é um dos Gêneros literários “que possuímos desde os mais antigos tempos da Colônia (e que com a poesia e a história) deitam raízes mais longas no tempo” (4)

Ramiz Galvão não considera o século XVI e a primeira metade do XVII porque o púlpito:

“não existiu antes dessa época no Brasil. (Só depois, quando se reuniram) os povos em cidades, se levantaram os templos, se celebraram as cerimônias com pompa (. . .). O Brasil, portanto, nos primeiros anos (. . .) não tivera ocasião nem meios de nos dar grandes oradores (. . .)” (5)

Faz R. Galvão a divisão em três épocas:

- 1.^a época — o século XVII, iniciando-se com Antonio Vieira;
- 2.^a época — domínio espanhol, predomínio de Marini e Gôngora;
- 3.^a época — reinado de D. João VI.

O primeiro peca por esbanjamento, o segundo por economia. Ramiz Galvão, como se vê, mistura critérios de tempo e de estilo. Quer considerar apenas o sermão das grandes solenidades como único merecedor de consideração. Esquece que a eloquência também se manifesta nas simples instruções catequéticas, nas práticas morais e doutrinárias dos pregadores que corriam os engenhos e os pequenos povoados do interior.

Se José Veríssimo, como lembramos, põe em dúvida a existência da oratória sacra como gênero literário, concede à oratória alguma consideração, admitindo que:

“pela sua emoção, pela sua grande eloquência e pelas qualidades do seu estilo e língua, caracteres literários que a distinguem do comum dos oradores eclesiásticos” (6),

(4). — ROMERO, Sílvio — *Ibid.*, p. 19-80.

(5) — GALVÃO, B. F. Ramiz — *Ibid.* p. 13-14.

(6) — VERISSIMO, José — *Ibid.* p. 103-104.

pode atrair o interesse do estudioso.

Esboçando a história da parenética, pretendemos chegar até o período romântico e ver, em largos traços como evoluiu a eloquência sacra. De caso pensado não estudamos o Pe. Antonio Vieira. Já sobre ele se escreveu abundantemente e nada de novo pediríamos acrescentar. Preferimos trazer nomes menos conhecidos ou pouco lembrados.

1 *O pré-barroco*

Deve-se à Companhia de Jesus o transplante para a América da concepção cristã do mundo medieval. Não trouxeram os jesuítas o espírito do Renascimento, mas a fé na felicidade extraterrena do homem da Idade-Média. A Companhia de Jesus, fundada nos ideais da Contra-Reforma, procurou reagir à dissolução dos costumes atribuída ao racionalismo pagão renascentista.

O choque dessa ideologia medieval com o Renascimento é considerado um dos elementos geradores da estética barroca. Caracteriza o seu aspecto conflitual. O espírito jesuítico representa:

“laços entre a Contra-Reforma e a literatura barroca (.)

A grande reforma das modas e costumes, o cuidado e a direção das almas e a generalização de um sistemático exame de consciência se refletem no aumento de importância que na épica e na drama adquire seu caráter purgativo” (7).

Estes elementos do “caráter ascético do humanismo barroco” apontados por Helmut Hatzefeld, faça nova da “catarsis aristotélica”, são os empregados pela ascese cristã e desenvolvidos sobretudo pelos jesuítas. O despojamento manifesto na renúncia e no combate às chamadas pompas do mundo transparece no cultivo das letras. Joaquim de Carvalho chama-nos a atenção sobre o caráter doutrinário que, nos fins da Idade-Média, assume a literatura portuguesa. Este aspecto didático-moralizante explica “o desinteresse pela Arte literária como expressão de sensibilidade estética” (8)

Por tudo isso e pelas circunstâncias de meio e lugar, até os meados do século XVII, a oratória sacra no Brasil vai circunscrever-se à catequese, à pregação simples da verdade, desataviada, como convinha àquela gente rude. Muitas vezes a pregação era substituída

(7). — HATZFELD, Helmut — *Estudios sobre el barroco*, p. 134.

(8). — CARVALHO, Joaquim de — “Os sermões de Gil Vicente e a arte de pregar”, p. 7.

por encenações de passagens bíblicas, como o demonstram os autos anchietanos.

O trabalho entre os indígenas não se apresentava fácil aos pregadores. Melhor dizendo, revelava aspectos favoráveis e desfavoráveis. A faceta propícia foi a inclinação natural do indígena pela eloquência. O dom de falar e os meios de convencer sempre foram de máxima influência entre os povos primitivos. Antonio Rondelet cita, especialmente, o exemplo dos malgaxes entre os quais:

“intermináveis séries de discursos se prolongavam, por assim dizer, sem pausa, durante vários dias consecutivos, sem que os ouvintes, quaisquer que fossem a oposição e a violência do sentimento, demonstrassem nunca o desejo de interromper ou abreviar. Ninguém tentava sobrepor-se às razões do adversário sem as ouvir, tanto o discurso sobre eles exercia, ao mesmo tempo, atrativo e poder” (9).

Sobre os nossos indígenas há o testemunho de Anchieta:

“Fazem muito caso, entre si, como os romanos, de boas línguas e lhes chamam senhores de fala e um bom língua acaba com eles quando quer e lhes fazem na guerra que matem ou não matem e que vão a uma parte ou à outra, e é senhor da vida e morte e ouvem-no toda uma noite e às vezes também o dia sem dormir nem comer e para experimentar se é bom língua e eloquente, se põem muitos com ele toda uma noite para o vencer e cansar, e se não o fazem, o têm por grande homem e língua. Por isso há pregadores entre eles muito estimados que os exortam a guerrear, matar homens e fazer outras façanhas desta sorte” (10).

A dificuldade da evangelização do indígena não provinha, portanto, de qualquer repúdio à palavra falada. Nascia ao lhe transmitirem uma doutrina para a qual se achava completamente inapto a receber devido ao estado rudimentar de civilização. O problema não estava em trazer ao selvícola uma cultura nova. Estava em levá-lo a esta cultura, adaptando-a ao grau de sua própria. Não só ensinar-lhe alguma coisa desconhecida, mas este ensinamento o devia fazer tomar outro estado de vida, revelados e aceitos os novos valores. Antes de salvar a mente do selvagem à compreensão das ver-

(9). — RONDELET, Antonin — *L'art de parler*, p. III-IV

(10). — ANCHIETA, José de — *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*, p. 433.

dades cristãs, exigia-se dos pregadores descer ao nível de inteligência do próprio catequisando, falando-lhe sua linguagem. Sob este aspecto sobreleva-se a figura extraordinária de Anchieta. Podia repetir, a modo de São Paulo, que se fez índio como o índio para levá-lo a Cristo.

Lendo o que os primeiros jesuítas escreveram sobre a pregação, ora deparamos com expressões de júbilo pela afluência do público às igrejas e pelos frutos colhidos, ora com expressões de profundo desânimo. Não corria tudo às mil maravilhas como a distância do tempo nos possa, talvez, fazer supor. Além das dificuldades oriundas do temperamento e do caráter do índio, as tribos eram muitas, as distâncias eram imensas, os espíritos eram rudes. Não eram para tanto espaço e tanta gente tantos os evangelizadores. Na preocupação de espalhar a semente da palavra, neste exercício Nóbrega empregava não apenas os sacerdotes mas quem quer que demonstrasse o dom de fácil comunicação com o auditório. Expediente muito sábio foi o de aproveitar os próprios curumins como pregadores.

O problema da evangelização aparece em cores bem nítidas no admirável *Diálogo sobre a conversão do gentio*, escrito por Manuel da Nóbrega. É obra fundamental do nosso século XVI. Toda a problemática do ministério aparece aí filtrada pela experiência vivida e sofrida. O velho jesuíta discute a capacidade de o índio chegar ao conhecimento da religião cristã. Com todas as dificuldades da parte do indígena “duro e agreste”, e também da parte dos jesuítas, não se atinge o radicalismo de uma negativa total. Nem se podia chegar a isso. Seria negar ao indígena o uso da razão natural. Por mais que os índios paracessem aos jesuítas como feras do mato — e as expressões com que às vezes caracterizam os selvícolas são bastante duras — a mesma Igreja vedava pensar assim. A bula de Paulo III, de 2 de junho de 1537, além de condenar a escravidão do indígena sob o pretexto de incapaz de receber a fé católica, diz os e índios e demais gentes hão de ser atraídos e convidados à dita Fé de Cristo, com a prontidão da palavra divina, e com o exemplo da boa vida” (11)

Nóbrega não esmorecia diante dos obstáculos. O seu caráter fogoso parece pedir uma evangelização a ferro e fogo. Reconhece, porém, duas contribuições necessárias. Uma da parte de Deus e outra da parte do gentio. Da boca de um dos interlocutores deste inestimável diálogo, na forma lembrando a tradição clássica, ouvimos estas palavras. Fala o ferreiro Manuel Nogueira:

(11). — NÓBREGA, Pe. Manuel da — in “*Diálogo sobre a conversão do gentio*”, p. 106.

“Da parte do gentio digo que uns e outros são ferro frio, e que quando Deus os quiser meter na forja logo se converterão; e se estes na frágua de Deus ficaram para se meterem no fogo por derradeiro, o verdadeiro ferreiro, senhor do ferro, lá sabe o porque, mas de aparelho de sua parte tão mau o têm estes como o tinham as outras gerações” (12).

Reconhece não ser nosso índio inferior aos outros. Também para ele há de chegar a hora de entrar na forja do Senhor e se amoldará a esta civilização cristã (13)

Do século primeiro de nossa história pouco ou nada ficou das pregações dos padres jesuítas nem de quaisquer outros. Julgar o estilo, estudar as estruturas das obras, especificar o valor artístico é só possível dentro dos vagos limites da suposição. Mas admite-se, partindo de Anchieta, a simplicidade, a austeridade, a linguagem direta como o tônus principal da catequese. Poderíamos classificar esta pregação dentro de um pré-barroco, ou barroco jesuítico, assim como Lourival Gomes Machado fala das artes plásticas ao comentar a teoria de Weisbach:

“não é difícil discernir dois tipos na arte da Contra-Reforma, que conheceu uma primeira etapa austera e simples, e depois, voltou-se para manifestações ansiosas de magnificência e esplendor, o que leva, aliás, os tratados a diferenciá-los com os termos particulares de ‘jesuítico’ e ‘barroco’ propriamente dito” (14)

Sabemos pelas cartas jesuíticas como a pregação não se circunscrevia apenas à catequese, ao sermões comuns, às homilias em geral. Havia também as grandes pregações dos dias festivos, as do tempo quaresmal. Deviam assumir, é de se supor, ares de alguma solenidade.

(12). — *Id.*, *Ibid.*, p. 100-101.

(13). — DOURADO, Mecenaz no longo estudo introdutório para a sua edição de *A conversão do gentio*, nega o fato da conversão do índio e tira a a seguinte conclusão: “Escrevendo o *Diálogo sobre a conversão do gentio*, o padre Manuel da Nóbrega trouxe um depoimento decisivo sobre um fato que emerge, eloquente, da história da catequese do selvagem do Brasil, no século XVI — a sua não conversão — religiosa. Consequentemente, não se pode dizer que esse selvagem se haja incorporado à civilização pelo elemento espiritual (...). E se há uma história para ser contada, é útil, para saber-se até onde o índio pode colaborar para a civilização, é a história da Companhia de Jesus no Brasil” p. 167-168.

(14) — MACHADO, Lourival Gomes — *Barroco mineiro*, p. 43-44.

Dois sermões nos restaram de Anchieta. Se deles pudermos partir para avaliação dos demais, concluiremos, repetindo, como principais características: ausência de qualquer preocupação de brilho, de esmero de arte, de qualquer artifício de linguagem ou de forma a revelar um lampejo de eloquência não outra senão a da própria austeridade do orador e do ensinamento.

O primeiro dos sermões é de 1567, pregado em São Vicente, a 26 de outubro, num domingo. O segundo foi pronunciado na solenidade comemorativa da fundação do colégio e da vila de São Paulo. O ano é de 1568 (15). O sermão de 1567 é baseado no milagre da cura do filho de um oficial, narrado por São João. Anchieta dispensa o exórdio, principia com o *pro-thema* reduzido à invocação dos nomes de Jesus e Maria. Entra no assunto, indiretamente, ensinando porque sofre o homem na terra. Entre os ouvintes estariam também religiosos porque a eles se refere de maneira especial. Só depois passa ao texto evangélico, abandonando o sentido literal e demorando-se mais no moral e no anagógico. Além de circunstâncias comuns e universais, cumpre destacar este trecho onde o orador incrimina o descuido pela sorte espiritual dos escravos, com certeza de índios escravizados, a serviço dos brancos: :

“Esta é a causa porque Cristo Nosso Senhor deixou de ir curar o filho do rei e se ofereceu tão liberalmente para ir sarar o escravo, para condenar a negligência dos homens do Brasil que tão pouco caso fazem de seus escravos, que os deixam estar amancebados e morrer às vezes sem batismo e sem confissão, e para que saibamos estimar as coisas segundo o seu valor, não olhando no escravo que é boçal e bestial e que custou meu dinheiro, senão vendo nele representada a imagem de Cristo Nosso Senhor, que se fez escravo para salvar este escravo e me servir como escravo trinta e três anos, para me salvar a mim, que era escravo do diabo, trabalhando por seu serviço, em salvar-me a mim e a alma do meu escravo” (16).

A doutrina social e religiosa exposta num período estranhamente complexo não perde a sua clareza. O vocabulário é simples, a linguagem é direta. Em outro exemplo, as comparações e as interpretações do texto escriturístico não recuam da imagens para nós insólitas mas não raras nos sermonistas medievais. O vocábulo soa com um toque de brutalidade. A par da doutrina lucidamente exposta, o quadro tem movimento e graça:

(15). — ANCHIETA, José de — *Ibid.*, p. 499-516 e 517-537

(16). — *Id.*, *ibid.*, p. 507.

“Esse cavalo é nosso padre Adão, o qual como é um cavalo poderoso e gordo, cheio de todos os dons e virtudes foi posto por mão de Deus no pariso terreal. O cavaleiro, que andava em riba dele, era todo o gênero humano, o qual andava sobre seu pai, porque toda a nossa substância estava ainda nos lombos de Adão, pois dele havíamos de proceder e ser gerados. Vendo-o aquele maldito régulo e basilisco de Lúcifer tão poderoso, e que era criado para lhe suceder nas cadeiras, que ele perdeu no céu, cheio de inveja e peçonha infernal, vai-se ao caminho, *coluber in vias, et regulus in semita*, a lhe fazer cilada, para o morder (.); E sabeis que dentada? (.) Move-o a desejar de ser maior e querer ser semelhante a Deus. Com a dor desta dentada, com o desejo de subir e ser grande, com esta peçonha que lhe deu no coração, deu um salto tão grande e tão descompassado este cavalo de nosso primeiro padre, que passou fora do caminho, quebranta os mandamentos de Deus, (.) dando com o cavaleiro no chão, perdendo a graça, e dando causa que seu filho, o gênero humano, ficasse sem ela” (17).

O segundo sermão é de 1568. Traça o quadro da peleja entre Cristo, o perseguido, e Saulo, o perseguidor. A imagem é a de um torneio, muito própria aos ouvintes portugueses bem próximos das justas medievais, e aos ouvintes indígenas, amantes da guerra e simuladores de combate, quando em paz. Cristo é o cordeiro perseguido por um lobo que é Saulo. Mas Cristo, mesmo vencedor, em vez de prevalecer-se do subjugado, transforma-o em discípulo seu. Depois de desenvolver as fases dessa luta, passa Anchieta à aplicação prática. A vida do pecador é uma luta contínua com Cristo. Explicados os meios de conversão, exorta os fiéis à mudança de costumes e convida o homem a deixar-se vencer por Cristo.

Embora esta peça oratória nos pareça mais bem cuidada que a anterior, a linguagem continua bastante simples e a doutrina se expõe com infinita clareza. A sobriedade de expressão não acompanha a sobriedade do tempo. Tanto este segundo como aquele primeiro sermão pecam por demais extensos. São monótonos, vagarosos no desenvolvimento. Estamos longe da parenética do século seguinte. Mesmo se o orador se prolonga — e todos eles são por demais prolixos — a contínua suspensão, como é o caso de Vieira, mantém o ouvinte ou leitor atentos. O inesperado das interpretações, a aplicação inesperada do texto fazem com que o interesse não morra, a inteli-

(17). — *Id. Ibid.*, p. 508.

gência não descanse e a emoção não se arrefeça. O final, reatado ao ponto de partida, fecha o círculo e o espírito descansa. Se não pelo convencimento de uma certeza, ao menos pela satisfação do intelecto (18)

2. *A oratória barroca*

O jesuíta Simão de Vasconcelos (1597-1671) faz a ligação entre o século XVI e XVII. Por coincidência nasce no mesmo ano da morte de Anchieta e escreve-lhe a biografia. Escreve, principalmente, *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* (19) Nesta obra retoma a linha dos cronistas. Nela se alternam as preocupações de relatar as coisas realmente vistas e a fácil credulidade às vezes corrigida pelos bons princípios da sã filosofia. Há em Simão de Vasconcelos vasta erudição, fruto da curiosidade intelectual que o leva a discutir, ou a trazer à discussão problemas de várias áreas do mundo natural. Revela-se nele um homem de Quinhentos. Não ficou alheio à astrologia que lhe parece merecer a melhor curiosidade. Da passagem sobre a influência benéfica dos astros nas terras do Brasil, podemos ir ao texto do único sermão que deste interessante jesuíta se imprimiu. Foi pregado na Bahia a primeiro de janeiro de 1659 (20)

Da astrologia passa inocentemente ao evangelho e não encontra dificuldade em aplicá-la às figuras do presépio, mesmo forçando um pouco a imaginação. Cristo não é apenas o Sol, mas iguala a Saturno “porque tem a virtude do pai” e iguala a Júpiter “porque tem a virtude de Filho”; Que Cristo seja também Áries não há dificuldade de aproximação. A subtileza está em ver também os Gêmeos em Cristo. Aqui o orador recorre ao mistério das duas naturezas, a divina e humana, em Cristo. Vê-se o artifício de Simão de Vasconcelos em aplicar à simples circunstancia do signo a doutrina da união hipostática, apenas fundando-se em o número dois. Pura gratuidade conceitista. A virgem zodiacal é a própria Virgem Maria, ó *signum magnum* da visão apocalíptica, unicamente por ter a Lua aos pés e porque *pulchra ut luna*, vindo os textos bíblicos sem mais outra razão que a simples coincidência vocabular.

(18) — Sobre Anchieta como pregador leia-se SPINA, Segismundo — *Da Idade Média e outras idades*, p. 155-163 e PINHEIRO, Péricles da Silva — *Manifestações literárias em São Paulo na época colonial*, p. 54-57

(19). — A obra foi publicada em Lisboa, Na Oficina de João da Costa, 1668.

(20). — *Sermão que pregou na Bahia em o primeiro de janeiro de 1659 na festa de Jesu* . provincial da Companhia de Jesu no Estado do Brasil, Lisboa, Na Of. de Henrique Valente de Oliveira, ano de 1663.

Simão de Vasconcelos estava muito a par da terminologia astrológica. Coloca os signos mais as estrelas, o Boi e a Mula, na Casa do presépio. Casa se chama cada uma das doze partes em que se subdividem as quatro fases dos dois planos — em que se corta o total do céu para a passagem do Sol em um dia. Mas, o chamar a uma dessas casas de presépio fica por conta do próprio Vasconcelos. O pregador, exposta e aplicada ao dia e à circunstância sua ciência astrológica, deve ter sentido a dúvida pairando na mente do auditório. Mas, como pessoa bem conhecedora das regras da Retórica, sobretudo eclesiástica, não lhe podia faltar a autoridade patrística e depois os fundamentos racionais da ciência:

“Nem cuideis que é somente esta figura especulação minha, porque lidos com atenção os Santos Padres, achareis que aquele Menino circundado (. . .). () prognostiquemos agora algumas felicidades humanas por regras matemáticas”

Não se estranhe o interesse do jesuíta pela astrologia nem a audaciosa aplicação à narrativa evangélica da circuncisão de Cristo. O Pe. Vasconcelos é do século em que a arte de adivinhar a boa ou má sorte pela posição dos astros atingira o auge, o século XVI. O sermão é pregado no dia primeiro do ano. Neste dia se auguram votos de felicidade e como esses votos quase sempre se frustam, abandonando o céu e olhando para o presépio, o orador vai desejar a seu auditório os mais benéficos auspícios:

“Pois agora os mesmos astros, a mesma constelação, a mesma conjunção de estrelas, achamos hoje dispostas por figuras, e casas no santo Evangelho”

Os seus confrades não estranharam a aplicação astrológica. Estraharam muito mais a ousadia de Simão de Vasconcelos em defender a possibilidade de ter sido o Brasil o lugar onde esteve o paraíso terrestre. Simão de Vasconcelos não se distingue como orador. Melhor é lê-lo como cronista, delicioso nas observações e sério em discutir monstruosos partos da natureza. Suas obras tiveram entre os jesuítas severos censores, mas dele falou com justiça Antonio de Sá no parecer datado do Colégio da Bahia a 18 de maio de 1661:

“() porque nesta obra se admira fácil o dificultoso: brevidade sem confusão, curiosidade sem hipérboles, gravidade sem artificio, suavidade sem afetanão, agudezas escolásticas sem faltar à sinceridade histórica”

Eis resumido neste parecer de Antonio de Sá o estilo barroco, e alguns recursos assinalados em Simão de Vasconcelos vão marcar a oratória barroca que se desenvolve do século XVII aos princípios do século XIX. A oratória barroca sacra e acadêmica, paralelamente. Enquanto a poesia se liberta, procurando no Arcadismo a singeleza e o equilíbrio da expressão, a prosa continua fiel à ramalhuda e ornamentada linguagem gongórica.

No século XVII nossas cidades mais populosas começam a levantar a suntuosidade de seus templos. A população se fixa. A riqueza corre dos canaviais e, depois, da mineração. Há maior ostentação de luxo, maiores injustiças na miséria do homem explorado. Comemoram-se com esplendor as festas religiosas e políticas. Aqui como na península ibérica e itálica, onde não lavrou o protestantismo, floresceu a oração laudatória sob a forma do panegírico e da oração fúnebre.

A pecha do desvirtuamento do bom-gosto recai sobre os jesuítas. Os desvios da imaginação sobrepunham-se ao fervor religioso e ao zelo pela salvação das almas. Esta acusação de Jacquinet não nos parece condizer inteiramente com a verdade (21) Muitas vezes o sermão barroco poderá destituir-se de qualquer fim prático. Uma como esgrima intelectual onde é o conceito e o motivo é a elegância. Não há vencido nem vencedor. Os golpes foram dados no vácuo. A inteligência deslumbra-se com a argúcia de quem fala. O coração de quem ouve permanece frio e a vontade, inerte. Teríamos de buscar com mais ampla pesquisa a difusão desta parenética. A própria estrutura social da Igreja em nossos séculos de Colônia daria azo a seu desenvolvimento. A pouca preocupação na catequese — um catolicismo dominical e festeiro —, de um lado; de outro lado, estas peças oratórias, as únicas que nos chegaram às mãos, publicadas, geralmente, por algum benfeitor a que eram dedicadas, não nos oferecem base suficiente para um julgamento mais geral. Mesmo, porém, através delas, podemos extrair a doutrina e perceber a preocupação de orientar o povo no caminho dos bons costumes. No entanto, a impressão comum que se tem é a de uma oratória vazia, um número a mais no programa da festa como a execução de umapartitura e o processional bordado dos estandartes. Todas as formas artísticas, não apenas a oratória, se contaminaram com esses elementos barrocos. A eloquencia sacra os conservou por mais tempo. E estes elementos são os seguintes:

a) O culteranismo

(21) — JACQUINET, P. — *Des predicateurs du XVIIe siècle avant Bossuet*, p. 201-202.

O culteranismo, ou cultismo, ou gongorismo, tira dos próprios elementos do idioma toda a riqueza da ornamentação: explora a musicalidade e o colorido vocabulares. As aproximações se fazem não pelo sentido das palavras, mas pela semelhança discernida entre elas. Joga-se, por isso, mais com a imaginação e menos com a inteligência. Busca-se o inesperado e não o verdadeiro. Riquezas de imagens pela caprichosa vizinhança dos termos. A inversão das palavras, o do torneio da frase, o acúmulo de alegorias, metáforas, antítese, hipérboles, alusões e trocadilhos tudo é recurso para a decoração desses ricos painéis, onde a verdade pode ser que não falte, mas se afoga e quase desaparece na exuberância dos elementos embeezadores. O fundamento, portanto, do cultismo é o artifício da forma. Todos os pregadores pagaram tributo a ele. Vieira o condena e dele não se exime. Aduzamos o exemplo de um pregador popular, Frei Antonio do Rosário:

“() tal é a tormenta de vanglória, que corre por esta costa do Brasil, porque se fiam dos fiados assim os que vendem como os que compram, que pelos fios de ouro, que tanto se empenha sua vaidade, não se tiram, mas metem-se em labirintos; dos fiados tecem tais meadas, tantos roóis, e tais contas, de dívidas, que ficam enredados, e empenhados para toda a vida que pelos fiados vêm a quebrar; e não é só quebrar de fazenda, mas muito maior de consciência. Já ouvi dizer que houve conta, que levou por adição seiscentos mil réis de retrós em bem poucos anos. Que conta fariam as galas, quando as linhas chegaram a tanto? Então que se segue dos fios, dos fiados, os que vendem à conta do fiado quebram o fio do justo, fiados nas fianças dilatam a paga, retêm o alheio, e nunca pagam o que devem, com que mercadores e devedores vão todos com meadas, que fizeram dos fiados, a cozê-las no forno do inferno, e lá pagam de contado a má conta que cá fizeram; lá mercam as dores os mercadores, lá pagam o que não quiseram pagar os credores”
(22)

Jaboatão tece os maiores elogios a Antonio do Rosário e os censores exaltam-lhe os dotes oratórios como excepcionais. É ele o autor de *Feira mística*, uma série de treze sermões pregados na festa de Santo Antonio em 1688, no Recife. Para lhe avaliarmos a capacidade, notemos que o tema é um só: o *vanitas vanitatum* de Salomão. Verifica-se a atualidade no desenvolvimento do tema quando o dis-

(22). — ROSARIO, Frei Antonio do — *Feira mística*, “passim”

tribui pelo comércio, pela beleza, pela riqueza, pela ciência, pela valentia, pelas residências, pela linhagem, pela sensualidade, pela vida, pela gula, pelos pensamentos e pela racionalidade mesma do homem. Lendo-o, sentimo-nos na presença de um orador eminentemente prático, interessado em comunicar-se com os ouvintes. Deleita-se em rebuscamentos metafóricos, mas não chega senão raras vezes à extravagância das ideias. Os assistentes seiscentistas te-lo-ão ouvido com grande prazer e, em muitos passos, rido com gosto. Antonio do Rosário fala do que vê e do que sabe e o povo se terá reconhecido nos quadros pintados com tamanha plasticidade verbal. Vejamos como vergasta a presunçosa empátia dos novos ricos:

“Neste clima é mui notável a vaidade que há de nobrezas e fidalguias. Não sei estes espíritos donde procedem, se das minas debaixo, se dos ares de cima. O ar por tão benigno e o terreno por tão rico e fértil capazes são de produzir tais alentos e generosidades. Não duvido da nobreza, admiro da jactância, reprovo a vaidade por demasiada e universal. Não há terra mais fumosa que esta, mas muito mais são os fumos que os tabacos. Das chaminés mais ferrugentas saem os fumos que chegam às nuvens e passam das nuvens, porque se querem fazer estrelas do firmamento os que vivem debaixo da zona tórrida. () reparem que cá neste novo mundo toda louça branca se vende por fina. Ainda que seja de dúzias, toda se quer fazer da China no preço, mas não no nome. A louça parda não se contenta em ser púcaro da maia, toda quer ser de Estremós, por ser este seu paraíso. A louça vermelha toda quer ser abaeté. A louça preta sem a sua ganja (.)

Do exemplo anterior notamos o trocadilho, a reminiscência clássica do labirinto de Creta com o fio de Ariadne. Neste último, a crítica social em tom de alegre gracejo se faz através do duplo sentido de *fumo* e da metáfora da louça com que se refere às diversas classes sociais. A frase é expressiva, talvez histriônica em outros exemplos que aduziremos. Antonio do Rosário nos faz lembrar os missionários populares, aqueles que caminhavam pelos burgos medievais e o Renascimento ainda conheceu para escândalo dos humanistas. Coisas deste gênero deviam ferir os ouvidos bem educados, como quando fala dos gulosos:

“(Aos gulosos) chama de lagostas, ou pulgões, porque são bichos que não têm mais que boca, ou todo o seu corpo deles é boca () é aquela ância, pressa e fadiga com que comem os gulosos. Levantam os braços, arregaçam as mangas, estendem as

mãos, aguçam os dentes, avançam-se à vianda com tal fúria e resolução que dizem ao prato que ele há de ficar limpo ou a barriga há de arrebentar”

O dever de missionar pelas cidades e engenhos de Pernambuco e de catequisar índios do sertão abriu a Antonio do Rosário os olhos para a realidade da terra adotada como sua. A formação mística o inclinou não apenas a ver o que os sentidos lhe mostravam, mas em lhe achar um significado transcendente. Desta forma, tudo quanto diz e conta assume uma categoria nova. Passa do simples relato à interpretação poética. Atinge a alegoria, a metáfora, territórios da imaginação e da sensibilidade. Os dois livros doutrinários *Carta de marear e Frutas do Brasil* não desmerecem da farta literatura místico-alegórica que o século de seiscentos viu florescer na Europa.

Quando o ouvimos falar dos engenhos não há tanto que ressaltar os conhecimentos, a propriedade dos termos, as minúcias de tudo quanto se refere à moagem. Mais importante é o aspecto de justiça. Cria a parábola do engenho ao discursar a respeito do juízo universal de que se fez paladino, defendendo o escravo dos maus tratos. Cria a parábola do engenho ao discursar a respeito do juízo universal. Cristo, o senhor do engenho, há de passar em moenda a cana nova (os jovens) e a cana velha (os velhos):

“Querem saber com que há de moer o engenho do Juízo? Não há de moer com água nem com bestas, há de moer com fogo (.) será de fogo, e não de água, o açude do engenho do Juízo para castigar aos que moem com sangue nos seus engenhos; aos que moendo com água, ou com bestas, mais moem com o sangue dos escravos que com a água dos açudes: a água com que moem os engenhos dos senhores, () pode-se dizer que é sangue () Os engenhos em que trabalham os escravos famintos, despidos e faltos de todo o alimento de alma e do corpo, ainda que moem com água moem com o sangue que desumanamente lhes tiram os senhores por tormentos que mais parecem martírios de tiranos da fé do que castigos de senhores católicos. Mas lá está o vale do Juízo. Aí serão bem moídos e remoídos com fogo os senhores de engenho que moem como tiranos, mais com sangue que com água ()”

Pode-se criticar em Antonio do Rosário o andamento da frase pecando por excessiva repetição. Podemos lamentar o vagoroso progresso da idéia. Cumpre, porém, não esquecer que estamos diante de um missionário popular. Sentia a necessidade, para melhor inculcar a doutrina, de expressar o pensamento com idas e vindas a fim de fazer-se compreendido pelo colono, pelo índio e pelo escravo branco.

Mais nos importaria aqui, se possível fosse a distinção, não a beleza do estilo, mas o apelo de sentimentos mais humanos no trato com o escravo.

Quando Antonio do Rosário faz sátira, não quer ser tomado como satírico. Diz “() escrevo e prego verdades e doutrinas muito lisas e comuns. Os malévolos e maldizentes são os que satirizam” Mas corta de vergastante ironia a classe dos fidalgos nascidos da fácil riqueza:

“Há homens que se vendem selados, enfreados, tão loucos e vãos que se fazem fidalgos, fingem-se ricos e poderosos, rompem galas e mais sustentam cavalos e amigas com aparatos, trombetas, armas acompanhamentos estrondosos, sem mais fazenda, sem mais cabedal que mentiras, enganos, trapaças. Estes que fora de suas casas vedes com tanto luzimento, são muitas vezes mais pobres que os tapuias do sertão. Dormem em uma esteira, comem um caranguejo com farinha de pau, levantam-se da mesa e dizem com voz mui destoada: sela cavalo, toca trombeta; Cavalgam de pulo, picam de roda, equipam mais vãos e soberbos do que César ou Alexandre nos seus Pégasos e Bucéfalos. Quem vê um destes correr tanta bizzarria e tanta espingarda e corpo de guarda atrás, cuida que é o que parece e pergunta: Que fidalgo é este? Não falta quem responda: É o Senhor Dom Mundo da *Vanitas vanitum*, casado com a Senhora Dona Patarata de *Omnia vanitas*, verdadeiro descendente de Dom Adão, Senhor de *Comparatus est jumentis*”

No meio de tantos pregadores esmerados em cultivar quintessências de pensamento e de forma, Antonio do Rosário, repetimos, destaca-se pela expressão rude, pela linguagem direta, pelas intenções práticas. Ele sabe dizer as verdades que merecem e devem ser ditas e o faz com muita graça e propriedade. Mesmo pagando tributo à moda cultista do barroco, não deixava de ser incisivo. O tempo não impediu de ser um pregador que se pode ler com agrado. Os vários exemplos de sua prosa parenética deixam bem claro um rumo diverso existente na oratória sacra do século XVII. Exemplo contrário é o do jesuíta Manuel Carneiro (1630-1686) de grande atividade de pregador, mas que editou apenas um sermão (23) O jogo de mau gosto,

(23). — *Sermão que pregou o P. M. . . da Companhia de Jesus, no Colégio do Rio de Janeiro em o segundo dia das Quarenta Horas no ano de 1667*, Na Of. da Universidade de Évora, 16688. O orador condena o conceitismo cultivando o culteranismo: “Terá o pregador maior desejo de dizer conceitos na pregação para que o gabem, que de fazer o auditório da pregação conceito para que se emende? Sim, terá. Pois saiba o pregador (.) que se a Divina Misericórdia o levantou a essa dignidade, que obrando assi mnessa dignidade, não sabe corresponder à Divina Misericórdia”

depante, entre *cítara* e *si terá*, o excesso de culteranismo prejudicam as claras admoestações ao clero do iRo de Janeiro. Chega às raias do preciosismo no longo comentário ao verso do salmista *Cantabiles mihi erant justificat'ones tuas*, tema de sua oração. O fim do exórdio demonstra todo o desenvolvimento:

“Já que vós, Senhor, estais aí nessa capela como mestre, ensinai-nos como mestre de capela a compor os defeitos deste eco com os primores desta voz. E para que vejamos no discurso da pregação as condições da nossa música e as propriedades da nossa solfa, fazei-nos entretanto por intercessão da Senhora a compasso com vossa divina graça”

Nada revela mais a gratuidade do culteranismo despeado que a peroração deste discurso quando, tendo “terminado a pregação da solfa porque se (lhe) acabou a solfa da pregação”, para não fugir ao vocabulário todo extraído da música, não se peja de fazer um trocadilho gratuito entre o *sustenido* com o *ecce iam triduo esustinuit' me*

b) O conceitismo

Enquanto o culteranismo explora os elementos externos da palavra, o conceitismo explora o significado. Daí o conceitismo.

Dá-se como origem do conceitismo a filosofia escolástica assim chamada devido ao método *escolástico* (escolar) adotado nas discussões das *quaest'ones*: proposto o tema, apresentavam-se as razões favoráveis e desfavoráveis, desenvolvia-se e demonstrava-se com argumentos a verdade proposta e respondia-se às objeções. A pecha de conceitista, ou conceptualista lançada aos cultivadores do método vinha por lidarem com idéias abstratas e não com a realidade concreta, ou objetiva.

Transposto o método escolar para a oratória, o pregador cria ele próprio as dificuldades que pretende haver no texto. E se desvanecer na perspicácia em dissolvê-las, jogando com os diversos sentidos que a palavra pode oferecer ou que sua argúcia descobre. Em deslindá-las revelava-se o verdadeiro malabarismo intelectual do orador. Como o conceitista apela mais para a inteligência do ouvinte, a maior preocupação está em ser claro, em poder ser acompanhado na exibição de sua agilidade mental e na agudeza do espírito penetrando o mundo obscuro da palavra. E para mais garantir-se, recorre à autoridade da Bíblia e ao apoio da Patrística. A acusação de Jacquinet aos jesuítas, páginas atrás lembrada, advém do fato de os padres da Companhia dedicaram-se mais ao ensino do que ao trabalho direto no meio do

povo. O vício escolar passava para o púlpito. Daí se poderá ter originado a confusão entre a dialética e a eloquência. As discussões escolásticas realizavam-se em forma de diálogo (*dialésquestai* = dialogar): *videtur quod sic, videtur quod non*.

O processo obrigava, para maior clareza, a divisão. Cada parte era provada por silogismo. O texto escriturístico, com o nome de conceito predicável, passava por divisões e subdivisões como qualquer questão teológica exposta nas inumeráveis sumas que a Idade Média conheceu. A expressão “discorrer à escolástica” nasceu dessa tendência: construir silogismos a partir de conceitos. A verdade concreta que se desejava (se por acaso se desejasse) provar, pouco valia. O que interessava era o nexó lógico entre os argumentos. Se verdadeiros, falsos ou discutíveis, não entrava em questão. Vamos trazer um exemplo e seja de Antonio de Sá (1620-1678), que utiliza todo o virtuosismo dialético escolástico-barroco no *Sermão da Conceição da Virgem* (1675)

O conceito predicável é *Maria de qua natus est Iesus*. No capítulo primeiro do evangelho de São Mateus narra-se a genealogia de Cristo, partindo de Abraão até José, “esposo de Maria da qual nasceu Jesus” Mateus pretende, dando-nos a genealogia de José, mostrar que Cristo era da família de Davi. Não sendo, portanto, a genealogia de Maria o que interessava, de seus pais o evangelista não precisava trazer os nomes. Esta observação é importante porque na ausência da linha genealógica de Maria se vai fundamentar a argumentação de Antonio de Sá. Já o ponto de partida é falso.

O pregador alegra-se do caminho encontrado e diz, sem rebuscos, o motivo: “porque na Conceição desta Senhora os teólogos têm matéria, para *discutir subtilezas*” Sublinhamos o *discutir subtilezas* pois não passa disso todo o sermão. E onde se encontram elas para Antonio de Sá? Exatamente na ausência dos nomes dos pais de Maria. O evangelista vinha falando de concepções (gerações) e, quando chega a Maria, fala de maternidade. Como se há de explicar o texto no dia da Conceição da Virgem se, em vez de filha, ela aparece como mãe? Aqui está a dificuldade criada pelo orador e que ele propõe resolver. E quer resolver desta maneira: pela maternidade de Maria se prova a sua concepção imaculada. Para isto não há dúvidas. Como ele diz, “basta ser racional”

O primeiro argumento do orador é a maternidade eterna de Maria. Facilitaria a argumentação se recoesse ao fácil princípio escolástico do *primus in mente, postea in actu*. Mas Antonio de Sá não se contenta com fáceis veredas. Subindo a maiores alturas, alerta-nos que

não devemos tomar “esta maternidade eterna () por ofício” e, ingressando no próprio círculo do mistério da Trindade, afirma:” do conhecimento desse concurso materno do ventre de Maria (é que) procedeu o Verbo” Quem lhe oferece argumento para tão arrojada afirmativa, ainda que nos alerte estar ela fundamentada em “teologia muito admitida”? O argumento extrai-se, evidentemente, da Escritura. E aqui entra de novo o conceitista quando se apropria do verso 3 do salmo 109: *Ex utero ante luciferum genui te*. Veja-se até onde chega a liberdade do orador firmado apenas na expressão *ex utero* metaforicamente empregada pelo salmista e tomada, agora, ao pé da letra. E sobre uma metáfora argumenta: a geração eterna do Verbo é *ex mente* e, se o Pai diz *ex utero* é porque, para a geração eterna do Verbo entrou o concurso de Maria sem se esperar o tempo da maternidade *in actu*. Já foi mãe desde a eternidade. O orador não o diz, mas fica implícita a idéia: na mente do Criador Maria está como um ser real e se ela colabora na geração eterna do Verbo, por conseguinte iguala-se ao Pai (outra apropriação livre do *electa ut Sol*), porque, como ele, desde a eternidade, é mãe.

Ora, se a predestinação eterna de Maria era ser mãe, havia de o evangelista de chamá-la de filha? Não nasceu Maria para Joaquim e Ana terem uma filha e, sim, para que Jesus, no tempo, tivesse mãe. De tal forma, diz o orador, se o Verbo não se incarnasse, Maria não teria nascido. Por esta razão calam-se os nomes dos pais de Maria. Até onde caminhará a ousadia do orador? Vai além. É certo que a culpa original se contrai “pela razão de filho, e não pela razão de pai. Ninguém tem pecado original porque é pai, senão porque é filho” Desta verdade facilmente admissível concluir que aí está o motivo porque o evangelista calou os nomes dos pais de Maria é ilação pouco razoável. A pergunta, devido ao silêncio do evangelista: “não tem pais esta Senhora”? pode-se fazer Mas a resposta do orador atinge as raias do inimaginado. Diz: “Atrevia-me com subtileza piedosa a dizer que não, mas porque esta novidade pede mais tempo, que o que tive, fique para outra ocasião” À falta de maior espaço de tempo, indicada já no exórdio, para a preparação do discurso, ficamos sem mais esta demonstração da capacidade argumentadora de Antonio de Sá, dos caminhos de sua *subtileza piedosa*, como diz. Mas o processo barroco aí fica estabelecido. O orador nada mais procura senão esgrimir as agudezas do talento e a finura do raciocínio. O auditório poderá ter-se embasbacado com a perspicácia de Antonio de Sá, mas pouco terá lucrado com estas distinções escolásticas. A quem poderia interessar esta aula de teologia? Levavam a que estas distinções? A ninguém mais interessava senão ao mesmo pregador. Tomado de irrequieta audácia mental, pergunta-se a si mesmo se a

natureza de Maria é divina ou humana. Chega aos limites extremos e pára nas fronteiras da heresia: “Pessoa humana é Maria mas tal pessoa humana, que parece que a trata Deus como pessoa divina”

Outros muitos exemplos poderiam ser aduzidos para ilustrar o conceitismo. Convenhamos na beleza deste processo barroco, quando manejado por um grande orador como Antonio de Sá ou Antonio Vieira. Da oratória sacra, porém, se requer que no seja bela, ou apenas bela, mas principalmente útil. A utilidade prática falta, geralmente, nestes sermões barrocos. Sobretudo quando fica nas geladas e escolares argumentações. Não se pode entender como nestas longas práticas o sentimento e a emoção estejam ausentes. Aboliram nelas a sensibilidade. Restou apenas o prazer da inteligência.

c) A Bíblia

O texto da Bíblia, desprendido de qualquer utilidade objetiva, servia de base para a dialética do orador barroco assim como acabamos de ver. A Sagrada Escritura era depositório não apenas da verdade religiosa, revelada e infalível, e não contava somente a história do povo hebreu. e que caracteriza o seu uso imoderado, principalmente no século XVII, quando por razões políticas tanto se desenvolveu o profetismo, é encontrar na Bíblia a prefiguração de acontecimentos que diziam respeito aos indivíduos como aos povos. O emprego irreverente do texto sagrado, aliás condenado pelo Concílio de Trento, baseava-se em duas maneiras essenciais: a analogia e a profecia. Pelo processo da analogia a Escritura applicava-se a qualquer fato da vida, particular de um indivíduo ou coletivo de uma nação. Não como valor literário ou estético próprio da analogia, mas com o valor de prova, como base de argumento. E argumento irrefutável, evidentemente, por ser extraído da Palavra Revelada. Da relação de semelhança passava-se com a maior naturalidade para a relação de casualidade. E o fato bíblico era tomado como profético. Luís Antonio Verney ironiza o processo:

“Sai logo um texto da Escritura para tema; e há de ser do Testamento Velho, porque há de ser profético. No sermão mostra o pregador que estava revelado, na escritura da Antiga Igreja, que aquele General havia de fazer famosas ações; e não só ações *in genere* heróicas, especialmente estava revelado que havia de ganhar a batalha do General ou das Linhas de Elvas. E estava profetizado com tamanha individuação, que não se podia desejar mais” (24)

(24). — VERNEY, Pe. Luís Antonio — *Verdadeiro método de estudar*, p. 10.

Em outra parte, com a mesma ferina ironia, criticando os muitos sermões em tomadas de hábitos, em profissões religiosas sobretudo de freiras, achincalha com o processo:

“O que importa é mostrar que esta freira era tanto do agrado de Deus, que mandou ao mundo um ou muitos escritores sagrados, para lhe comporem a vida, muitos séculos antes de nascer” (25)

O emprego abusivo da autoridade da Bíblia e dos primeiros escritores da Igreja é tão comum que se torna desnecessário insistir mais sobre ele. A prova escriturística e patrística — a revelação e a tradição —, ainda hoje bastante usada, é processo legítimo. O abuso dos pregadores o levou ao descrédito.

d) A linha moderada

Pedro Calmon fala de uma “escola de frei Antonio das Chagas” em oposição à de Antonio Vieira (26) Este frei Antonio das Chagas, antes de converter-se e ingressar na Ordem de São Francisco, chamava-se Antonio da Fonseca Soares, foi poeta gongórico e dos mais rebuscados. Na pregação, porém “() é o representante duma parénese popular, direta, que usa de processos espetaculares e à qual repugnam as requintadas subtilezas do cultismo ou do conceptismo” (27) Vieira encontrava em Portugal um sério adversário em Antonio das Chagas e nas suas cartas o chama com certa ironia de “Jonas soldado, poeta e frade” (28)

No estudo da história da parenética é preciso distinguir os métodos empregados pelos jesuítas e franciscanos. Aqueles mais intelectualizados, estes mais simples, de comunicação mais direta com o auditório. A distinção nasce, como já ficou apontado, do campo de trabalho em que se repartiam as duas grandes Ordens. Os franciscanos tinham atrás de si uma longa e brilhante tradição de pregadores entre os quais se sobressai São Bernardino de Siena. A oratória franciscana, ao contrário da jesuítica, é mais exortação que doutrina. Desperta mais as forças afetivas do homem que as intelectivas. Excita mais ao amor, à entrega a Deus. Quando, porisso, diante das provas de amor de Deus pelos homens, manifestas na

(26). — CALMON, Pedro — *História da literatura bahiana*, p. 37, nº 8.

(27). — BELCHIOR, Maria de Lourdes in *Dicionário de literatura brasileira, portuguesa, galega, estilística literaria*.

(28). — VIEIRA, Pe. Antonio — *Cartas*, p. 139-140. Em várias cartas a Duarte Ribeiro de Macedo Antonio Vieira refere-se a Antonio das Chagas. A citada é de 1 de janeiro de 1675.

Criação e na Paixão de Cristo, apela pelo reconhecimento e retribuição do homem, não raras vezes recorriam a meios que, hoje, chamaríamos de histriônicos mas que tanto na Idade Média como no século XVII eram perfeitamente aceitáveis. O homem da Idade Média tinha a consciência do pecado e entregava-se à penitência com um ardor e um extremo inconcebíveis. O homem do século XVII também soube procurar os caminhos da solidão, da autoflagelação, do divino, aguilhado pela angústia entre o terreno e o celeste, entre o pecado e a santidade. A este homem falava-se a linguagem do Amor e não da Inteligência. A linguagem sem rebuços de um Antonio do Rosário e de um Antonio das Chagas.

Também entre os jesuítas vamos encontrar quem sem se opusesse aos excessos da linguagem barroca na pregação. O maior opositor de Vieira, no Brasil, terá sido o Pe. Alexandre de Gusmão (1629-1724), autor de uma novela *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito* (Lisboa, 1862), inspiradora no século XVIII de *O Peregrino da América*, de Nuno Marques Pereira. De Alexandre de Gusmão se publicou apenas a oração fúnebre pronunciada nas exéquias do primeiro arcebispo da Bahia (29). Lendo-o, sentimos não estar diante de um homem feito para os grandes arrebatamentos da tribuna sagrada. Nem se há de desculpá-lo talvez pela pobreza do assunto. O grande orador sabe sempre vencer este obstáculo. Mas a peça revela o homem ponderado, sensato, senhor de seus domínios. Não deslustra o púlpito com falsos brilhos e não engana a morte com louvores desabusados.

Em dois pregadores fora da Companhia de Jesus, mas por ela educados vamos encontrar um estilo mais moderado na arte de pregar. São eles Eusébio de Matos e Antonio da Silva.

De Eusébio de Matos (1629-1692), irmão de Gregório de Matos, os sermões mais conhecidos são os da coletânea do *Ecce Homo* (30). Lembrando o *Sermão da Sexagesima*, de Vieira, também Eusébio de Matos acentua a inutilidade da palavra diante da visão do fato. E diz:

“(. .) quis Pilatos mover à lastima e à piedade o povo de Jerusalém, e levando o Senhor a uma varanda sobre uma praça

(29) — *Sermão na catedral da Bahia de todos os Santos nas exéquias do Ilmo Sr. Dr. João da Madre de Deus, primeiro arcebispo da Bahia*, Lisboa, por Miguel Manescal, 1686. Vid. CALMON, Pedro — *História da literatura bahiana*, p. 36-37

(30) — Lemos em “Estante clássica da Rev. de Língua Portuguesa” dir. de Laudelino Freire, v. 11, ago. 1923.

de gente, mostrou àquele endurecido aquele Senhor chegado, e rompeu nas palavras que citei por tema: *Ecce Homo*. Pois, presidente romano, todo este é o aparato de vossa eloquência? A tão limitado período? Só a duas palavras reduzia a importância de vossa oração? Não vedes a rebeldia desses ânimos, que pretendeis mover? Pois como com tão poucas palavras os intentais persuadir? Porém para que eram as palavras aonde estavam as vistas? (.) Pois à vista de espetáculo tão lastimoso, para que era necessário maior eloquência? De que serviam as figuras da retórica, onde estava tão lastimosa figura? A que podiam mover as palavras, que melhor não movessem aquelas feridas? Que podiam intimar as vozes, que melhor não persuadissem aquelas chagas? Onde falavam aquelas chagas não eram necessárias outras vozes, por isso Pilatos como teve de representar aos olhos, curou menos de persuadir aos ouvidos; por isso a matéria toda de sua oração reduziu só a duas palavras: *Ecce Homo*.”

O estilo de Eusébio de Matos é, comparado ao geral, muito simples, despreocupado de malabarismos verbais. Em um desses sermões usa do belo processo barroco muito aproveitado na poesia, que é o da disseminação e do recolhimento, numa esplêndida sequência de metáforas:

“Verdadeiramente, católico auditório, verdadeiramente que não sei por que razão nos cativamos do mundo, pelo mundo nos desvelamos, pelo mundo que é um teatro de tragédias, ou um campo de batalhas. No mundo ou se pode amar a honra, ou a vida, ou as riquezas, ou a formosura, ou as delícias. Quanto às honras do mundo: quis el-rei Baltasar mandar fazer a Davi a maior honra, e que fez? Mandou que o incensassem como a Deus. Eis aí que coisa é a maior honra, um pouco de fumo. Quanto à vida do homem, quis o mesmo Deus formar-lhe a vida, e assoprou-lhe no rosto. Eis aí que coisa é a nossa vida, um pouco de ar. Quanto às riquezas, quis o demônio encarecer a Cristo as riquezas do mundo, e mostrou-lhe a terra inteira. Eis aí que cousa são as riquezas todas do mundo, uma pouca de terra. Quanto às formosuras, a primeira que se viu no mundo foi aquela maçã do paraíso, por fora estava a formosura, por dentro estava a morte. Eis aí as formosuras do mundo: maçãs do rosto, maçãs do paraíso, seja assim; mas por fora muita formosura, por dentro muita caveira. Quanto às delícias do mundo, todas viu São João que as trazia uma mulher em uma taça de ouro cheia de veneno. Eis aí as delícias do mundo tão limitadas que se dão por taça, e se as aparências são de ouro, as realidades são veneno e que sendo as cousas do mundo fumo, ar, terra, morte veneno, não desvelemos tanto pelas cousas do mundo (.)”

Antonio da Silva (1639-?) não merece o esquecimento a que foi relegado. Os *Sermões das tardes das domingos da quaresma* (Lisboa, 1675) possuem subtileza de pensamento sem o recurso à fria forma silogística. Desenvolve o tema com naturalidade, leveza, graça e até com louvável ironia. Proposto o assunto, ilustra-o com exemplos tirados da História profana e religiosa, ou da natureza. Mais que em Antonio de Sá e Eusébio de Matos, nota-se em Antonio da Silva que não desdenha a citação de autores pagãos. As duas muitas leituras não o tornam um erudito enfadonho. E, o que é melhor, não se gasta em abstrações teológicas.

Opinião formada reduz os seiscentistas a um padrão de prosa confusa e cheia de arrebiques. Se assim é na maioria das vezes, Antonio da Silva faz exceção. De vocabulário corrente, sintaxe simples, as inversões naturais, os artifícios retóricos usados com bastante parcimônia, a sua prosa é quase de tom coloquial. Tiremos um exemplo do terceiro sermão quaresmal. Fala dos enganos de Adão ao desconhecer a natureza feminina de Eva. Neste pequeno trecho encontramos as qualidades assinaladas:

(...) nenhum conselho deram as mulheres, que não fosse para as ruínas; de Eva se lhes pegou como contágio este achaque, elas mesmas o disseram em um baile pela boca de Eurípedes, *mulieres sumus ad bona consilia pauperrimae, malorum omnium artifices sapientissimae*. Bem avisado estaria só se ele tomasse o conselho da mulher; sabeis quem pôs Aman, valido de Assuero, na forca, a mulher porque lhe seguiu o parecer; que mortes não causaram aos príncipes de Israel os enganos das moabitas; porque deu ouvidos à mulher, deu Putifar com José em um cárcere. Não há no mundo estado que não lamente semelhantes ruínas, os sábios têm por exemplar Salomão a quem o conselho das mulheres fez idólatra; os valentes têm a Sansão que por obedecer a Dalila ficou cego os justos a Davi a quem só as vistas de Betsabé fizeram pecador, e o mundo todo a Adão que por ouvir Eva se perdeu; por isso Meandro aconselhava que a nenhuma mulher se havia de ouvir, ainda que falasse depois de morta, *mulieri ne credas, nec mortuae quidem*"

Onde as qualidades barrocas de Antonio da Silva mais transparecem é na *Oração fúnebre* (Lisboa, 1691) da princesa D. Isabel. Duas circunstâncias deste discurso merecem de ser lembradas. Em primeiro lugar, o mesmo orador em 1669 saudara o nascimento da princesa. Parece que se perdeu ou nunca foi publicada esta oração genétiaca. O orador lembra esta ocorrência no exórdio e veja-se com que felicidade o faz, recorrendos às lembranças do tempo e do lugar:

“Quem havia de dizer que celebrando eu os aplausos de vosso nascimento no templo do Salvador, torno agora a pregar as lágrimas de vossas exéquias na Igreja da Misericórdia? Grande lástima que viva mais quem diz os louvores que quem os merece! Porém estas mesmas circunstâncias nos podem enxugar o pranto, porque a quem teve o Salvador no berço não podia faltar a Misericórdia no túmulo”

A segunda circunstância, a pouca idade com que faleceu a princesa. Recorre o orador, à falta de realizações dignas de memória, à nobreza da geração, à formosura e à discrição de D. Isabel. Eis a tríplice divisão para desenvolver o elogio. Mas, que têm a ver esses dons com a morte da princesa? Aqui o engenhoso da composição. A nobreza do nascimento, o brilho da beleza, a graça da discrição são os sinais seguros de uma breve existência (ao menos para o que Antonio da Silva intenta provar):

“Diz Deus: quero que conheçam os homens que a maior soberania é a mais caduca; a maior formosura é a mais frágil; a maior discrição é a mais perigosa (. .). Porque se o soberano durasse, se o galhardo permanecesse, se o discreto não perigasse, o humano teria cultos de divino, o mortal teria respeitos de eterno, o terreno teria durações de infinito (. .)”

É o que desenvolve e prova. Chegado, porém, ao fim, havia mister exaltar as virtudes pessoais e não apenas as graças concedidas pela natureza. É a parte mais frágil do discurso. O orador, porém, retoma a abandonada altura na rápida peroração.

Apresentados e exemplificados os processos barrocos que informaram a oratória sacra no período colonial, podemos passar ao estudo da reforma da parenética. O século XVIII e a oratória acadêmica iniciada já em seiscentos, prolongam estes mesmos processos e não justificam, para nosso intento, maior delonga.

“MEU TIO O IAUARETÊ” — UM ENFOQUE POLIFÔNICO.

Irene Jeanete Gilberto Simões.

A polifonia, segundo Bakhtin em seu estudo sobre a poética de Dostoiévski (1), relaciona-se às vozes distintas que aparecem na obra e opõe o romance “dialógico” ao romance “monológico”

O monologismo, segundo o autor, caracteriza-se pela predominância das interpretações e apreciações ao autor sobre quaisquer outras. Tudo converge para a palavra do autor, a ponto de formar um conjunto de significação única. No romance monológico, diz Bakhtin, o herói não pode cessar de ser ele mesmo, nem transcender seu caráter, seus traços típicos, seu temperamento, sem destruir a idéia monológica que o autor tem dele. (2)

Dividindo o enunciado em categorias *monovocais* e *bivocais*, Bakhtin classifica, dentro desta última, fenômenos como a paródia, a estilização, o dito estilizado, a polêmica oculta. Todos eles têm, como traço comum, uma “dupla orientação”: para o objeto do discurso e para o discurso do outro. A consciência que a personagem tem de si e do mundo que a cerca constitui a diferença fundamental o “dialogismo” e o “monologismo”

No romance “dialógico”, o herói não é um simples porta-voz da palavra do autor; ele possui sua própria palavra que, muitas vezes, opõe-se à do autor. (3)

(1). — A polifonia caracteriza-se pela pluralidade de vozes e de consciências independentes e distintas, cujo universo não se confunde com o do autor. “A polifonia supõe uma multiplicidade de vozes ‘equipolentes’ no interior de uma só obra: os princípios polifônicos de estrutura global só podem se realizar nessas condições.”

BAKHTIN, Mikhail, “La Poétique de Dostoievsky”, pág. 69.

(2). — BAKHTIN, Mikhail, pág. 88, obra citada.

(3). — “A consciência de si enquanto dominante artística na elaboração do retrato é suficiente para romper a unidade monológica do mundo artístico, com a condição de que o herói, enquanto consciência de si mesmo, (...) não se funda com o autor, não lhe sirva de porta-voz (. . .), que haja, na obra, uma distância entre personagem e autor.”

BAKHTIN, M., pág. 88, obra citada.

O conto de Guimarães Rosa “Meu tio o iauaretê” (4) não apresenta um narrador contando uma estória. Ele é ausente no texto e a personagem que se revela gradativamente representa um “eu” em crise, um “eu” que se auto-analisa, ora se afirmando, ora se negando.

Essa fala que se desdobra em enunciados opostos, que põem a descoberto uma consciência em crise, constitui a polifonia autêntica no sentido bakhtiniano.

A auto-revelação dá-se na presença de um outro eu — desconhecido para o leitor, pois sua voz é ausente no texto — que se torna o agente motivador das confissões do herói.

Por isso mesmo, o conto não é um monólogo da personagem, em busca de uma justificação para seus atos, mas um diálogo, ainda que uma só voz seja ouvida.

As perguntas e comentários do outro (um “eu” que não se efetiva jamais para os leitores) atingem o herói, modificam-lhe o comportamento e mesmo o tom de sua voz — o que produz, no texto, um ritmo oscilante, sempre determinado por essa “voz inaudível”

Segundo Bakhtin, esse alto grau de consciência da personagem exige uma atmosfera artística que permita o desenvolvimento da auto-análise de sua palavra. E, nessa atmosfera, “tudo deve tocar a personagem ao vivo, provocá-la, interrogá-la, mesmo contradizê-la e dela zombar. Tudo deve dirigir-se ao próprio herói, estar centrado nele, tudo deve ser sentido como a palavra sobre uma presença e não sobre uma ausência, como a palavra de segunda e não de terceira pessoa. O ponto de vista interpretativo da terceira pessoa, a partir da qual se elaboraria um retrato fixo do herói, quebraria essa atmosfera” (5)

Em “Meu tio o iauaretê”, a palavra da segunda pessoa (o “tu” o herói) atua sobre a da primeira (o “eu” do herói) faz com que ela, aos poucos, desmascare-se e, à medida que se processa esse desmascaramento, o conflito do herói com seu próprio “eu” eclode. Deve-se observar, no entanto, que ao mesmo tempo que o “tu” atua sobre o “eu”, a palavra do herói atua sobre a voz ouvida. O resultado disto está nos dois movimentos que se alternam no decorrer do conto e que, no final, encontram-se, ou seja: o “eu” que fala, sabendo-se sozinho e levado pelo oferecimento do visitante (a cachaça) confessa sua solidão

(4). — Publicado inicialmente na revista *Senhor* (nº 25, 1961), após a morte de Guimarães Rosa, o conto vem a público, juntamente com outros escritos do autor, no volume “Estas Estórias” — Livraria José Olympio Editora, R. J., 1969.

(5). — BAKHTIN, Mikhail, pág. 103, obra citada.

e sua condição de homem- animal. Por outro lado, conhecedor do mundo em que vive (jaguaretama), descreve fatos possíveis de acontecer e provoca no seu interlocutor o medo. Esses dois movimentos (de passividade e de agressão) alternam-se no discurso, resultando em um ritmo que vai num crescente até a eclosão final.

A narrativa é entrecortada por vários temas que se cruzam e justapõem-se (as onças caçadas, as onças existentes, as pessoas mortas) e ora o sujeito que fala dirige-se a esse interlocutor invisível que ele não aceita como juiz (“Nhem, não tava certo? Como é que mecê sabe? Cê não tava lá”) ora interroga-se sobre seu procedimento (“Tou amaldiçoado, tou desgraçado, porque matei tanta onça, por que é que eu fiz isso?”)

Essas duas atitudes revelam as relações dialógicas entre o sujeito do discurso e seu destinatário e, ao mesmo tempo, entre as palavras do próprio sujeito do enunciado.

O conflito no pensamento do herói, que está presente em todo seu discurso, na tentativa que ele faz para destruir em si o tigreiro, o homem-matador-de-onças, evidencia-se ainda mais com a presença de outro ser humano.

O conto de Guimarães Rosa, à primeira vista, parece um monólogo. Essa impressão, no entanto, é desfeita quando se percebe que há uma segunda pessoa ausente, cujas palavras invisíveis para o leitor são réplicas que modificam o tom da narrativa, dirigindo o discurso do outro; revirando-o e desvirando-o. Trata-se da técnica do diálogo oculto, usada pelo autor (6)

O viajante que inesperadamente chega ao sítio onde mora o tigreiro conduz, com suas perguntas e comentários, o discurso do herói. Sua voz não ouvida reflete-se no anunciado do sujeito através de recursos estilísticos (grunhidos, resmungos, interjeições, onomatopéias) indicativos de uma modificação no tom da voz que se ouve.

Procuraremos mostrar, nessa análise, como o emprego desses elementos, assim como o uso da pontuação, a frequência dos termos

(6) — Sobre o diálogo oculto, explica Bakhtin: “O segundo locutor é invisível, suas palavras estão ausentes, mas seus traços profundos determinam todas as palavras pronunciadas pelo primeiro. Nós sentimos que se trata de um diálogo, ainda que haja um só locutor, e mesmo de um diálogo bastante tenso, uma vez que cada palavra expressa, responde e reage, com todas as suas fibras, à do interlocutor invisível, indica a existência, fora de si da palavra do outro não formulada”.

BAKHTIN, Mikhail, pág. 257, obra citada.

tupis, as repartições, as interjeições, mantêm a palavra bivocal e determinam o discurso dialógico no sentido empregado por Bakhtin.

O EMPREGO DA INTERJEIÇÃO COMO RECURSO DIALÓGICO

Iniciando-se com uma interrogativa (“Hum?”) que denuncia a presença de uma segunda pessoa, o conto apresenta-se pontuado de interjeições, sendo algumas de origem tupi. (7) Elas traduzem o sentimento e a emoção do sujeito que fala, assim como o conflito existente em sua própria palavra. O discurso monossilábico do onceiro acentua-se com o emprego das interjeições “Hum” e “Nhem” que dão o tom de introspectividade de agressão, respectivamente. As frases interrogativas, o onomatopaico “n’t” (8) acentuam essa agressividade para com o recém- chegado.

“Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum. Eh, Nhor não, n’t, n’t.” (pág. 126)

Na seqüência inicial do conto, a agressividade desaparece com a introdução, no discurso do onceiro, de uma exclamação que modifica a tom da narrativa.

“() Nhem? Se essa é minha, nhem? Minha é a rede. Hum. Hum-hum. É. Nhor não. Hum, hum. Então por que é que mecê não quer abrir o saco, mexer no que tá dentro dele? Atié! Mecê é lobo gordo. Atié. É meu algum? Que é que eu tenho com isso? Eu tomo suas coisas não, furto não. A-hé, a-hé, nhor sim, eu quero. Eu gosto. Pode botar no coité. Eu gosto, demais.

Bom bonito. A-hã! Essa sua cachaça de mecê é muito boa.” (pág. 126)

Essa exclamação de alegria (“A-hé, a-hé” (9), proveniente do oferecimento da cachaça, mostra como a palavra oculta reflete-se no discurso (no tom de voz e na atitude) do sujeito que fala e funciona

(7). — A personagem, como veremos a seguir, é filho de mãe índia e seu discurso contém elementos da língua materna.

(8). — Haroldo de Campos, em “A linguagem do iauaretê”, explica a origem de *n’t* como um antigo advérbio de negação (“inti ou “ti”). “Esse “ti”, diz o autor, (como talvez o *n’t*, *n’t*” que aparece em outros pontos será provavelmente o advérbio de negação, que Couto de Magalhães dá como “Inti” ou “ti” ” (pág. 49).

Algumas vezes, o significado coincide. Em outras, porém, lembra mais o som emitido pelo animal. Observem-se os exemplos:

“Hum. Hum. É. E não. Eh, n’t, n’t.” (pág. 153)

“Sei xingar, sei. Eu xingo! Tiss, n’t, n’t” (pág. 134)

(9) — Em seu “Curso de Tupi Antigo” o Pe. Lemos Barbosa explica a interjeição “he” (olá, oh) como usada somente pelos homens. O mesmo ocorre com a interjeição “ahe!” (veja isso).

como a “chave” para descobrir a “segunda voz” do onceiro, ainda totalmente mascarada. Através do oferecimento da cachaça, a voz inaudível conseguirá penetrar no mundo interior do herói e este irá se revelando pouco a pouco.

Embora o diálogo pareça tornar-se menos tenso, a polêmica persiste, pois o onceiro irá reagir a cada indagação da voz oculta. (10)

O emprego das interjeições, no conto de Guimarães Rosa, é uma das formas de reação à palavra do outro. Elas refletem todo um comportamento que se expõe e que se retrai (11), anunciando um conflito na voz que fala.

As interjeições de origem tupi, nesse caso, são importantes para descobrir-se esse outro aspecto na voz do onceiro, pois, na própria narração sobre as onças caçadas (“Eu sou muito matador de onças”) deixa transparecer o arrenpimento, através dos termos tupis.

“Agora, eu já sei: onça é que caça pra mim, quando ela pode, Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai. Por isso Nho Nhuão Guede me mandou ficar aqui, mor de desonçar este mundo. Anhum, sozinho mesmo. Araã. ” (pág. 129) (12)

Estas interjeições espelham uma voz que se esconde na atitude corajosa de desonçar. Elas antecipam, inclusive, o sentimento de solidão que domina o onceiro e que ele procura dissimular, chamando a atenção de seu interlocutor para o tema da onça. Mas o efeito

(10). — “A maneira pessoal segundo a qual um homem constrói seu discurso é, em larga medida, determinado por sua sensibilidade à palavra do outro e por seu modo de reagir a ela”

BAKHTIN, Mikhail, p. 256, obra citada.

(11). — As interjeições, no texto, apresentam características introspectivas (“Hum-hum”), exortativas (“Xô, lá Atimbora”), exclamativas (“Ixe!”, “Axi”, “tié”, “Aráa”), de alegria (‘a-hé, a-hé’), de assentimento (“Iá”, “Axi”), de desprezo (“Eh, eh”, “Axi”), de surpresa (‘Apê’), de negação (“Nhem”) Sobre esta última, diz Haroldo de Campos:

“A fala do onceiro é tematizada por “Nhem?” intercorrente, quase subliminar, que envolve um expletivo-indagativo “Hein?” mas que, como se vai verificando é antes um “Nnhem” significando, simplesmente “falar” — CAMPOS, Haroldo de, “A Linguagem do Iauaretê” — p. 49.

A pergunta do interlocutor é sempre encoberta por esse “Nhem” que aparece nas variantes “nnhem”, “nha-hem”, “nhem-nhem”.

(12). — — *Arãa* — interjeição (Bras.) — voz tupi designativa de surpresa e de saudade = Buarque de Holanda, Aurélio, Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa.

Essa mesma interjeição é usada quando se lembra da mãe, com saudade, Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, caycyara. Arãa. ”

polêmico, contudo, não desaparece. A interjeição traduz, no discurso do onceiro, o “sentimento” do animal ao ser ferido pelo homem.

“(. . .) se a onça arranja jeito, pega o mato sujo, fechadão, *eh*, lá é custoso homem poder enxergar que tem onça. Acôo, acuação com os cachorros: ela então esbraveja, mopoama, mopoca, peteca, mata cachorro de todo lado, *eh*, ela pode mexer de cada maneira. *a-hã*” (pág. 132)

“() Curuz, pobre da onça, coitada, sacapira da zagaia entrando lá nela. Teité. ” (13)

OS TERMOS TUPIS E A PALAVRA BIVOCAL

Além das interjeições tupis, o discurso do onceiro apresenta muitos vocábulos nessa língua. Filho de mãe índia (14), sua fala conserva vestígios dessa origem.

No conto, os vocábulos tupis apresentam-se com duas funções: metalingüística e polêmica. No que se refere a essa última, os termos tupis põem em evidência o conflito existente entre as palavras do sujeito que fala, tornando-a bivocal: os significados dos tupinismos revelam-nos o dialogismo no enunciado do onceiro.

Observemos um trecho do conto.

“() Quero cavalo não, gosto não. Eu tinha cavalo, morreu que foi, tem mais não, cuéra. Morreu de doença. ” (pág. 129)

O termo tupi “cuéra” significa uma mordedura no lombo do animal; portanto, ele não pode ter morrido “de doença” (Mais tarde confessará que matou o animal em um dos seus acessos.) A contradição dentro do próprio enunciado é mantida pelo emprego do termo tupi. A voz oculta confessa que o animal foi morto, enquanto a voz ouvida declara que ele morreu e, ainda por cima, de doença.

Vejamos outro exemplo:

“É um pulo e um despulo. Orelha dela repinica, cataca, um estainho feito chuva de pedra. Ela vem fazendo atalhos. Cê já viu cobra? Pois é, Apê! Poranga suú, suú, jacá-iucá. Às vezes faz um

(13). — *Teité* — coitado — DIAS, Gonçalves, “Dicionário da Língua Tupi”.

(14). — “Mãe minha chamava Mar'Iara, bugra. Depois foi que morei com caraó, morei com eles” — pág. 144.

barulhinho piriri nas folhas secas, pisando nos gravetos, eh-eh, passarinho foge.” (pág. 132)

Pelo significado dos tupinismos (15), verificamos que eles, no discurso, opõem-se aos demais elementos (note-se que ainda estamos na primeira seqüência do conto — desonçar — e que as mortes das pessoas ainda não foram relatadas (16). Os termos tupis revelam claramente a ação da onça atacando e mordendo (“poranga suú, suú, jacá-iucá”), enquanto os demais expressam apenas a ação da onça aproximando-se (“Ela vem fazendo atalhos”)

Essas duas vozes que existem no enunciado do sujeito que fala são características da sua personalidade bipartida: de um lado, o homem que caça como a onça e procura nortear sua ação pelo conhecimento adquirido nesse universo não-humano e, de outro, o homem que sente medo do animal (acende o fogo para espantá-lo, sabe que um dia poderá ser morto) e teme a solidão (“Dei’stá, amanhã mecê vai embora. Eu fico sozinho, anhum. Que me importa?”)

No que se refere à função metalingüística, os vocábulos tupis “traduzidos” especialmente para o visitante, deixam de ter características dialógicas. Alguns exemplos são bem característicos:

“Mecê pode comer, paçoca é de tamanduá, não. Paçoca de carne boa, tatú *hu*. Tatú que eu matei. Tomei de onça não.” (17)

“Eh, catú, bom bonito, porã-poranga! — melhor de tudo” (18)

“Tinha Nho Inácio, também, velho Nho Nhuão Inácio: preto esse, mas preto homem muito bom, abaeté, abaúna” (19)

(15). — O significado dos termos tupis, nesse trecho, deixa bem claro o dialogismo.

Poranga — belo, bonito.

Suú — tr. — morder

Jacá, iucá — matar

LEMOS BARBOSA, A., “Pequeno Vocabulário Tupi-Português”

(16). — Para facilitar a análise, vamos dividir o conto em duas seqüências: a primeira (desonçar) em que o onçeiro narra seu passado como matador de onças, a segunda (onçar) — que se inicia com a descrição do local em que vivem as onças (jaguetama) até a metamorfose, no fim do conto.

(17) — *Hu, ú* — tr. irr. — comer, beber — LEMOS BARBOSA, A. — “Pequeno Vocabulário Tupi-Português”

(18). — *Catú* — bom.

Poranga — belo, bonito — DIAS, Gonçalves — “Dicionário da Língua Tupi”.

(19). — *Abaeté* — homem honrado.

Abaúna — homem preto.

DIAS, Gonçalves — “Dicionário da Língua Tupi”:

“Cangussú braba é a Tibitaba — onça com sombrancelhas.”
(20)

O termo tupi, quando parte integrante do discurso do onceiro, reflete uma única voz. Quando se trata de polêmica oculta, os vocábulos tupis entram em choque com os demais termos e, nesse caso, não há *tradução*: a palavra “estrangeira” permanece inalterável. O mesmo não ocorre nos trechos citados. Aqui, a voz oculta desaparece com a tradução.

O EMPREGO DAS RETICÊNCIAS.

O discurso do onceiro é, muitas vezes, interrompido e o emprego das reticências indica o conflito interior na sua fala, evidencia a segunda voz, cujo tom é distinto daquela que se ouve. (21)

Isso ocorre, principalmente, na primeira seqüência do conto (de sonçar), na qual o onceiro é, para aquele que ouve, o matador-de-onças.

“Tem coisa que ela vê e a gente não, não pode. Ih, tanta coisa. Gosto de saber muita coisa não, cabeça minha pega a doer. Só sei o que onça sabe.” (pág. 133)

“() as pernas ajudam, eh, perna dobrada gorda que nem sapo, o rabo enrosca; coisa que ela aqui e ali parece chega vai rebentar, o pescoço acompridado. Apê! Vai matando, vai comendo, vai. Carne de veado estrala.” (pág. 133)

Assim como no primeiro exemplo as reticências ocultam o que a onça conhece e não convém revelar, no segundo, interrompem a ação. Há um hiato entre “vai comendo, vai.” e “Carne de veado estrala.”

A quebra do discurso com o emprego das reticências, ao mesmo tempo que anuncia, isola as duas vozes. As reticências fazem parte desse discurso interior, dessa voz não totalmente revelada: o silêncio presentifica essa voz oculta.

(20). — *Tibitaba* — tybytaba — sobrançelha — DIAS, Gonçalves — “Dicionário da Língua Tupi”

(21). — A respeito dessa sintaxe “quebrada” pelas reticências, explica Bakhtin: “o afrontamento dialógico é interiorizado, refugia-se nos elementos estruturais mais sutis do discurso (e, conseqüentemente, nos elementos da consciência)” BAKHTIN, Mikhail, pág. 272, obra citada.

Em outras passagens, à medida que a revelação vai-se efetivando, as reticências (que pertencem ao discurso interior) são seguidas de palavras que as confirmam. O dialogismo continua a existir, porém a voz oculta manifesta-se com mais força.

Observe-se o exemplo:

“Já tá na derradeira e inda mata, vai matando. Mata mais ligeiro que tudo. Cachorro descuidou, mão de onça pegou ele por detrás, rasgou a roupa dele toda. Apê! Bom, bonito. Eu sou onça. Eu — onça! Mecê acha que eu pareço onça?” (pág. 135)

As reticências anunciam a revelação (“Eu — onça”) e servem de fusão entre a terceira e a primeira pesso do discurso. A terceira pessoa (representada pela onça, objeto do “eu” que narra) funde-se com a primeira (o sujeito do enunciado) Isto supõe que as reticências contenham o elemento comum ao objeto e ao sujeito, para que possa haver esse cruzamento. (No conto, a passagem citada corresponde à primeira revelação do onceiro.)

A partir das duas afirmações feitas perante o interlocutor (“a onça mata” e “eu sou onça”), supomos que o elemento comum contido nas reticências seja o verbo *matar* que indica a ação do animal e do homem, ação esta que só vai ser confessada no fim, na segunda seqüência do conto (onçar) Após a primeira revelação, para manter o efeito polêmico, o onceiro chama a atenção do interlocutor para elementos exteriores (unhas grandes e sujas, unhão preto) colocam em dúvida sua afirmativa. Essa dúvida é sustentada, também, pela mudança do tom de sua voz, interrogativo, agora, ao dirigir-se ao outro.

“Eu sou onça. Eu-onça! Mecê acha que eu pareço onça?” (pág. 135)

AS RETICÊNCIAS E O ESPAÇO.

Em relação ao espaço, as reticências desempenham um papel importante. Elas sugerem a apresença de dois espaços distintos: um, exterior, em que a ação da onça atacando o animal se repete e outro, interior, onde se encontram o onceiro e seu interlocutor.

Esses dois espaços se interpenetram no discurso do sujeito que fala e o emprego das reticências indica a passagem de um plano para outro. Observemos o trecho:

“Mundo muito grande: isso por aí é gerais, tudo sertão bruto, tapuitama. ‘Manhã, camarada volta, traz outros. Hhum, hum, cavalo d’los matos. Eu sei achar, escuto o caminhado deles. Escuto, com a orelha no chão. Cavalo correndo, porpóre. Sei acompanhar rastro. Tí. Agora posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso. Foram por longe. Onça tá comendo aqueles. Cê fica triste?” (pág. 127)

Os dois planos do discurso — o exterior, no qual a onça aparece atacando os animais, e o interior, onde dialogam o onceiro e o visitante — interpenetram-se, limitando-se pelas reticências.

Em “cavalo correndo, porpóre. ” e “sei acompanhar rastro” assim como entre “Tí. ” (22) e “agora posso não, adianta não”, a passagem de um espaço para outro é marcada pelo emprego das reticências.

Outros exemplos poderiam ser citados:

“Evém ela. Ela já sabe que mecê tá aqui, esse seu cavalo. Evém ela. tuxa morubixa. Evém. Iquente! Ói: ca valo seu barulhando com medo. Eh, carece de nada não, a inhúa esbarrou. Evém? Vem não, foi tataca de alguã rã. Tem medo não, se ela vier eu enxoto, eu mando embora.” (pág. 145)

No trecho citado, além da repetição de palavras e do efeito dramático causado por essa repetição e pela suspensão da idéia, pode-se notar que as reticências separam os dois espaços. Tanto assim que a “desistência” da onça corresponde a uma mudança na pontuação, onde o ponto final indica a frase assertiva e a dúvida deixa de existir.

“Eh, urrou e mecê não ouviu não. Urrou cochichado. Mecê tem medo? Tem medo não? Tou vendo. Hum-hum. Mecê tem medo não, é mesmo.” (pág. 150)

Nesta passagem, o urro da onça presente na voz interior do onceiro (e que poderia existir no espaço exterior, real) evoca o espaço externo. Aqui, também, a mudança do tom de voz está presente na pontuação. A pergunta “Mecê tem medo?” corta bruscamente o espaço externo e introduz o espaço interno, o onceiro diante do outro.

(22). — *TI* — expressão de espanto ou de zombaria, equivalente a “veja isso” — usada, principalmente, pelo homem — LEMOS BARBOSA, A. — “Pequeno Vocabulário Tupi-Português”.

O TEMPO E O ESPAÇO.

A estória passa-se em uma noite (do escurecer ao amanhecer) e o tempo é marcado pela posição da lua, cuja mudança modifica o comportamento do herói.

Há, no conto, dois tempos: o exterior, determinado pela presença da lua (“lua tá vesperando”, “lua tá alta”), supõe sempre a existência do animal que está lá fora, caçando; o interior, o tempo vivido pelo onceiro, seu passado, suas estórias e casos de onças.

Os dois tempos, no entanto, estão relacionados e vão-se aproximando gradativamente até ao encontro, no final. O mesmo ocorre em relação ao espaço. O espaço exterior (jaguaretama) onde vivem as onças desenvolve-se paralelamente ao interior (o rancho onde é contada a estória), unindo-se no final.

A primeira seqüência do conto (onçar) desenvolve-se entre a “lua tá vesperando” e a “noite está clara”; a segunda (desonçar), entre “sejujú está alto” e “a lua está redonda”

O comportamento do herói modifica-se de acordo com essas quatro passagens de tempo.

1. “*Lua tá vesprando*”

O conto inicia-se com a chegada do viajante à noitinha no rancho do onceiro. Está escuro e as onças estão caçando (no espaço exterior) No rancho, há fogo — o que impede o animal de aproximar-se.

A fala do onceiro está voltada para o passado (ele narra como matou as onças) e, ao mesmo tempo, para o presente acontecendo (as onças atacando os cavalos) A morte do animal realiza-se nos dois tempos, mas o tom do discurso modifica-se, uma vez que as duas vozes estão presentes. A voz do “eu” interior que matou e a voz do “eu” que vê matar manifestam, respectivamente, lamento e admiração.

Observemos o trecho:

“() Hum, hum ,cavalo p’los matos. Eu sei achar, escuto o caminhado deles. Escuto, com a orelha no chão. Cavalo correndo, porpóre. Sei acompanhar o rastro. Ti. agora posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso. Foram por longe. Onça tá comendo aqueles. Cê fica triste? É minha culpa não; é culpa minha algum? () Mas, esses, onça já comeu, atiúca! Cavalo chegou perto do mato, tá comido. Os macacos gritaram — então onça tá pegando.

Eh, mais, nhor sim. Eu gosto. Cachaça de primeira. ()

Mecê quer de-comer? Tem carne, tem mandioca. ()

Cê pode comer tudo, 'manhã eu caço mais, mato veado. Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou na veia altéia. Bicho grande já morreu mesmo, e ela inda não larga, tá em riba dele. Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço. Quebrou? Quebrou!. Chupou o sangue todo, comeu um pedaço de carne. Depois, carregou cavalo morto, puxou para a beira do mato, puxou na boca. Tapou com folhas. Agora ela tá dormindo no mato fechado.” (pág. 127)

Nessa passagem, a narração da “realidade acontecendo” é entrecortada por comentários que aproximam os dois planos e os dois tempos.

È como se a personagem presenciasse o fato e, ao mesmo tempo, tecesse comentários sobre ele. No trecho citado, os verbos, em sua maioria, encontram-se no passado, embora a ação se apresente como “acontecendo” aos olhos do interlocutor. A voz que fala, participante da narração (“Quebrou? Quebroou!. ”), emprega o mesmo verbo com alteração fonética característica de um discurso oral.

Os verbos no presente surgem no início e no fim da cena, indicando a ação contínua do animal (“Onça tá comendo aqueles”, “Agora ela tá dormindo no mato fechado”)

Em relação às onças mortas, seu discurso abandona o tom de aplauso (“Quebroou!) e manifesta sua tristeza interior com um lamento.

“Essa outra, pintada também, mas malha-larga, jaguara-pinima, onção que mia grosso. Matei a tiro, tava trepada em árvore. Sentada num galho de árvore. Ela tava lá, sem pescoço. Parecia que tava dormindo. Tava mas era me olhando. Me olhava até com desprezo. Nem deixei ela arrebitar as orelhas: por isso, por isso, pum! — pôrro de fogo.

Tiro na boca, mor de não estragar o couro. ã-hã (23), inda quis agarrar de unha no ramo de baixo — cadê fôlego pra isso mais? Ficou pendurada comprida, depois caiu mesmo lá de riba, despençou, quebrou dois galhos. ” (pág. 130)

(23). — Vimos anteriormente, como o emprego da interjeição constitui um elemento do dialogismo. Nesta passagem, o conflito interior é evidenciado por ela.

Os elementos de polêmica interna estão presentes neste trecho. A fala do onceiro não traduz seu orgulho de caçador, mas o sentimento do animal ao ser abatido (“Cadê fôlego pra isso mais?”) A repetição (“por isso, por isso”) reflete sua indecisão no ato de desonçar (o animal sente “desprezo” pelo homem), indecisão essa presente na consciência do sujeito que fala.

É ainda nesta primeira parte do conto que o onceiro revela-se (“Eu sou onça, Eu — onça”), após ter-se submetido a um longo processo de aprendizado, a partir da observação do animal (“Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça”)

No discurso do onceiro, à revelação sucede-se a passagem da segunda para a terceira pessoa. Até o momento, a segunda voz não ouvida (o “tu” para o sujeito que fala) mantinha sua posição de sujeito na frase (“Cê tem medo?”, “Mecê acha que eu pareço onça”) Agora, porém, sua posição no discurso modifica-se: passa a ser o objeto (a terceira pessoa) da ação do sujeito. Observe-se o texto:

“Eu sei como é mecê mexe mão, que cê olha pra baixo ou pra riba, já sei quanto tempo mecê leva pra pular, se carecer Sei em que perna primeiro é que mecê levanta. ” (pág. 136)

Aqui, pode-se notar que as atitudes da caça são atentamente estudadas. nAtes, ele afirmara: “Todo movimento da caça a gente tem que aprender.”

O fato de poder ser transformado em uma possível caça (o que no plano do discurso já ocorreu), deixa o visitante inquieto — o que significa que as palavras do onceiro atingiram essa voz não ouvida.

2. *A lua subiu.*

Os temas, aqui, repetem-se. O presente é marcado pela caça das onças (“com êsse luar grande, elas tão caçando, noite clara”) e cruza-se com o passado (o castigo por ter matado as onças e o aparecimento de Maria-Maria) O conflito interior transparece na fala do onceiro.

“É porque onça não contava uma pra outra, não sabem que eu vim pra mor de acabar com todas. Tinhamdúvida em mim não, farejam que eu sou parente delas. Eh, onça é meu tio, o jaguretê, todas. Fugiam de mim não, então eu matava.

Depois, só na hora é que ficavam sabendo, com muita raiva. Eh, juro pramecê: matei mais não! Não mato. Posso não, não devia.

Castigo veio: fiquei panema, caipora. Gosto de pensar que matei não. Meu parente, como é que eu posso? Ai, ai, ai, meus parentes. Careço de chorar senão elas ficam com raiva” (pág. 137)

O aparecimento de Maria-Maria modifica o tom e o ritmo do discurso, que não é interrompido por elementos exteriores. A linguagem adquire um tom afetivo pelo emprego de diminutivos, repetições e vocábulos onomatopaicos.

“Eh, eh, eu fiquei sabendo. Onça que era onça — que ela gostava de mim, fiquei sabendo. Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: — “Ei, Maria-Maria. Carece de caçar juízo, Maria-Maria. ” Eh, ela rosneou, tornou a se esfregar em mim, mião, miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhenhém. ” (pág. 138).

“() Maria-Maria é bonita, mecê devia de ver! Bonita mais do que aguma mulher. Ela cheira à flor de pau d’alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussú cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara.” (pág. 138)

“(.) Maria-Maria tem montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas. Dentro das orêlhas, é branquinho, algodão empuxado.” (pág. 139)

O comportamento do onceiro modifica-se com o aparecimento da onça (“Como é que ia querer matar Maria-Maria?”), seu conflito interior manifesta-se com todas as suas forças (“também, eu nesse tempo já tava triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e mais triste e caipora de ter matado onças, eu tava até amorviado”)

A descrição poética de Maria-Maria irrompe como algo novo no discurso do onceiro, antes reticente e monossilábico. (“Vi aqueles olhos bonitos, ôlho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz. ”)

A pergunta não ouvida do visitante modifica a atitude do sujeito que fala, cuja palavra retoma a agressividade anterior (“Nhem? Ela ter macho, Maria-Maria? Ela tem macho não. Xô! Pá! Atihbora! Se algum macho vier eu mato, mato, mato, pode ser meu parente o que fôr!”)

3. *Sejuçú já tá alto.*

A posição da estrela inicia a primeira parte da segunda seqüência (onçar)

O discurso é dirigido para o presente — o espaço onde habitam as onças (seus nomes, a época do cio, os costumes dos animais) e para o passado do onceiro (seu nome, sua origem, sua iniciação como caçador de onças)

Mestiço de homem branco e mãe índia (Péua, Tacunapéua (24), o onceiro confessa não ter nome (“Ah, eu tenho todo nome. Nome que minha mãe pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tónico; bonito será? Antonio de Eiesus. Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono () Agora tenho nome nenhum, não careço.”) (Pág. 144)

Este fato chama a atenção, nesta seqüência, pois a afirmativa do onceiro (“tenho nome nenhum, não careço”) opõe-se à anterior, em relação aos nomes das onças (“Agora eu não mato mais não, agora elas todas tem nome. Que eu botei? Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas.”)

Há, portanto, um cruzamento entre passado e presente, no que se refere ao nome. As onças deixando de ser o objeto da ação do tigreiro, na sua condição de sujeito passam a ter nome. E com o sujeito da ação (matar), desaparece também o nome (“Agora tenho nome nenhum, não careço”).

4. *A lua tá redonda.*

A narração, voltada para o passado, revela o onçar. Em relação ao presente, o ataque da onça está dirigido para o rancho. Espaço exterior e interior fundem-se (assim como o tempo passado e o presente) no momento que o homem se transforma em animal e investe contra o visitante.

Essa metamorfose, no entanto, não ocorre bruscamente no final do conto. Ela vem sendo anunciada desde a seqüência inicial, efetivando-se quando os planos se fundem, quando tempo e espaço desapeçam, coexistindo como um só espaço e um só tempo.

A onça que atacava do lado de fora passa a ser o homem-animal que investe contra o visitante e o homem que, no passado, aprendeu a “fazer igual onça”, agora, age como onça.

(24). — *Tacunapéua* — (bras.) — indivíduo dos Taconhapes, tribo tupi do rio Iri, afluente do Xingu. Sin.: péua.

No discurso do onceiro, a linguagem reflete essa metamorfose final. As diversas partes das duas seqüências do conto apresentam o conflito interior do homem-onça.

Na parte inicial do conto, sua fala reflete a participação do espectador (“Quebrou a cabeça, rasgou o pescoço. Quebrou? Quebrou!”) na segunda (“a lua subiu”), imita a voz do animal (“Ih, ela vem. Ela põe a mão para a frente, enorme () Onça mão — onça pé — onça rabo. Vem calada, quer comer Mecê carece de ter medo. Tem? Se ela virar, eh, mocanhemo, cê tem mêdo. Esturra — urra de engrossar a goela e afundar os vazios. Urrurrú-rrru-rrrú. Troveja até. Tudo treme. Bocão que cabe muita coisa, bocão de duas bôcas. Apê! Cê tem mêdo?”) (pág. 142)

Observando-se o texto, percebe-se que o onceiro, na sua própria fala, desempenha várias funções. É o narrador que vê a onça; é a onça propriamente dita, uma vez que seapropria de sua linguagem e, ao mesmo tempo, observa o defeito de sua representação, avaliando o medo de seu visitante. A linguagem também se modifica, de acordo com a função. Como narrador, sua linguagem possui um tom afetivo, carregada de diminutivos (“capim mexeu redondo, balançadinho, devagarim, mansim: é elas”) e de elementos humanos (“onça mão — onça pé”)

Após a representação (“urrúu rrrrrú”), a narrativa adquire um tom dramático (“Tudo treme”) Como observador, usa uma linguagem interrogativa, feita de frases curtas.

Na terceira parte, além de imitar a linguagem da onça e usar a pessoa que ouve como objeto da caça, o onceiro identifica sua atitude com a do animal.

“Ela evém com o pelo rupeiado, se esfregando em árvores, deita no chão, vira a barriga pra riba, aruê! É só arrúarrú arrarrúuuu. Mecê foge logo: se não nesse tempo, mecê tá comido mesmo. () (pág. 142)

“Oi: rabo duro, batendo com força. Cê corre, foge. Tá escutando? Eu — eu vou no rastro. É cada pezão grande, rastro sem unhas. Eu vou. Um dia nãoov olto.” (pág. 142)

Em todo o decorrer do conto, há elementos que contribuem para a revelação final. (E aqui não citamos os mais evidentes, como sinais exteriores: cheiro, couro duro, olho forte, sensibilidade auditiva e outros. Não nos referimos, também, às confissões (“Eu sou onça”)

repetidas ao longo do discurso e que, unidas em patamares, completam a imagem final da onça atacando.)

A onça Uinhúa que vinha para o rancho atacar o cavalo, no fim, “desiste”, embora chegue tão perto da caça.

“Evém ela. tuxa morubixa. Evém Iquente! Ói: cavalo seu barulhando com mêdo. Eh, carece de nada não, a Uinhúa esbarrou. Evém? Vem não, foi tataca de alguã rã. Tem medo não, se ela vier eu enxoto, escramuço, eu mando embora. Eu fico quieto, ela não vê. Deixa o cavalo rinchar, ele deve de tá tremendo, tá com as orêlhas esticadas. Peia é boa? Peiado forte? Foge não. Também, esse cavalo seu de mecê presta mais pra nada.” (pág. 145)

A aproximação da onça restringe o espaço e já não há diferença entre “jaguetama” (a terra das onças) e o rancho em que vive o onceiro. Em ambos existem onças e caças. O tempo reduz-se e naquela madrugada (“boa pra onça caçar”) o homem se transforma. Mas é morto.

A POLÊMICA OCULTA.

A polêmica oculta, segundo Bakhtin, é definida como uma palavra bivocal, embora as relações entre as duas vozes sejam um pouco especiais. Segundo o autor, “o pensamento do outro não penetra, ele próprio, no interior da palavra, mas aí se reflete, unicamente, determinando seu tom e sua significação” (25)

Para Bakhtin, “há uma analogia entre a polêmica oculta e a réplica de todo diálogo importante, profundo. Toda palavra de uma tal réplica é dirigida para seu objeto e, ao mesmo tempo, reage fortemente à palavra do outro, por uma resposta ou uma antecipação. Esses dois momentos penetram profundamente no interior da palavra dialogizada.” (26)

No conto analisado, a polêmica oculta, a antecipação à palavra do outro, surge com o emprego da expressão “de verdade”. Colocada no final de cada afirmação, antecipa a palavra do interlocutor e, ao mesmo tempo, levanta uma dúvida em relação a sua própria narrativa.

Indagado sobre as pessoas que por ali estiveram, responderá que morreram de doença (primeira seqüência do conto) E para confirmar

(25) — BAKHTIN, Mikhail, pág. 256 —obra citada.

(26). — BAKHTIN, Mikhail, pág. 256 —obra citada.

suas palavras — o que causa justamente um efeito contrário — ele utiliza a expressão “de verdade” Vejamos alguns exemplos:

“Eu tinha cavalo, morreu que foi, tem mais não, cuéra (27)
Morreu de doença. De verdade. Tou falando verdade” (pág. 127)

“Morreram, êles três, morreu tudo, tudo — cnéra.

Morreram te doença. De verdade. Tou falando verdade, tou brabo.”
(pág. 135)

“Morava veredeiro seu Rauremiro. Veredeiro morreu, mulher dele, os filhos, menino pequeno. Morreu tudo de doença. De verdade. Tou falando verdade.” (pág. 131)

Como se pode notar através dos rechos citados, o emprego repetitivo da expressão “de verdade” provoca uma desconfiança sobre o fato narrado. À possível interrogação do outro não formulada, o onceiro antecipa a resposta que, ao mesmo tempo, vai refletir-se como dúvida.

Paralelamente a esta, outra dúvida se faz presente no discurso do onceiro. Ao mesmo tempo que se desvenda, que confessa sua identidade com o animal, provoca seu interlocutor (“Mecê ‘creditou?’”) e nós chegamos, assim, a uma das questões mais agudas do conto: o que é verdade e o que é mentira?

O conto nos apresenta uma narração em que o onceiro foi o causador de todas as mortes de pessoas que por ali viveram ou estiveram, narração essa que se torna presente pois existe no ato da enunciação. Essas fatos passados cruzam-se com os atuais e fundem-se num só presente: o homem-onça atacando seu visitante.

A dicotomia do onceiro (homem-onça) revela-se no seu conflito interior, nas duas vozes que se manifestam em sua fala, embora não o deseje.

À medida que a metamorfose se processa e deduzindo que será morto, o onceiro desmente todos os fatos narrados e reivindica sua condição de homem.

(27). — Em outra parte, observamos como o emprego do termo tupi revela a outra voz, manifestando, assim, o conflito existente em suas próprias palavras.

“Matei preto não, tava contando bobagem. Ói a onça! Vi, vi, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não. Eu — Macunc!zo. ”

Por isso, para nós, a escolha do nome (Macuncôzo) é mais do que a nota “negríssima” explicada pelo autor (28) Aceitando o nome que era de um sítio (“Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono”), cujo dono provavelmente, tenha sido morto como os demais — o onceiro nega sua participação nas mortes (“tava contando bobagem”) e assume a condição humana.

Desta forma, o discurso do onceiro fica a descoberto: todas as ações “acontecendo” passam a “possíveis de acontecer” ou são logo desmentidas. Arma-se o cenário ,espera-se a personagem. Não há cenário nem personagem.

Nos exemplos abaixo, pode-se observar como a imagem da onça é anulada.

“Ei, no meio do mato tá lumiando: vai ver não é olho nenhum não — é tiquira, gota d’água, resina de árvore.”

“Evém ela () Vem mais não. Hoje a Uinúa não teve coragem.”

“Quando eu chamo, ela acode. Cê quer ver? Mecê tá tremendo, eu sei. Tem mêdo, não, ela não vem não ()”

Tudo no texto é desmentido. O tigreiro que tem todo nome, (Bacuriquirepa, Breó, Beró, Antonio de Eiesus, Macunc!zo, Tonho Tigreiro) não tem nome pois “não carece” A presença do fogo, no início do conto, o temor de ser atacado (“Carece que elas saibam de mim, que sou seu parente, senão boto fogo nisto tudo”) a consciência de que poderá ser morto a qualquer hora (“Um dia eu vou e não

(28). — Haroldo de Campos, em “Metalinguagem” diz: “Quanto a “Macuncôzo” (que não encontramos nos dicionários tupis que pudemos consultar), esclareceu-nos Guimarães Rosa em carta (26-04-63): “O Macuncôzo é uma nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua, primitiva astúcia? Inconscientemente por culminação de um sentimento de remorso?) com os pretos assassinados; fingindo não ser índio (onça) ou lutando para não ser onça (índio), numa contradição perpassante, apenas, na desordem, dêle, final, o sobrinho-do-iauretê emite aquêlo apêlo negro, nigrífico, pseudonifricante, sôlto e só, perdido na correnteza de estertor de suas últimas exclamações.” — CAMPOS, Haroldo de, “A Linguagem do Iauaretê” — pág. 52).

volto”) demonstram o medo que ele sente e que não revela diretamente ao visitante. Ao contrário, procura transferi-lo para o outro. (“Mecê tem mêdo?”, “Carece de ter mêdo”, “Mecê tem mêdo o tempo todo”)

O medo do onceiro é sua verdade escondida. A solidão que ele diz não sentir mais, após o aparecimento de Maria-Maria está presente em suas palavras.

“Dei `stá `manhã mecê vai embora. Eu fico sozinho, anhum. Que me importa?”

O discurso do onceiro procura mostrar sua coragem mas sua palavra oculta revela o medo e a solidão. Pressentindo que será morto, coloca em dúvida sua própria palavra (“Matei preto não, tava contando bobagem. ”), finge e arrisca-se a perdê-la, mas ela permanece como “palavra fingida”. É assim que entendemos o título do conto. “Meu tio iauaretê” implica no discurso do onceiro (“Eh, onça é meu tio, o jaguaretê, todas”) e existe no ato de enunciação do sujeito que fala, sendo que esse mesmo sujeito, no final, nega sua própria palavra (“Mecê ‘creditou?” “Tou contando bobagem”)

Essas contínuas repetições, digressões, negações do fato narrado, cuja montagem surge aos olhos do leitor fragmentária, metaforizam, de certa forma a própria imagem do onceiro: homem, animal, nem homem nem animal, homem. A transformação do homem em animal aos olhos do visitante corresponde à morte da linguagem, no final do conto. Os elementos do discurso desarticulam-se, transformando-se numa linguagem transracional (29) e o homem-animal morre. Permanece o homem, o discurso fora do tempo.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTINE, Mikhail — “La Poétique de Dostoievski” Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva. — Paris — Ed. du Seuil, 1970.

(29). — Sobre essa linguagem desarticulada, diz Haroldo de Campos em seu estudo: “A transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor (pois nesse exato instante se percebe que o interlocutor virtual também toma consciência da metamorfose e, para escapar de virar pasto de onça, está disparando contra o homem iauaretê o revólver que sua suspicácia mantivera engatilhado durante toda a conversa): “Ui, ui mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não. Eu — Maconcôzo Aar-rrâ... Aaâh... cê me arrhoû. . Remuaci. Rêiucàanacê. Aaaã... Uhm.. Ui... Ui.. Uh... Uh. êêê. . êê.. e. .e. ” — CAMPOS, Haroldo de, “A Linguagem de Iauaretê — pág. 50.

CAMPOS, Haroldo de — “*A Linguagem do Iauaretê*” — in “Metalinguagem”
— *Nosso Tempo*, 1967 — páginas 47 a 53.

DIAS, Gonçalves — “Dicionário da Língua Tupi” — Livraria São José —
R. J., 1970.

MAX BOUDIN, A. — “Dicionário de Tupi Moderno”

LEMOS BARBOSA, A. — “Pequeno Vocabulário Tupi-Português” — Livraria
São José — 1955.

LEMOS BARBOSA, A. — “Curso de Tupi Antigo” — Livraria São José R. J.
S. d.

ROSA, Guimarães — “Meu tio o iauaretê” in “Estas Estórias” — Livraria Jo-
sé Olympio, 1969.

EUCLIDES E O RITMO

Jaime Bruna

Livro eloqüente e, sobretudo, nervoso, *Os Sertões*, obra de arte, só é degustado plenamente quando lido com arte. Entre as muitas excelências suas, desejo modestamente chamar atenção apenas para um aspecto do estilo — o ritmo, que, por trás da prosa pretensamente serena do engenheiro, traduz as palpitações agitadas dum coração de poeta.

Só lê bem *Os Sertões* quem os lê em voz alta; o texto é antes declamado do que escrito. Os efeitos plásticos são ali procurados quase linha a linha; daí a impressão de coisa retorcida, lembrando o cipó, longe da placidez retilínea dum Nabuco ou dum Machado de Assis. Nosso engenheiro não traçava a planta de templos dóricos, mas as fronteiras acidentadas de camadas sociais. Para a sua eloqüência, as palavras, desgastadas por séculos de uso, eram por demais inexpressivas; as sentenças, disciplinadas por séculos de gramática, despersonalizadas, bitoladas, não tinham todo o vigor de que ele necessitava.

Uma coisa nova, porém, andavam os simboistas explorando: o som. Os *cimbalistas*, como os alcunhava a malícia dos incréus contemporâneos, praticavam uma singular religião, mais do campanário do que do altar; adoravam a matéria sensível da palavra acima da substância do conteúdo, como os devotos que beijam o manto sem tocar no santo.

Floresceu essa escola poética numa idade privilegiada, dominada pelo culto da beleza sensível, a chamada *belle époque*, quando, parece, a alegria de viver esfuziava em delírios coletivos. Era o tempo das risonhas operetas, das valsas rodopiadas, das polcas saltitantes, das cálidas serenatas, dos passeios de caleça nas avenidas, do namoro nos quiosques. Sorria em tudo a presença do belo para os olhos e para os ouvidos; som e cor acordavam-se para embelecer a vida. Se aquela não foi uma idade ditosa, nunca houve no mundo uma que o fosse, pois jamais se cultivou a beleza com devoção mais fervorosa. Não se via janela tão tosca de casebre tão pobre, onde não florisse um vaso de gerânios.

Não creio, não crê certamente ninguém num aconchego de felicidade noutro ninho que não o da beleza.

Esse impressionismo cultivou Euclides da Cunha largamente em *Os Sertões*. Tomemos, para verificá-lo, aquela página de todas as antologias, o perfil do sertanejo:

“O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”

As duas proposições desse curto parágrafo contrastam-se pelo sentido. Cícero teria o cuidado de lhes dar extensão e cadência iguais. Quem se acostumou aos balanceamentos de Isócrates sofre um abalo ao verificar o desequilíbrio das duas sentenças: uma curta, incisiva, talhada a camartelo: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”; a outra, extensa e una, sem pausas, exaurindo o fôlego, com acentos que se sucedem cada vez mais distanciados: “Não tem — o raquitismo exaustivo — dos mestiços neurastênicos do litoral” Qual o efeito do contraste? Dar-nos, exatamente, na primeira proposição, a impressão dalguma coisa admirável, rija, dura, granítica — um menir; na segunda, a de algo lastimável, coleante, mole, gelatinoso — um molusco. Mas nada disso está nos termos, que são específicos, catados com pinça no vocabulário da ciência. Tudo aquilo está no ritmo. Este como que se repete logo adiante:

“Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.”

Ainda um ritmo a princípio rijo, negado por um *falta-lhe*, e depois uma cadência que descamba pejorativamente, descrevendo a aparência, que a seguir se nos apresenta “desgraciosa, desengonçada, torta”, refletindo “a fealdade típica dos fracos”, de “andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso”, aparentando “a translação de membros desarticulados” Fixemos a atenção no andamento das cinco últimas palavras. O tom vai decaindo para o fim do período; o derradeiro vocábulo — *desarticulados* — por si mesmo nada descritivo, nem onomatopaico, menos ainda poético, tipicamente científico, veicula, sem embargo da *secura*, a impressão de alguma coisa que se esboroa diante de nossos olhos, num admirável efeito plástico.

A força do ritmo é mais sensível páginas adiante, quando

“Segue a boiada vagarosamente,
à cadência dum canto
triste e preguiçoso.”

Caminham os bois

“em ordem,
lentos,
ao toar merencório da cantiga,
que parece acalentá-los,
embalando-os com o refrão monótono.
De súbito, porém,
ondeia um frêmito
sulcando,
num estremeção repentino,
aqueles centenares
de dorsos luzidios.
Há uma parada instantânea.
Entrebatem-se,
enredam-se,
trançam-se e alteiam-se,
fiscando
vivamente
o espaço,
e inclinam-se e embaralham-se
milhares de chifres.
Vibra uma trepidação no solo;
e a boiada estoura. ”

O ritmo aqui é simplesmente eletrizante. O primeiro período é longo, mas amarrado por um só verbo em modo pessoal; a atenção longa solicitada ao leitor e mais a ondulação do ritmo dão tempo a que os olhos da imaginação percorram toda a aglomeração da boiada. Vem em seguida uma frase curta, com apenas três acentos, onde se multiplicam as sílabas com *aa* e, sobre essa impressão estática, descarrega-se uma série longa de verbos, que são outras tantas curtas, numa sucessão rápida de movimentos desiguais, que são antes gestos. Por fim, a duas últimas frases do parágrafo, uma curta e outra curtíssima:

“Vibra uma trepidação no solo:
e a boiada estoura. ”

Esse estouro vem *explicado*, em seguida, em palavras que o *definem*, num ritmo que no-lo *mostra*:

“É um solavanco único,
assombroso,
atirando,

de pancada,
por diante,
revoltos,
misturando-se embolados,
em vertiginosos disparos,
aqueles maciços corpos
tão
normalmente
tardos e morosos.”

Esta longa proposição única vem, até certa altura, entrecortada de pausas, a distâncias a princípio curtas, que se vão alongando, para culminar numa fieira ininterrupta de palavras, descambando em seguida, para encerramento, em ritmo mais descansado, em que se afastam os acentos: “*tárdos e morózos*” Examinados os termos, elas apenas *definem*, sem descrever; o que nos *mostra* a boiada estourada aproximando-se velozmente de nós, passando por nós e sumindo velozmente na distância, não são as palavras em seu significado, são os vocábulos em seu ritmo.

O efeito repete-se noutro exemplo pouco adiante:

“E sobre este tumulto,
arrodeando-o,
ou arremessando-se
impetuoso
na esteira de destroços,
que deixa após si aquela avalanche viva,
largado numa disparada estupenda
sobre barrancos
e valos
e cerros
e galhadas
— enristado o ferrão,
rédeas soltas,
soltos os estribos,
estirado sobre o lombilho,
preso às crinas do cavalo
— o vaqueiro!”

O sertanejo, que, a princípio, víamos a cavalo, numa rodaviva, em disparada na cola da boiada, ondulando com o terreno, subindo cerros, descendo valos, chega de repente bem adiante de nós, tanto que podemos ver os detalhes de sua figura, mas o seu vulto cresce rapidamente e rapidamente passou. Nada disso está nos significados;

tudo está nos efeitos do ritmo. “Enrestado o ferrão, rédeas soltas, soltos os estribos, estirado sobre o lombilho, preso às crinas do cavalo” são palavras que não traduzem movimento; informam-nos, tão somente, da posição do cavaleiro; servem para descrever uma *estátua eqüestre*. A ilusão do movimento do vulto, o que a dá é o ritmo prodigioso da passagem, de início ondulante, depois entrecortado, crescente e desfechando, por último, o substantivo que denomina gramaticalmente o sujeito da oração, como se só então se identificasse a figura, mas já passando por nós como um meteoro.

Apenas uma passagem ainda, que não vamos reproduzir todo o livro. Nela, se as palavras dizem muito, se dão até a impressão de sons, o ritmo nos dá a da agitação duma tropa atacada de surpresa:

“E lá se vão, marchando,
tranqüilamente heróicos.
De repente,
pelos seus flancos,
estoura,
perto,
um tiro. .
A bala passa,
rechinante,
ou estende,
morto,
em terra,
um homem.
Sucedem-se,
pausadas,
outras,
passando sobre as tropas,
em sibilos longos.
Cem,
duzentos olhos,
mil olhos perscrutadores,
volvem-se,
impacientes,
em roda.
Nada vêem”

Estas pausas sucessivas, a curtos intervalos, estão seguramente reproduzindo a sucessão dos tiros e dos gestos, tão vivamente, que chegamos a sentir-nos lá, assustados, trepidantes, suspenso o fôlego enquanto e como o Autor o desejar.

Porque é pela magia do ritmo que ele se apodera do leitor e o deleita e tortura a seu bel prazer

SAMUEL USQUE E A CONSOLAÇAM

Jerusa Pires Ferreira

“O Conveniente lugar *pera chorar* meus males, e sobir ao derradeiro çeo meus gimidos. Vos outros soos arvores e mansas agoas, despostas a me ouvir, ouvi, e *doei vos de minhas lastimas*; desfalecidos espiritos, lassos e quebrantados membros, grave peso de soster, esforçai vos: olhos cansados de jaa tam seca vea soltai *mil a mil lagrimas de sangue*; altas e çerradas ramas que os rayos da debilitada vista me detendes, afastaivos hum pouco, say:am sobellas nuves meus continos e lastimosos suspiros: e day lugar que se ouçam meus bramidos em totalas quatro partes da terra.” (1) (D I, i)

INTRODUÇÃO EM *QUE SE RELATA QUEM*

1 Informações nas fontes tradicionais nos dizem que sua existência deveria ter-se passado como a de muitos judeus instruídos nos fins do século XV em Portugal, entre o ensino e o estudo, não havendo dúvida de que, pelo seu saber e instrução no Talmud, chegou a adquirir grande celebridade entre os seus.

Vale desde já observar um dado que é introduzido ao iniciar o seu livro: o fato de este chamar-se *Consolaçam* e não *Rebeliam*. Desde o titulo parece-nos sugerir a direção de um *percurso existencial* quando sabemos que o sentido de consolação projeta a esperança como princípio de ação.

Embora se aponte ascendência espanhola, trata-se de português, nascido em Lisboa e é em português que se dirige aos seus naturais. Note-se que se dirige aos senhores do seu Desterro (sic): “Da ordem e razão do Livro, Prologo aos Senhores do Desterro de Portugal.”

(1). — USQUE, Samuel. *Consolaçam ás Tribulaçoens de Israel*, prefácio de Mendes dos Remédios, Coimbra, França Amado, 1906.

1.1 Aponta-se assim para uma situação concretamente envolvente, para o indivíduo, sua “nação”, sua coragem (expulso de Portugal vai para a Itália onde em Ferrara, 1553, publica a sua obra), até a criação de um mundo poético que realiza o seu discurso em Português: “pello que eu comovido, e vendo esta nossa nação seguida e afugentada agora dos reinos de Portugal ultimamente hũs por pobreza, outros por temor, e os mais delles pella pouca contancia q̄ jaa de abincio ã nossos animos repousa. ” (prologo *Consolaçam*)

“algũs Señores quizerom dizer antes que soubessem minha razam, que fora melhor auer composto em lingua castelhana mas eu creio que nisso nam errey porque *sendo o meu principal intento falar cõ portugueses*. e representando a memoria deste nosso desterro buscarlhe por muitos meos e longo rodeo, algum alivio aos trabalhos que nelle passamos desconveniente era fugir da *lingua que mamei e buscar outra prestada* pera falar aos meus naturais” Naturalmente que o fato atesta numa fase de bilingüismo, a afirmação da Língua Portuguesa como veículo de uma expressão nacional: vale lembrar as posições de um João de Barros e o seu *D'álogo em Louvor da nossa linguagem* ou Antonio Ferreira e a sua ação em favor da Língua Portuguesa: (2) “Porque o com que podias nobrecer/ sua terra e sua língua, lho roubaste/ por vires outra lingua enriquecer?”

Reparar, no entanto, que para estes escritores a pátria tinha a significação de sintonia, de acordo, e o último chega e denominar a Língua Portuguesa de a *Língua Verdadeira*. Em Usque a opção é mais sugestiva quando sabemos que a pátria para ele não é um estágio duradouro, é uma *escala do devir, percurso, trajeto, passagem* de uma realidade que só faz sentido se engastada numa idealidade perfeita: a preparação para o encontro com a pátria das pátrias onde a *Linguagem será santa* e as recompensas eternas.

BREVE RECENSÃO: O TIPO DE DEPOIMENTO EXISTENTE.

1.2 Não podemos deixar de mencionar a importância da obra, em razão inversa da bibliografia existente sobre a mesma. O que se encontra sobre o autor e seu livro são esparsas informações de caráter genérico, grosso modo a repetir-se, e muita vez o tipo de comentário é de matiz impressionista. Maria de Lourdes Belchior consegue uma certa síntese ao considerar a *Consolaçam* como “uma estranha

(2). — Costa Marques, “Antonio Ferreira e a sua ação em favor da Língua Portuguesa” in *Grandes Polêmicas Portuguesas*, Lisboa, Verbo, v 1.

obra, híbrida de apologética e de lirismo, porém com profundas raízes no pastoralismo bíblico.” (3)

Mas o teor do tipo de informação encontrada é freqüentemente este: “Todos os críticos e biógrafos de Usque são unânimes em afirmar, além da grande realidade da obra, seu valor literário e histórico; a elegância e pureza da sua linguagem, o belo colorido de seu estilo, a admirável opulência e propriedade das descrições. (4)

Mario Martins, falando sobre Samuel Usque, nos apresenta um curioso depoimento: *fala de apologia em sentido contrário*. E diz que S. U publica em 1553, a *Consolaçam às Tribulações de Israel*, em defesa do Judaísmo: “Lamentosa e unilateral (sic) peca freqüentemente contra a verdade histórica. No entanto, salva-se pelo enquadramento bucólico e pelo estilo bíblico, cheio de ritmo e sentimento.” (5)

“Marca com um Carimbo Vermelho a primeira página do livro pois a ferida está inscrita no seu início.” (6)

A TRANSITORIEDADE REFLETIDA NA LINGUAGEM.

2. O Judeu nômade é tomado na *Consolaçam às Tribulações de Israel*, de infinito como de letra, para usar a expressão de Derrida. Nesta medida é que o teor da linguagem de Samuel Usque é transitório, vem do consolo que traz, à memória que consente. Detectamos no processo verbal alta incidência incoativa. Há uma profusão de verbos de movimento, em sua significação mais direta. Linguagem gerando movimento, todo um módulo verbal que se ajusta à passagem por “este inferno meu”, no dizer do poeta. Aliás se observarmos o texto bíblico, veremos como isto acontece no livro de Isaías:

“E o Lume de Israel estará naquele fogo, e o seu Santo na chama; e *serão abraçados* e devorados os espinhos d’ele, e os seus abrolhos em um só dia. *Converter-se-hão* as relíquias, as relíquias digo, de Jacob, ao Deus forte.” (IX, 17)

O primeiro Diálogo Pastoral sobre coisas da Sagrada Escritura, traça um recenseamento geográfico da desilusão. E a Europa, antes

(3). — BELCHIOR, Pontes. Maria de Lourdes. Vbte “Bucolismo” in DICIONÁRIO DE LITERATURAS, Rio, C.B.P. 1969, p. 129.

(4). — HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA Ilustrada, org. ALBINO FORJAZ Sampaio, Lisboa Aillaud & Bertrand, 1942, v. III, p. 49.

(5). — MARTINS, Mário. “Apologética” in DICIONÁRIO DE LITERATURAS, ed. cit. p. 62-3. 1º v.

(6) — DERRIDA, Jaques. *A Estrutura e a diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 59

considerada como guerreira *sábia e temperada* vai-se transformar (v. a força do vocábulo) em “*duro cat.veiro de cruéis*”

“Mas vos o minha antigua heredade, e piadosa may que jaa seña das gentes, e como *a agua entre as volatiles*, princesa sobre toda las provincias, onde *yrey buscar* vossas passadas glorias, desfalecidos sam vossos altos misterios, aos çeos *fugirom* vossos incomprensiveis milagres, e torpes abominações vossos divinos sacrificios *corromperom*, as alegrias e as festas santissimas se vestirom, os mimos da maravilhosa abundancia da terra, em duro cativeiro de crueis se *mudarom*, os contínuos favores do çeo, em yra e esquecimento se trastornarom, o santo repouso e sosego de espirito de vosses amados filhos em crueis desterrros dhũa noutra provincia cõ hum mizquinho temor e continua lazeira se *converterom*; os saborosos frutos em peçonhentas biboras se *transformarom*, as claras agoas do divino Jordam e a fonte de Edumea tintas em natural sangue correrom. (D I, v 1)

Nota-se a cada passo uma afinidade incontestada com a linguagem dos profetas do Exílio Babilônico: Jeremias, Daniel e Ezequiel.

“O mundo, jaa que tuas recionaes creaturas nam contentes se doiam de minhas tribulações e lazeiras. da licença aos rios que daltas montanhas com espantoso rumor vem *quebrar* suas escumosas agoas em bayxo, que detendo o seu arrebatado passo, com manso e lamentoso roido, *acompanhem* o cõtinuo *curso* de minhas lágrimas, e em seu *correr cansado*, mostrẽ novo sentimento de minhas longas misérias.” (D I, ii)

“Como o judeu, como o poeta, como o homem, como Deus, os Signos só tem escolha entre uma solidão da natureza ou uma Solidão da Instituição.” (7)

2.1 Observar que a *Consolaçam* se desenrola sob forma de Diálogo pastoral, é claro que, alicerçada na clássica tópica pastoral, na alternância de falas entre pastores cultos recorrendo a um repertório comum de pastores e ovelhas, lugares amenos e prazerosos com o intercurso de uma densa simbologia que promana de uma ancestralidade judaica. Há em Usque a hipérbole de uma experiência coletiva, o bucolismo a encontrar fundamentos no cabedal bíblico permanente, inclusive a fornecer um suporte imagístico, alegoria que instaura processos.

(7). — DERRIDA, Jaques. *op. cit.* p. 64.

O Judeu está quebrado e o está entre outras duas dimensões de letra, diz-nos Derrida: a alegoria e a literalidade, seja a letra herdada. E é ao nível deste pastoralismo clássico adaptado a uma herança de processo que se detecta o poeta que é Usque: “De Talhada he Samaria com seu Rei, he na sobre face das agoas” (D I, xiii)

“Assi aconteceo, porque o dia seguinte levantãdose e sacudindo o velo, espremeo do orvalho que tinha hũa grande arredoma chea dagoa e a terra estava seca” (D I, xxiii)

“Sabereys yrmãos, que eu sam aquelle antiquissimo pastor, que com pescoço e mãos velosas. e pelos amores dhũa fermosa pastora sete e sete anos nos vistosos pastos de mesopotamia apascentei. Ora assi viçosamente passando a *fresca manhãa*; quando jaa o Sol e sua seca calma embebido auia nas verdes ervas o orvalho, se abalauão e punhão caminho com o rebanho de suas mansas ovelhas, as buscar as deleytosas sonbras, onde a fresca e têperada viração os recrease: e laa ao cabo de hũ alegre vale hum fermoso e muy basto arvoredos os recebia, regado, viçoso coas doces agoas dhũa fonte que ao pee dhũ altissimo acipestre a borbolhões e con alegria rebentaua. (d. I, v, iv)

“O yrmão erguete dayy: vê cōnosco e nũ claro ribeiro que perto da quy esta lavaras os olhos, que de chorar tam umidos e carregados os teñs: e se te mais aprouer nossa cōpanhia: yras a nossas choupanas onde descansaras, e de brãco leyte e fresca nata, te conuidaremos” (d. I, iii) Aqui não se poderá deixar de ter em mente o discurso bíblico do livro de Isaias, em sua segunda parte.

UMA PONTE PARA DOIS LADOS.

2.2 A transformação nos vai conduzir ao ponto em que se conclui o como a consciência judaica é realmente a consciência infeliz. Em Usque, podemos dizer que encontramos a cicatrização do grito em zonas que deixam a pele mais sensível (8): “Sinto o mudo é vossas novidades e mudanças, o muito que perdeo. O dia de todos que vierom e estam por vir, o mais infelice desastrado, tenebroso, cego, amargo e infernal.”

Aqui é que ocorre pensar o problema sob dois focos convergentes:

a) o ponto a que nos leva o desespero — situação — o transitivo, a consciência judaica em seus duros caminhos.

(8). — (Evocando Linguagem de Agustina Bessa Luís.)

b) a recriação literária que parte de um repertório, propriamente buscado neste caso, a hipérbole do sofrimento como medida de determinadas colocações; bastando que nos lembremos da afinidade intensa do trecho como o “Dia em que nasci, moura e peresça” de Camões. O sentimento trágico da miséria humana alcança nas *Lições de Job* de Pedro da Costa Perestrelo uma intensidade e um amargor a que não se conhece igual na Literatura Portuguesa: “Sou podridão e sou nonadas” (9) e tudo isto remete ao conjunto bíblico do Livro de Job, “Pereça o dia em que eu fui nado, E a noite em que se disse: Foi concebido um homem. Converta-se aquele dia em trevas; Deus, desde o alto céu não olhe para eles. porque não morri eu dentro de minha mãe? Porque não pereci tanto que sai dele?”

Assim é que o próprio vocabulário nos leva a esta como a outras aproximações: “*ẽ montes juntandose suas agoas fez seo caminho por onde passei, e na sede q̄ no deserto padeci fazendo das pedras duras correr agoas, e ordem da natureza perverteo.* (D I, L)

Poderíamos detectar em Usque, ao lado de uma experiência idealizante, que mantém do transitório, a construção de um plano oposto, surgido de uma experiência concreta, de uma abertura para o real. E assim teríamos a sua narrativa aproximando-se do tom assumido por cronistas a relatarem insucessos. Ao descrever a fome em Jerusalem fala que: “As mulheres e as madres a suas criaturas de raiva lhe tirarem da boca e da garganta aviande jaa mastigada e a muitos apertando-lhe os gaznetes afogaram; mas confundindo o m̄timẽto dos humanos andavam bramando homẽs e mulheres e buscavam os curraes e estrebarias pera do esterco velho dos brutos animaes de soster, roendo as cintas e os çapatos e as correas que tirauã dos escudos.” (D I, XIX)

A PLANGÊNCIA PERSEGUE A OBRA.

3. O tom que inicia a obra do escritor prossegue por força dos imperativos aludidos. O livro que começa com: “o conveniente lugar pera chorar meus males e sobir ao derradeiro ceu meus gemidos” alcança o ponto em que o poeta constata as asas abatidas e quebradas e se diz *com talhos de mil feridas nas entranhas* (D I, xxxVIII), chega a clamar piedade, segundo ele com a *mãos envoltas em malefícios*. Dentro de um apontado clima de transformação que leva de um passado a um presente, da paz perdida à guerra encontrada Sião e Babilônia são

(9) — AGUIAR E SILVA. Vitor Emanuel. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

retomados com a fluidez de *Sobolos R'os*. (10) E aqui a obra vai ser um passo entre a vida e a vida; o contar das chagas torna-se um processo.

“A, yrmãos: nam posso sem grande angustia de minha alma lembrar-me de tempos passados; e como aquella memoria se põe a disputa cõ o estado, em que me ao presente acho, supitamente hum arrepiado aar (que como vivo o sinto) detendose em cada membro o sangue per todas las veas do corpo espalhado *me vai congelando*; e sendo que o natural calor dizem ser o asento daquella diuina e preciosa forma i faltã-dome; nã te maravilhes se a figura vees desemelhada: os olhos sã lume e pesados, os cabellos descompostos, as mãos frias, as vnhas sem cor, e sem algum sentido lançado em terra (soo) de baixo este arvore e cõ toda las outras vertudes perdido o temor; assi que tornando a tratar agora destes tempos, *ensaiarei a mais crua chaga*, cuja calidade nam consente tocarlhe muitas vezes: porem nam obstante todolos inconvenientes que vejo ã meu dano quero comprazervos, e (abrindo o peito tee as entranhas) darvos conta de mi e da lastima que emprimida tenho no meo da alma. (D. I, v iii)

“arreatou os tisouros de todos os meus nobres ornamentos, e deixou-me qual me vedes aqui despojado e nuu de todolos bẽs que posuya, *trocada he toda minha alegria em tristeza*, e os que jaa soyã ser floridos e apraziveis vales, de tristonhas e peçonhentas ervas *se cobr'rom*, os lugares sombrios daruoredo cõa doce consonancia das aves, em areosos desertos e moradas de feras, onde andam espantosamente rugindo se cõverterom, pois como nã farei sentimento? posto no meo de tamanhas desaventuras: *o fraqueza humana, o couarde Israel*, por q̄ não abres os peitos, e rasgas as entranhas de dor e lastima? pois a morte nam he mais que hum passo que *estaa entre vida e vida*: onde he aquelle teu animo invencivel? Mas ay de mi mizquinho, que melhor he levantar estes cansados olhos ao ceo, onde o bem de minhas esperanças estaa encerrado? O aflita e quebrantada criatura se em algũa parte podesse coa lingua desabafar a paixam, que nalma tam impressa tenho, tentaria gastar este pouco de espirito vital que me esta contando de minhas

(10). — BELCHIOR PONTES, Maria de Lourdes. “As Glosas do Salmo 136 e a Saudade Portuguesa” in *Os Homens e os Livros Séculos XVI e XVII*, Verbo, 240 p.

A este respeito ver que: “Imagem do desterro do cristão, na terra, o exílio dos israelitas em Babilônia foi doloridamente cantado nos ve-sículos do Salmo 136, que tem sido comentado pelos exegetas bíblicos, resumido ou adaptado em excursos teológicos, glosado em elegias e sonetos, em composição de diversos outros. v Soror Madalena da Gloria (1672) Pranto dos Cativos Hebreus sobre os rios da Babilônia.

chagas o *porcesso* como vos pormeti; mas dellas abreseme diante hũ tã grande mar que nã ousou, porque doze vezes crueis ymigos de toda minha gloria despojandome, membro a membro deste jaa desengõçado corpo marancarom. (D I, x 11)

Mas é preciso que, dentro do sentido global da obra, se perceba ao analisar a Consolação o ato que contém o germen de esperança. Daí como da existência circunstancial de seu autor, opera-se o reverso da medalha, uma transitiva de retorno, o dia em que “alegres, vitoriosos e cheios de louvor, A Restauração do Cativoiro” (D III, lxxviii) “Encheremos nossa boca de riso/ nossa lingua de musica e alegria/ e nas gentes se andara dizendo. ”

CONCLUSÃO

“A única coisa que começa pela reflexão é a História. E essa dobra e essa ruga é o judeu” (11)

Passar por sobre Samuel Usque é penetrar a história da gente judaica, aproximar dos rumos de uma possível *Literatura Judaica* em Portugal, perceber o módulo de uma Literatura Portuguesa de Quinhentos, acompanhar padrões e situações de um repertório clássico adaptando-se a uma condição existencial (pessoal e ao mesmo tempo coletiva); é ver a cultura portuguesa a fletir uma ancestralidade milenar enquanto amolgando-se a padrões vigentes. (12)

Por uma espécie de deslocamento silencioso rumo à essência que faz deste livro uma longa metonímia (processo de contigüidade permanente) a envolvência de uma circunstância judaica se torna exemplar da situação, do poeta, do homem da palavra e da escritura.

É neste deslocamento que Usque fundamenta a sua plangência narrativa, senhor do dom de consolar, mesmo aos Senhores de seu desterro, de explicar para amenizar, fundindo-se com a sua linguagem e com o seu itinerário transitivo. O seu discurso está na ordem da instituição: pesando sobre o seu nascimento, sobre o seu destino a imposição daquilo que nos diz ainda Derrida: “Que diferença entre o escolher e o escolhido quando não podemos fazer outra coisa senão submetermo-nos à escolha” (13)

(11). — DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*, São Paulo, Perspectiva, 1971, 1971, p. 54.

(12). — SARAIVA, Antonio José. *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro, 1955. 2v. V. Cultura dos Judeus, pp. 397, 339. Humanismo dos Judeus, p. 345, 518, 520, 55.

(123). — Jabes, Edmond in Derrida. *Op. cit.* p. 54.

Enquanto no primeiro diálogo chora males e suscita símbolos, enquanto evoca diretamente a Bíblia para contar o que chama de Tribulações Abreviadas de Israel (p. xii), repetindo em tom profético *vi vi vi* (pg. xiii), no segundo diálogo enriquece a fala dos personagens com a narrativa bíblica do período Babilônico, reconstruindo assim a história do Cativo; no terceiro Diálogo empreende uma retrospectiva um tanto quanto documental da desventura, Espanha, Londres, Flandres de seu tempo. Não mais uma temporalidade transitiva, como no primeiro Diálogo, mas um percurso da desventura do poeta-testemunha em tempo histórico que o levará mais uma vez à esperança que o fará dizer:

“O Ysrael, ynsanavel he tua rotura e tua dorida chaga:” (D I, L)

Apesar de esperar que um dia: “Se regue a árvore em secura e que apareça outra figura trazendo molhos e feixes e cantando.” (D III, lxxxviii)

Portanto, o poeta é na verdade, o assunto do livro, a sua substância e o seu senhor, seu criador e seu tema.

"PÁSCOA FELIZ": SOME CRITICAL AND THEMATIC CONSIDERATIONS

John Austin Kerr, Jr

Páscoa Feliz (1) was a landmark in its author's life as well as one of the first indications of new directions in Portuguese prose fiction at the time of its first appearance. Like João Gaspar Simões' *Eloi, ou Romance numa Cabeça* (2) and José Régio's *Jogo da Cabra Cega* (3), *Páscoa Feliz* treats of the depths of human personality, or, more specifically, of a personality which is so tragically warped by the pressures of its environment that it cannot endure normal society. In 1932, its subject matter alone was enough to cause a stir. By the time it had reached its third edition in 1965, the work had also acquired a sizeable body of reviews and criticism, mainly in the form of articles, some of which were later incorporated into works of book length.

Even so, it is lamentably clear that *Páscoa Feliz* and its author, José Rodrigues Miguéis, have been rather misunderstood. Therefore, I propose to make a general review of what the critics have said about the work and about Miguéis, followed by an examination of the thematic content of *Páscoa Feliz* with respect to the social and psychological problems that appear therein, in an attempt to arrive at a better understanding of the work and its author.

Leaving aside the simple announcements of publication, then, let us review the major outlines of the body of critical opinion that has accumulated on *Páscoa Feliz*, so as to see what others have said about this novelette, its author and their situation in contemporary Portuguese literature (4)

(1). — José Miguéis, *Páscoa Feliz* (Lisbon: Edições Alfa, 1932)

(2). — João Gaspar Simões, *Elói, ou Romance numa Cabeça*, 3rd ed., rev., (Lisbon: Editora Arcádia Limitada, n.d.). It was originally published in 1932.

(3). — José Régio, *Jogo da Cabra Cega*, 2nd ed., (Lisbon: Portugália Editora, 1963), originally published in 1934.

(4). — This paper was adapted from a portion of my Ph. D. dissertation, *Aspects of Time, Place and Thematic Content in the Prose Fiction of*

Reviews and Criticism: an Overview

One of the first people to review *Páscoa Feliz* was Miguéis' friend of many years' standing, José Gomes Ferreira. (5) Refusing categorically to apply the more ordinary methods of scholarly or professional criticism to the novelette, this poet-critic dealt with the work in a highly subjective manner, basing his comments on the memory of his own reaction to the story as he was reading it. He then went on to praise Miguéis' clear style of writing and hailed his serious treatment of the thematic content of *Páscoa Feliz* as a welcome return to sobriety in Portuguese letters. Thirty-three years later, an unsigned notice in *Seara Nova* classified the novelette as the "primeira tentativa do que actualmente se denomina *romance existencial*, mas expurgado de qualquer ganga metafísica (e filosofante)" (6)

These are extreme cases along the critical continuum, of course, since they represent the range from a completely subjective approach to an almost entirely faddish one. They also seem to be least popular viewpoints. A more common approach to an understanding of *Páscoa Feliz* and other works of Miguéis' has been to look at them in the light of the influence that certain writers — Dostoevski and other nineteenth-century Russian novelists in particular — have had on the psychological thematic content of *Páscoa Feliz*, as well as on the general body of Miguéis' prose fiction, either directly or indirectly through Raul Brandão and other Portuguese writers. This type of evaluation, that of tracing or at least attributing literary influences, is of course widespread and tends to become diffused into other critical viewpoints, losing much of its impact in the process, so it is often not worth one's while to pay it much attention. However, even though the establishment of the literary influences in Miguéis' prose fiction falls outside of the scope of this short study, in the case of *Páscoa Feliz* the author himself has pronounced his own judgement on the merits of the technique and has even mentioned some of the literary influences he considers to have been at work in this writings when he wrote the novelette. Therefore, various critics statements as to literary influences in the work will be registered below and ultimately compared with excerpts from Miguéis' own comments.

José Rodrigues Miguéis as Indications of the Artist's Weltansicht, The University of Wisconsin, Madison, Wisconsin, U.S.A., 1970. It was written under the direction of Professor Jorge de Sena, to whom I am greatly indebted for his kind advice and stimulation over a number of years. Any faults, of course, are entirely my own.

(5). — José Gomes Ferreira, "Comentários", *O Notícias Ilustrado*, April 17, 1932, p. 19.

(6) — "Noticiário," (anon.), *Seara Nova*, N^o 1437, July 1965, p. 211.

To begin with, there have been those who have dealt with the psychological thematic content in terms of Russian influences. A major exponent of this point of view has been Óscar Lopes, who published a fairly lengthy study of Miguéis' works in a collection of essays entitled *Cinco Personalidades Literárias*. (7) However, Óscar Lopes went far beyond the question of purely literary influences by bringing in the effects that Miguéis' personal life had had on his writings, particularly in connection with his tendency to allow a high degree of subjectivity to permeate them. After discussing many of Miguéis' works in some detail, the critic returned to his assessment of the Russian literary influences in *Páscoa Feliz*, particularly in connection with the psychological themes observable in the work, in the following summation:

Rodrigues Miguéis já, como vimos, em *Páscoa Feliz*, 1932, nos faz sentir bem os limites da concepção e da estética dostoi-evskiana, pois o "livre" acto moral, o crime, do seu protagonista vai desaguar por fim, não no remorso teológico de Raskolnikov, mas, através do remorso, numa outra pseudo-libertação pela irresponsabilidade psicopática. Quer dizer: Miguéis não apresenta, à maneira de Dostoievski, um crime como um acto "livre" de revolta, mas como uma forma de passividade moral, uma infracção desesperada que, no fundo, reconhece valores consagrados, deles dá testemunho pelo remorso e por eles se aniquila moralmente, — em vez de praticar aquela construção contínua da personalidade íntima e social a que se chama *vontade*, e que se manifesta, no fundo, pela afirmação de valores (bom e mau, útil e nocivo, etc.) cada vez superiormente humanos, a partir das contradições em que se vão encontrando os valores já aceites. (8)

(7). — Óscar Lopes, "O Pessoal e o Social na Obra de Miguéis," in *Cinco Personalidades Literárias*, 2nd ed., (Porto: Livraria Divulgação, 1961), p. 51-86. All but the last eight pages of this study had previously appeared as "Um Livro: *Léah e Outras Histórias* — José Rodrigues Miguéis: Uma Personalidade," *Lusíada*, May 1960, p. 419-426. For further commentary on *Cinco Personalidades Literárias*, see António Quadros' "Sociologia da Literatura Contemporânea: 'Cinco Personalidades Literárias' de Óscar Lopes," in *Crítica e Verdade: Introdução à Actual Literatura Portuguesa* (Lisbon: Livraria Clássica Editora, 1964), p. 71-77. Among others who have taken view there may be cited the *presencista*, João Gaspar Simões, in *Novos Temas, Velhos Temas* (Lisbon: Portugália Editora, 1967), p. 84. In addition, it should be noted that Óscar Lopes has also expressed this view in his *História da Literatura Portuguesa*, 5th ed., rev. (Porto: Porto Editora, n.d.), p. 1057, which was written in collaboration with António José Saraiva.

(8) — Óscar Lopes, "O Pessoal e o Social na Obra de Miguéis," in *Cinco Personalidades Literárias* (Porto: Livraria Divulgação, 1961), p. 80-81.

Another critic, Mário Sacramento, also saw psychological factors at work in *Páscoa Feliz*, but he described the situation in a different way: “Renato, a personagem que assim se confia, é um doente mental. Mas um doente que perverte apenas, singularizando-os em *stress*, os fluxos e refluxos do homem normal. Assim, a vida interior, na *Páscoa*, cria o automatismo que se extroverterá no crime. ” (9) It was not Renato’s sick mind alone, though, that had created that “automatismo.” Rather, Renato’s mental illness was seen as being a result of the shock between societal pressures and Renato’s psychological make-up. As far as literary influences are concerned, Mário Sacramento mentioned Mário de Sá-Carneiro and Fernando Pessoa, as well as Raúl Brandão.

Others have observed and cited the effects of society on Renato Lima. Mário Sottomaior Cardia described them in the following manner:

A esquematização temática da obra é feita de maneira a realçar o fundo humano e psicológico da história. Começa por integrar o leitor no tipo de mentalidade dum pobre homem que a sociedade perverteu e que se vê julgado e condenado pela justiça oficial.

Em criança, foi um ser submisso e humilde, desprotegido pela sorte e escarnecido pelos que o rodeavam. Tendo-lhe o trabalho proporcionado uma situação aceitável, encontra-se perante dificuldades não já determinadas por factores externos, mas sim por algo inerente à sua personalidade. (10)

After describing the appearance of Renato’s need to embezzle in a grand manner, this critic discussed its effects on Renato’s personality: “este homem insociável, integrado no ambiente do capitalismo e sem alguém que fiscalize a sua acção, uma vez que cai no erro, vê-se atormentado pelo pavor. Busca evasão e esta proporciona-se-lhe em termos que produzem notável transformação na sua personalidade. ” (11)

(9). — Mário Sacramento, “A Problemática do Eu em José Rodrigues Miguéis,” in *Ensaios de Domingo* (Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1959), p. 284-285. This study was also published separately in *Vértice*, XIX, Nº 188 (May 1959), 245-252.

(19). — Mário Sottomaior Cardia, “José Rodrigues Miguéis: *Páscoa Feliz* — 190 páginas — Estúdios ‘Cor’, Lisboa, 1958,” *O Médico* (Oporto), January 1, 1959, p. 127.

(11). — *Ibid.*

This line of criticism, which noted the psychological effects of social conditions on the protagonist, was put in somewhat different terms by Hernâni Cidade when he said:

o seu caso clínico — caso de *dupla personalidade* — é exposto longe de todas as explicações de técnica psicopática, no que a novela só tem a ganhar em sabor de sinceridade — sinceridade de alma que se nos abre inteiramente, sob a crua lucidez duma observação que é, afinal, ainda uma manifestação do desdobramento psicológico que se estuda.

Que se estuda — disse eu. Melhor direi — *que se vai registrando*, em confissão ingénua. (12)

He went on to point out where the psychological imbalance which he observed in the novelette's protagonist has its origin: "Infância raziando pela miséria, a pobreza agravada pela inferioridade física e pela aparente mediocridade intelectual. A esta originária divergência, sobreponha-se a que lhe resultava da oposição entre a mediocridade da sua existência, fixa à banca de guarda-livros." (13) However, Hernâni Cidade, like Mário Sottomaior Cardia, did not discuss literary influences or origins.

João Maia, too, has mentioned the relationship between social conditions and psychological effects. As he put it:

Precisamente o que fulgura nesta obra como timbre de mérito excepcional é a novela enredar-se nos abismáticos mundos do espírito, ainda quando o espírito se manifesta de um psicopata carregado de uma formação deficiente, carregado de hereditariedade mórbida...

O herói desta novela ganha uma vida própria extraordinária, justamente ao ser esmagado por uma existência para que não estava humanamente preparado. (14)

As for literary influences on Miguéis' writing, this critic cited Raúl Brandão and Dostoevski.

(12). — Hernâni Cidade, "Em Férias," *O Primeiro de Janeiro* (Oporto), June 28, 1932, p. 1.

(13) — *Ibid.*

(14). — João Maia, "Dois Livros de Ficção," *Brotéria*, LXVIII, (January-June 1959), 198-199

Last, even the anonymous author of “Com ‘Páscoa Feliz’ Reapareceu em 3.^a Edição José Rodrigues Miguéis,” brought up the question of the effects of the pressures of society upon the protagonist of *Páscoa Feliz*:

Renato Lima é um rapaz desventurado que cedo fica órfão de pai e de mãe. Recolhido na casa de um Conselheiro, amigo velho de seus progenitores, é educado desprezivelmente entre criadas. De degrau em degrau, desde caixeiro, vai arrastando a sua natureza complexada de solitário, até ao casamento e a estabilidade profissional como “pessoa de confiança” na firma do sr. Nogueira. Mas os recalamentos duma infância e duma adolescência malogradas desencadeiam o aparecimento do seu “duplo” (“o outro”), a sua metade sedenta de desforra. Projecta roubar o patrão: passa a levar uma vida de devasso, quase despreza a mulher e o filho. . (15)

Like several other critics, this reviewer was eclectic in his choice of possible literary influences: “Há aqui algo de Faulkner e de Becket [sic], tanto como poderá haver de Dostoiveski ou Raúl Brandão.” (16)

The line that can be drawn between the criticism of *Páscoa Feliz* which clearly accepted the influence of social pressures in the formation of Renato Lima’s disturbed consciousness, and that which discussed the novelette in more completely introspective or psychological terms is very blurred, as one can gather from the foregoing. However, the number of critics tending toward a psychological interpretation grows

(15). — “Com ‘Páscoa Feliz’ Reapareceu em 3.^a Edição José Rodrigues Miguéis,” (anon.) *Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística*, June 3, 1965, p. 8. For other articles mentioning the social thematic content as part of the argumentation of *Páscoa Feliz*, see also: “Livros — ‘Páscoa Feliz’ de Rodrigues Miguéis,” (anon.), *O Raio* (Covilhã, Portugal), July 31, 1932, p. 3; Julião Quintinha, “‘Léah’ e ‘Páscoa Feliz’ (2.^a Edição) de José Rodrigues Miguéis,” *Seara Nova*, Nº 1359, January 1959, p. 20; “Páscoa Feliz’ por José Rodrigues Miguéis,” (anon.), *Diário de Coimbra*, April 4, 1959, p. 6; and Eduardo Prado Coelho’s article, “Rodrigues Miguéis, por Eduardo Coelho,” *Diário de Lisboa — Juvenil*, August 13, 1960, pp. 1 & 8.

(16). — “Com ‘Páscoa Feliz’ Reapareceu em 3.^a Edição José Rodrigues Miguéis” (anon.), *Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística*, June 3, 1965, p. 8. The perils of unbridled name-dropping are amply illustrated by the reviewer’s choice of literary “influences,” for Faulkner’s popularity in Europe post-dated the publication of the first edition of *Páscoa Feliz* in 1932. Furthermore, Beckett’s major success came after World War II. Perhaps the kindest thing that one can say about this anonymous person’s comments is that he did not pay sufficiently close attention to the publishing information given in the usual place in the third edition of *Páscoa Feliz* — the edition he was reviewing.

more numerous when one expands category to include other psychological aspects besides those resulting from societal influences. Osório de Oliveira, for example, went so far as to deny the existence of Miguéis' social or economic ideas in *Páscoa Feliz*:

Numa época em que se fala tanto de literatura populista e literatura proletaria. [Miguéis] não trouxe para o livro que acaba de aparecer nenhuma das suas preocupações sociais ou economicas. Rodrigues Miguéis não o fez expressamente, mas nem por isso o seu exemplo deixa de ter valor. Por mais justas e humanas que sejam as preocupações sociais ou economicas, ha uma coisa que está acima delas. Não é, certamente, a literatura, que é um meio e não um fim. É a vida, que a literatura, tem por função exprimir e descrever; a vida humana, com todas as suas dôres, emoções, desejos e pensamentos. ('17)

As we can see, this critic stressed the unimportance of social and economic factors so much that he was forced to allow an internal contradiction to appear in his argument for a more purely psychological basis to the thematic content of *Páscoa Feliz*. (18) Surely social and economic problems are intimately related to the pleasures and pains of human existence. Furthermore, it so happens that social and economic considerations, including Miguéis' own ideas on those subjects, form an integral and very important part of the argumentation and even the structure of the novelette. Thus, Osório de Oliveira's views are highly debatable in this regard.

However, Osório de Oliveira went on to say in his generally appreciative review: "Novela dum individuo, a *Páscoa feliz* exprime a dôr de quantos foram vítimas da pior das catastrofes: a loucura. A anedota da *Páscoa feliz* consiste, de facto, no caso dum homem que, invadido, a pouco e pouco, pela loucura, rouba e acaba por matar, sem razão alguma, o homem que o protegia. É o protagonista quem narra a vida e a marcha da crise, em que um *outro* se apodera da sua consciencia e da sua vontade e o leva a cometer o crime inexplicável. O aparecimento, no sub-consciente do protagonista, desse outro Eu criminal é dado duma maneira que revela o psicólogo" (19) After discussing other aspects of the novelette, he returned to underscore that last point: "As qualidades literarias são, porém, o que menos importa

(17). — José Osório de Oliveira, "A Afirmação dum Novelista," *Diário de Lisboa*, April 20, 1932, p. 2.

(18) — *Ibid.*

(19). — *Ibid.*

na *Páscoa feliz*. Este livro é, acima de tudo, uma obra humana e a revelação de dons, verdadeiramente notáveis, de analisador psicológico. Estamos convencidos de que o autor não ignora os modernos estudos sobre patologia mental.” (20) Here, then, was recognition of the importance that the author’s own training in psychology may have had in the evolution of *Páscoa Feliz*. Indeed, the *cognoscenti* knew that Miguéis was quite well aware of modern studies on psychopathology at the time: he had already spent two years studying this and related fields in Brussels. (21)

The critic “A. I.” (Artur Inez) also sensed the importance of psychological training when he wrote a most favorable review of Miguéis’ first book-length work of prose fiction. Speaking of how the novelette could be most properly interpreted, he said: “*Páscoa feliz* é um livro que merecia a critica dum literato que fôsse ao mesmo tempo um psiquiatra.” (22) He went on to mention Victor Hugo’s possible influence on Miguéis writing.

Julião Quintinha took a broader approach, although he too gave primacy to the psychological content: “Para assunto da sua novela — que poderia ser a tese dum psiquiatra — Rodrigues Miguéis toma, com mil cuidados de observação, uma dessas vidas torturadas e sombrias; descobre nela o dramático caso da dupla personalidade e, com rigores de um analista, mentalidade de sociólogo, emoção de verdadeiro artista, vai dissecando sentimentos, atitudes, inventariando casos íntimos ou aparentemente inexpressivos, sonhos de beleza e perfeição que sobem à altura das estrelas, mas que mergulham suas raízes no lodo — a lama e o cristal de que é feito o Indivíduo que vive neste mundo (23) As for literary influences, this critic pointed up an affinity between Miguéis’ work and” certa literatura cerebral dos eslavos. ” (24) The only question remaining, therefore, was “which?”

A reviewer for the Leiria paper, *Linha Geral*, hewed somewhat closer to the introspection-madness vein of Miguéis’ psychological

(20). — *Ibid.*

(21). — For a brief biobibliographical treatment of the author see my paper, “A Thumbnail Sketch of the Life and Works of José Rodrigues Miguéis,” *Proceedings of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, XXV (1) Literature and Linguistics 1974, 35-39.

(22). — A [rtur] I [nez], “‘Páscoa Feliz’ por José Rodrigues Miguéis,” *A República* (Lisbon), April 29, 1932, p. 3.

(23) — Julião Quintinha, “O Livro ‘Páscoa Feliz’ de Rodrigues Miguéis, Demonstra-nos que Portugal Conta, Hoje, com um Grande Novelista,” *Diário da Noite* (Lisbon), June 15, 1932, *página central*.

(24). — *Ibid.* This is a good example of the all-but-useless generalities which abound in the reviews dealing with Miguéis’ works.

approach: “ o que há, sim, é uma espécie de autoanálise introspectiva que o faz apresentar-se a si próprio num *outro*, subjugado por imagens, dominado por vozes que são até a sua própria voz — voz que é, ao mesmo tempo a voz dum *outro* — cometendo actos que só o *outro* cometeu; o *homem*, de facto, está doido, não há dúvida. ” (25) However, he avoided the question of literary influences entirely, thus removing himself from Miguéis’ later line of fire.

— Writing in *Seara Nova*’s rival literary magazine, *Presença*, Albano Nogueira hammered at Miguéis for not having done what he considered to be a sufficiently good job of presenting certain aspects of Renato Lima’s madness. He therefore considered that Miguéis had failed in his treatment of the psychological aspects of *Páscoa Feliz*, for in his opinion, it was not enough to assume a “ pedantesca pose literária” (26) Rather:

É preciso ir mais longe, mais alto, pelo caminho e aos cumes da exaltação, para se atingir um quâsi *estado de loucura* em que a palavra solta apresenta clarões de seiva fecunda da vida, embora da vida anormal, como o era a de Renato.

Rodrigues Miguéis escreveu essa página [about Renato’s orgiastic adventure in a night club] com o frio marmóreo dum vulgar automatismo espiritual. Daí provém (e daí, de facto, surgiu êste) o desastre inevitável.” (27)

There was more of this sort of highly antagonistic commentary as the article wound its slanting way to its conclusion. However, it is possibly worth noting that, while the comments quoted above did not, in fact, point up a defect in the novelette, Nogueira’s article was not absolutely and entirely without merit. It did indeed mention a certain anomaly in the first edition of *Páscoa Feliz* (28) when it discussed Nogueira’s apparent sudden change of heart about his own compulsion to work. It was simply a question of the internal tempo of the novelette with reaction to its verisimilitude, and was one which Miguéis evidently recognized when he revised the novelette for later editions.

(25). — Sebastião Gonçalves Pereira, “Uma Joia Literária,” *Linha Geral* (Leiria), July 7, 1932, p. 8.

(26). — Albano Nogueira, “*Páscoa Feliz*, Novela de José Rodrigues Miguéis, Edições ‘Alfa’, Lisboa, 1932,” *Presença*, II, Nº 63 (November 1932) 11.

(27). — *Ibid.*

(28). — José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz* (Lisbon: Edições Alfa, 1932). The next two quotations in the text are from this edition. Page numbers are given in the text.

In the first edition Nogueira was presented on page 44 as an elderly man who had found that he had to keep working in order to keep from stagnating. On page 47, Renato Lima said that he had worked for Nogueira for “ dois, três anos, talvez mais, nem me importa saber ” Two pages later, the protagonist related that “O Nogueira, à medida que a sua confiança em mim se afirmara, ia aparecendo menos” Albano Nogueira, in reviewing the first edition, noted this and called it a “ *desvio da realidade em favor da acção.* ” (29) He considered it to be a fundamental defect in the work. This however, was much too heavy an emphasis to place on what was basically a very minor criticism of a temporal aspect of the development of the action, for after all the Nogueira of *Páscoa Feliz* was already an old man when he employed Renato Lima, and the passing of just a few years can work great changes in a person's outlook on life, especially if he thinks he has found a reliable person to run his business for him. Be that as it may, however, Miguéis rectified the matter in subsequent editions of *Páscoa Feliz*, increasing the work's verisimilitude by having Renato say: “Trabalhei assim cinco, seis anos, talvez mais, não sei quantos — nem me importa saber ” (30)

But to pass on to others who have noted the psychological aspect of *Páscoa Feliz*, we find that Mário Dionísio has said: “*Páscoa Feliz* exprime com eloquência um momento histórico, por linhas tortas que falam direito. É justamente um desses casos em que o indivíduo se escapa da negra realidade circundante pela larga porta do subjectivo-fantástico, seguindo a pista que António Machado oferece e Miguéis transcreve na portada do seu livro: ‘en mi soledad he visto cosas muy claras, que no son verdad.’” (31) The critic went on to mention the possible influences that Dostoevski, Mikhailovski (without further clarification), Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco and Fialho de Almeida may have had on Miguéis' work.

Dr. Taborda de Vasconcelos, who is a medical man as well as a critic, put his views on the psychological aspects of *Páscoa Feliz* into

(29) — Albano Nogueira, “*Páscoa Feliz*, Novela de José Rodrigues Miguéis,” *Presença*, II, Nº 36 (November 1932), 11.

(30). — José Rodrigues Miguéis, 2nd ed., *Páscoa Feliz* (Lisbon: Estúdios Cor, 1958), p. 54 and 3rd ed., (1965), p. 52. Perhaps it might best be mentioned here that Miguéis has indicated to me that in deciding to modify this passage of *Páscoa Feliz* for succeeding editions he owed nothing at all to Albano Nogueira's comments in 1932. One must never forget Miguéis' independence of spirit!

(31). — Mário Dionísio, “Um Escritor Português,” *Vértice*, IV, Nº 47 (June 1947), 118.

a historical perspective covering many of Miguéis' works, when he cited:

a nova dimensão psicológica que Miguéis trouxe à literatura nacional; a de um complexo de culpa, antes dele só aflorado por Camilo e Raúl Brandão.

Vem de longe, desde *Páscoa Feliz*, a tendência à explicitação psicológica desse complexo, de vários matizes e gradações, umas vezes com carácter de frustração desesperada, outras, porém, de uma não menos desesperada mas dominadora superação temperamental.. (32)

In contrast, Massaud Moisés evidently did not see the need to posit a guilt complex to explain Renato Lima's agonized mental wreck, when he said: "O nosso herói foge para a alienação exatamente porque nela encontra a paz de espírito e a capacidade de sorrir superiormente de toda a grotesca especie humana." (33) The Brazilian critic went on to say: "noutros pontos, certamente aqueles que causaram loucura à personagem, esta aguça uma diabólica lucidez ganha com a insensibilidade, pois só a perda do juízo é que lhe permitiu 'enxergar' determinadas coisas, as quais agora avultam no seu modo de ver o mundo e os homens. Entre outras coisas, descobre-se um indignado passivo contra as injustiças sociais e os desmandos de autoridade e as fraquezas dos regimes políticos." (34)

Thus have the critics and reviewers evaluated the thematic content of this work, now from one point of view from another, with those mentioning the psychological aspects forming by far the largest block. As we have seen, the differences of opinion among the critics range from the very subtle to the diametrically opposed. (35) However, perhaps their ideas about Miguéis' *cosmovisão* would be more helpful: let us see.

(32). — Tabora de Vasconcelos, "Dimensões Nacionais de José Rodrigues Miguéis," *Mundo*, July 2, 1959, p. 40.

(33). — Massaud Moisés, "Introspecção e Loucura (I)," *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, April 10, 1965, p. 3.

(34) — *Ibid.*

(35). — For further expressions of this general range of opinion, see also: João de Barros, "Livros: *Páscoa Feliz*, por José Rodrigues Miguéis; *Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans ses oeuvres*, por Pierre Hourcade; *Terras de Sol e da Febre*, por Julião Quintinha; *Mornas*, por Eugênio Tavares," *Seara Nova*, Nº 301, June 2, 1932, pp. 204-205; Manuel Poppe, "A Escola do Paraíso de José Rodrigues Miguéis," *Rumo*, Nº 57, November 1961, p. 440-444; and Gerald M. Moser, "Portuguese Writers of this Century," *Hispania*, L, Nº 4 (December 1967), 947-954.

Unfortunately for those who would arrive at a consensus, when we turn to the reviewers' and critics' mention of Miguéis' view of the world, we again find their opinions to be enormously varied. As we have seen above, José Osório de Oliveira did not think that Miguéis expressed his own personal social and economic views in *Páscoa Feliz*. While this is certainly not true, it does mean that when, towards the end of the review, Osório de Oliveira spoke of Miguéis' view of the world, he must have been speaking of Miguéis in terms of his view of the world as an artist. Moreover, although Osório de Oliveira mentioned the influence that "the Russians" and Raúl Brandão had had on Miguéis' writings, he did not say what the *cosmovisão* of any of those authors actually was. He merely likened by implication Miguéis' view of the world to those of the authors whom he considered to have influenced his work. (36)

Julião Quintinha, however, saw a direct relationship between the social aspects of the thematic content of *Páscoa Feliz* and certain views of, not only Miguéis the artist, but Miguéis the man. After describing the course of Renato Lima's tortured life, Julião Quintinha added: "tudo isto são paginas da mais impressionante literatura, que só pode escrever um homem com inteligência, com coração e com um serio e superior sentido social a orientar a sua vida." (37) He went on to add: "Rodrigues Miguéis veio juntar à literatura criminalista um dos mais belos documentos literários escritos em português. A sua novela é um aviso, dos mais emocionantes, à sociedade que persiste em abandonar *os criminosos* à sua desgraça, eternizando-lhes a desventura, pelo castigo, em vez de prever o caso ou, pelo menos, facilitar a regeneração." (38) Although this warning was given by means of the example of Renato Lima, rather than by the author's directly stating his point of view, it can nevertheless be taken as a reference to Miguéis' view of the world, because the proper legal and medical treatment of the mentally disturbed must have been a subject much on Miguéis' mind during this period: a little more than a month after Julião Quintinha's review appeared in June of 1932, Miguéis published an article on just this subject, decrying the way in which the mentally ill were treated as entirely rational human beings for the purposes of the law in Portugal. (39) Interestingly enough, in

(36). — J. Osório de Oliveira, "A Afirmação dum Novelista," *Diário de Lisboa*, April 20, 1932, p. 2.

(37). — Julião Quintinha, "O Livro 'Páscoa Feliz' de Rodrigues Miguéis," *Diário da Noite* (Lisbon), June 15, 1932, *página central*.

(38). — *Ibid.*

(39). — José Rodrigues Miguéis, "Reflexões Sôbre o Crime e o Castigo," *A República* (Lisbon), July 18, 1932, p. 5.

Páscoa Feliz the author combined his criticism of the effects of society on Renato Lima, including the implied warning about the general social ramifications of Renato's particular case, with an example of what the physical plant of a progressive institution devoted to mental rehabilitation should be like, for the novelette's protagonist is committed to an insane asylum which appears to offer an almost ideal environment in this respect. The psychiatrist attending Renato appears to be admirably trained as well.

But to return to the critics, Albano Nogueira also treated of Miguéis' point of view, as revealed in *Páscoa Feliz*. As we have noted above, his criticism of the novelette was unduly harsh. On the subject of Miguéis' *cosmovisão*, his comments were not a whit more favorable. As he said in the opening comments of his review:

Um romance (ou uma novela) quando perfeitamente integrado na verdadeira significação da palavra, aparece-nos não só como revelação dum quadro da vida mas também (e não o menos importante) como *um documento duma personalidade*.

[Upon reading *Páscoa Feliz*], chegamos à conclusão de que Rodrigues Miguéis, é, porventura, um artista, — um artista que ainda se não possui no total da sua personalidade, certamente porque ainda se não deu a êsse, por vezes, exaustivo trabalho. Entrevendo um vislumbre de si próprio como artista, dentro de si próprio, o autor de *Páscoa Feliz*, por uma lamentável precipitação, não quis concluir o trabalho necessário de completa auto-descoberta. (40)

These were strong words to apply to a craftsman who has often let years and even decades pass between his initial conception of an idea for a story and its appearance in first published form, let alone its definitive edition. To be fair, it should be noted that the *presencista* critic was not in a position to know this when he was reviewing *Páscoa Feliz* in 1932, nor did he have the advantage of the perspective given to us by the intervening decades. Still, Nogueira's attack on Miguéis was not a well-advised one, for the passing of the years has made him — and *Presença* — look less than perceptive.

Leaving questions of craftsmanship aside, however, one finds that Mário Dionísio affirmed that “ por detrás do entretido subjectivo doentio de *Páscoa Feliz* é que apontava o verdadeiro rosto de José Ro-

(40). — Albano Nogueira, “*Páscoa Feliz*, *Novela* de José Rodrigues Miguéis,” *Presença*, II, Nº 36 (November 1932), 10-11.

drigues Miguéis.” (41) Later, this critic spoke of Renato Lima’s relationship to Miguéis’ view of the world as follows: “ (trata-se sempre dum anormal da pequena-burguesia, um funcionário, um empregado de escritório, que no fundo é um intelectual e *para o qual o autor transporta muitas das suas observações pessoais*) ” (42)

Massaud Moisés has said much the same thing, too. In the second instalment of a two-part article on *Páscoa Feliz*, he said “ visto que o escritor e o narrador se confundem numa só entidade, temos o direito de acreditar que o primeiro fala pela boca do segundo. Na verdade, não se trata apenas do que pensaria ou diria uma personagem inventada a partir de dados reais. Ao contrário: há uma coerência íntima entre o “pensamento” dela e o do ficcionista ao longo da carreira deste.” (43) The eminent scholar-critic then went on to note some of the types of problems with which the novel dealt, as well as aspects of its emotional content. (44)

Moisés, however, also rendered another service to the critical reading public in this second instalment of “Introspecção e Loucura.” (45) He alone, of all the reviewers and critics who have been mentioned above, cited the author himself when it came to the question of literary influences. Of course, Moisés was writing in 1965, and was therefore able to quote from a source which was not available before 1958. (46) Nevertheless, Moisés’ citing of Miguéis on the literary influences in *Páscoa Feliz* was a recognition of the fact that the author himself had reacted to the plethora of suggestions which had been made by the various reviewers and critics. Unfortunately, Moisés did not mention other statements Miguéis had made in the above-mentioned “Nota do Autor” concerning his treatment of certain aspects of the thematic content of *Páscoa Feliz*. As we shall see, some of them are most revealing of Miguéis’ view of the world and his role as an artist.

To sum up the critical opinion of this aspect of Miguéis life and works, then, it appears that the critics who have dealt with Miguéis’ *cosmovisão*, whether as a man or as a writer, have shown no more unity

(41) — Mário Dionísio, “Um Escritor Português,” *Vértice*, IV. Nº 47 (June 1947), 118.

(42). — *Ibid.*, p. 118-119. The italics are mine.

(43). — Massaud Moisés, “Introspecção e Loucura (II),” *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, April 24, 1965, p. 4.

(44) — *Ibid.*

(45) — *Ibid.*

(46). — José Rodrigues Miguéis, “Nota do Autor,” in *Páscoa Feliz*, 2nd ed. (Lisbon: Estúdios Cor, 1958), p. 169-188.

of opinion than they did when they dealt with thematic considerations. Perhaps the most that one can say is that many critics have felt that *Páscoa Feliz* is an indication of certain aspects of Miguéis' view of the world, and that the distinction between his opinions as a man and his outlook as an artist is seldom made, if ever.

Returning, finally, to the question of literary influences, classification and artistic intention in the matter of thematic content, we have seen that critics have said that they have detected echoes of Faulkner, Victor Hugo, Beckett, Dostoevski, Mikhailovski and Russian and Slavs unspecified, as well as a large number of Portuguese writers, including Raúl Brandão, Mario de Sá-Carneiro, Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco and Fialho de Almeida. They have classified *Páscoa Feliz* as a psychological novel, as an existentialist novel, as a novel devoid of Miguéis' personal ideas concerning social problems, as a novel giving indications of the author's views on the subject, and so forth. Therefore, a few words from Miguéis on this matter would appear to be appropriate.

First, the matter of the novel's social and psychological aspects. As others have noted, Renato's creator has stated that " a *Páscoa* é a história dum esquizofrénico paranóide encerrado em si mesmo, isolado do mundo (mas não alheio a ele), vivendo na e da sua própria fantasia, como protesto, se o querem, contra a miséria, a humilhação, a hostilidade que, desde cedo, fizeram dele o 'Pata-Choca' " (47) Miguéis has also commented on certain effects of Renato's derangement, as well as his own favoring of action leading toward positive social solutions, adding that as far as Renato was concerned, " não podia ele dizê-lo sem prejudicar a trama e o fio da novela, sem a transformar num mero panfleto. " (48) Rather than do that, Miguéis preferred to show what the social conditions surrounding Renato did to his unstable psychological condition. Thus, the essential thematic content of *Páscoa Feliz* turned precisely on the various social and psychological aspects of real life that the author portrayed in fictional form.

Second, there is the question of the classification of Miguéis as an artist. To this subject he devoted several delightful pages, including this passage: "Com o nosso hábito das fáceis generalizações e das classificações comparativas (somos padres-mestres em tudo, mesmo quando virados do avesso), nunca hesitamos em situar um escritor

(47). — José Rodrigues Miguéis, "Nota do Autor (À Segunda Edição)," in *Páscoa Feliz*, 3rd ed. (Lisbon: Estúdios Cor, 1965), p. 163.

(48) — *Ibid.*, p. 164.

num quadro feito, em etiquetá-lo como a um bicho empalhado de museu de história natural. Eu teria de ser criptogâmico ou angiospérmico, celenterado ou coléoptero. De outro modo, não estaria dentro da lógica, seria absurdo, inesperado, inquietante. Não se admite que seja eu mesmo, tenho que ser — tenho até que escolher entre ser — russo ou queirosiano, romântico ou realista.” (4) Having said this, the author warmed to his argument. In quick succession, he criticized those snobs who preferred anything foreign to the national product, satirized those provincials who were afraid of everything foreign and ridiculed — again — those who insisted upon arbitrary literary classifications. (50) Leaving generalizations behind and passing on to his own outlook toward his writings, Miguéis said: “Até hoje só escrevi as histórias cujo tema, ambiente, situações e caracteres têm apelado para o meu temperamento: polémico e pedagógico, ou apiedado e solidário. Assim sou eu. Eu e a minha adesão orgânica a certas realidades, a minha consubstanciação com o Outro, o meu riso e as minhas lágrimas, a minha dialéctica Sujeito-Objecto. E assim continuarei a ser por todos os meios ao meu alcance.” (51)

Miguéis then returned to the subject of literary influences, registering strong doubts as to whether it was even feasible to trace them in a given author's writings. He put it this way: “De todas as experiências pessoais, da estruturação mesma dum carácter, da posição e reacções do escritor ao seu meio e à época, à mentalidade e aos costumes — de tudo isso, quem poderia exumar, destriçar e definir as influências que actuam numa obra?” (52) As for his own case, he noted that he had read a little Tolstoi, a few poor translations of Gorki, a great many popularly-available Portuguese works — in sum, “todo o lixo que entulha e nutre a insaciável curiosidade e sede de vida, aventuras e acção da infância e puberdade.” (53) On succeeding pages, he mentioned other authors whose works he had read somewhat later in life, among them Victor Hugo, Camilo, Herculano, Garret and Júlio Dinis. He told how he had become associated with, and therefore influenced by, the Seara Nova group. He related how he had come to know Raúl Brandão, whom he admired greatly and to

(49). — *Ibid.*, p. 164-165.

(50). — *Ibid.*, p. 165-166.

(51). — *Ibid.*, p. 168.

(52). — *Ibid.*, p. 169.

(53) — *Ibid.* But not Dostoevsky, whose “Notes from the Underground” could have been a model for many aspects of *Páscoa Feliz*. See Fyodor Dostoevsky “Notes from the Underground” in *Three Short Novels of Dostoevsky*, trans. Constance Garnett, rev. and ed. by Avrahm Yarmolinsky (New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1960), p. 177-297

whom he felt flattered to be compared. (54) Lastly, in order to underscore his point concerning the enormous diversity of influences which may operate in an author's writings, Miguéis cited the influence that Marcello Gama, the Symbolist poet from Rio Grande do Sul, (55) had had on him and on *Páscoa Feliz*.

All of this points up the fact that the question of literary influences in a writer is an extremely complex one, and which is related not only to an author's own reading but also to the influences that the author's ambience may have on him. These last, of course, are extremely difficult to determine, even approximately.

As the foregoing has shown, the value of some portions of the body of criticism which exists on *Páscoa Feliz* is dubious. Therefore, it becomes necessary to dispense with such matters as literary influences and subjective analyses and proceed to an examination of the social and psychological problems observable in the work, so as to arrive at some understanding of the novelette and its essential thematic content.

*
* *
*

When we turn to the text, we immediately discover two things. First, we see that Miguéis' criticism of social and psychological problems is both extensive and devastating. Second, we observe that other aspects of the novelette, such as its tone or the author's use of a subliminal "infiltration technique", tends to make these problems hard to identify. Consequently, since it is necessary to organize the material in order to evaluate it, we shall look at the socio-psychological portions of the novelette's thematic content in the general order in which these human problems are first presented. Thereafter, similar items will be grouped together for case of study. Two exceptions will be made in this general scheme: first, a number of separate aspects cha-

(54). — And who treated of a similar range of problems in similar social classes. For example see Raúl Brandão's *A Farsa*, 3rd ed. (Paris & Lisbon: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1925); *Humus*, 2nd ed. (Paris & Lisbon: Livrarias Aillaud & Bertrand, n.d.); *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore* (Lisbon: Edição da "Seara Nova," 1926); *O Avejão* (Lisbon: Edição da "Seara Nova," 1929); *O Padre* (Lisbon: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1901); *As Ilhas Desconhecidas* (Paris & Lisbon: Livrarias Aillaud e Bertrand, n.d.); *Os Pescadores* (Lisbon: Estúdios Cor, 1967).

(55). — For further information on Marcello (or Marcelo) Gama, see the appropriate entry in the *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, eds. José Paulo Paes and Massaud Moisés (São Paulo: Editôra Cultrix, 1967), p. 109.

racterizing lower, middle and upperclass life will be grouped together in order to assess Miguéis' portrayal of them: second, the discussion of psychological effects will follow an examination of social problems, since they are dependent on them to a great extent.

Social Problems

The first human problem to come under fire, as it turns out, is a social one: the undignified and unattractive nature of the Portuguese judicial procedure of the time. On the very first page, the author indicts judge, jury and prosecutor, in that order. Speaking of the judge, Renato Lima says:

O juiz mandou-me finalmente erguer e, sem tirar os olhos dum maço de processos que tinha sobre a mesa, perguntou-me: "Tem mais alguma coisa a alegar em sua defesa?" Era um homem de olhos pequeninos, penetrantes, entrincheirados nuns óculos de míope, e tinha os cabelos raros e revoltos sobre a testa vasta e luzidia. Acompanhara todo o julgamento com a mesma automática indiferença com que certos padres officiam. Digo mesmo: como se não acreditasse na eficácia da Justiça (p. 11).
(56)

It is hardly a reassuring picture that one gets of the court's presiding official: he is physically unattractive and he gives every indication of being almost completely indifferent to the defendant and his own profession. In the very same breath, too, Miguéis infiltrates a criticism of a similar attitude in some members of the Church. The latter institution will come in for further comment, but for now the author concentrates his attack on the legal system and its components. He continues his description of the judge's indifferent and careless attitude with a bit of dialogue after Renato has been asked if he has any further statements to make to the Court. When he answers in the negative, the judge assents in an uninterested manner: "Está bem' disse o juiz, sem olhar para mim. 'Sente-se além e espere'" (p. 12) Then, after several intervening pages, the judge is portrayed as listening impatiently to the jury's verdict and passing quick sentence on Renato: "O juiz interrompia às vezes a leitura [of the jury foreman's statement], impaciente, para dar esclarecimentos, e eu mordida a boca para não rir nem gritar. O juiz sentou-se por fim, e, folheando um velho código

(56). — José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, 3rd ed. (Lisbon: Estúdios Cor, 1965), p. 11. Inasmuch as the following references will all be to this edition of this work, page numbers will be given in the text between parentheses.

de folhas amareladas e cobertas de notas, redigiu rapidamente a sentença” (p. 17) Thus, by means of the added details of the judge’s impatience and use of a work of legal reference so old that its pages are yellowed and scribbled-over, Miguéis has given us a picture of a judicial figure which is very far from reassuring.

That, however, is only the beginning of the author’s description of this court. He next brings the gallery under fire for its morbid curiosity: “.a galeria, que seguiu com ávido interesse o julgamento, não decerto por amor da Justiça, nem porque eu lhe inspirasse comiseração: mas para ouvir relatos dramáticos e torpes” (p. 11) Then it is the ineffectual prosecutor’s turn, with: “Que disse ele na sua acusação? Não me posso lembrar precisamente: coisas confusas, palavras ocas, gestos. ” (p. 11) Immediately following that, the jury comes in for its share of criticism: “Quanto aos senhores jurados, bocejavam, quando não dormiam” (p. 12) Miguéis does not let them off that lightly, however, for on the next page we find this description: “Houve em seguida um burburinho; os senhores jurados ergueram-se, batendo as solas no estrado, esticando as pernas que a imobilidade entorpecera, e foram saindo em fila por um [sic] porta baixa, ao fundo, conversando e rindo, com muitas vénias e teimas. ” (p. 13) A few pages later, the author has a parting shot at the jury as Renato’s sentence is being read: “Atrás dele, hirtos e inexpressivos como acólitos de padre num enterro, os jurados esperavam a sua própria libertação” (p. 17) And again we notice that Miguéis slips in a criticism of the Church as well.

To add to the general callousness of the atmosphere of this far-from-majestic court of law, the bailiff is brutally curt in his treatment of the defendant. As he accompanies Renato to his seat, he says: “‘Aí não, daquele lado” explicou o beleguim, atalhando-me a passagem” (p. 12) Other lawyers in attendance add to the general impression through their actions. As Renato describes them for us: “No vão duma janela, dois advogados de longas cabeleiras discutiam como dois fariseus sobre pontos da Lei, com afectada e quase cómica solenidade, e segredavam rindo” (p. 13)

Renato’s defense attorney, however, is not indifferent, impatient or visibly callous. He is merely frighteningly stupid: “Na bancada da defesa, absorvido em admiração e estupidez, um estudante seboso e cabeludo procurava fixar-lhes a atitude e o gesto [of the pompous lawyers mentioned immediately above]. Era o meu defensor!” (p. 13) And, as he is but a callow imitator, one is led to wonder whether a great portion of the legal machinery being portrayed in the novelette is not

also based on shallow, imitative formalism: surely a dangerous thing for Miguéis to have insinuated in 1932, just as Salazar's Fascist regime was consolidating its power, and in an era in which rigid totalitarian states were being founded on the basis of brute force and legal formalism.

The court recorder adds the next unsettling dimension to the human element of Renato's trial. He seems as dry and ancient as the legal code-book used by Renato's judge: "O escrivão não se mexeu do seu lugar: amarelo e distraído, tinha o ar dum processo arquivado e esquecido sob o pó. Conservou as mãos descoloridas e magras cruzadas sobre o pano vermelho da mesa, todo esburacado, e não se atrevia fitar-me nos olhos. " (p. 13-14)

With the tiniest detail — that of the worn-out cloth covering the court recorder's table — Miguéis again uses a subliminal infiltration technique in order to prepare us for his criticism of the physical aspect of this ghastly courtroom:

O tempo corria devagar, naquela sala que mais parecia um longo esquite, de paredes empoeiradas com painéis antigos de azulejos pintados a flores convencionais. De quando em quando ouvia-se o tilintar das armas dos soldados. Uma aranha, indiferente às misérias e pompas da Justiça, tecia a sua teia num velho bico de gás, sobre as nossas cabeças.

Cheirava mal: a suor, a aguardente e a pó. O ar espesso e envenenado entorpecia. Os guardas dormitavam de pé. O rumor das conversas subia num crescendo, até que o beleguim lhes punha termo com um berro. Podia-se então ouvir o zumbido de duas moscas que turbilhonavam sobre a calva do escrivão como dois acrobatas numa pista (p. 14).

Everything about the courtroom is antiquated and ill-kept. It is enough to make one lose all confidence in the legal procedure, but Miguéis continues to add fresh details to his description of it. A famous barrister visits the courtroom in order to talk to the court recorder: "um sujeitinho gordo e corado [que] veio cochichar-lhe qualquer coisa ao ouvido, deu-lhe uma palmada amigável e eloqüente nas costas atrofiadas, e desapareceu, sorrindo para a turba com ar de alegre suficiênciã e fazendo adeusinhos com a mão papuda para todos os lados" (p. 15) He is at once fat and fawning.

All this occurs in the space of just a few pages. The author has constructed his case against this sort of judicial procedure with great

care and considerable detail. He is now ready to come to his conclusion. Through Renato, he calls the legal procedure “Este aparato sem dignidade nem grandeza. ” (p. 15) and describes the point of the court: “Mas na verdade, que importavam àqueles homens indiferentes as razões do meu crime. ?” (p. 16) And, ending his argumentation, Miguéis gives us the reasons for the court’s indifference to Renato’s singular, psychopathic and therefore difficult case, in the following statement: “A [Verdade] que interessa aos tribunais é uma verdade formal, relativa, decalcada nos figurinos da Lei. No fundo, os jurados eram necessariamente estúpidos: a ordem psíquica e moral estava-lhes vedada. Factos! Factos! Eu seria para eles, apenas, *o homem que matou para roubar*” (p. 16) In this way, the dead formality of the court has resulted in its getting the facts it so earnestly admires completely out of perspective. The conclusion reached is, as the reader is to become aware as he continues along the trail of Renato’s adventures, erroneous. It is only through sheer good fortune, then, that it does the best possible thing from a social point of view and commits Renato to an insane asylum.

Turning to other considerations implicit in the above, it can be assumed that Miguéis’ happening to treat of this particular social problem was far from fortuitous, for the author was himself a product of the Portuguese legal institutions of the 1920’s. He was therefore thoroughly acquainted with the legal system he castigated in *Páscoa Feliz*. However, it should not be assumed that the order in which social problems are treated is indicative of a ranking as to their relative importance. Rather it was the plot structure — an artistic consideration — which determined that Miguéis lead off his social commentary with a critique of the legal system.

It is also quite obvious that Miguéis’ technique in presenting social and other problems relies on the accumulation of small details, most of which are not particularly telling, in order to end up by making his point in a most vigorous manner. Having observed this technique in detail, therefore, we may proceed to a briefer analysis of other social problems in *Páscoa Feliz*.

Aside from the matter of Renato’s mental illness, which we will not examine until later for reasons already stated, the next aspect of life which Miguéis criticizes is also a social one, namely some of the more generalized ways in which society ill-treats its members. First, it may simply be totally indifferent to the existence of some of them, thereby earning their resentment (p. 27) In the case at hand, we notice that Renato is resentful of the way in which society has treated

him, but that he is not rebellious in the usual way. He is no ordinary hoodlum or criminal. Rather, he expresses his rebellion through blind reaction, or “obedience”, to social pressures (p. 27) This forms the crux of Miguéis’ criticism of the deleterious effects that social pressures can have on the individual, although the reader is not likely to recognize this at first. It is only later that we come to see that the disaster which strikes Renato precisely for having “obeyed” societal stimuli is an indictment of the evils inherent in society, and not in Renato. It is for this reason that Miguéis says, through him: “Não me considerem pois um criminoso” (p. 27)

The theme of social injustice reappears a few pages later, but this time it is explicitly criticized, for Renato says: “Cedo me convenci de que a lei da vida é a injustiça” (p. 36). It is also an early indication of Renato Lima’s persecution complex resulting from his suffering from schizophrenic paranoia. However, the principal tone that Miguéis adopts is merely that of an ironic bitterness. Somewhat later in the story Renato satirizes the way in which society ill-treats the downtrodden (p. 97-98), and reflects bitterly on the probable fate of his son, now that it is certain that his father will be unmasked as an embezzler (p. 114-115) This bitter tone resulting from the injustices of society reaches its peak with the acid comment: “Se ao menos tivesse ganho no azar da existência.” (p. 134) Again we notice the care with which the author has built his case.

Renato Lima, of course, is a member of the lower socioeconomic class who rises to what one might consider the middle class during the course of his career. Thus, early on in *Páscoa Feliz* we can observe the beginnings of a description of lower-class life which is slowly built up over the course of the novelette. First, Renato tells us of his mother’s romantic semi-literacy (p. 30) and of his family’s humble origins in the province of Beira, a situation which made for a lack of family influence and protection, for “me habituei desde cedo a não contar com os parentes” (p. 31) Next, another aspect of the life of the poor is presented: his father’s working conditions in a Lisbon brewery, which were so bad that he could hardly support his family and was so exhausted by the demands of his job that he could pay little or no attention to his son (p. 31) This facet of his family’s living conditions reaches a climax a few pages later, when Renato notes the ridiculous, ignoble way in which his father dies: “foram encontrá-lo no fundo dum tanque de cerveja, com o crânio fendido” (p. 35)

Renato’s mother must now support both of them, and the picture of her efforts to do so is not comforting. She takes in laundry,

working to the point of exhaustion, often crying out her despair on a kitchen stool (p. 32) She still manages to find time to spend with her son, however, and one day when they are out walking he is asked by a kindly cart-driver if she doesn't want to sell him her little boy (p. 32). She is horrified and refuses, but the tragic necessity of child-selling has nevertheless appeared in the thematic content of the story.

Superstition forms a part of many people's lives, particularly in the least-educated classes, and it, too, appears in *Páscoa Feliz*. Towards the beginning of the story, a friend of Renato's mother states that his big ears are a sign of future good fortune (p. 33) The subject is then dropped, but at the very end of the novelette it crops up again, when Renato is urged to buy a lottery ticket whose number contains the unlucky cypher, 13. Renato is terrified, a reaction which is only reinforced when he notices that the old woman is a hunchback or a dwarf (p. 145-147). He not only has a superstitious horror of such a number, but he is instinctively repelled by old woman's physical deformity This, in spite of his having mentioned the effects of this type of superstitious prejudice in his own life, when he commented early in the course of the novelette upon his own slight physical deformities and concluded: "É bem certo que os homens olham com desprezo e rancor os seres defeituosos" (p. 33) He is thus unable to combat in himself this sort of superstition.

Disease forms a part of most people's lives, so it is hardly typical of any particular social class, except perhaps in terms of frequency However, it is hardly mentioned in *Páscoa Feliz*, and so we shall only note its type and further effects. Renato's mother dies in an epidemic (p. 36) It is a cataclysmic situation which makes no implications as to the inner nature of the sufferer something which is not the case when Miguéis touches on the subject of disease in his presentation of the life of the upper classes, as we shall see.

His mother's death through disease does, however, have immediate implications for Renato. The first of these is hunger, as measured by the ravenousness with which he tackles his first few plates of food at the Conselheiro's house (p. 37) The second of these is an immediate reinforcement of his perception of social difference for, as he explained his immediate obsequiousness at his new abode: "Eu bem sabia, que sem o tempero amargo da humilhação, não há sopas para os pobres deste mundo" (p. 37) The Conselheiro thoughtlessly, unconsciously reflects this truism, too, when he off-handedly tells young Renato to assuage his hunger pangs in the kitchen among the servants.

This high-handedness of the upper class in dealing with the lower is also shown by the fact that Renato is soon placed with a shopkeeper in order to learn a trade. He evidently has nothing to say about it, for he only relates that “um belo dia empregaram-me numa loja da rua, sob a condição de o patrão me deixar freqüentar uma escola nocturna” (p. 41) Whatever good intentions there may have been on the councilor's part were nullified by the manner in which the action was taken.

The poor conditions under which such young, twelve-or fourteen-year-old apprentices lived and worked are brought out by the author, as well: “Em atenção à qualidade do freguês, e como eu não recebia ordenado, só a cama e o prato, o merceeiro deu-me uma vela de estearina para que eu pudesse ler na cama (p. 41) ” Renato, as we have seen, had the advantage of being under the protection of an important personage, at least in the *merceeiro's* terms. Nevertheless, his living and working conditions were far from being good. He shared his pallet in the store's attic with the rats, whom he eventually befriended (p. 41) He was taught to cheat the customer and even to think that there was a sort of social justice in the merchant's dishonesty with regard to the Conselheiro's bills (p. 41-42) He was given object lessons in hypocrisy, for the merchant, who hated the Monarchy and its *conselheiros*, “dobrava-se em vénias e desfazia-se em sorrisos. ” (p. 42) when he saw the Senhor Conselheiro approaching. It was all a part of the life the lower classes. That life was bitter, as Renato pointed out:

“Revoltava-me a vida, mais custosa e violenta para os fracos. O meu pão era amargo. Desejei alguma coisa que vagamente suspeitava na existência. Ao contrário do que hoje penso, dizia comigo: “Os outros é que têm culpa do que eu sofro. . ”

Desejaria amar sinceramente alguém, ser alegre, tornar alguém feliz: mas a amargura da vida comunicava-se a todos os meus pensamentos [sic] e aos meus actos. “A alegria e a bondade são privilégio dos fortes,” pensava. E, no entanto, reconheço agora que não era, sob certos aspectos menos feliz que muitos por quem sentira inveja (p. 45)

We get another indication of the quality of life for the lower class when he describes the plight of the elderly poor in the guise of the lottery-ticket vendor at the end of the novelette (p. 144-145) It is curious to note in this connection that the working class is depicted elsewhere in the novelette as having a certain nobility, as long as its individual members are physically impressive. Renato is, of course, jealous — a

sign that social classes are not the monolithic structures that some people and some literary movements would have them be. As Renato says: “Quando passava junto das forjas, parava, olhando com infantil curiosidade: eram cavernas infernais, cheias de sombras e clarões, onde os homens, negros e vermelhos, semelhantes a monstros, fabricavam estrelas, malhando nas bigornas. Força e violência. A actividade brutal daquela gente inspirava-me a concepção dum grande poema do trabalho — que nunca tentei, sequer, esboçar — e tornava mais humilde e mais pequeno o meu vulto pequeno e humilde. Invejei os homens que, com os seus músculos possantes, criam as formas e o movimento” (p. 67)

Turning now to the next social aspect to be introduced in *Páscoa Feliz*, we find the same multi-directional approach in the author's description of the upper class. We have already gotten glimpses of it while Renato was the Conselheiro's protégé. Unlike Miguéis' description of the lower classes, however, his illustrative details of the life of the rich occur mainly in the short stretch of ten pages. Obviously, this is due to the structure of the novelette, since the Conselheiro is of only fleeting importance in Renato's life. Nevertheless, this descriptive condensation has at least two advantages; it makes for greater impact with fewer references, and it provides a change in the novelette's internal rhythm.

Also unlike the description of lower-class life which we have just examined, in *Páscoa Feliz* the life of the upper class is depicted as being almost totally worthless, from the point of view of social utility. First, the social function of the monarchial *conselheiros* is described as being utterly useless (p. 33) The upper class is then observed to feel a snobbish *noblesse oblige* attitude towards the unfortunate (p. 36-37) The prime example of his class, the Senhor Conselheiro, soon shows himself to have retained the authoritarian habits he developed while being a *governador civil* (p. 37) On the very next page, suspicion of this eminence's moral integrity enters into the picture, when the Conselheiro's son scrutinizes Renato. He: “parecia procurar na minha cara alguma semelhança com o seu papá.” (p. 38) The Conselheiro's son is himself no paragon of moral virtue, for the servants of the big house like to gossip about the “amigas que ele tinha, dos seus bródios, das doenças que apanhara lá por onde andava com outras.” (p. 38) Even to the diseases which afflict it, then, the upper class compares unfavorably to the lower, at least in *Páscoa Feliz*.

This is far from being the entire list of its defects, however. As we go along, we discover that it may be poorly educated (or stupid)

in spite of its financial advantages. Ironically, the august Senhor Conselheiro, who will later become the King's Finance Minister, does not even know arithmetic (p. 40-41) Then again the Conselheiro, who apparently means to be kindly toward Renato, cannot seem to do so without being an arrogant example of those who have lived for years off the fat of the land (p. 42) Even the Conselheiro's perquisites of office are socially deficient. His government-furnished carriage, for example, sits idly at his doorstep for hours on end (p. 42-43) Last, the author brings up a facet of upper-class life which underscores the message of social injustice which he gives us in the novelette: whatever their faults may be, the rich can always escape catastrophe by going into exile. The Conselheiro does just that, we note, when the Monarchy is overthrown and the Republic proclaimed (p. 43)

Miguéis' criticism of the inequities of social class differentiation and other problems inherent in that differentiation is not, as we might suspect by now, presented in massive blocks. Not only have the foregoing criticism and descriptions been spread over a goodly number of pages, but they are also interlarded with criticism of a more general sort. One of these is education. As we have noted with regard to the intellectual deficiencies of the Conselheiro, even the upper class suffers in this respect. In Renato's case, the education structure itself is oppressive. His ill-treatment by the other children (p. 33-35) is exacerbated by the indifference of the school's staff (p. 34) Finally, his mother's reaction to his social failure in school among his peers (p. 35) and his having to resort attending night school during adolescence are hardly conducive to a education.

Organized religion, too, is castigated by the author in this novelette. We have already noticed several tangential blows given one or two unfortunate aspects of this institution. There are more. Viewed as a purely social institution, religion is also seen to be differentiated as to class structure, for "por ordem do Senhor Conselheiro, eu ia à missa com as criadas." (p. 38) Worse, the interior decorations and even the music in churches smack of artificiality, as do the religious images (p. 39) However, the young Renato is genuinely attracted by the coolness of church interiors on hot summer days, and attending church does, after all, have a certain survival value while he lives at the Conselheiro's house (p. 38-39) Renato's first employer, on the other hand, talks openly of his dislike for the Church: "Não me venham para cá com padres nem com missas! Cambada! Isso é bom lá para vocês, que gostam de homens com saias!" (p. 42) With this upbringing and these experiences, Renato is himself an example of religious hypocrisy. When he finally turns his own life into a sham-

bles, he notes in himself “ uma tendência religiosa, o apelo para o ‘mais alto!’” (p. 99) All told, it is a rather discouraging picture we are given of organized religion.

Having disposed of these rather more general social problems, Miguéis then introduces the third social class with which he deals: the middle class, in the persons of first Nogueira and then Renato. Nogueira, when we meet him, is a fairly rich man. He has worked hard and managed to better himself economically, but from the outset there is suspicion that he has done so through dark deeds (p. 49) Somewhat later we are informed that Brasil, “ para ele, era sempre a mesma terra afastada, quase primitiva, país de febres, de ouro e de pretos,” (p. 56), which would seem to be the point of view of an exploiter of others. Still later, Renato is still musing as to his employer's past: “Que fizera por lá? Como alcançara a fortuna? As mãos, tinham grossas, mãos plebéias de trabalhador, onde os diamantes produziam um contraste impressionante” (p. 61). He does have, however, either a social conscience or a guilty one, for he helps Renato immensely in his rise from the lower class to the middle class. Then, too, he is very kind to Renato's family, down to refraining from having Renato arrested for embezzlement out of consideration for what would happen to the Lima family as a result (p. 136) In sum, Nogueira is an example of the paradoxical nature of the rising middle class which aspires to a higher social status, which exploits its inferiors, and yet which has not risen high enough for long enough to sever its social ties with the lower class.

Interestingly, it would appear that middle-class occupations are not thought of as being especially noteworthy by the author, to judge from the fact that we are never told exactly what it is that Nogueira and Renato trade in. There is a vagueness about their business affairs which places the middle class on a different plane or in a different focus from the upper and lower classes, inasmuch as we are given much description of the vocations of both of the latter groups. It is as if Miguéis intended to make no special criticism of this aspect of middle-class life, but merely wished to use Nogueira's business as a vehicle to allow for both Renato's transition to the middle class and his embezzlement operations.

Nogueira's place of business, however, does give an indication as to what his occupation might be. It is located down by the hustle and bustle of the Lisbon dock area (p. 50) The streets are noisy and the alleys filthy (p. 137) Moreover, the work involved is clerical and the office itself often provides Renato with much peace and quiet

(p. 51-52) Thus, it would seem most logical to assume that the firm's business is connected with the shipping industry, which would account for the existence of restful periods of relative inactivity between vessels, as well as its location. (57)

Other aspects of middle-class life which come out in the course of the novelette are Renato's successful adaptation to upward social mobility (58), and his wife's relatively unsuccessful transition to the middle class (p. 59-60). Luísa's maladaptation to the stress of moving from one social class to another may, however, have been due to her upbringing. A worthy person herself, she does not enjoy even the scant comfort of Renato's humble family background, for she is a "filha de pais incógnitos" (p. 82) Besides, her life with Renato revolves about their home. She is relatively secluded and is never kept informed of the family's financial position (p. 60, 86 and 96) Indeed, Luísa shows a great lack of curiosity about such matters (p. 123) Thus, given her insulation from life outside of the home, one can imagine what terrors are in store for her when Renato is committed to the insane asylum and she is forced to return to earning a living, as she doubtless did earlier in life.

Basically, these are all of the problems of middle-class life as such that are apparent in *Páscoa Feliz*. Other problems and aspects of life do impinge on the middle class, but only as a function of society as a whole — some of the social problems immediately below furnish examples of this. Generally speaking, the pictures we have of the social hierarchy are much clearer than that of the middle range. It is an interesting aspect of the novelette, and one which may be related either to Miguéis' critical intentions (a greater interest in conflicts between social extremes) or to his artistic criteria (contrasting treatment of similar phenomena, in this case social classes and their problems) This, however, is mere speculation.

Still other social problems of a miscellaneous nature are injected at intervals amongst the major hardships and inequities of life. None of them is treated very extensively, but their total effect is one of support for the main lines of the author's social criticism. The first of these is financial instability — and we find evidence to corroborate

(57). — For an earlier description of this area, in Lisbon's commercial sector, see Eça de Queiroz' *Alves & Ca*, 8th ed. (Oporto: Lello & Irmão, Editores, 1952), p. 15-19.

(58). — José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, 3rd ed. (Lisbon: Estúdios Cor, 1965), p. 59. Inasmuch as all the following references will be to this edition of this work, page numbers given between parentheses.

the reader's intuitive placement of the action in terms of time. Renato, as it happens, is sheltered from the effects of national economic insecurity, for as far as Nogueira's firm is concerned "faziam-se negócios seguros, de qualidade, segundo normas que os tempos de crise tornaram desusadas" (p. 49). Notice, however, the use of the preterite tense instead of the imperfect with reference to the crisis: it is a choice which easily indicates a time-period occurring after the onset of the effects of the Great Depression of 1929 to 1932.

Last, we note that prostitution also occurs among the social problems appearing in the thematic content of *Páscoa Feliz*. Interestingly enough, the users of the prostitutes' services are from the upper and middle classes, not the lower. First, it will be remembered that the Senhor Conselheiro's son was a client of an indeterminate number of harlots (p. 38). Then we have seen that Renato himself was a patronizer of "gay ladies" during his series of flings (p. 75-76, 81, 85-86). The lower class is not represented among the lechers, however, although it probably was the origin of the prostitutes themselves. This omission, it would seem, is indicative of the author's possibly seeing a higher morality in the lower class as contrasted to the middle and upper classes. And this, in turn, agrees with a certain nobility of the poor, as they are presented in *Páscoa Feliz* and elsewhere in Miguéis writings.

Psychological Problems

Coming finally to the question of the psychological problems with which *Páscoa Feliz* deals, we have already seen that the majority of the critics think that this is the fundamental aspect of the work, although many of these also consider its social thematic content to be important. We have seen that the author has himself stated that the psychological and social aspects are related. All of this has led to the preliminary conclusion that the development of Renato's insanity is the result of an unfortunate occurrence of emotional weakness which is exacerbated by social pressures.

Further support for this causal interpretation can be had quite simply by observing the structure of *Páscoa Feliz*. If we note carefully the appearance of social problems in the work, we find that they occur largely in the first sixty pages or so. Therefore, it seems most logical to assume that Miguéis has placed the greater portion of the social problems he presents in *Páscoa Feliz* toward the beginning of the work precisely to give an indication of a cause-and-effect relationship between social problems and psychological ones.

This is not to say that the psychological effects of societal pressures on Renato Lima are only introduced in the last hundred pages or so. Indeed, after having examined other aspects of the thematic content of *Páscoa Feliz* and observed the author's technique in presenting them, it would be extremely surprising to find that he did. However, the pattern does not in fact change, for we find the following passage on the second page of text: "Ai de mim, no meu passado alguma coisa há-de ficar inexplicável. Durante o julgamento caí provàvelmente numa destas letargias que me alheiam por completo do ambiente. Desde muito novinho que certos estados de abstracção, ou de torpor, me perturbaram ou inibiram a atenção: durante eles o espírito como que me abandonava. " (p. 12) We are not yet aware of the full implications of this passage during a first reading of the work. However, the way has been opened for the development of Renato's progressive alienation from society and the growth of his split personality: in other words, the appearance of the "double" that so many reviewers and critics have mentioned. Immediately thereafter, we see that Renato is happy to plead guilty even though he has prepared a written statement in his defense (p. 12) On the next page, we see that he is proud and rebellious toward the court and his wife (p. 13) These details are only the barest beginnings of Miguéis' presentation of Renato's paranoid schizophrenia, however, so they are heavily veiled. For all the reader knows, Renato could merely be an unsuccessful revolutionary or other unfortunate. His lucidity of observation of the court does not immediately lead one to guess that he is insane, but rather to search for a more prosaic reason for his peculiar intransigence concerning his own future.

As we progress in our search for a solution to this enigma, we note that other details continue to appear in quick succession, although still in a very unobtrusive manner. While he is still in the courtroom, we are informed that Renato is very anxious to "me ver dali para fora, condenado, arrumado para sempre, livre do mundo" (p. 15) He is a martyr, perhaps, certainly not a revolutionary. Just a few words later, however, we see that this is also not the case, because he says: "A dor humana perdera para mim todo o sentido" (p. 15)

This tantalizing uncertainty is kept up by the author to the very end of the courtroom scene, and it is only until Renato is comfortably ensconced in his prison cell that we realize that he has a very strange outlook on life. He is too pleased with the situation, the prison cell's description doesn't warrant the institution's being called a *cadeia*, and so forth (p. 19-21) Next, we see that he is engaged in reconstructing: ".o 'Eu', que a presença dos outros dissipa e confunde" (p. 21)

It is hard work, for: “Muitas vezes, subitamente, parece que deixo de ser *eu*, e a própria ideia do meu crime se obscurece, o meu passado é outro, como se uma força poderosa me arrastasse para um novo plano da existência. Então fujo e luto comigo, a sós, desesperado” (p. 21-22) On the next page, he tells us that all of the other inmates are mad (p. 23) and that he finds visitors disturbing to his peace and quiet (p. 23-25) These are all hints, of course, of the true nature of Renato’s state of mind, which prepare the way for the author’s ever-more-explicit indications of the cause of Renato’s anguished attempts at ego-identification: the fact that his schizophrenia has been manifested by his intermittent “possession” by his twisted psychic double — “*o outro*”

Then, as a definite indication that Renato is mad and has been committed to an insane asylum, the *director* appears on-scene. He wears a white coat, begs Renato to remember everything about his past, visits the protagonist at very odd hours(and is happy when Renato manages to extract another item of information from his clouded memory (p. 25-26) Lastly, in case we have still managed to miss the point, Miguéis gives us the reason for Renato’s madness: “O que houve em mim foi um simples conflito dos meios e dos fins” (p. 26), has Renato address the “prison director” as “Doutor”, and makes him plead that we do not consider him a criminal (p. 27). In this manner, the fact of Renato’s madness is established through the author’s technique of carefully accumulating individually unobtrusive details and building toward a climax, after which the reader is left with no doubts as to the meaning of the action. As for the type of insanity suffered by Renato, which is characterized in the novelette by the manifestations of “*o outro*” we are not likely to begin to become aware of its nature until the appearance of Renato’s disastrous “plan” or “dream” about one-third of the way through the work. Thus, on pages 52-53, Renato says:

Com o andar do tempo, porém... ia-se formando por si mesma, num mundo à parte, dentro de mim, idéia de qualquer coisa de novo e extraordinário: um golpe.

Assisti, de começo sem grande susto, à formação do “plano” Era um companheiro, um hóspede que se instalava em mim... Despertava-me interesse a estranha operação que o meu subconsciente começava a realizar... Dotado por assim dizer de visão dupla, eu acompanhava interiormente o desenvolvimento do projecto. ”

It is still only a nefarious, if irresistible, swindle which has presented itself to Renato. Thirteen pages later, however, comes the first clear

mention of Renato's psychic double. "Era a lógica do *outro*" (p. 66) And eleven pages after that, we have a definitive statement as to the part "*o outro*" plays in Renato's actions: "*O outro*, que me inspirou e me guiou, comanda-me o resto; falsifico o balanço, as notas de depósito nos bancos" (p. 87) It is only at this point that we may deduce with any assurance what the nature of Renato's illness really is. Typically, however, Miguéis has long since prepared us for the appearance of Renato's *alter ego* by means of this subliminal technique: at the end of the courtroom scene, Renato says that his recollections of his trial are a bit vague because to him it is "como se outro, e não eu, as houvesse vivido" (p. 18) (59) By now, we are familiar with this technique. Hence, there would seem to be no need to substantiate it further in terms of the author's treatment of Renato's schizophrenia. Therefore, we shall pass on to a consideration of some of the other psychological aberrations that social pressures and his individual weakness cause in Renato, as well as some of the interrelationships which exist among his manifestations of mental turmoil.

The first of these is the momentary transference of Renato's affection for his father to a friendly cart-driver after his father has died. It is caused not only by the fact of his father's death, but also by the lack of affection expressed during life, for Renato says of the incident: "foi essa a única vez que beijei meu pai — naquele desconhecido" (p. 32) The emotional need that Renato feels is due to his almost total deprivation in this respect, for we learn a few pages later that: "Nunca me olharam com carinho — exceção feita de minha mãe, que tinha sempre os olhos rasos de água. Desde cedo, por isso, armazenei desejos de uma ternura nunca experimentada e sonhos de vingança" (p. 34) In this manner, Miguéis not only gives us further proof of Renato's emotional starvation, but some of its effects as well.

As we have seen, Renato is persecuted at school and is ashamed of causing his mother's unhappiness over the fact. He therefore escapes into a dream-world (p. 35-36, 38, and especially 43-45, in which he describes his adolescent daydreams) Later, his latent desire for vengeance comes to the surface in the form of an erratic rebelliousness. It leads him to quit many jobs in succession (p. 46-47) Always, however, a rebellious impulse is followed by an obedient state; a

(59) — For observations on Miguéis' treatment of alienation and other social and psychological problems in a much shorter work, see my article, "Thematic Consistency in a New Manner in José Rodrigues Miguéis' 'Lodo'," *Luso-Brazilian Review*, Vol. 11, Nº 2, Winter 1974, 231-236.

situation which is later developed to its fullest extent in terms of Renato's schizophrenia.

Renato's life steadies for a time after his marriage to Luísa and employment by Nogueira, but his existence eventually becomes too humdrum for him and leads to a state of apathy: "A vida mecanizara-me a tal ponto que não me baixaria para apanhar uma carteira e entregá-la a quem a tivesse perdido, nem para salvar-lhe a honra. Mas também me sentia incapaz de a erguer do chão para a guardar" (60) Not only does his work become monotonous, but he gets terribly bored with his home life. Thus, nearly twenty pages later, Renato protests: "O quê?, levar os sertões a bocejar, ou a trabalhar, até ao fim de tudo, ao pé desta mulher modesta, sempre amendrontada? A existência filtra-me um sabor a definitivo que me aterra." (61)

Renato's earlier history has, of course, been characterized by a series of emotional ups and downs, with an obedient phase followed by a rebellious one as his "double" takes "possession" of him intermittently. We are thus prepared for the appearance of the major state of inner insurrection in Renato, a stage which appears definitively only after he has realized that his life has become almost totally uninteresting, as if that were the determining factor. It is not due to boredom, as we have seen above, but is caused by his mental illness, which is in turn a result of social problems. In this way, the spurious cause of Renato's anti-social actions — boredom — links his normal and his irrational selves, becoming so magnified by his schizophrenia as to become a psychological aberration in itself.

The immediate result of the appearance of the "dream" or "plan" is that Renato feels reinvigorated (p. 54-55). However, just as the author has given us a paradoxical view of the bad and the good in other respects — the bad court of justice arrives at a good sentence, for example — so it is with Renato's aberrant behavior, for shortly after discovering his new "purpose" in life, Renato feels the stirrings of doubt as to the rightness of his plan to ruin Nogueira. It

(60) — José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, 3rd. ed. (Lisbon: Estudos Cor, 1965), p. 52. This image of the lost wallet is a link between the second and third editions of *Páscoa Feliz* and the detective novel, *Uma Aventura Inquietante*. Interestingly enough, however, it does not appear in the first edition of *Páscoa Feliz* and is therefore another example of how Miguéis revised the second, or definitive, edition. Also, as the author has pointed out to me, the two "wallet episodes" contrast a pathological case with normalcy.

(61) — José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, 3rd ed. (Lisbon: Estudos Cor, 1965), p. 71. Inasmuch as all the following references will be to this edition of this work, page numbers will be given in the text between parentheses.

marks the appearance of a rebellion against his rebellion. Thus trapped between two fires almost immediately, Renato explains that “ .como certos toxicómanos, eu tinha simultâneamente o horror e o orgulho do meu vício” (p. 57) It is still part and parcel of Renato’s schizophrenia, of course, but it shows how the author has developed it in depth as well as linearly: Renato finds enjoyment as well as suffering in both his normal and his aberrant states. This in turn shows us how far-reaching are the frustrations of life for the protagonist, and prepares us for what is one of the most violent of means used in a person’s attempts to alleviate his emotional pressures — murder.

Having reached this point, there is not much more that we do not already know, for we are by now convinced of the basic relationship between Renato’s schizophrenia and his other psychological aberrations. As we have noted on preceding pages, his obsession grows in intensity (p. 62-69), although it occasionally gives way to a counter-impulse (p. 63) Its growth results in an increasing alienation from his family (p. 72), while his growing emotional conflicts result in an escape into dissolute living (p. 72-86) He has no feelings of consideration for anyone but his son (p. 83-84, 85, 89) who, ironically enough, contracts a mysterious and finally fatal illness (p. 91 ff.) Renato re-enters an “obedience” cycle (p. 86), feels renewed affection for his wife (p. 95, 101) and suffers a horrendous series of nightmares (p. 102-104, 106-108, 111-114), coupled with insomnia (p. 105)

The process of Renato’s final downfall is all but over now, as we know. Nogueira comes to suspect his general manager’s ruinous machinations (p. 117) and Renato rapidly becomes certain that Nogueira has discovered him (p. 125) Pressures mount, and Nogueira confronts Renato at long last (p. 128-137) When he does so, Renato is possessed: by his psychic double (p. 128), kills his benefactor (p. 138-140), and wanders about Lisbon (p. 141-154) Finally, he returns home with the packet of almonds for this little boy, learns of his son’s death and wanders off into the night (p. 155-157) Days later, he is peaceably apprehended on the road to Mafra, completely out of his mind (p. 157) It is the end, for we have arrived at the culmination of the psychological effects that a hostile social environment has had on Renato Lima: effects which show a great degree of “ .unidade na diversidade ” (62) as well.

(62) — José Rodrigues Miguéis, “Nota do Autor (À Segunda Edição),” in *Páscoa Feliz*, 3rd ed. (Lisbon: Estúdios Cor, 1965), p. 166.

Some Conclusions

It would seem, therefore, that a few conclusions can be drawn from the foregoing:

A. In certain respects, a number of the critics who have commented on *Páscoa Feliz* have been unreliable, misleading or even untruthful about the novelette and the author's view of the world.

B. Also, many critics persist in attempting to trace literary influences in this portion of Miguéis' writings, thus adding to the confusion about the work and laying themselves open to criticism from the author and others.

C. The text itself reveals that *Páscoa Feliz* deals with a very great many social problems, including aberrations in the Portuguese judicial procedure of the time; generalized social injustice; semi-literacy; poor working conditions; child-selling; superstition; disease; hunger; commercial dishonesty; hypocrisy; the social uselessness of the upper class; upper-class snobbishness; loose sexual mores of the upper class; poor education of members of the upper class; other deficiencies in the educational system; artificiality in organized religion; religious hypocrisy; bastardy; the seclusion and ignorance of women; financial instability; prostitution and murder.

D. These social conditions exacerbate psychological problems, which otherwise might have remained latent in certain individuals. For example, Miguéis presents the reader with a number of the effects of schizophrenia; lack of affection; escape into fantasy; erratic rebelliousness against employers and employment; extreme apathy; ambivalence toward an illegal and immoral act; alienation from family; nightmares; insomnia; amnesia and utter insanity.

E. Miguéis is extremely deft at using a small number of fleeting references to create the effect he desires in his reader. This characteristic, this "subliminal" or "infiltration" technique, is one small indication of the very high quality of his literary craftsmanship.

F. Therefore, it would appear that Miguéis is an artist and a humanist who, having absorbed a great number of life's experiences, including literary ones of all sorts and qualities, skillfully, painstakingly and courageously portrays a *milieu* in which social conditions and the condition of the individual need to be ameliorated. The individual portrayed may typify society on one level, while serving on another as an example of the individual caught within the larger matrix of society.

G. In short, it seems obvious that Miguéis is amenable to no simplistic classification, literary or otherwise, for in *Páscoa Feliz* he published a work of important psychological thematic content, which was nevertheless grounded on a broad and deep base of social criticism, at a time when it was growing dangerous to criticize conditions in Fascist Portugal, while at the same time antedating by several years the populist machinery of the Neo-Realists.

Bibliographical References

- BARROS, João de. "Livros: *Páscoa Feliz*, por José Rodrigues Miguéis — *Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son oeuvre*, por Pierre Hourcade — *Terras de Sol e da Febre*, por Julião Quintinha — *Mornas*, por Eugênio Tavares", *Seara Nova*, Nº 301, June 2, 1932, p. 204-205.
- BRANDÃO, Raúl. *A Farsa*. 3rd ed., Paris & Lisbon: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1926.
- BRANDÃO, Raúl. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Arvore*. Lisbon: Edição da "Seara Nova," 1926.
- BRANDÃO, Raúl. *As Ilhas Desconhecidas*. Paris & Lisbon: Livrarias Aillaud e Bertrand, n. d.
- BRANDÃO Raúl. *Mumus*. 2nd ed., Paris & Lisbon: Livrarias Aillaud & Bertrand, n. d.
- BRANDÃO, Raúl. *O Avejão*. Lisbon: Edição da "Seara Nova", 1929.
- BRANDÃO, Raúl. *O Padre*. Lisbon: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1901.
- BRANDÃO, Raúl. *Os Pescadores*. Lisbon: Estúdios Cor, 1967
- CARDIA, Mário Sottomaior "José Rodrigues Miguéis: *Páscoa Feliz* — Estudos 'Cor', Lisboa, 1958," *O Médico* (Oporto), January 1, 1959, p. 127-128.
- CIDADE, Hernâni. "Em Férias." *O Primeiro de Janeiro* (Oporto), June 28, 1932, p. 1.
- COELHO, Eduardo Prado. "Rodrigues Miguéis, por Eduardo Prado Coelho", *Diário de Lisboa, Juvenil*. August 13, 1960, p. 1 & 8.
- "Com 'Páscoa Feliz' Reapareceu em 3ª Edição José Rodrigues Miguéis." Anon. *Diário de Lisboa, Vida Literária e Artística*, June 3, 1965, p. 8.

- DIONÍSIO, Mário. "Um Escritor Português." *Vértice* IV, Nº 47, (June 1947) p. 115-122.
- DOSTOEVSKY, Fyodor. "Notes from the Underground," in *Three Short Novels of Dostoevsky*, trans. Constance Garnett, rev. and ed. by Avrahm Yarmolinsky. New York: Anchor Books, Doubleday & Company, Inc., 1960, p. 177-297.
- FERREIRA, José Gomes. "Comentários." *O Notícias Ilustrado*, April 17, 1932, p. 19
- I [NEZ], A [rtur]. "'Páscoa Feliz,' por José Rodrigues Miguéis," *A República* (Lisbon), April 29, 1932, p. 3.
- KERR, John A., Jr. "A Thumbnail Sketch of the Life and Works of José Rodrigues Miguéis." *Proceedings of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, XXV (1) Literature and Linguistics 1974, 35-39.
- KERR, John A., Jr. *Aspects of Time, Place and Thematic Content in the Prose Fiction of José Rodrigues Miguéis as Indications of the Artist's Weltansicht*. [Doctoral dissertation.] University of Wisconsin, Madison, U.S.A., August 1970.
- KERR, John A., Jr. "Thematic Consistency in a New Manner in José Rodrigues Miguéis 'Lodo' " *Luso-Brazilian Review*, Vol. 11, Nº 2, Winter 1974, p. 231-236.
- "Livros: 'Páscoa Feliz' de Rodrigues Miguéis." Anon. *O Raio* (Covilhã, Portugal), July 31, 1932, p. 3.
- LOPES, Óscar *Cinco Personalidades Literárias*. 2nd ed., Oporto: Livraria Divulgação, 1961.
- LOPES, Óscar "Um Livro: *Léah e Outras Histórias* — José Rodrigues Miguéis: Uma Personalidade," *Lusitana*, III, Nº 12, (May 1960) 419-426.
- MAIA, João. "Dois Livros de Ficção," *Brotéria*, LXVIII (January — June 1959), p. 198-201.
- MIGUÉIS, José Rodrigues. *Páscoa Feliz*. Lisbon: Edições Alfa, 1932.
- MIGUÉIS, José Rodrigues. *Páscoa Feliz*. 2nd ed. Lisbon: Estúdios Cor, 1958.
- MIGUÉIS, José Rodrigues. *Páscoa Feliz*. 3rd ed. Lisbon: Estúdios Cor, 1965.
- MIGUÉIS, José Rodrigues. "Reflexões Sôbre o Crime e o Castigo," *A República* (Lisbon), July 18, 1932.

- MIGUÉIS, José Rodrigues. *Uma Aventura Inquietante*. 2nd ed. Lisbon: Estudos Cor, 1963.
- MOISÉS, Massaud. "Introspecção e Loucura (I)," *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, April 10, 1965, p. 3.
- MOISÉS, Massaud. "Introspecção e Loucura (II)," *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, April 24, 1965 p. 4.
- MOSER, Gerald M. "Portuguese Writers of This Century," *Hispania*, L, Nº 4 (December 1967), p. 947-954.
- NOGUEIRA, Albano "Páscoa Feliz, Novela de José Rodrigues Miguéis, Edições 'Alfa,' Lisboa, 1932, *Presença*, II, Nº 36 (November, 1932), p. 10-11.
- "Noticiário," Anon. *Seara Nova*, Nº 1437, July 1965, p. 211.
- OLIVEIRA, José Osório de. "A Afirmação dum Novelista," *Diário de Lisboa*, April 20, 1932, p. 2.
- PAREIRA, Sebastião Gonçalves. "Uma Joia Literária," *Linha Geral* (Leiria, Portugal), July 7, '1932 p. 8.
- "'Páscoa Feliz,' por José Rodrigues Miguéis," Anon. *Diário de Coimbra*, April 4, 1959, p. 6.
- Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. eds. José Paulo Paes and Massaud Moisés. São Paulo: Editôra Cultrix, 1967.
- QUADROS, António. *Crítica e Verdade: Introdução à Actual Literatura Portuguesa*. Lisbon: Livraria Clássica Editora, 1964.
- QUEIROZ, José Maria de Eça de. *Alves & C^a*. 8th ed. Oporto: Lello & Irmão Editores, 1952.
- QUINTINHA, Julião. "'Léah e Páscoa Feliz (2ª Edição) de José Rodrigues Miguéis.'" *Seara Nova*, Nº 1359, January 1959, p. 20.
- QUINTINHA, Julião. "O Livro 'Páscoa Feliz' de Rodrigues Miguéis, Demonstramos que Portugal Conta, Hoje, com um Grande Novelista." *Diário da Noite* (Lisbon), June '15, 1932, *página central*.
- RÉGIO, José. *Jogo da Cabra Cega*. 2nd ed. Lisbon: Portugália Editora, 1963.
- SACRAMENTO, Mário. "A Problemática do Eu em José Rodrigues Miguéis." *Vértice*, XIX, Nº 188 (May 1959) p. 245-252.
- SACRAMENTO, Mário. *Ensaio de Domingo*. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, '1959.

SARAIVA, António José, and Óscar Lopes. *História da Literatura Portuguesa*. 7th ed., rev. Oporto: Porto Editora, n.d.

SIMÕES, João Gaspar. *Elói, ou Romance numa Cabeça*. 3rd ed. rev. Lisbon: Editora Arcádia Limitada, n.d.

SIMÕES, João Gaspar. *Novos Temas, Velhos Temas*. Lisbon: Portugália Editora, 1967

VASCONCELOS, Taborda de. "Dimensões Nacionais de José Rodrigues Miguelis." *Mundo*, July 2, 1959, p. 40.

STENDHAL E A ERA DA SUSPEITA *

Leyla Perrone-Moisés

O romance de Stendhal se situa exatamente naquele momento da história literária em que o gênero “romance” vai afirmar-se em sua especificidade, separando-se radicalmente da poesia. É o que o próprio Stendhal formulará nos seguintes termos: “Le génie poétique est mort mais le génie du soupçon est venu au monde” (*Souvenirs d'égoïsme*)

Com Stendhal e Balzac, o romance vai transformar-se num gênero totalizador e totalitário, forma ambiciosa de auto-conhecimento e de conhecimento do mundo (agora concebido como mundo social), gênero que tende a englobar a poesia e, ao mesmo tempo, a ela se opor. Englobá-la como forma de conhecimento que ultrapassa o subjetivismo: o narrador romanesco se outorga um campo de observação mais vasto que o do poeta, e um ponto de vista, um olhar, por assim dizer, teocêntrico (omnisciente e avaliador). Essa forma de conhecimento se opõe ao conhecimento poético justamente pelo que ela comporta como auto-oposição interna, como conflito: a poesia buscava a comunhão do indivíduo com o mundo (quer dissolvendo o indivíduo no mundo, quer dissolvendo o mundo no indivíduo), enquanto o romance vai colocar o antagonismo essencial, indivíduo *versus* sociedade.

Stendhal é extremamente representativo dos conflitos ideológicos e estéticos de que nasce o romance, e que o farão viver como o grande gênero do século XIX. O paradoxo é constitutivo do escritor Stendhal e de suas personagens, em todos os níveis.

Mas o que se tem colocado de modo simplista (com base num psicologismo primário e numa concepção mecânica da sucessão de “escolas” literárias) como o conflito de um temperamento romântico com uma visão já realista, pode ser colocado em termos menos inefáveis,

(*) — Este texto foi redigido como prova escrita em meu Concurso de Livre Docência na USP, em outubro de 1975. O ponto sorteado na ocasião foi: “O romance de Stendhal”

como as contradições ideológicas e estéticas de uma época de transição.

Stendhal vive a transição penosa, feita de avanços e recuos, do *Ancien Régime* à problemática República; ele é essa transição em obra. Sua formação é racionalista, toda baseada em conceitos do século XVIII, suas aspirações são individualistas (românticas), sua intuição é a da inviabilidade, em face dos dados sociais concretos, desses conceitos e dessas aspirações.

Suas origens (como as de toda literatura, no sentido institucional do termo) se situam na alta burguesia, o que plasma seu gosto aristocrático e a destinação expressa de sua obra aos “happy few”

Paradoxalmente, em sua obra (em particular no *Le rouge et le noir*), a luta de classes faz sua entrada na literatura. Liberal em suas opiniões políticas, Stendhal confessa entretanto: “J’aime le peuple et je hais les oppresseurs; mais il serait pour moi un tourment de vivre toujours avec le peuple.”

O “beylisme” é uma proposta aristocrática e romântica de existência, mas sua diferença com relação ao individualismo e ao satanismo românticos é que essa proposta se reconhece como utópica, nostálgica, já impossível. O gênio da suspeita dele já se apoderara.

Do ângulo social, o que se lê nos romances de Stendhal é a situação do indivíduo imediatamente posterior à Revolução: as esperanças heróicas se manifestam como ingênuas, o talento individual não encontra mais aplicação prática e efetiva.

A burguesia instalada no poder não corresponde às alturas do ideal revolucionário. Em *Le rouge et le noir*, o que se nos apresenta é a fachada reconstruída facticiamente pelo *Ancien Régime* (a Restauração), enquanto quem dá as cartas é uma burguesia desprovida, ao mesmo tempo, dos encantos estéticos da aristocracia e da generosidade social que se esperava de uma classe revolucionária.

Na *Chartreuse de Parme*, o cenário é constituído pelas cabalas da Santa Aliança, um teatro de sombras mimando o antigo poder aristocrático — fuga nostálgica de Stendhal num mundo de grandezas perdidas, já marcadas pela decomposição. Em *Lucien Lewen*, finalmente, é a própria mediocridade da burguesia que se instala sob a égide da Monarquia de Julho, reinado de um rei burguês desde seu aspecto físico e vestimentário até o modo de existência social que sob seu domínio se cristaliza.

A melhor caracterização de Stendhal com relação à sua época, em termos sociais e estéticos, seria portanto a de um romântico lúcido, ou a de um liberal pessimista, oximoros que fazem dele um escritor espantosamente moderno. (Voltaremos, mais adiante, à questão da modernidade de Stendhal)

O romance de Stendhal

Examinaremos o romance de Stendhal (sua estrutura, sua técnica narrativa, seu campo temático) pela comparação de duas de suas obras, as que têm um caráter acabado (pois as outras permanecem em estado de esboço ou não terminadas), e que têm sido consideradas pela crítica como as mais representativas: *Le rouge et le noir* (RN) e *La chartreuse de Parme* (CP)

Le RN tem sido dado como exemplo de romance de ação. É bem verdade que se trata de uma narração, em ordem cronológica, de acontecimentos imbricados uns nos outros como causas e efeitos, movidos por uma força propulsora que é a “ambição” de Julien Sorel e contrariados por uma força de reação, que é a lei social da hierarquia de classes.

Entretanto, *Le RN* não é um romance de aventuras, no sentido em que uma narrativa de Alexandre Dumas o é. Isto porque aquilo que interessa nas aventuras de Julien não são as aventuras elas mesmas, mas a construção da personagem por essas aventuras.

Não se pode dizer, por outro lado, que se trate de um romance psicológico, no sentido em que *Adolphe* de Benjamin Constant o é. Isto porque Stendhal inaugura um tipo de psicologia que é novo com relação ao psicologismo clássico: no psicologismo clássico, o narrador buscava a representação da personagem como uma totalidade psicológica, tendendo à unificação, mesmo que esta se revelasse antitética (já que a dualidade é perfeitamente reconhecida pela estética clássica, ocasionando o dilema)

Com Stendhal, a personagem vai-se constituindo por anotações rápidas, sondagens parciais, fulgurantes como “flashes”, através de “petits faits vrais”, e essas anotações não tendem a unificar a personagem, mas a torná-la cada vez mais complexa. Julien (como, em menor escala, o Fabrice da *CP*) é um ser inagarrável, imprevisível, uma entidade em vias de constituir-se na própria narrativa, não como um tipo mas como uma pessoa. O próprio Stendhal dizia: “Mes jugements ne sont que des aperçus” (*Souvenirs d'égotisme*) E este é mais um traço da modernidade de Stendhal.

Em *Le RN*, os acontecimentos constituem Julien tanto quanto Julien os provoca ou a eles se confronta. A tão famosa (e tão simplificada pela crítica) ambição de Julien Sorel é uma demonstração da complexidade psicológica das personagens stendhalianas. Julien não é um ambicioso como o Rastignac de Balzac. Julien não tem uma ambição precisa: não é dinheiro que ele persegue (numerosas passagens do livro o provam), nem mesmo a situação reconhecida como gloriosa por uma sociedade que ele literalmente despreza, de alto a baixo. Seu projeto é um projeto de heroísmo, que só toma a forma da ascensão social porque isto é o que se oferece naquele momento em que a glória miitar passara de moda.

Entretanto, toda ambição de heroísmo se esgota nela mesma, na medida em que o heroísmo é ação pura, tendo por objetivo a própria ação mais do que aquilo que com ela se obtém. Nenhum herói pode sobreviver e estabelecer-se como tal, após a conquista de seu objetivo, e as histórias de heroísmo só podem ter dois fins: a morte gloriosa no calor da ação ou a queda melancólica e o silêncio discreto, depois do ápice atingido.

Ora, o fim de Julien Sorel não é nem um nem outro. Julien não tem uma morte heróica, sua história não termina com a conquista do objetivo. E, o que é fundamental, Julien não decai em sua trajetória porque o romance tem um final que permite uma dupla leitura. Do ponto de vista de seu projeto heróico, Julien malogra (é executado) Entretanto, o que ocorre a partir do momento do atentado é que Julien muda de projeto e de trajeto. O projeto é por ele reconhecido como falso, ao mesmo tempo que é descoberto como verdadeiro o que não era projeto: o amor, a vida ideal. E isso lhe é dado por Madame de Rênal.

O final de *Le RN* contraria, assim, tanto as expectativas de um romance de ação (aventuresco, heróico) quanto as expectativas de um romance psicológico (a personagem muda de repente, ou melhor, assume inesperadamente um aspecto psicológico seu, que até então fora apresentado como secundário e inoportuno: sua sensibilidade, sua ternura)

Não podemos deixar de lembrar aqui um lugar-comum da crítica de Stendhal (que ainda nos parece válido): suas personagens só encontram a felicidade (momentânea, fugitiva) num espaço a-social, nas alturas de uma torre, no isolamento de uma prisão. E a famosa teoria de Lukács acerca do romance se mostra aí extremamente convincente. Julien Sorel é o melhor exemplo do herói infeliz do romance

ocidental, aquele que busca a totalidade e a autenticidade num mundo degradado em que esses valores estão ausentes. (1)

Na *CP*, significação semelhante é alcançada por uma estrutura narrativa totalmente diversa. Aliás, semelhanças qualitativas entre Julien Sorel e Fabrice del Dongo induzem facilmente ao engano de se considerar os dois romances como análogos.

A *CP* é um romance de espaço. Em sua intriga, os deslocamentos espaciais são contínuos, e estes esboçam uma oposição fundamental: norte X sul = franceses X italianos. As categorias geográficas e nacionais devem ser lidas metaforicamente. Norte e França indiciam falta de paixão, vaidade e decadência; Sul e Itália indiciam paixão, coragem e grandeza. Em última instância, essa oposição remete à oposição política: “poudrés” X “passionnés”. Os segundos termos, positivos, estão fadados ao desaparecimento, na visão pessimista de Stendhal.

Nas metáforas espaciais da *CP*, Milão é o termo médio, cidade da futilidade ítalo-francesa. Grianta é a infância: o castelo se identifica ao pai, como falta de amor e opressão, e o lago à mãe, irmãs e tias, como presença de amor. Essa polarização sugere uma identificação do termo positivo como termo feminino. Na *CP*, Gina é quem realiza mais perfeitamente o ideal da “alma italiana”, sendo capaz de levar sua paixão até o crime. Em *Le RN*, de modo mais ambíguo, Mathilde de la Mole prossegue e realiza o sonho de heroísmo que, para Julien, malogra: Julien não consegue ser Napoleão, mas Mathilde realiza seu delírio paranóico imitando Marguerite de Navarre até o fim, no ato de enterrar a cabeça do amado.

Voltando às metáforas espaciais da *CP*: Parma é o lugar geométrico em que todas as possibilidades são oferecidas: a corte, como intriga e tédio político, simbolizado pelo jogo de “whist”; a torre, como lugar do ideal; a cartuxa, como renúncia definitiva ao mundo.

A ação da *CP* está pois submetida a uma lógica espacial, e esta é metafórica. O romance é uma ilustração de um modelo prévio: a alma italiana, ao contrário de *Le RN*, onde o modelo (Napoleão) se desmascara como falso e a personagem se configura de modo imprevisto.

(1). — A análise deste romance se encontra mais desenvolvida em meu artigo “Les modes de l'action dans *Le Rouge et le Noir*”, *Lingua e Literatura* nº 1, USP, 1972.

Disso decorre que não se encontra na *CP* a riqueza psicológica de *Le RN*. As personagens são aí mais ou menos estereotipadas, suas reações são previsíveis e a adjetivação de Stendhal para caracterizá-las é limitada e repetitiva: “intrépide”, “passionné”, “charmé”, “atterré”, “heureux”, “malheureux”

Em *LE RN*, o que se opõe ao heroísmo é a mediocridade, ao amor, a sociedade; na *CP* o que se opõe ao heroísmo é o medo, a força repressiva, e ao amor, o destino. As forças adversas no primeiro caso são mais modestas mas não menos eficientes no segundo caso, são forças a-temporais e, finalmente, insondáveis em seu mistério. *Le RN* é uma ópera-bufa (título, aliás, de um de seus capítulos); a *CP* é uma ópera-séria, de grandeza wagneriana.

O que aproxima os dois romances não é portanto nem a estrutura da intriga, nem a das personagens (essas são similares como qualidades, mas diversas como função e como grau de complexidade) O que os aproxima é a enunciação stendhaliana.

O entrelaçamento de diferentes vozes narrativas, o estonteante deslocamento do ponto de vista do narrador, constituem talvez o aspecto mais apaixonante da arte romanesca de Stendhal. Em seus romances encontramos todos os tipos de narrador previstos pela técnica narrativa do século XIX e alianças que, estas, eram totalmente imprevistas.

O narrador de *Le RN* e da *CP* é, em princípio, onisciente e não-representado. Ambos os romances começam por referências históricas, no estilo impessoal que convém a quem se propõe narrar fatos gerais e objetivos.

Mas, pouco a pouco, através da narrativa, o narrador começa a aparecer, numa gradação que vai desde o julgamento implícito na adjetivação referente às personagens e aos acontecimentos, até a intromissão declarada, inopinada e quase que impertinente do tipo: “J’avoue que la faiblesse dont Julien fait preuve dans ce monologue me donne une pauvre opinion de lui” (*Le RN*); ou: “Il expliquait à cette amie si chère toutes les raisons qui le déterminaient et que nous prenons la liberté de trouver bien plaisantes” (*CP*)

No monólogo interior —conhecido como uma das grandes inovações romanescas de Stendhal — é praticamente impossível separar o que é enunciado pela personagem do que vem diretamente do narrador. Os deslizamentos de um enunciadador a outro são constantes.

As coisas se complicam ainda mais quando o narrador assume, ironicamente, a voz de uma ideologia, que não é nem a sua (Stendhal) nem a de uma personagem em particular: ideologia da Igreja, da província oposta à capital, da burguesia mesquinha e cúpida, etc.

O narrador stendhaliano, como bem notou Gérard Genette (“Stendhal” *in Figures II*, 1969) é “insaisissable”, já que ele emite constantes julgamentos mas não assume nenhum, nem atenua suas contradições. Esse narrador corresponde a uma câmera cinematográfica extremamente moderna e dá testemunho de uma flutuação da verdade que, só agora, em nossa “era da suspeita” (para utilizar a expressão de Nathalie Sarraute) se mostra em toda a sua dramática evidência.

A modernidade de Stendhal

Apesar de seu romantismo, Stendhal não foi aceito pelo público romântico seu contemporâneo. A incompreensão desse público decorria da repulsa suscitada por uma obra em que a paixão romântica se manifesta num estilo enxuto, econômico, desconfiado de suas próprias paixões. Stendhal não podia ser bem visto por seus contemporâneos quando dizia: “Tous les coquins politiques ayant un ton déclamatoire et éloquent, on en sera dégoûté en 1880. Alors peut-être on lira la Chartreuse” (carta a Balzac)

Essa incompreensão o levou a marcar um encontro com a posteridade: “Je mets un billet à la loterie dont le gros lot se réduit à ceci: être lu en 1935” E Stendhal ganhou a aposta, sendo redescoberto no século XX não como um precursor, mas como um contemporâneo. Gaetan Picon se refere à perpétua juventude de Stendhal, “de todos os escritores o menos prisioneiro de sua data, flutuando confusamente sobre as épocas do espírito. Moderno sempre, qualquer que seja nossa noção de moderno”

Ora, a modernidade de Stendhal parece-nos ser mais uma modernidade estética do que ideológica. Sabemos o quanto é arriscada essa distinção, mas talvez ela se torne menos discutível se explicarmos o que por isso entendemos. E procuraremos explicitá-lo através de um rápido confronto com Balzac, em quem, acreditamos, ocorre exatamente o oposto.

Stendhal era um liberal, Balzac um conservador; o primeiro era republicano, o segundo monarquista. Mas o liberalismo de Stendhal se ancorava numa concepção individualista do progresso social, que o condenou a um saudosismo passadista. Balzac, embora conservador, viu melhor do que Stendhal que a chave da história estava nos fatores

econômicos. Com isso, sua denúncia, talvez involuntária, dos males da burguesia, se mantém atual.

Em compensação, o estilo de Balzac envelheceu. A *Comédie humaine* continuava viva em suas linhas de força (e com que força!), enquanto, isoladamente, suas páginas folhetinescas estão irremediavelmente datadas. Da mesma forma, enquanto a lucidez estética de Stendhal fazia com que ele desconfiasse do próprio gênero romanesco, cuja ambição totalizadora lhe pareceu desde logo um sonho impossível, Balzac acreditou sempre que esse sonho era realizável. Daí a ironia corrosiva, autofágica, “moderna”, de Stendhal, totalmente ausente do monumento balzaquiano.

Stendhal pode não ter tido uma visão clara da modernidade em termos ideológicos, mas seu modo de visão é o da modernidade: a obra como esboço, o enfoque fenomenológico do real, a perda do ponto de vista monocêntrico, a fragmentação do sujeito psicológico, a sinceridade como máscara, o nome como pseudônimo, o passado como prazer de reconstituição e o presente como vertigem de perda. São esses traços que constituem, para nós, nosso contemporâneo Stendhal.

O KAMAIURÁ: LÍNGUA DE ESTRUTURA ATIVA

Lucy Seki

O objetivo do presente artigo é apresentar aspectos da estrutura de uma língua indígena brasileira, o Kamaiurá, vistos à luz da classificação tipológica do lingüista russo G. A. Klímov, o qual tomou-a como característica, juntamente com outras línguas da família Tupi-Guarani, de um dos três grandes tipos lingüísticos que postulou. Como a obra de Klímov é pouco conhecida entre nós, a primeira parte do artigo procura situar sua contribuição no contexto dos estudos tipológicos soviéticos.

* *
*

Atualmente a tipologia lingüística e a questão dos universais lingüísticos atraem de modo especial a atenção dos lingüistas em todo o mundo. Na União Soviética os estudos tipológicos se desenvolveram consideravelmente já nas décadas de trinta e quarenta e tiveram como um dos primeiros objetos de análise as línguas caucásicas. Entre os pioneiros no campo destaca-se a figura do lingüista I. I. Meščanínov com pesquisas sôbre as estruturas sintáticas de várias línguas e suas inter-relações históricas. (1)

O interesse quanto aos estudos tipológicos nesta época é perfeitamente compreensível se se considerar que nos primeiros anos que se seguiram à Revolução de 1917 o ambiente era muito propício às comparações lingüísticas. Os estudiosos se defrontaram com inúmeras línguas “exóticas”, pouco ou nada estudadas e muito ricas em fatos novos e interessantes. Somente entre as línguas caucásicas contava-se a existência de diversos grupos lingüísticos, cada um com seus traços específicos ao lado de apresentarem traços comuns. Estas e numerosas outras línguas revelavam um material importante para a solução de problemas da lingüística tipológica, tais como o das cons-

(1). — I. I. Meščanínov — *Nóvoe ucénie o jazyké* (Nova Teoria Lingüística) Leningrado, 1936; *Obščee jazykoznanie* (Lingüística geral). Leningrado, 1940.

truções específicas da frase (ergativa, dativa, etc), o do desenvolvimento da estrutura morfológica e sintática e muitos outros. (2)

Um grande estímulo para as pesquisas histórico-tipológicas neste período era a busca de confirmação à teoria da stadialidade, proposta por N. I. Marr, segundo a qual o desenvolvimento da língua dependia diretamente do desenvolvimento da base econômica da sociedade. Estabelecendo a relação entre “formação lingüística” e formação social, Marr desenvolveu a idéia da sucessão histórica das formações lingüísticas, segundo a qual cada nova formação seria qualitativamente diferente da anterior, conservando apenas traços das formações lingüísticas, segundo a qual cada nova formação seria qualitativamente isolantes corresponderiam à formação comunal, as aglutinantes à sociedade tribal e as línguas flexionais à sociedade de classes. No futuro haveria uma única língua universal. (3)

A teoria de Marr foi até certo ponto desenvolvida por seu discípulo I. I. Meščanínov. Considerando que as categorias sintáticas eram universais, Meščanínov tinha como centro de suas pesquisas o estudo comparativo destas categorias em diferentes línguas. No livro *Obščeejazykoznanie* (Lingüística geral) o tema é abordado em relação ao desenvolvimento do pensamento e dos meios de sua expressão lingüística. São analisados o vocábulo-frase, os complexos incorporados como parte da frase, o estabelecimento da frase verbal, a estrutura possessiva, ergativa, afetiva, locativa e nominativa da frase, como estágios consecutivos no desenvolvimento da linguagem.

A teoria de Marr ocupou uma posição dominante na lingüística soviética até 1950, quando foi duramente criticada em discussão lingüística de que participou Stalin. Nos dizeres de Zirmúnskij, foi uma crítica “antes de mais nada do ponto de vista do ‘bom senso’ lingüístico. Nisto estava seu lado indubitavelmente positivo; o negativo logo se fez sentir no novo dogmatismo em relação à ‘teoria lingüística de I. V Stalin.’” (4) Realmente, ao lado dos muitos pontos falhos da teoria

(2). — F. P. Filin (red. resp.) — *Soviétscoe jazykoznanie za 50 liét* (A lingüística soviética em 50 anos). Moscou, 1967

(3) — T. A. Dektereva — “Razvítie métodos i óbsei problemátiki v soviétskom jazykoznanii” (Desenvolvimento dos métodos e da problemática geral na lingüística soviética) Em *Principy naučnogo análiza jazyká* (Princípios de análise científica da língua), Moscou, 1959, pg. 3-44; A. S. Cikobava — *Vvedénie — jazykoznanie* (Introdução à lingüística), parte I, Moscou, 1952; Z. Svadost — *Kak vozniknet vseóbsij jazýk?* (Como surgirá a língua universal?), Moscou, 1968, cap. V.

(4). — V. M. Zirmúnskij — “Pámíati Akadémika I. I. Meščanínova” (À memória do Acadêmico I. I. Meščanínov). *Voprosy Jezynánija*, (Questões de Lingüística), 1967, nº 3, pg. 24.

de Marr, a crítica atingiu também seus aspectos positivos, e as consequências dessa crítica se estenderam a outros problemas importantes que eram abordados pelos lingüistas da época. Como resultado, nos anos subseqüentes foram abandonadas as pesquisas de questões lingüísticas direta ou indiretamente relacionadas à teoria da estadialidade, como as comparações tipológicas, a construção ergativa, a busca de traços do ergativo em línguas nominativas, etc. Posteriormente ressurgiu o interesse quanto a estes assuntos. Foram realizadas descrições da frase ergativa em comparação com a nominativa e de seus traços específicos em línguas de diferentes tipos e grupos genéticos. (5) Fez-se um reexame crítico da questão da estadialidade com relação aos dois tipos de estrutura. Estas e outras pesquisas realizadas em ampla base empírica, com a utilização de técnica apurada, bem como fundamentadas em novos critérios, conduziram a um resultado favorável quanto à hipótese de que a estrutura ergativa precede a nominativa.

Por outro lado, resultados de estudos histórico-comparativos de línguas indo-européias, camito-semíticas, turcas, trabalhos de reconstrução do ergativo arcaico, bem como pesquisas de línguas indígenas americanas, levaram à postulação de um terceiro tipo de estrutura, a ativa como precursor tipológico das estruturas ergativa e nominativa. (6)

A frase ergativa aparece em várias línguas do mundo, entre as quais as caucásicas (p. ex. o georgiano, o abcás, o avar), a língua basca, línguas indígenas americanas (p. ex. o esquimó) A frase nominativa está presente em línguas indo-européias, ugro-fínicas e turcas ao lado de outras.

Segundo I. I. Meščcanínov, as principais diferenças entre os dois tipos de estrutura “se reduzem aos sistemas utilizados para exprimir as relações subjetivas e subjetivo-objetivas pelos termos nominais e verbais da frase” (7) Na frase ergativa a forma gramatical dos termos nominais depende tanto de sua posição sintática como do conteúdo da categoria lógica que se transmite. Neste tipo de frase a categoria lógica de sujeito tem suas variantes de agente e paciente des-

(5) — Cf. p. ex. a col. *Ergatívnaja konstrukcija predložénija v jazykákx razlícnky típov* (A construção ergativa da frase em línguas de diferentes tipos), Moscou, 1967.

(6). — G. A. Klímov — “K kharakterístike jazykóv aktívnoo strója” (Característica das línguas de estrutura ativa) *Voprosy Jazykoznaníja*, 1972, nº 4, pg. 3-13.

(7). — I. I. Meščcanínov — *Ergatívnaja konstrukcija v jazykákx razlíčnykh típov*. (A construção ergativa em línguas de diferentes tipos). Leníngrado, 1967, pg. 215.

tacadas e expressas em formas gramaticais diferentes, quer nos termos nominais, quer no verbal. O agente, transmitindo as relações subjetivo-objetivas, aparece como sujeito gramatical na frase transitiva. O paciente transmite em separado as relações subjetivas, caso em que se apresenta como sujeito gramatical na frase intransitiva, e as relações objetivas, quando se apresenta como objeto direto na frase transitiva. Os sujeitos dos dois tipos de frase recebem formas distintas: o da frase transitiva aparece no ergativo (e também em outros casos oblíquos, podendo mesmo expressar-se somente pelos afixos do verbo ou pela ordem vocabular); o sujeito da frase intransitiva, bem como o bem como o complemento direto da frase transitiva, aparece no nominativo. Por exemplo:

(georg.): kat's s-ma sahl-i aašena	“o homem construiu a casa”
kat's-i šin movida	“o homem chegou à casa”
mama-m bavšv-i moiqvana	“o pai trouxe a criança”
bavšv-i modis	“a criança está vindo”

(-m, -ma desinência do ergativo; -i desinência do nominativo).

Nas línguas de estrutura ergativa o complemento tem a forma gramatical invariável (nominativo) e distingue-se também, na opinião de Meščanínov, por sua posição dominante (8), já que sua presença na frase condiciona a forma gramatical do verbo e do sujeito. Nestas línguas predomina o sistema de regência recíproca entre os termos principais da frase. Inclusive o sujeito tem sua forma regida, dependendo do conteúdo da ação transmitida, de sua transitividade ou intransitividade. O sintetismo do verbo é muito difundido nas línguas ergativas: o predicado verbal inclui determinados índices para transmitir as relações subjetivas e outros para as relações subjetivo-objetivas. Estes índices podem ser pessoais (basco, georgiano, abscás, p. ex.), de classes (avar) ou ambos (darginês). De uma forma geral, nas línguas em que inexiste sistema de declinação as relações sintáticas se transmitem na forma verbal e, naquelas em que a forma verbal é neutra, as relações sintáticas se concentram na forma do sujeito.

(8). — Outros autores consideram que na construção ergativa o predicado verbal tem posição dominante. Cf. A. Martinet — “La construction ergative et les structures élémentaires de l'enoncé”, *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, julho-setembro de 1958; A. S. Cikobava — “Problema ergativnoj konstrukcii v iberijsko-kavkazskykh jazykakh” (O problema da construção ergativa nas línguas ibero-caucásicas) Em *Ergativnaja konstrukcija predložénija v jazykakh različnykh típov* (A construção ergativa da frase em línguas de diferentes tipos), pg. 19.

estrutura profunda situada em sua base. Segundo Klímov, “o determinante semântico da estrutura ativa é a oposição não dos princípios subjetivo e objetivo (como ocorre nas línguas de estrutura ergativa e, parece, nominativa) mas dos princípios ativo e inativo. Correspondentemente a estrutura das línguas citadas está especialmente orientada para a transmissão não das relações subjetivo-objetivas, que aí encontram apenas expressão implícita, e sim das relações existentes entre os actantes ativo e inativo (o conceito de actante aqui utilizado é próximo ao conceito formulado por L. Tesnière)” (9) Este determinante semântico organiza toda a estrutura da língua, refletindo-se em seus diferentes níveis, condicionando uma série de particularidades correlatas.

Assim, de acordo com Klímov, no nível lexical as línguas ativas apresentam uma divisão binária dos substantivos em ativos e inativos, baseada na oposição dos respectivos *denotata* segundo o princípio da presença ou ausência de atividade vital, embora sem se expressar nos próprios nomes, esta divisão se faz sentir em outros elementos da estrutura lingüística.

Os verbos se dividem em estativos segundo o princípio de atividade-inatividade da ação transmitida, destacando-se, não raro, o grupo de *verba sentiendi*. Observa-se, por outro lado, a existência de formas duplas de verbos semanticamente idênticos, empregando-se uma delas com os nomes ativos e a outra com os inativos.

Encontra-se freqüentemente nas línguas ativas a oposição entre formas inclusiva e exclusiva nos pronomes da primeira pessoa do plural.

O predicado verbal desempenha papel dominante nas relações sintáticas entre os termos da frase. Estão ausentes não só a categoria de tempo no verbo, o qual, por outro lado, varia amplamente quanto ao aspecto, mas também a categoria de voz. A variação semântica de verbos ativos do tipo “queimar”, “queimar-se”, regularmente encontrada, transmite a oposição das chamadas formas “centrífugas” e “centrípetas”, comparável à oposição ativo-médio do proto-índo-europeu.

Entre as características morfológicas das línguas ativas G. A. Klímov cita a categoria morfológica de classe, bem como a diferenciação de duas séries de afixos pessoais, a ativa e a inativa, afixos estes referentes aos termos nominais que transmitem os actantes ativo e inativo. A conjugação tem, portanto, caráter misto de pessoa e clas-

(9). — G. A. Klímov — *op. cit.*, pg. 4.

se. Em algumas línguas aparece uma terceira série, que se emprega com os *verba sentiendi*. Na estrutura morfológica do verbo ativo é obrigatória a presença de afixo da série ativa, sendo freqüente, porém, a ocorrência de afixos das duas séries, caso em que a forma é bi-pessoal. Já os verbos estativos se combinam apenas com os afixos da série inativa.

A categoria de número é raramente encontrada, o mesmo ocorrendo com a categoria de caso. Nas línguas em que existe esta última, há a oposição entre um caso ativo (marcado), no qual se expressa o sujeito de verbo ativo, e um caso inativo (não marcado) que expressa o complemento de verbo ativo e também o sujeito de verbo estativo.

Por outro lado os nomes das línguas em questão geralmente se combinam com posposições de semântica locativa.

Outra importante característica das línguas ativas é a oposição de formas possessivas de pertinência orgânica (inalienáveis) e inorgânica (alienáveis). A primeira forma, expressa por afixos possessivos idênticos aos da série inativa, recebem apenas os substantivos referentes aos nomes da classe ativa. Estes substantivos incluem os nomes das partes do corpo humano e de animais, partes das plantas, os termos de parentesco e denominações de objetos e conceitos intimamente relacionados ao homem. A forma de pertinência inorgânica, presente nos demais nomes, transmite-se ou pela forma de pertinência orgânica com afixo complementar, ou por uma série de afixos que coincidem com os índices pessoais dos *verba sentiendi*.

G. A. Klímov chama a atenção para o fato de existir nas línguas ativas uma relação bastante íntima entre o nome e o verbo, principalmente o estativo, o que se reflete na utilização, por ambos de meios morfológicos comuns.

* * *

*

Uma das línguas indígenas brasileiras consideradas como de estrutura ativa é a língua Kamaiurá (família Tupi-Guarani), falada por índios da tribo de igual nome, que vivem na região do Alto Xingu.

Serão apresentados a seguir alguns dados sobre a língua Kamaiurá, os quais a caracterizam sob o ponto de vista da estrutura ativa. (10) Na língua Kamaiurá distinguem-se duas classes de substantivos: I) os

(10). — Os dados aqui apresentados se baseiam em material colhido pela autora deste artigo em trabalho de campo junto aos índios Kamaiurá (abril-junho de 1968).

possuíveis, que se empregam com prefixos possessivos, e II) os não possuíveis, que não admitem estes prefixos.

A classe de substantivos possuíveis compreende nomes das partes do corpo humano e de animais, partes das plantas; termos de parentesco; denominações de objetos e conceitos que apresentam relação íntima com o homem, por exemplo: (11) — jurú, “boca”, — pepo, “asa”, — ý “mãe”, — y’, ýp “flecha”, etc.

À classe dos substantivos impossuíveis pertencem as denominações de acidentes geográficos, elementos e fenômenos da natureza, nomes de animais, plantas e pessoas, por exemplo: paraná “rio”, amán “chuva”, ywytú “vento”, akwama?é “homem”, kujã “mulher”, etc.

Os prefixos possessivos combináveis com os substantivos da classe I apresentam formas diferentes para a primeira e a segunda pessoa do singular, primeira e segunda do plural e para a terceira pessoa. Na primeira pessoa do plural há a oposição entre uma forma inclusiva — para designar um grupo de pessoas que inclui o interlocutor — e uma forma exclusiva, para designar um grupo de pessoas que não inclui o interlocutor. A terceira pessoa distingue uma forma reflexiva e uma irreflexiva. Os prefixos são os seguintes: 1.^a p. s. *je* — 1.^a p. incl. *jené* — 1.^a p. excl. *ore* —, 2.^a p. s. *ne* —, 2.^a p. pl. *pe* —, 3.^a p. refl. *o* —, 3.^a p. irrefl. *i* — (*t* —, *h* —)

Cada um dos prefixos da 3.^a pessoa irreflexiva ocorre com determinado grupo de substantivos, p. ex.: *i* — akán “sua cabeça”, *i* — cĩ “seu nariz”, *i* — pý “seu pé”; *h* — ap “sua pluma”, *h* — acĩ “seu chifre”, *h* — ekowé “seu coração”; *t* — up, “seu pai”, *t* — amyj “seu avô”, *t* — a? ýt “seu filho”

Os substantivos que se combinam com os prefixos *t* — e *h* — apresentam a aternância t/r, h/r quando antecidos por prefixo pronominal da 1.^a e da 2.^a pessoa ou por outro substantivo, p. ex.: *je-r-up* “meu pai”, *ne-r-ekowé* “teu coração”, *jakaréa r-ekowé* “o coração do jacaré” Estes fatos constituem, provavelmente, requícios de

(11). — Os fonemas da língua kamaiurá são os seguintes: p, t, k, ? (oclusivas surdas não nasalizadas), m, n, ŋ (oclusivas sonoras nasalizadas), c (africada surda alveolar), w (fricativa sonora bilabial), j (africativa sonora palatal), h (fricativa surda glotal), r (vibrante apical), k^w, h^w, m^w (consoantes labializadas), i, e, a, o, u, y (vogais orais, sendo a última alta; posterior não arredondada), ĩ, ě, ã, õ, ũ, ỹ (vogais nasais). Antes de pausa p, t, k são implosivos. Alternam-se respectivamente com w, r e k (explosivo) quando seguidos de vogal.

um antigo sistema de classes (cf. os afixos t-, s-, -r- no antigo tupi)
(12)

Na língua Kamaiurá distinguem-se duas séries de prefixos pessoais: a ativa e a inativa. Os prefixos da série ativa são os seguintes: 1.^a p. s. *a-*, 1.^a p. incl. *ja*, 1.^a p. excl. *ore-*, 2.^a p. s. *ere-*, 2.^a p. pl. *pe-*, 3.^a p. *o-*. Os prefixos da série inativa são idênticos aos prefixos possessivos. Além destes há os prefixos complexos *or-* “eu/nós te.” e *op-* “eu/nós vos.”

Correspondentemente distinguem-se duas classes de verbos, pela ocorrência de prefixos de uma série ou de outra. A classe I inclui verbos combináveis com os prefixos da série ativa, como *-nupã* “bater”, *-je?é* eng “falar”, *-karú* “comer”, *-?ám* “estar de pé”, *-két* “dormir”. À classe II pertencem verbos combináveis com os prefixos inativos, p. ex.: *-katú* “ser bom”, *-opeýj* “estar com sono”, *-tuwijáp* “ser grande”, *po-wýj* “ser pesado”

Os verbos da classe II exprimem estado, qualidade, são estativos. Os da classe I denotam ação, movimento, mas podem também exprimir um estado. Portanto a divisão dos verbos da língua kamaiurá corresponde apenas em parte à oposição de verbos ativos e estativos, característica das línguas de estrutura ativa.

Os verbos da classe II exprimem estado, qualidade, são estativos, e também com os prefixos *oro-* e *opo-* para exprimir o sujeito e o objeto (o actante ativo e o inativo, na terminologia utilizada na caracterização da estrutura ativa) O emprego dos prefixos ocorre conforme o esquema que segue:

sujeito (actante ativo)	objeto (actante inativo)	prefixo
a) qualquer pessoa	3. ^a pessoa	ativo
b) 2. ^a pessoa	1. ^a p. s., 1. ^a p. excl.	inativo
c) 3. ^a pessoa	1. ^a e 2. ^a pessoa	inativo
d) 1. ^a p. s., 1. ^a p. excl.	2. ^a pessoa	<i>oro-</i> , <i>opo-</i>

Exemplos:

a) *a-nupã* “eu bato nele”, *ja-nupã* “nós (incl.) batemos nele”, *oro-nupã* “nós (excl.) batemos nele”, *ere-nupã* “tu bates nele”, *pe-nupã*

(12). — A. D. Rodrigues — “Análise morfológica de um texto tupi” *Logos* (Curitiba), 1952, nº 15; A. L. Barbosa — *Curso de tupi antigo*. Rio de Janeiro, 1956.

“vós bateis nele”, o-nupã “ele(s) bate(m) nele”; wararujáwa mōja o-u?ú “o cachorro mordeu a cobra”;

b) je-nupã “tu me bates, vós me bateis”, ore-nupã “tu nos (excl.) bates, vós nos (excl. bateis);

c) je-nupã “ele me bate”, jene-nupã “ele nos (incl.) bate, ore-nupã “ele nos (excl.) bate”, ne-nupã “ele te bate”, pe-nupã “ele vos bate”;

d) oro-nupã “eu te bato, nós (excl.) te batemos”, opo-nupã “eu vos bato, nós (excl.) vos batemos”

Nos casos em que o sujeito e o objeto (o actante ativo e o inativo) são representados pela mesma pessoa emprega-se o prefixo je- que normalmente ocupa a posição entre o prefixo ativo e a raiz (tema) verbal: a-je kycí “eu me cortei” Esta forma poderia ser interpretada como centrípeta, em oposição à forma centrífuga a-kycí “eu o corto”

Na língua Kamaiurá os substantivos e os verbos se diferenciam por determinados traços formais. Os substantivos distinguem-se pela ocorrência do sufixo *-a*, o qual não está presente nos nomes isolados, mas aparece quando estes se combinam com outros vocábulos: jaý “lua”, jaý-a tuwijáp “a lua é grande” Os substantivos se combinam com posposições que designam instrumento, causa, direção, localização, etc., p. ex.: kye? íapupé erejekycí “você se cortou com a faca”; motawarehé “por causa de comida”; oyanité i?atáw “ele anda com a mãe”; opyrim ików “ele está em casa”; kóawi ajót “venho da roça”

Os substantivos se caracterizam ainda por determinados sufixos, como por exemplo *-ap -tap* (instrumentivo): momo-áp “propulsor de flechas—”, apyk-áp “banco”, karāj-táp “lapis”; *-tat* (agentivo): juka-tát “matador”, ywō-tat “flexador”, -u-tát “comedor”; *-uma?é* (indica ausência de uma particularidade): mireko-uma?é “solteiro”, oje?e -uma é “mudo”, etc.

Os verbos se distinguem antes de mais nada pelos prefixos subjetivos e também pela ocorrência de afixos tais como: *mo-* (causativo): mo-ypý “começar”, mo-tuwijáp “aumentar”, mo-?ajá “empurrar”; *ro-* (causativo-comitativo): ro-?át “colocar”, ro-?atá “levar”; *-i -w* (designa ação subordinada a qualquer circunstância): ?a amó ijk-í “ele chegou hoje”, tapérupi i?atá-w “ele está andando no caminho”, etc.

O nome e o verbo, portanto, se distinguem mutuamente. Por outro lado as raízes verbais e as nominais podem apresentar formas morfológicamente análogas, servindo-se de afixos idênticos. Por exem-

plo: je-jurú “minha boca” (substantivo), je-katu “eu sou bom” (verbo estativo), je-nupã “batem-me” (verbo da classe I) Observa-se, deste modo, uma relação próxima entre o nome e o verbo, o que é apontado como um dos traços específicos das línguas de estrutura ativa. Esta relação íntima entre as duas classes de vocábulos caracteriza também o antigo tupi, língua em que “todos os temas podem apresentar-se em dois aspectos: nominal e verbal” (13) e em que “a distinção verbo nome não é nítida, pois todo nome pode tornar-se verbo predicativo, e todo verbo no infinito é verdadeiro nome. Os mesmos morfemas parece terem dois ‘status’: o verbal e o nominal” (14)

* * *

O material disponível sobre a língua Kamaiurá é ainda muito limitado. Entretanto, os dados aqui apresentados, mostram, a nosso ver, que essa língua e, por extensão, as demais línguas Tupi-Guarani, apresentam, efetivamente, muitos traços característicos do padrão da estrutura ativa de Klímov

* * *

(13). — A. D. Rodrigues — “Morfologia do verbo tupi” *Letras* (Curitiba) 1953; nº 1, pg. 123-124.

(14). — A. L. Barbosa — *Op. cit.*, § 1.108.

EM CAMÕES E NOS POETAS INCONFIDENTES: UMA QUESTÃO DE TÓPICA E/OU DE INFLUÊNCIA LITERÁRIA

Maria Aparecida Santilli

“Todas as coisas têm seu tempo, e todas elas passam de-baixo do céu segundo o termo que a cada uma foi prescrito. Há tempo de nascer e tempo de morrer. Há tempo de plantar, e tempo de arrancar o que se plantou. Há tempo de destruir, e tempo de edificar. Há tempo de chorar, e tempo de rir. Há tempo de afligir, e tempo de saltar de gosto. Há tempo de espalhar pedras, e tempo de as ajuntar. Há tempo de dar abraços, e tempo de se por longe deles. Há tempo de adquirir, e tempo de perder. Há tempo de guardar, e tempo de lançar fora. Há tempo de rasgar, e tempo de coser. Há tempo de calar, e tempo de falar. Há tempo de amor, e tempo de ódio. Há tempo de guerra, e tempo de paz.” (1)

Assim reza o “Eclesiastes”

Mas o dizer se não fecha nesta e noutras dobras sagradas das Escrituras. Pelos caminhos da Arte, como um judeu errante das literaturas, alastra-se dum ponto da “grande máquina do Mundo”, a “etérea e elemental”

Andará na esteira da imagem poética, da atitude literária, ou rolará à conta de concepção da realidade?

Como quer que seja, de estrutura verbal definida, é “topos” que atravessa medularmente a lírica Camoniana e, de vigília em barrocos e árcades, cristalizada na velha sedimentação cultural européia, vai aflorar, para a curtição no novo mundo descoberto, pela poética dos líricos Inconfidentes.

(1). — “Eclesiastes”, III, 1-8, in *A Bíblia Sagrada*. Trad. segundo a Vulgata Latina por Antonio Pereira de Figueiredo. Lisboa, 1913, p. 670.

O PRÉSTIMO DA TÓPICA AOS PARÂMETROS DE CAMÕES

O cantar das mudanças, na roda inexorável do tempo, está assente em Camões, na poesia de medida velha e na lírica de arte maior.

“Babel e Sião” traça um caminho penoso de descoberta: “E vi que todos os danos se causavam das mudanças e as mudanças dos anos” (2), com eco na redondilha de “mote alheio”: “Campos bem-aventurados, /Tornai-vos agora tristes,/ Que os dias em que me vistes/ Alegres já são passados”, para a glosa do tempo “desigual” (3)

Nos sonetos, Camões disseminou-a, em “Quanta incerta esperança, quanto engano”, no mister de entender “que o de que vive o mundo são mudanças”; tangenciou-a, em “Alegres campos, verdes arvoredos”, “Foi já num tempo doce cousa amar”, “Que esperais, esperança? Desespero”, “Ditoso seja aquele que somente”, “Que me quereis, perpétuas saudades?”, “Busque amor novas artes, novo engano”, “O tempo acaba o ano, o mês e a hora”

Mas é em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, que Camões lhe dá os altos privilégios do “leit-motiv”

E como Kayser preceitua, segundo pondera Segismundo Spina, que o motivo pode também ser “uma situação, uma figura, um esquema, típicos, que se repetem”, o motivo, então pertence à tópica, provido, no entanto, de uma força impulsora de que não têm regalia os simples tópicos. (4)

Sua eleição neste soneto, implica, pois, em que a obra poética não só esteja comprometida com ela, mas revelará, ainda, a vitalidade do mote em Camões, com o exercício dos típicos processos organizadores da tradição poemática clássica.

Eis o cantar do Poeta:

“Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança;
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

(2). — Apud Antônio José Saraiva — *Luís de Camões* — Lisboa, Publ. Europa — América, 1959, p. 248.

(3). — *Id.*, *Ibid.*, p. 39-40.

(4). — In. *Do Formalismo Estético trovadoresco*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Univ. de São Paulo, 1966, p. 48.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança;
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem (se algum houve.) as saúdaes.
O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mim converte em choro o doce canto.
E, afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto;
Que não se muda já como soía” (5)

No caso específico da leitura deste poema camoniano, apreendido em suas implicações com o domínio da tópica, vale-se o leitor da hipótese de um conteúdo latente — reunido com o concurso de dados prévios oferecidos por expressões manifestas da vida psíquica ou social remanescentes nos clichês literários — e sua atenção passa a direcionar-se, pois, pelo ponto de partida de uma unidade original presumível — uma enunciação nuclear (“Mudam-se os tempos”) — de cuja emanção se trama o tecido poético do texto que, enquanto forma derivada, será revelador do efeito especial produzido pela atualização do Poeta.

A forma do conteúdo poético, pela relação arbitrária que houver mantido com o sentido tópico, caracterizará, então, o produto variável do emprego combinatório aplicado no poema. O resíduo tópico assim examinado, não como “um dado prévio *ne varietur*”, deixaria aberto o caminho heurístico quer para uma avaliação intra-textual, quer, também, inter-textual. Considerada a dicotomia entre o codificador e o descodificador, viável ao leitor apreender, de um lado, o estado da linguagem poética que conservou perfeitamente sua estrutura e seus *patterns* estilísticos de controle da descodificação fixados por essa estrutura; de outro, não só lograr uma diferente atualização dos potenciais do texto por outra geração de leitores (no caso a do presente leitor, já tão distanciado cronologicamente da época em que o poema se escreveu), como, ainda, analisar o ajustamento de dois sistemas anacrônicos (o do próprio código proposto pelo Poeta, do qual a única mensagem, ao dos residuais tópicos), colocados em contacto sincrônico.

É possível, à leitura, distinguir dois eixos semânticos alternantes, frontalmente dispostos segundo convergências de diferentes percepções, do “ser” e do “cosmos” O primeiro desenvolve-se através de

(5).— *In Lírica de Camões*. Ed. crít. de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932, p. 169.

“vontades”, “ser”, “confiança”, dirigido em gradação para “novidades”, “esperança”, “mágoas”, “saudades”, cujo fechamento, ao fim do 2.º quarteto, em recolha ou síntese, vai incidir sobre “bem” e “mal”, índices das resultantes de explícitas ou implícitas relações temporais-causais que impulsionam a rotação dos signos em ambos os eixos semânticos.

A predicação institui um modelo apassivador-de “mudam-se” até “é composto” — (no 1.º quarteto), interrompido, depois no (2.º quarteto), por “vemos” (comutação não-pessoa/pessoa do sujeito enunciante) Tal desvio, de efeito retórico, concorre para indicar o aparecimento do eu lírico, discretamente expresso com o atenuante do plural de 1.ª pessoa

Os desdobramentos do enunciado marcam, assim, instaurar-se a deslocação de interesse do polo-objeto (o “ser”) para o polo-sujeito (o eu lírico que o observa e ilustra), próprio da composição lírica. Nesse contexto (dos quartetos), como resultante, gera-se a ambigüidade na função do sujeito enunciante, a meio caminho da atitude assertiva do “filósofo” (que não desejaria exteriorizar-se) e a do poeta (antitética)

Posto isso, cumpre-se na convenção organizatória clássica do soneto aquilo que é entendido como desenvolvimento do assunto: a abertura de enunciados em leque, deflagrada pela enunciação nuclear “mudam-se os tempos” (do remanescente tópico), aí agrupa, portanto, os componentes semânticos como termos furtivos de uma redundância enfática, graças aos repetidos procedimentos sinedóquicos (“vontades”, “ser”, etc., por “todo o mundo”) acumuladores, incidentes sobre o “ser” como suporte motivador.

Para o segundo eixo semântico, na estrofe de transição ao desfecho, convergem, nos dois primeiros versos, “verde manto” e “neve fria”, encostados a “chão” (procedimento sinedóquico — por “cosmos”), posicionalmente aproximados ao máximo (por exigência já de contensão do terceto), no terceiro verso, de “choro” e “doce canto” (procedimento ainda sinedóquico, do “eu lírico”, por “ser”) e semanticamente ligados por tênues efeitos de semelhança. Tangenciam-se, então, “ser” e “cosmos”, com as constelações antitéticas de que ambos são suporte, para a completude do círculo de abrangências da enunciação-chave que sintetiza o lastro afirmacional do poema, de derivação tópica — “todo o mundo é composto de mudança”

A predicação que dinamiza os núcleos semânticos, no contexto do 1.º terceto, confere a “tempo”, com função de agente, o valor de ele-

mento duplamente marcado: pela posição (abertura do terceto) e pela sutileza do desvio semântico (“tempo”, que, por efeito de retroação, fixa uma conotação diversa à de “tempos”) “Tempo”, agente, sobrelêva-se a “cosmos” e “ser”, implicitamente a ele passivos, como se sobrelêva também o eu lírico, enquanto elemento marcado não só posicionalmente, como também por efeito de substituição do atenuante “nós”, e enquanto sujeito, ambigüamente, de um processo de enunciação (o observador) e de um enunciado lírico (consciência unificante, pois, do universo referencial e poético)

O máximo de imprevisibilidade reserva-se ao terceto de fecho: a surpresa do clímax instala-se no eixo semântico de “mudança”, promovida por engenhosidade (já barroca?), em correlação com a que operou o desvio de “tempos” a “tempo”. Por efeito retroativo de “já não se muda mais como soía”, consuma-se o processo de significação: transforma-se, por “tempo”, o significado de “mudança”, enquanto conceito, isto é, enquanto idéia abstrata e geral, por “mutável”, enquanto fenômeno, isto é, enquanto aquilo que está sob a ação dos sentidos. Ou seja, opera-se, por “tempo” a conjunção de categorias diversas, em “mudança”, a conceptual e a fenomenológica.

Em termos retóricos, implica no ápice de uma gradação que se orienta para a imanência de “mutabilidade” em “mudança”, por “tempo”, atribuindo, por efeito de retroação, pois, ao remanescente tópico, o significado (paradoxal) de exceção à regra de que não há regra sem exceção, o próprio mudar não escapa à mudança. Como operação de reforço (a própria mudança, mutável) produz um efeito hiperbólico no processo de atualização do lastro afirmacional da tópica.

E o gesto de “mor espanto” registra, nas oscilações do eu lírico, um desvio, para concomitante determinação do clímax: a ambígua atitude assertivo-lírica, “filosófico-poética” à retomada inicial da tópica formaliza, gradativamente, o definir-se pela última (a lírica: continuamente *vemos* novidades” — “E *em mim* converte em choro o doce pranto” — “*mor espanto*”), ao ir indicando a necessidade” (do sujeito) de desabafar e de perceber a disposição interior na exteriorização de si mesmo”, parecendo “fundamentada a subjetividade da experiência, o *sujeito* como pessoa. ” (6) “Mor espanto”, considerado nos limites de contensão (convenção) clássica, valeria como o grande índice de “disposição anímica (*Stimmung*)” que caracteriza

(6) — Segundo define Kate Hamburger, a partir da concepção de Hegel sobre o lírico, in *A lógica da criação literária*. Trad. de Margot P. Malnic. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1975, p. 168-169.

o estado poético, segundo S. Staiger, (7) e assinalaria o processo de atualização do lastro tópico como mote de um estado de ânimo onde os contornos referenciais se esbatem no presente da consciência reflexiva do sujeito lírico, que os vai ultrapassar no “ek-stasis”, ou seja, no arrebatamento, (não já até barroco?), no fora de si, em êxtase.

A convergência dessa re-composição, no signo, da duplicidade significativa na unidade do significante enquanto ápice do processo de atualização da tópica), como “revelação” no texto, e do maior índice de desvio da atitude de percepção do sujeito lírico (como clímax do arrebatamento poético), operada no soneto camoniano, teria correspondente naquela convergência que Aristóteles propunha como ideal do procedimento no drama, isto é, a de passagem ao conhecimento do ignorado e de mutação dos sucessos (“a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia”)
(8)

Conclui-se, assim, que, na lírica camoniana, o código da tópica se retoma de uma determinação espaço-temporal, a ela pré-existente, e que nela passa a valer como significação virtual, para reformular-se em novo ato significativo, nova designação, na medida em que os signos vão realizar, mais uma vez, sua função própria ao manifestar-se concretamente outra situação entre o objeto, a realidade a ser então designada, e os sujeitos (emissor e receptor) então implicados no processo de sua atualização. E verifica-se que, das transformações às quais o enunciado tópico se submete, resulta um significado *emotivo*, superposto pelo elemento avaliatório (culminando em “mor espanto”), nas atitudes do sujeito de enunciação lírica, ajustando-se, portanto, a tópica ao exercício da função poética.

A instituição de uma economia relacional de uma economia relacional, na fala que reproduz um pensamento, em contínuo persuasivo cuja estesia é a formação (9), leva a crer que em “Mudam-se os tempos mudam-se as vontades” a arte resulta de “ordenar o protocolo antigo”, o incansável viajero das literaturas identificado na tópica”, como “ubi sunt”, a nova formulação para a proposta de que “todas as coisas têm seu tempo” E num poeta “fácil e fecundo” co-

(7). — *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1972, p. 59.

(8). — *Arte Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Edit. Globo, 1966, p. 80.

(9) — Cf. Roland Barthes, “Existe uma escritura poética?” in *O grau zero da escritura*. Trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo, Edit. Cultrix, 1957, p. 57

mo Camões a retomada não contaria à falta de inspiração, mas, exatamente, ao prestígio do tópico consagrado que desafia o engenho poético ao aperfeiçoamento por concisão de uma relação, reduzido o pensamento ao limite do universo estanque, mensurável do soneto.

Se a economia da linguagem clássica é, então, relacional, nela as palavras seriam “o mais possível abstratas em benefício das relações”, como pondera Barthes (10), ou, “as palavras não nascem amarradas, elas saltam, se beijam, se dissolvem”, como cantaria Drumond (11), na obra camoniana elas operam o encaixe da tópica desautomatizando o clichê, então ajustado a nova situação e o poema cumpre a missão artística, enquanto aquilo que Octavio Paz, com travo saudosista, entreviu nas obras do passado: foram “réplicas do arquétipo cósmico no duplo sentido da palavra; cópias do modelo universal e resposta humana ao mundo, rimas ou estrofes do poema que o cosmos diz a si mesmo. Símbolo do mundo e diálogo com o mundo: o primeiro por ser reprodução da imagem do universo; o segundo, por ser o ponto de interseção entre o homem e a realidade exterior. Essas obras eram uma linguagem: uma visão do mundo e uma ponte entre o homem e tudo o que o rodeia e sustém” (12)

DE CAMÕES AOS INCONFIDENTES

Que dizer das “voltas que o mundo dá”, no universo dos Poetas Inconfidentes?

Gongaza a tangenciou, no emaranhado das teias amorosas tecidas com Marília, no tom entre súplice e exortivo de sua poesia diletta de segunda pessoa, na alusão premonitória da velhice, na idéia de “quanto estrago” faz o tempo, “o ímpio tempo” que “para todos corre”; reflete à sua “bela Marília” que “tudo passa: a sorte deste mundo é mal segura”; sobre suas cabeças “sem que o possam deter, o tempo corre” (13)

Em “Acaso são estes os sítios formosos” as formas despem-se do estilo inquisitivo das Escrituras (14) para assumirem a roupagem

(10). — *Id.*, *ibid.*, p. 57

(11). — “Consideração do poema”, de “A rosa do povo”, in *Poesia Completa e prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar Edit., 1973, p. 137.

(12). — *Signos em rotação*, Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Edit. Perspectiva, 1972, p. 103-104.

(13) — *Id. ibid.*, p. 13.

(14). — Uma das fórmulas remotas em que acabou se consubstanciando o tópico da mudança, a do “ubi sunt”: “Onde estão os príncipes das gentes, e os que dominam sobre as alimárias, que estão sobre a terra? Os que brincam com as aves do céu? Os que entesouram prata, e ouro, em que confiam os

do pastoralismo clássico, onde o reconhecimento externo (da natureza) é solução retórica de promover no enunciado poético o polo de oposição ao reconhecimento das transformações internas do enunciante. O ser, mutante pois, antítese ao mundo estável, inverteria o modelo camoniano.

O cantor de Marília, ao distorcer, entretanto, os sinais da equação, reajusta também o “ubi sunt” pelo nexu da motivação amorosa que se reforça como elemento marcado, em um segundo refrão no fecho de cada estrofe. (“Marília, tu chamas? Espera que eu vou”) As estrofes desenvolvidas (o conjunto) são concomitantemente portadoras de um sub-conjunto, o do lastro tópico, e do vetor de um sentido novo, redundantemente investido pelo apelo amoroso, monocordicamente repetido pelo eu lírico.

Em “Não vês aquele velho respeitável”, (15) o processo de confrontos instala-se, como no universo poético camoniano, com os focos de tensão reduzidos, entretanto, na comparação, por oposição implícita (presente do velho e daquele que o observa) e por similaridade (o futuro do Poeta e de sua amada), entre sujeito do enunciado e sujeito(s) da enunciação. O desgaste das relações comparativas parece evidente na demais enumeração das seqüências posteriores, com uma função apenas somatória do tempo sobre os termos igualmente comparados e encaminhados, outra vez, para o desaguadouro de reiteração passional. E o “continuum” dos fatos que o poeta passa a referir, na linha premonitória, da futuração, leva o leitor a refletir, neste caso, sobre a validade da assertiva de que o “contínuo clássico” possa ser “uma sucessão de elementos de densidade igual, submetidos a uma

homens, e não têm fim os seus esforços de adquirir? os que lavram a prata e andam afatigados, e não têm termos as invenções das obras deles? Exterminados foram, e desceram aos infernos, e outros se levantaram em lugar deles” Baruch III, 15-19. In: *Bíblia Sagrada*. Antigo Testamento. Versão segundo os textos originais pelo Pe. Matos Soares. Porto, Sec. de Papelaria, 1955, p. 456.

(15). — Não vês aquele velho respeitável, /que à muleta encostado/ apenas mal se move e mal se arrasta?/Oh! quanto estrago não lhe fez o tempo,/o tempo arrebatado,/que o mesmo bronze gasta:/Enrugaram-se as faces e perderam/seus olhos a viveza;/voltou-se o seu cabelo em branca neve,/já lhe treme a cabeça, a mão, o queixo,/ nem tem uma beleza/ das belezas que teve. // Assim também serei, minha Marília,/ daqui a poucos anos,/ que o ímpio tempo para todos corre./ Os dentes cairão e os meus cabelos. /Ah! sentirei os danos, /que evita só quem morre. / Mas sempre passarei uma velhice/ muito menos penosa./ Não trarei a muleta carregada,/ descansarei o já vergado corpo/ na tua mão piedosa, /na tua mão nevada.” (3 1^{as} estrofes das 8 que compõem o poema). In Tomás Antônio Gonzaga, *Marília de Dirceu e mais poesias*. Pref. e notas de M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Edit. Sá da Costa, 1937, p. 47-48.

mesma pressão-emocional” que lhes retire a “significação individual e como que inventada” (16)

Em que pese a reflexão de que “a figura de Marília, os amores não realizados e a mágoa da separação” entrem “apenas como *ocasiões* no cancionero de Dirceu”, não se exclui a hipótese de recolher-se, também, em casos da lírica amorosa de Gonzaga, “o roteiro de uma personalidade, que se analisa e expõe, a pretexto da referida experiência passional concreta” (17) e é a idéia das horas mutantes que, então, figura a sua intensidade.

Com “Minha Marília bela, tudo passa” (18), e ao contrário da linha camoniana do desabafo a sós — acentuando-se a tendência da poesia de Gonzaga formalmente orientada para o destinatário —, a tópica se presta a retórica de reforço para exortações amorosas orientadas em cadeia, por típicos apelos clássicos de motivação, a do “carpe diem” horaciano ajustado à de colher o tempo o fruto da beleza, da beleza mundana em substituição ao tema platônico da beleza intemporal, que está bem apontada também em Camões por seu crítico Cristiano Martins: “Colhei, colhei do tempo fugitivo /E da vossa beleza o doce fruto, /Que em vão fora do tempo é desejado” (19)

A lamentação pessoal percorre os versos de “Sucede, Marília bela, à medonha noite o dia”, (20) invertendo-se o papel dos termos fúntivos de “Acaso são estes os sítios formosos”, ou seja, contrapondo a regra da perene mutância cósmica, ao eu lírico, dela exceção, em desfecho votivo (inversão), postos os oponentes como no soneto camoniano, enquanto figuração da dialética “mal e bem” E “bem”, marcado posicionalmente pelo clímax poético, relevará outra vez, na poesia de Gonzaga, a recorrência de atualização da tópica pelos efeitos de “leit-motiv” da poesia lírico-amorosa.

Estas manifestações esparsas da tópica, na lírica gonzagueana (como uma presença digna de nota pela reincidência nos versos do

(16). — R. Barthes — *Op. cit.*, p. 5

(17) — Antônio Cândido — *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Edit. 1959, p. 103.

(18). — Tomás Antônio Gonzaga, *op. cit.*, p. 37.

(19). — Cristiano Martins — *Camões. Temas e Motivos da Obra Lírica*. Rio de Janeiro, Americ. Edit., 1944, p. 82.

(20). — “Sucede, Marília bela, /à medonha noite o dia; /a estação chuvosa e fria/ à quente, seca estação./ Muda-se a sorte dos tempos;/ só a minha sorte não?” (1ª estrofe). “Qual eu sou, verá o mundo;/ mais me dará do que tinha,/ tornarei a ver-te minha: /que feliz consolação! /Não há de tudo mudar-se, /só a minha sorte não.” (8ª e última estrofe). In Tomás Antônio Gonzaga, *op. cit.*, p. 83-84.

Inconfidente) resultam, sobretudo, em efeitos retóricos, de contraponto no contexto lírico do cantar de amores, para destes constituir-se recurso de intensificação.

Não há um poema em que Gonzaga lhe destine a função de objeto da construção poemática. A tópica semelha-se a empréstimo, como um ponto de partida ou tábua de arrimo à sustentação das divagações sentimentais.

Com menos ênfase ainda, e à conta de exceção, resvala pela poesia de Silva Alvarenga, no momento único de dolência elegíaca à desapareição de Glaura: “Ó tempo! ó triste Morte, por quem tudo se abate, e se arruína” (21)

Mas, sobre Cláudio Manuel o ônus do tempo que passa e transforma, encerra-se, como em Camões de “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, no arcabouço rígido dos sonetos, como de resto grande parte da sua lírica.

Na sonetística amorosa de “Sou Pastor; não te nego” (22) a tópica aflora no desfecho poético, mas também, pelo processo de comparação por similaridade (eu lírico-natureza), é elemento implícito de uma retórica de reforço. Uma leitura “não anacrônica” do poema revelaria, mesmo, que ao árcaico basta, no cumprimento de sua missão literária, para “a fatura de um quadro onde as linhas da natureza ora contrastem ora emoldurem uma tênue história sentimental” (23) No quadro de Cláudio Manuel a natureza contaponto, como signo ordenado no papel de segundo termo de uma comparação é, no clímax, estilo de reiterar mágoas amorosas; no jogo de palavras como pretexto para um objeto (“Amor”), “tempo” (mudança) não extrapola a função de estabelecer um esquema relacional, da experiência do

(21) — *Glaura — Poemas eróticos*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943, p. 244.

(22). — “Sou pastor; não te nego; os meus montados/ são esses, que aí vê; vivo contente/ Ao trazer entre a relva florescente/ A doce companhia dos meus gados; // Ali me ouvem os troncos namorados,/ Em que se transformou a antiga gente;/ Qualquer deles o seu estrago sente;/ Como eu sinto também os meus cuidados. // Vós, ó troncos (lhes digo) que algum dia/ Firmes vos contemplastes, e seguros,/ Nos braços de uma bela companhia;/ Consolai-vos comigo, ó troncos duros;/ Que eu alegre algum tempo assim me via;/ E hoje os tratos de Amor choro perjuros”. In *Obras de Cláudio Manuel da Costa*. Texto conforme a edição de 1768. Restituição do texto por Ulpiano Bezerra de Menezes. Introd. de Antônio Augusto Soares Amora. Lisboa, Livr. Bertrand, (S. d.), p. 51.

(23). — Alfredo Bosi — *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Edit. Cultrix, 1970, p. 80.

sujeito da enunciação com tal objeto, ou seja, de configuração do “état d’âme” passional.

A idéia do tempo desfigurador dos seres e de seus sentimentos para contrastar, novamente, com o intransitório amor (fantástica vitória), está assente em “Que feliz fora o mundo, se perdida /A lembrança de Amor e glória, /Igualmente dos gostos a memória /Ficasse para sempre consumida!” O terceto de fecho registraria a maior aproximação com o soneto camoniano (“Que esse presente bem, quando passado, /Sobrará para idéia do tormento” (24), de Cláudio, variante de Camões: “Do mal ficam as mágoas na lembrança /E do bem se algum houve. as saudades”)

A diferença entre a proposta camoniana e a claudiana estaria, mais uma vez, no préstimo da tópica. A disjunção do bem e do mal, por relação de “tempo” (bem presente; mal passado) com “amor”, é reduziva no poema de Cláudio, por implicar num sentido explícito e literal em lugar da linguagem oblíqua que a relação impõe no texto de Camões.

É no plano hipotético (como no soneto Camoniano —” do bem se algum houve”) que Cláudio coloca as esperanças de chegada a um porto seguro do amor: “Continuamente estou imaginando, /Se esta vida, que logro, tão pesada /Há de ser sempre aflita, e magoada, /Se com o tempo enfim se há de ir mudando” (25) Mas, a função de “tempo” (transformador) reduz-se, de novo, pela comparação implícita, ao papel literário de dar ênfase à temática passional.

Em “Onde estou! Este sítio desconheço”, (26) o “ubi sunt” aparece distorcido, instrumento de uma engenhosidade de relações que revela os rastros barrocos da satisfação buscada na substituição violenta do esperado pelo inesperado, no epílogo em desconcerto com todo o clima de expectativas criado pela trajetória discursiva do poema: “Eu me engano: a região esta não era.”

(24). — *In op. cit.*, p. 66.

(25). — *Ibid.*, p. 67.

(26) — “Onde estou? Este sítio desconheço:/ Quem fez tão diferente aquele prado?/ Tudo outra natureza tem tomado;/ E em contemplá-lo tímido esmoreço.// Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço/ De estar a ela um dia reclinado: /Ali em vale um monte está mudado:/Quanto pode dos anos o progresso! //Árvores aqui tão florescentes,/Que faziam perpétua a primavera:/Nem troncos vejo agora decadentes // Eu me engano: a região esta não era:/ Mas que venho a estranhar, se estão presentes/ Meus males, com que tudo degenera:” (grifos nossos). *In op. cit.*, p. 52.

Mas, da poesia de Cláudio Manuel, é “Campos, que ao respirar meu triste peito/Murcha, e seca tornais vossa ventura”, (27) a mais atravessada pela idéia da implacável mudança à corrida do tempo.

Elaborada numa organização similar à de “Mudam-se os tempos mudam-se as vontades”, como na proposta camoniana a partir da seleção de um léxico “de uso” para constituir os grupos geradores de significação, desenha-se a trama das linhas própria da tela clássica.

Em Cláudio Manuel parece não haver, contudo, o rigor camoniano de veto à palavra fortuita e a estrita disciplina na funcionalidade relacional dos elementos. A julgar válido, no entanto, o juízo de que a poesia de Cláudio Manuel seria, nos seus melhores momentos, uma “poesia rica sem ostentação, elegante sem banalidade”, poder-se-ia entender a “não ostentação” ou a “elegância”, como resultante do convencional de “prudência” clássica no equilíbrio de efeito da adjetivação e do esquema dialogal instituído pela presença discreta da natureza invocada, criando-se a oposição “eu” — “tu”, poeta-natureza, sem dinamizar-se a potencialidade de tensão entretanto, na medida em que o “tu” presta-se, de fato à função efetiva de um “ele” sobre o qual projetar-se o estado lírico. Por outro lado, o polo semântico instituído pela “natureza”, ou “universo”, representado assim pela invocação de “campos”, não se presta, como na proposta camoniana, a ser o sinal constante de confronto entre o poeta e o mundo, mas a suporte estilístico da coita amorosa. E o uso da técnica dialogal parece promover uma dispersão de tensões, como força centrífuga a atenuar a oposta, de convergência para o eu lírico: através da invocação explícita a um destinatário imediato, representado em “campos” a função conativa empana, então, no poema, o relevo da função emotiva centrada sobre o remetente. Assim, uma suposta suavidade na poesia de Cláudio Manuel, decorreria da atuação concomitante de recursos retóricos que, até certo ponto, se neutralizariam no jogo relacional, em vez de manterem o equilíbrio em tensão, resultando em impedir a tópica de alcançar a ênfase que o processo de atualização no soneto camoniano lhe empresta. Talvez neste processo encontre fundamento a assertiva de

(27). — “Campos, que ao respirar meu triste peito/ Murcha, e seca tornais vossa verdura,/ Não vos assiste a pálida figura,/ Com que o meu rosto vedes tão desfeito. // Vós me vistes um dia o doce efeito/ Cantar do Deus de Amor, e da ventura; / Isso já se acabou; nada já dura;/ Que tudo à vil desgraça está sujeito.// Tudo se muda enfim: nada há, que seja/ De tão nobre, tão firme segurança,/Que não encontre o fado, o tempo, a inveja.// Esta ordem natural a tudo alcança; / E se alguém um prodígio ver deseja,/ Veja meu mal, que só não tem mudança.” *In op. cit.*, p. 88.

que “o que é radical em Camões ou em Tasso” se apresente em Cláudio Manuel como “fenômeno capilar” (28)

Os termos polares “presente”, “passado”, não têm o reforço camoniano de intensificação. “Passado”, contraponto de “presente”, registra-se numa só breve seqüência sintagmática — “Vós me vistes um dia o doce efeito/ Cantar do Deus de Amor, e da ventura;/ Isso já se acabou” E sua ênfase resulta, assim, em ser menor que a dos desdobramentos com suporte em “presente”, no balanço das antíteses.

Por outro lado, não se formam constelações tensionais em torno de “poeta”, “universo”, como se viu ocorrer no soneto camoniano; não há os desvios de linguagem, mas, ao contrário, consuma-se o poema numa formulação transparente, por reduzida que fica a margem de conotação: “Esta ordem natural a tudo alcança;/ E se alguém um prodígio ver deseja,/ Veja meu mal, que só não tem mudança”

Quase tão despojado quanto o soneto camoniano em construções metafóricas ou sugestões sinestésicas, é na comparação que reside o fundamento estilístico, como se viu, para relacionar, “mudança” (de todas as coisas) em oposição, a “constância” (mal do poeta) O grau aproximado de notoriedade dos termos comparados nivela-os, entretanto, e o termo tópico não logra ultrapassar o plano da significação denotativa.

Estas recorrências de poeta para poeta, ressalva, está claro, a hipótese de cada universo poético ser criado em nível de menor, ou maior eficácia de estilo, acabariam por acoroçoar a tese de que “desgastadas num pequeno número de relações” iguais, as palavras clássicas poderiam estar a caminho de uma álgebra: “a figura retórica, o clichê”, seriam “instrumentos virtuais de uma ligação”; perderiam “sua densidade em favor de um estado mais solidário do discurso”; “operariam a maneira de valências químicas, desenhando uma área verbal cheia de conexões simétricas, de estrelas e nós”, dos quais “surgiria, sem que nunca o repouso de um espanto, novas intenções de significação” Assim que as parcelas do discurso clássico transmitissem seu sentido, se tornariam “veículos ou anúncios, levando sempre mais longe um sentido que não quer depositar-se no fundo de uma palavra, mas estender-se a medida de um gesto total de inteligência, isto é, de comunicação” (29)

E a verdade é que os árcades, como se lembrará mais além, se sobrecarregam com os postulados teóricos neo-clássicos portu-
gue-

(28). — Alfredo Bosi — *Op. cit.*, p. 70.

(29). — Roland Barthes, *op. cit.*, p. 59.

ses, como sejam os de Verney e Cândido Lusitano, cujas propostas de reposição clássica, no rigor da ortodoxia de princípios e de dogmas, fazem-se molas de tolher, em excesso, o vôo da imaginação pessoal. É o caso da valorização neo-clássica da mimese que justifica a própria reprodução icástica, ou seja, descritiva e particularizante de uma coisa verdadeira, não obstante a reflexão aristotélica advertir por outro lado, que “não menos agradável é a mudança, porque mudar está na ordem da natureza, visto que a continuidade numa situação estabelecida gera a saciedade” (30)

Daí se poder avaliar o grau de eficácia do poeta que logra, como Camões, superar as limitações de uma convenção e arriscar o vôo da “entelequia”, mesmo sob a ameaça dos desgastes (no caso os da tópica retomada) que a mestria do velho Aristóteles apontava.

E, por todas essas razões, ao Poeta português há que dever-se, no mundo literário ocidental, não apenas a sobrevivência do tópico, mas a sua revitalização, carregando-o de carga energética com que projetar-se no futuro de sua e de outras literaturas.

O GIRO DA TÓPICA

Se Camões, como bem vira Filgueira Valverde, em “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, “rende tributo en este soneto, finalmente troquelado, al topos “ubi sunt” e se “la queja por el paso del tiempo es una de las constantes en la literatura europea” (31), dele não haviam de faltar, no círculo da literatura ibérica, outros sinais. E Valverde, assim, os aponta: “E nom vi nenhum estado/ que nem fosse descontente,/ hús choram pelo passado/ e outros pelo presente/ decia Luís de Silveira, en paráfrasis del Ecclesiastés. Y Álvaro de Brito, en su duríssima sátira social, es aquel verso — fez o tempo outra volta, que aun, en la poesia popular, tiene hoy vivo eco— Son; voltas que o mundo dá” (32)

O mesmo Valverde alude à famosa queixa de João de Menezes, no *Cancioneiro Geral*, quando pensando na *triste mudança* dos dias passados sem alívio, dizia — “Mi tormento desigoal/ para mas pena sentir/ me tiene fecho inmortal / y no me dexa bevir ” (33)

(30). — Aristóteles — *Arte Retórica — Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, p. 75.

(31) — José Filgueira Valverde — *Camoens*. Barcelona, Edit. Labor, 1958, p. 178.

(32) — *Id. ibid.*, p. 179.

(33). — *Id. ibid.*, p. 179-180.

E no soneto de Sá de Miranda, antecedente imediato do de Camões, “O Sol é grande, caem coa calma as aves,/” ressurgem também a tópica, em linhas de contraposição (similares às que aparecerão depois, no soneto Camoniano), centradas, também, na ação incessante do tempo — “Ó cousas, todas vãs, todas mudaves,/ qual é tal coração que’ em vós confia?/ Passam os tempos vai dia trás dia,/ incertos muito mais que ao vento as naves” (34)

Mas, onde localizar as raízes mais remotas do tópico que se identificou e universalizou como “ubi sunt”?

Etienne Gilson, no primeiro capítulo de *Les Idées et les Lettres*, “De la Bible à François Villon”, vai encontrar as pontas dos fios nas Velhas Escrituras, também no “Livro da Sabedoria”, na palavra dos insensatos: “De que nos aproveitou a soberba? ou de que serviu a jactância das riquezas? Todas aquelas coisas passaram como sombra, e como um correio que vai depressa. E como uma nau, que vai cortando as agitadas ondas, da qual se não pode achar rasto depois que passou, nem a esteira da sua quilha nas ondas; ou como ave que voa, atravessando pelo ar, de cujo caminho se não acha indício algum, senão só o ruído das asas, que cortam o leve vento, e fendendo o ar com a força do seu vôo, passou batendo as asas e depois disto se não encontra sinal algum do seu caminho; ou como seta despedida ao lugar destinado: o ar dividido logo se cerra em si mesmo, de maneira que se fica ignorando a passagem dela;” (35) E assim por diante, manifesta-se o sentimento fundamental, como acentua Gilson, em que o pensamento medieval se inspirará. depois: “vanité des biens périssables, donc mépris du monde, et traduction de la fragilité des joies terrestres par une accumulation d’images poétiques empruntées à tout ce qui passe sans laisser de traces, s’évanouit ou se disperse à jamais” (36)

Gilson pondera, ainda, que é igualmente nas Escrituras que “nous voyons cette donnée fondamentale s’associer à un mouvement de style qui ne s’en séparera plus désormais. Le Prophète s’écrie, pour rendre plus saisissante encore la disparition des biens terrestres: “*Ou sont maintenant, les princes de la terre? C’est là l’origine première de ce*

(34). — Apud A.S. Amora, M. Moisés e S. Spina — *Presença da Literatura Portuguesa*. Vol. I. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1961, p. 179.

(35). — “Sabedoria V, 8-15” In *A Bíblia Sagrada*. Segundo a Vulgata Latina por Antônio Pereira de Figueiredo. Lisboa, 1913, p. 525.

(36). — Etienne Gilson — *Op. cit.*, Librairie Philosophique J., Vrin, 1932, p. 11.

que certains historiens de la littérature ont nommé: la formule *ubi sunt*. Prise à part, elle correspond, sans aucun doute, à un mouvement spontané de l'imagination, et l'on en a relevé plusieurs exemples dans l'antiquité gréco-latine" (37)

No apêndice que Gilson oferece ao seu primeiro capítulo, "Table pour l'Histoire du Thème Littéraire *Ubi Sunt*", o caminho histórico do tópico traçado a partir das Sagradas Escrituras ("Isaiás: XXXIII, 18; Baruch: III, 16-19; São Paulo: Corínt., I, 19-20"), com passagem pela antigüidade greco-latina ("Cícero: *Philipp.*, VIII, 23; Cícero: *Oratio pro Cn. Plancio*, 83; Tibullus, II, 3,27; Ovídio, *Met.*, XIII, 92; Plutarco: *Consol. ad. Apollonium*, 110 D") (38), vai alcançar a literatura latina medieval, por teólogos e poetas, irradiando-se a demais várias literaturas européias.

Ora, em "Sobolos rios que vão", onde o tópico ocorre, Camões teria glosado o Salmo XXXVI, de autoria atribuída a Davi, conforme propõem seus críticos, entre entre os quais Hernâni Cidade (39); esse poema, em que ressurge, mostra como primeiro fator, para Valverde, o hebraísmo (40), representando um momento de autêntico" no parecer de Cristiano Martins. (41) Por outro lado, Camões teve seus mestres no *Cancioneiro Geral*, onde Valverde denuncia a presença do tópico. E Étienne Gilson localiza-o também na antigüidade greco-latina que inspirou os clássicos portugueses, enquanto Valverde e outros críticos de Camões aproximam, ainda, o poema "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades" daquele de Sá de Miranda ("O sol é grande, caem com calma as aves,"), poeta de quem Camões foi igualmente discípulo. Segue-se, pois, que várias hipóteses já se delineiam para recomposição das vias diretas ou indiretas do itinerário do tópico até Camões.

Aos Inconfidentes, que condutos, no entanto, os faria alcançar a pertinácia da tópica? A resposta imediata não pressuporia o veículo da influência do clássico português sobre os neo-clássicos que lhe retomassem a caminhada? Se Cláudio Manuel como estudante em Coimbra "foi contemporâneo de Diniz, Negrão Gomes de Carvalho, Garção, os reformadores literários", parecendo verossímil Cláudio ser não um caudatário, mas um "co-autor da transformação do gosto, embora de modo independente e mais conservador" (42), o próprio dado histórico-li-

(37) — *Id. ibid.*, p. 11-12.

(38) — *Id. ibid.*, p. 31-32.

(39) — *Luís de Camões*. Lisboa, Edit. Arcádia, 1961, p. 96.

(40) — *Op. cit.*, p. 146.

(41) — *Op. cit.*, p. 41

(42) — Antônio Cândido — *Op. cit.*, p. 85.

terário firmaria “a priori”, a hipótese das influências canonistas diretas sobre os reformadores neo-clássicos, entre os quais Cláudio se punha.

E, assim, o reconhecimento do vínculo histórico entre os neo-clássicos portugueses e os árcades brasileiros como “ponto pacífico”, remete, prontamente o observador da poesia dos Inconfidentes, para o foco literário irradiador da Metrópole.

Se temos, em ambos os artistas do Brasil, a proximidade tão íntima da tradição e da cultura portuguesa, entende-se que, também, como na literatura portuguesa do tempo, nada mais provável do que se estenderem sobre os poetas da literatura brasileira menina as teias envolventes da adulta poesia camoniana.

E, não obstante certas transformações que ao longo deste exame se referiram, o rastro de Camões nesta poesia brasileira parece nítido. Para avaliar-se a presença do lirismo camoniano em Cláudio basta confrontar-se, invocando textos de outra motivação, o soneto “Faz a imaginação de um bem amado,/Que nele se transforme o peito amante” (43) com o camoniano, seu predecessor “Transforma-se o amator na cousa amada,/ por virtude do muito imaginar”

A idéia camoniana dos “Alegres campos, verdes arvoredos”, ou dos “Campos Bem-aventurados”, que já não vêm a alegria do Poeta, é recorrente nos versos de Cláudio: “Consolai-vos comigo, ó troncos duros;/ Que eu alegre tempo assim me via;/ E hoje os trato de Amor choro perjuros” (44)

A própria perplexidade barroca que já aflora na lírica camoniana de “Busque Amor novas artes, novo engenho”, com o desfecho “Que dias há que na alma me tem posto/ Um não sei que, que nasce não sei onde,/ Vem não sei como, e dói não sei por que”, reaproveita-se e como que à guisa de clichê, no poema claudiano: “Aquela cinta azul, que o Céu estende/ À nossa mão esquerda, aquele grito/ Com que está toda a noite o corvo aflito / Dizendo um não sei que, que não se entende” (45)

Fica clara, pois, a reminiscência de modelos poéticos camonianos na lírica do Inconfidente, a reiterar o juízo de que o tópico “ubi-sunt”, em suas flexões, por certo liga-se à direta fonte camoniana.

(43). — Cf.: Cláudio Manuel da Costa, *op. cit.*, p. 63.

(44). — Cf.: Cláudio Manuel da Costa, *op. cit.*, p. 51.

(45). — Cláudio Manuel da Costa — *Op. cit.*, p. 58.

Gonzaga, mais liberto da escravização do convencionalismo arcádico, deixou menos flagrantes, mas, ainda assim, facilmente identificáveis, os arquétipos da poesia camoniana, para re-comporem, em sua lírica, a trajetória de projeção de mais um sentido.

Se “O grande feito dos poetas arcádicos, maiores e menores, foi o esforço de trazer à pátria os temas e as técnicas mentais e artísticas do Ocidente europeu, dando a nossa literatura um alcance potencialmente universal, antes mesmo que ela tomasse consciência de sua individualidade nacional”, e, “nesse sentido, foram civilizadores por excelência” (46), pode-se dizer que Camões lhes ofereceu recursos ponderáveis para realizá-lo. À assimilação do Classicismo, por via da rígida preceptiva literária neo-clássica de seu tempo, que lhes armou — sobretudo a Cláudio Manuel — o círculo de fronteiras, cerceando-lhes uma livre aventura pelo mundo da palavra, quer o fosse pela convenção pastoril, ou pelo formalismo academizante, ou virtuosismo verbal e metrificador, lograram, no entanto, re-produzir na literatura pátria processos com que acolher os temas e técnicas mentais e artísticas do Ocidente europeu, por sugestão daqueles ou daquelas que, de qualquer forma, se constituíssem mais vigoroso suporte para a sua teia poética, no caso os que vitalizados estavam pela eficácia da formulação camoniana.

Ao retomarem a tópica que extrapola os próprios limites do passado literário europeu, lançaram-na à peregrinação no novo mundo, pondo-a a vagar pelo nexos com esse universo que passou a justificá-la. Ainda quando por sedução de expediente para outro objeto literário, valeu-lhes na representação daquela postura que, Poetas “Inconfidentes”, houveram por bem assumir “em confiança” de uma particular realidade.

(46) — Antônio Cândido e José Aderaldo Castelo — *Presença da Literatura Brasileira*. V - I. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, p. 130.

UM MOMENTO MUSICAL

Maria Helena Nery Garcez

Pertencente a *Ritmo Dissoluto*, coletânea que Manuel Bandeira publicou em 1924, reunindo composições realizadas no período de 1913 a 1921, está o poema Felicidade (1), pequena obra prima musical. Por informação do autor no seu *Itinerário de Pasárgada* sabemos que tal poesia é contemporânea ou anterior às de *Carnaval*, tendo sido criada por volta de 1913, época em que Manuel Bandeira ainda se encontrava ligado à estética tradicional no que diz respeito ao ritmo. Em versos livres serão apenas as composições mais tardias, as últimas de *Ritmo Dissoluto*.

Atentando para a estrutura externa do poema, observamos que seus versos estão dispostos em três frases musicais: a primeira contendo sete versos e as duas restantes quatro cada uma. Constituindo o fecho do poema aparece um verso isolado. A designação fecho, aliás,

(1). — BANDEIRA, Manuel — *Estrela da Vida Inteira*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora e Instituto Nacional do Livro, 1970, p. 82:

FELICIDADE

A doce tarde morre. E tão mansa
Ela esmorece,
Tão lentamente no céu de prece,
Que assim parece, toda repouso,
Como um suspiro de extinto gozo
De uma profunda, longa esperança
Que, enfim cumprida, morre, descansa.

E enquanto a mansa tarde agoniza,
Por entre a névoa fria do mar
Toda a minh'alma foge na brisa:
Tenho vontade de me matar!

Oh, ter vontade de se matar...
Bem sei é cousa que não se diz.
Que mais a vida me pode dar?
Sou tão feliz!

— Vem, noite mansa.

é imprópria pois tal poema não apresenta uma estrutura fechada, mas, como veremos adiante, o poeta propositadamente não arredonda a estrutura, deixando-a aberta. O metro usado para a maioria dos versos é o eneassílabo, aparecendo apenas três versos tetrassilábicos: o segundo, o décimo quinto e o décimo sexto. Quanto à rima, aparece a interior (nos quatro primeiros versos) e a final. Na primeira estrofe o tipo de rima final predominante é a emparelhada (abbccaa) e nos dois quartetos é cruzada (dede; efef).

A tonicidade não obedece a uma regularidade absoluta. Há, porém, um traço comum: todos os versos apresentam acentuação na quarta e na nona sílaba, excetuando-se os tetrassílabos que, evidentemente, só apresentam acentuação na quarta. Os versos que apresentam outros acentos além dos nas 4.^a e 8.^a sílabas, são:

1º verso	— Acentos nas:	2ª	4ª	6ª	9ª
6º e 7º versos	— Acentos nas:		4ª	6ª	9ª
8º verso	— Acentos nas:	2ª	4ª	6ª	9ª
9º e 10º versos	— Acentos nas:		4ª	6ª	9ª
12º verso	— Acentos nas:	1ª	4ª		9ª
13º verso	— Acentos nas:	2ª	4ª		9ª
15º verso	— Acentos nas:	2ª	4ª		
16º verso	— Acentos nas:	1ª	4ª		

Há uma certa regularidade na disposição dos acentos secundários e é devido a estas variações uniformes de acentuação que os versos apresentam um ritmo modulado, extraordinariamente musical. A incidência do acento uniformemente sobre a 4.^a sílaba de cada leva-nos a dirigir uma atenção especial para as palavras que a contêm e o levantamento faz-nos concluir que em tal posição estão situadas as palavras fulcrais do poema. Assim, no primeiro verso, é a palavra *tarde* que se singulariza. É realmente essa a palavra central do verso, pois é a que define todo o ambiente, a atmosfera que vai envolver a poesia. Em torno do acento principal na 4.^a sílaba, há mais dois acentos secundários neste versos e muito importantes para a configuração do ritmo desta poesia, os acentos na 2.^a e na 6.^a sílabas:

A do ce tar de mo rre. E tão man

— — — — —

/ / / /

2ª 4ª 6ª 9ª

O segundo acento incide sobre a sílaba *do* de doce, e produz um efeito de alongamento do verso, de maior gravidade, efeito este intensificado ainda mais pelo terceiro acento na 6.^a sílaba. O ritmo torna-se mais pausado e mais musical, transmitindo-nos uma sensação de con-

tinuidade indefinível, de algo que se vai desdobrando lentamente mas que nunca chega a seu fim. Para essa sensação de continuidade é elemento essencial o significado das palavras aliado às suas sonoridades. O acento incidindo sobre a 1.^a sílaba da palavra morre enfraquece a sílaba seguinte extraordinariamente, e, podemos dizer que ela se torna quase que imperceptível. Porém, esta sonoridade atenuada deixa atrás de si um lastro sonoro que se vai perdendo baixinho mas que não cessa de vibrar nos nossos ouvidos. A ressonância das duas vibrantes — -rre transmite-nos a sensação da ação em decurso, sensação essa principalmente expressa pelo substrato semântico da palavra. O verbo está no presente do indicativo, indicando, pois, ação que se desenrola, e a sonoridade e o ritmo fazem-nos captar a ação desenrolando-se lentamente, indefinidamente. A palavra *morre* impregna com seu sentido a atmosfera do verso de uma melancolia suave, que se vai desdobrando ao mesmo tempo que a sonoridade do vocábulo. É essa palavra que confere o tom de suave tristeza à atmosfera em que o poema se desenvolve. A sensação de suavidade vem justamente do termo que antecede tarde, termo que confere ternura, doçura ao verso, a palavra *doce*. Quando o poeta diz *a doce tarde morre* sentimos imediatamente todo um mundo poético criado em que cada vocábulo atua com um sentido altamente evocador.

Temos, portanto, no primeiro verso uma frase de quatro palavras, das quais três são acentuadas; daí resulta um ritmo lento, pausado, melancólico como a significação da frase. O estudo da sonoridade mostra-nos a existência de uma aliteração de dentais *t* e *d*, “ *doce tarde* *t*ão. ” À primeira vista poderia parecer-nos estranho e destoante que num poema de atmosfera suave, melancólica, aparecesse uma aliteração com consoantes explosivas; tal estranheza será dissipada quando analisarmos o verso 3.^a com o qual este se relaciona intimamente. O levantamento dos recursos sonoros do poema mostra-nos que a aliteração em dental aparece em todo seu decorrer, que é um recurso sonoro fundamental, juntamente com dois outros tipos de aliteração: a das sibilantes e a dos sons nasais. Veremos como se combinam estes três tipos dentro de um mesmo verso e o efeito que daí se tira. No verso que estamos analisando, o 1.^o, vamos encontrar os dois tipos de associação. Estudaremos o entrelaçamento das aliterações de dentais e sibilantes no 1.^o e 2.^o versos, procurando determinar o seu efeito. Temos, portanto, os versos: *A doce tarde morre. E tão mansa*

Ela esmorece,

Ao pronunciarmos as oclusivas dentais, pronunciamo-las com mais força do que as sibilantes, e isto faz com que baixemos o tom de voz ao emití-las, de tal forma que suas terminações tornam-se imper-

ceptíveis, perdem-se no infinito. É o mesmo caso da sonoridade da palavra *morre*. Principalmente devido à rima interior: *doce e esmorece* produz-se em nós uma sensação de continuidade indefinida, de susurro que paira na atmosfera. Logicamente o que fornece a base para a criação deste efeito é o significado do verbo *esmorecer*, que encerra algo de impreciso, de fluido, de desintegrador.

A aliteração em nasal: *tão mansa* seguida de sibilante também produz uma associação feliz, pois a ressonância nasal de *tão*, que vai se intensificar em *mansa* casa-se admiravelmente bem como o sibilo prolongado da última sílaba: *sa*. O enjambement que liga o 1.º ao 2.º verso é muito bem torneado, pois o ritmo ganha aí uma modulação etérea, que nos lembra os contornos ondulantes e imprecisos dos quadros impressionistas. É uma ampla curva mas ligeiramente delineada esta que o ritmo aí descreve. A escolha de um metro diferente, justamente a metade do metro principal foi muito acertada, pois os dois versos constituem de tal forma uma unidade ao nosso ouvido que o sentimos como um verso único. Na realidade há só um verso para o ouvido e dois para a vista, e a disposição gráfica é um modo de sugerir o movimento ondulante, de vai e vem. Após *esmorece* temos uma pausa mais longa que vai atrair nossa atenção para o verso seguinte, que começa num tom musical mais elevado.

No terceiro verso encontramos o ritmo regular apresentando dois acentos, na 4.^a e 9.^a sílabas. Vemos que o acento principal cai sobre a sílaba —*men*— da palavra lentamente. O significado desta palavra, intensificado pelo acento, vem reforçar a impressão de movimento pausado, compassado. Combinam-se neste verso as aliterações em dental e em nasal: *tão lentamente*; da aliança destas sonoridades resulta um efeito muito expressivo e que dá margem a uma interpretação de um traço sonoro do poema, a que aludimos no 1.º verso. O poeta especifica neste 3.º verso o tipo de céu que contempla: é um céu de prece. É hora do crepúsculo, já o sabemos, pois a “tarde morre”, e esta especificação —*prece*— nos leva a crer que se trate da hora do Angelus e que o poeta se refira a isto ao ouvir os sinos tanger. Ora, é a sonoridade onomatopáica, tanto no 1.º verso como no 3.º, que nos leva a esta interpretação. É também o que explica a presença das consoantes oclusivas num poema de atmosfera suave, tranqüila. São as badaladas de um sino que estão expressas por meio de palavras onomatopáicas, como: *tão* (1.º verso) seguida de *mansa*, e *tão* (3.º verso) aliada a este admirável *lentamente*. Há uma sonoridade de ressonância, de vibração, devido à repetição do ditongo nasal de *tão* em *mansa*, o mesmo ocorrendo no verso 3.º com *tão lentamente*.

Compreende-se também mais nitidamente o porquê de um ritmo tão pausado, tão compassado, tão musical, pela sua adequação ao compasso das baladas de um sino. Encontramos ainda na análise sonora deste verso a seqüência *céu de prece*, nova aliteração de sibilantes, enquanto ainda se exerce sobre nosso ouvido o influxo mágico da palavra desintegradora *esmorece*.

As sibilantes, como vemos pela análise, constituem o substrato da estrutura sonora do poema, fornecendo como que a silenciosa música de fundo, que se ouve mas não se escuta, o ciclo quase imperceptível sob o qual ressoam as combinações de aliterações nasais e dentais.

O quarto verso enfileira-se na mesma linha sônica do final do 3.º. Estamos novamente em face de uma rima interior: *parece* rimando com a última palavra do 3.º verso *prece*. O ritmo é escorregadio, deslizante, de uma ligeireza flutuante, principalmente devido à sonoridade, ao substrato sibilante. O ritmo dos versos 3.º e 4.º é ondulatório; no verso 3.º há um ponto culminante na 4.ª sílaba —men— após o que novamente a onda sonora decresce e lentamente se espalha para um final de verso que é infinito, que é um sussurro indeterminado e impreciso, emendando-se noutra sonoridade sibilante (*assim*). Acontece o mesmo no verso 4.º: a onda sonora eleva-se até a 4.ª sílaba, *parece*, que é o ponto culminante, e tomba logo em seguida numa sílaba sibilante que é rima interior da palavra *prece*, aumentando portanto a sensação de musicalidade e de ritmo. Não há uma pausa longa aqui; pelo contrário, ela é quase que imperceptível, continuando a queda da onda sonora até resolver-se na sibilante sonora de repouso. Vemos que as quatro palavras finais dos versos terminam em sibilante, porém, não é somente a sonoridade que nos traz a sensação de continuidade, de música de fundo, mas, simultaneamente, o significado destas palavras. No primeiro verso encontramos *mansa* — e a palavra diz tudo por si mesma. É evidente que o significado de *mansa* dá-nos idéia de continuidade, de inércia, de traqüilidade, de estabilização. No 2.º verso, temos *esmorece*, cujo sinônimo, no texto, seria *desintegra-se*, *desfaz-se*. A palavra *prece* sugere-nos paz, serenidade, transcendência, portanto algo também de contínuo, de persistente, de estável. O emprego de palavras imprecisas como: *esmorece*, *parece*, não nos transmite imagens claras, nítidas, mas ligeiros vultos, figuras nebulosas, imprecisas. Essa indeterminação, essa névoa da hora do crepúsculo é parte essencial da atmosfera impressionista do poema. A última palavra do 4.º verso —*repouso*— reforça mais a sensação de tranqüilidade, de paz.

A palavra dominante do 5.º verso é *suspiro*; e é para provocar a sensação de uma longa expiração que aparece o enjambement, ligando

o verso 5.º ao 6.º No estrato das sonoridades encontramos as aliterações em sibilantes: suspiro de *extinto* gozo. E aqui a sensação ainda poderá ser de continuidade? Cremos que, apesar da palavra *extinto*, sentiremos ainda a impressão de continuidade, e isto se explica devido ao termo anterior, *suspiro*. Se a palavra *gozo* isolada sugere-nos movimento que dura, vindo, porém, modificada por *extinto* deveríamos ter a sensação de fim, de parada; ora tal não se dá, porque a influência do termo *suspiro* é mais forte, sendo o dominante do verso. Tal vocábulo neutraliza a ação do particípio, dando-nos novamente a sensação de continuidade, de algo que se desenrola lentamente no tempo, que se prolonga e parece infinda.

Os versos 5.º, 6.º e 7.º formam uma seqüência rítmica e sonora admiravelmente bem construída. O verso 5º obedece ainda ao esquema rítmico binário, ao esquema ondulatorio, mas vemos que se o tom sobe e tem seu ponto culminante na 4.ª sílaba, em *suspiro*, ele não desce tão rapidamente como nos outros estudados, mas mantém-se no mesmo timbre, para ir e tombar bruscamente, no início do 6.º verso. É essa manutenção do tom dominante, aliada à significação da frase que confere a unidade dos dois versos que torna o enjambement tão deslizante, tão natural, tão suave.

Os ritmos dos versos 6º e 7º são iguais. Os acentos dos versos tombam na 4.ª, 6.ª e 9.ª sílabas, mudando-se, pois, o esquema rítmico em relação aos quatro versos anteriores. Estes tornam-se mais graves, mais compassados, mais lentos. Vemos que o ritmo e a significação adequaram-se perfeitamente nestes versos, pois enquanto as significações nos falam de uma esperança longa, contínua, profunda, que se extingue num suspiro, o esquema rítmico acompanha o sentido, desenvolvendo-se com lentidão, com gravidade, ritmo de cantochão.

No verso 7.º o ritmo também corresponde ao sentido, produzindo-nos o efeito de algo que se alcança com esforço, a duras penas. A palavra fulcral deste verso é “cumprido” que vem precedida do significativo advérbio “enfim”, tal associação produz o efeito manifestado acima, de libertação, de alívio.

Quanto aos sons, temos no 6.º verso uma predominância de vogais nasais, sendo duas vogais fechadas (*profunda*, *longa*) e uma aberta (*esperança*) O efeito dêste *uma profunda* é muito expressivo; há aí o som *u* desnasalizado, seguido do *u* nasalizado, o que já o torna mais sonoro e longo, e ainda sob a influência do acento predominante do verso. Ora, o acento alonga a sílaba ainda mais, e por isso o sentido de profundidade, expresso pela palavra “profunda” encontra-se aí muitíssimas vezes intensificado, ecoando nos nossos ouvidos como algo de

muito interior, que parte do âmago das coisas. Em seguida a *profunda* aparece o adjetivo *longa*, quase nas mesmas circunstâncias. Temos uma mudança de timbre de *un* para *on*, portanto, uma abertura, e esta sílaba sob o acento tônico é pronunciada mais lentamente que as outras. O sentido da palavra é, pois, intensificado pela acentuação e pela sonoridade.

A segunda estrofe constitui uma quadra, cujas rimas são cruzadas (d e d e) Podemos dividi-la ao meio: nos dois primeiros versos termina-se a pintura do ambiente circundante e a partir do terceiro introduz-se uma personagem, o eu-lírico.

O oitavo verso é acentuado como o primeiro, na 2.^a, 4.^a, 6.^a e 9.^a sílabas, sendo, portanto, um verso pausado, longo. A palavra *mansa* é a dominante no verso, sobre a qual recai o quarto acento. Impressão de lentidão de paz melancólica, nos é dada pelo verbo *agoniza*. A estrutura sonora apresenta três tipos de aliterações: 1) *nasais*: e *enquanto a mansa*. — efeito de ressonância contínua, principalmente devido ao sentido de enquanto; 2) surge na palavra *mansa* a sibilante surda aliada à nasal, que vai se ligar à sibilante sonora de *agoniza*; esta tem a vantagem de vibrar, de ecoar mais, de persistir. .; 3) aliteração em *t* e *d*.

No 9.^o verso, a palavra importante é *névoa* e há um acento na 6.^a sílaba em *fria*. Estratos sonoro e semântico mais uma vez interagindo para precisar melhor a imprecisão da atmosfera, *névoa fria*: na sonoridade há uma repetição de fricativas conduzindo ao efeito do som que se prolonga. Aqui as fricativas substituem as sibilantes

No 10.^o verso começa o monólogo lírico. O ritmo é binário, acentuação na 4.^a e 9.^{as} sílabas. A palavra em destaque é *minh'alma*. O ritmo é descendente depois da 4.^a sílaba. Há no início uma ascensão até o ponto culminante —*nhal*— e em seguida o declínio ligeiro e gracioso e esta sensação é transmitida por *foge*, que indica leveza, docilidade. É como se a alma do eu-lírico não opusesse nenhuma resistência à brisa. A impressão que consegue dar é de entrega da alma, de seu ser para a desintegração na brisa, no não-ser.

O 11.^o verso é dos mais importantes do poema, é a chave para a compreensão do seu ambiente, da atmosfera de tristeza. A paisagem fixada é melancólica, triste, calma mas triste, e o porquê desta tristeza é a disposição anímica do poeta manifestada neste verso. (2)

(2). — Este desejo de matar-se ou de que a morte venha logo é motivo constante na obra de Manuel Bandeira. Em “Vou-me embora prá Pasárgada” encontramos uns versos muito semelhantes a este:

“Quando de noite me der
Vontade de me matar”

A tonalidade do verso é decrescente. A 1.^a sílaba é a mais alta e a partir desta, forma-se uma escala que abaixando atinge a nota mais grave de todo o poema. A rima é aguda, atraindo-nos a atenção para a palavra final, a mais importante deste verso. No estrato sonoro vemos a aliteração em dental: *tenho vontade de me matar*; tal repetição endurece o verso, confere-lhe um ritmo marcado, que exprime a realidade amarga da vida em contraste com o ambiente etéreo, impreciso, ideal da primeira parte.

Inicia-se a terceira estrofe com um verso de estrutura rítmica ternária, com o primeiro acento na primeira sílaba do verso: — Oh, ter vontade. Há depois da interjeição uma longa pausa e é essa ênfase na exclamação e esta pausa que confere a este verso o tom de uma conversa. O verso apresenta um tom de impaciência, de aborrecimento. É o juízo crítico do mundo que o eu-lírico ironicamente repete simulando uma conversa.

No verso 13.^o segue-se a resposta. A acentuação deste verso cai na segunda, quarta e nona sílabas. Logo após o 2.^o acento há uma longa pausa que denota impaciência. É um começo de verso forte, com uma oclusiva bilabial seguida de uma pausa longa e de uma ascensão brusca de tom. O ponto mais alto é em *cousa*, palavra colocada em relevo pelo acento. Em seguida o ritmo tomba, decresce e termina o verso na sibilante sonora *z*, que nos leva para o domínio dos versos de sonoridade infinita.

O desengano, a frustração e a revolta do eu manifestam-se no verso 14.^o, com a pergunta: *Que mais a vida me pode dar?* A palavra predominante é *vida*. A impressão de revolta, de desengano é comunicada pela maneira de interrogar. É o tipo de pergunta cuja resposta sabemos de antemão que é negativa. Daí a amarga ironia do: *Sou tão feliz!* É o desencanto do eu-lírico que se manifesta agora camuflado sob a forma de uma espécie de provocação à vida. Esta lhe nega de repente tudo quanto lhe prometera, e o poeta, que não quer demonstrar seu sofrimento, afeta uma aparente indiferença, numa ironia amarga, denotadora de revolta. A escolha dos metros curtos para os dois versos finais foi muito acertada. Tornam mais vigorosa e mais concentrada a expressão.

O 16.^o verso é o remate final onde o tom é de uma ternura imensa. A invocação da morte assemelha-se ao chamamento de um ente amado, pois ela é desejada como libertação ou também como meio de integração cósmica na atmosfera que o circunda.

É interessante assinalar a metáfora de morte neste verso derradeiro: noite mansa. Contemplar o lento declínio da tarde invadiu o eu-lírico do desejo de fim, em consonância com a natureza. E assim como a noite é a morte da tarde assim ele aspira a seu próprio fim que seria benfazejo (*mansa*) Sua vida funde-se de tal forma com o ambiente crepuscular que passam a constituir uma unidade; deste modo a noite — fim da tarde — passa a ser o fim também do eu-lírico, que deseja com suavidade.

A sonoridade nasal deste último verso prolonga-se no esquema sonoro de continuidade e tal efeito é reforçado pelas reticências que sugerem um movimento suave, contínuo, indefinível e uma nostálgica aspiração brotada do mais íntimo.

Poema-crepúsculo, momento musical de uma etérea sutileza é esta peça de Manuel Bandeira, que consegue sugerir o inefável, fixar a atmosfera do ocaso com sua gama rica de imprecisão e de suavidade e traduzir um estado d'alma em perfeita sintonia com o ambiente, um estado d'alma-paisagem.

METUS PRAECLUDIT VOCEM: A MUDEZ D'AMOR (1)

Maria Helena Ribeiro da Cunha

Se a floração da lírica galaico-portuguesa, que vem do reinado de D. Sancho I até à morte de D. Dinis, deve o seu estímulo, de um lado, ao influxo provençal (cantigas de amor), e de outro, a condições locais (cantigas de amigo), que lhes marcam não só a estrutura poemática como a elaboração, é natural que o temário dessa lírica surja como um dos seus elementos caracterizadores, completando e circunscrevendo particularmente as duas espécies.

É certo que não se pode perder de vista, em princípio, que a cantiga de amigo, onde o agente é a mulher, encerra geralmente uma estrutura rítmica e versificatória bastante simples, como as paralelísticas, não obstante se complique noutras, com variações formais e conseqüentemente discursivas; enquanto as cantigas de amor, em que fala o trovador ou o poeta à sua dama, de inegável influência provençal, manifesta uma casuística amorosa mais complexa e submissa a determinadas convenções poéticas. Não há dúvida, todavia, que ambas têm o amor como tema das suas digressões líricas, e a distinção que se instala a partir dessas premissas, a acusar diversas origens e cenário, se acentuará com o exame do temário trovadoresco na medida em que este também denuncia estilos de vida e mentalidade diferentes.

Assim sendo, ao percorrermos as cantigas de amigo, e ao observarmos as situações que elas, em geral, oferecem, conseguimos agrupar grande parte sob a inspiração de paisagem rural e de outros elementos que daí decorrem: ora é a donzela que vai à fonte com o amigo ou faz promessas no santuário pela volta do namorado; ora é aquela que o espera na romaria e expressa suspeitas pelo seu atraso. Além desses temas, são as reuniões em frente das igrejas, as confidências com a amiga sobre os presentes que recebeu e as saudades do amigo que par-

(1). — Aula proferida por ocasião do Concurso de Ingresso na Carreira Docente em março de 1976, na Disciplina de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo.

tiu para o fossado. Mas não são poucos os cantares que glosam o ambiente doméstico onde a jovem fia o sirgo e discute com a mãe as suas “razões d’amor”, e em que revela curiosa desenvoltura no trato da arte amorosa. Antonio José Saraiva e Óscar Lopes chamam a atenção para o fato de a protagonista aparecer, nesse tipo de cantiga, “muito mais desembaraçada de língua e segura de experiência” (2) A propósito, a cantiga de Pedr’Amigo de Sevilha é encantadora na expressão da donzelinha rebelde:

Dizede, madre, porque me metestes
en tal prison e porque mei tolhestes
que non possa meu amigo veer?
— Porque, filha, des que o vós conhecestes,
nunca punhou ergu’en mi vos tolher,

E sei, filha, que vos trag’enganada
con seus cantares, que nan valen nada,
que lhi podia quen quer desfazer.
— Non dizen, madr’ ess’ en cada pousada
os qu’en trobar saben ben entender.

Sacade-me, madre, destas paredes
e veerei meu amigu’ e veredes
que logo me met’ en vosso poder.
— Non vos sacarei daquestas paredes,
nen m’ar venhades tal preito mover,

Ca sei eu ben qual preito vos el trage,
e sodes vós, filha, de tal linhage
que devia vosso servo seer.
— Coidades vós, madre, que é tan sage
que podess’ el comigu’ esso poer? (3)

A força dramática de tais cantigas dialogadas traz-nos imediatamente à lembrança as cenas dos autos vicentinos, nas quais se travam loquazes duelos entre as moças casadoiras, com seus argumentos, e as ciosas mães, cheias de experiência; ambos, — cantigas e autos —, autênticos painéis da condição social da mulher medieva.

Já Valverde apresenta quanto à temática dois grandes grupos: o das *monologadas*, de caráter monódico ou coral, as bailadas que se

(2). — *História da Literatura Portuguesa*. 5ª ed. Porto, Porto Ed. s.d., p. 48.

(3) — CV 823; Nunes, *Cant. d’Amigo*, CCCXLI.

vinculam às festas primaveris, as canções ribeirinhas sobre temas marinhos e as de romaria. O segundo grupo, o das canções *dialogadas*, forma séries que narram uma história de amor em torno de um santuário ou do local onde embarca o amigo — e em que interferem as albas e as pastorelas. (4)

Enfim, esse enquadramento das cantigas em determinados assuntos refletem o esforço de apreender a unidade do temário, a fim de situá-lo num estrato social significativo da época. Por isso mesmo, a classificação, a partir da temática, obedece à expressão da vida social, familiar e doméstica, e da paisagem natural em que cabe o idílio amoroso de circunstâncias tipicamente locais: os cantares onde a donzela narra a partida do amigo; os de romaria quando convida as companheiras, a mãe ou as irmãs para a peregrinação aos santuários; as bailadas, que tratam de episódios idílicos ocorridos durante a dança, e as marinhas ou barcarolas, onde o incidente amoroso surge ligado à vida marítima.

Bem se pode perceber, entretanto, que, em qualquer hipótese, o lirismo decorre do enternecimento dos amantes sob a ótica feminina ou pseudo-feminina, e para a qual contribuem como elementos secundários do cenário, mas essenciais ao estímulo amoroso, a confidente, a mãe, a fonte, as flores, a luz da alba e as ondas do mar, tão diversos dos ingredientes do temário da poesia lírica ocitânica que chegou à corte portuguesa.

Nesse gênero de cantigas, pode-se dizer, *a priori*, que tudo gira em torno do *domnei*, isto é, da vassalagem amorosa e do seu ritual: o poeta pretende conquistar a dama, jura-lhe de joelhos fidelidade eterna como se faz a um suzerano, e em retribuição dela pode conseguir, a título de garantia do amor e como suprema dádiva, um anel de ouro e um beijo na fronte. A partir daí, os amantes estavam ligados pelas *leys da cortezia*: o segredo, a paciência e a mesura, segundo nos esclarece Denis de Rougemont em sua obra *L'Amour et L'Occident* (5) Em suma: é a exaltação do amor infeliz, do amor insatisfeito, que faz a sua trajetória desde a “*dame sans merci*” dos trovadores ocitânicos, passa pela mística marial depois da heresia albigenese, por Petrarca e a mulher-anjo dos estilnovistas, e chega até a Camões, já enriquecido dos ingredientes neoplatônicos dos teóricos cortesãos, reduzindo personagens e cenário, submetendo-os todos às *leys d'amors*.

(4) — Las formas líricas de la escuela galaicoportuguesa. In: *Historia General de las Literaturas Hispanicas*. Barcelona, Ed. Barna (1949). p. 574.

(5) — Paris, Union Générale d'Éditions (1974), p. 62.

E como tal, refletem o convencionalismo da vida palaciana e constituem um retrato do mundo feudal, culto e refinado.

O temário, portanto, da cantiga de amor d'Entre Douro e Minho reduz-se à sondagem da *coita d'amor* e, muito embora inferior à correspondente provençal, forneceu um conjunto de fórmulas que se prolonga até ao século XVI, recheadas de expressões típicas da vassalagem amorosa. Dessa forma, a poesia circunstancial das cantigas de amigo é substituída pela análise da *coita*, de fundo congeminativo, e para a qual contribui, como instrumento de expressão, uma significativa fieira de tópicos da sintomatologia amorosa, de elogios à dona e de execração. Como o ponto de partida é único — o amor insatisfeito — importam principalmente para a análise os *matizes* da *coita*, naquilo que revelam a variedade e a riqueza do comportamento psicológico do amante. Da mesma maneira que as cantigas de amigo, as de amor também contam com os seus gêneros específicos, talvez de recorte menos preciso do que as primeiras, e com elas confundindo-se às vezes, como no caso da *albas* e das *pastorelas*, às quais se podem acrescentar as do pranto à morte do senhor, as despedidas e o *descort*, este simulando o abalo emocional do trovador

É impossível, por conseqüência, desligar do temário as situações inspiradas no formalismo da sociedade feudal, e que, de uma maneira ou de outra, vêm quase sempre a relacionar-se com as declarações do amante e o elogio da mulher, com a sintomatologia amorosa, o retrato da dona ou a execração do trovador. Não temos intenção, todavia, de nos demorarmos nos *topoi* da lírica peninsular, já suficientemente estudados nas suas formas essenciais por Segismundo Spina na obra *Do formalismo estético trovadoresco*. (6) Ao invés, preferimos aproveitar um texto de Joan de Guilhade e compará-lo a uma cantiga de amigo de Johan Soarez Coelho porque em ambos ocorre o temor de falar em conseqüência da comoção amorosa. Eis o texto de Guilhade:

Esso mui pouco que oj' eu falei
con mia senhor, gradeci-o a Deus
e gran prazer viron os olhos meus!
Mais do que dixे gran pavor per hei;
ca me tremi' assi o coração
que non sei se lh'o dixе ou se non.

Tan gran sabor houv'eu de lhe dizer
e mui gran coita que sofr' e sofri
por ela! Mais tan mal dia nasci,

(6). — São Paulo, Fac. Fil. Ciên. e Let. Bul. nº 300. Lit. Port. nº 16, 1966.

se lh'o oj' eu ben non fiz entender!
ca me tremi' assi o coraçon
que non sei se lh'o dixे ou se non.
Ca nunca eu falei com mia senhor
se non mui pouc' oj'; e direi-vos al
non sei se me lh'o dixे ben, se mal.
Mais do que dixे estou a gran pavor;
ca me trem' assi o coraçon
que non sei se lh'o dixे ou se non.
E o quen muito trem' o coraçon,
nunca ben pod' acabar sa razon. (7)

A par de outras fórmulas como a do “prazer dos olhos” e a do “mal dia nasci”, percorre as três estrofes o tópico do *metus praeccludit vocem*, através da reiteração do último verso que arremata com ênfase a fórmula disseminada em cada uma delas. A timidez diante da dona decorre das emoções contraditórias do amante: em face da formosura da mulher sente embevecimento e inibição. O preceito da timidez era, aliás, próprio da convenção amatória, e André Capelano o codifica no seu *Tratado de Amor* quando prescreve que o amante é sempre tímido e que o coração do homem deve estremecer à vista da amada.

O poeta teve ocasião de estar poucos momentos com a dama, mas receia não lhe ter comunicado a mensagem do seu amor. Nessa hora, o trovador esquece-se até mesmo de observar os preceitos da galanteria, talvez a acentuar que são incompatíveis com o seu estado de alma, tanto a mesura do formalismo trovadoresco, quanto a mensagem espontânea e desinibida. É a canção do namorado tímido, daquele que sofre sem declarar-se, situação que o coloca no grau de *fenhedor*, primeiro grau na hierarquia da aprendizagem da arte do trovador, o de suspirante. O apaixonado deveria passar provações e estágios comparáveis aos ritos de iniciação nos graus de cavalaria, antes de chegar a *drudo* e passar pelo de *precador* e o de *entendedor*. Muitas vezes era preferível ao amante fazer pressentir o seu amor do que declará-lo abertamente à dona, isto é, guardar as conveniências, a fim de não incorrer na sanha da senhora. Bernard de Ventadorn definiu o pavor que sente o amante diante da amada como a folha que treme ao vento. Aqui, Guilhade graciosamente nos fala da “gran coita” que o domina e lhe embaraça a língua.

A análise introspectiva da timidez amorosa assume nesta cantiga de Guilhade uma singeleza característica dos trovadores peninsulares em contraste com a dos provençais, cuja instrospecção é mais profunda e não prejudicada pelo caráter repetitivo das cantigas locais, contami-

nadas decerto pelas cantigas de amigo. Alguns vêem na repetição a índole sentimental portuguesa: Rodrigues Lapa afirma que o caráter repetitivo do lirismo português se explica por razões de ordem psicológica e artística. O amor português, segundo o Crítico, “é uma súplica apaixonadamente triste” e por isso a tautologia é essencial ao tom de apelo e prece de que se impregnam essas cantigas (8). De fato, a cantiga de Guilhade é toda ela uma monótona repetição do “gran pavor” que lhe embarga a voz e o impede de confessar convenientemente a sua paixão à senhora.

Das cantigas de amigo, trazemos um texto de Johan Soarez Coelho, conforme os moldes comuns à lírica do gênero, — aos quais se prende a presença das confidentes e a entrevista solicitada pelo amigo —, e onde se acusa no medo de falar da jovem certa proximidade, embora tangencial talvez, com o tema da cantiga anterior:

Vedes, amigas, meu amigo uen
e enuyou-mi dizer e roguar
que lh'aguís' eu de comigo falar,
e de tal preyto nõ sey end' eu rem,
e pesa-mi que m'enuyou dizer
que lhi faça o que nõ sey fazer.

Ca, pero m'ẽd'eu grã saber ouuer
e mui gran coita no meu coração
d l heo (a) guisar, se Deus mi perdon,
nõ lho (a) guisarey, poys, nõ souber,
e pesa-mi que m'enuyou dizer
que lhi faça o que nõ sey fazer.

Ca eu nunca cõ null'ome faley,
tanto me nõ ualha Nostro Senhor,
des que naçi, nen a fiz, nem a sey,
e pesa-mi que m'enuyou dizer
que lhi faça o que nõ sey fazer. (9)

A cantiga, com refrão, já apresenta certo progresso com relação ao desenvolvimento do tema e em confronto com as simples paralelísticas. Aqui, nem mesmo a repetição oculta a marcha do extravasar da *coita* da donzela tímida, pudicamente receosa e preocupada com o pe-

(8). — *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*. 3ª ed. rev. e aum. Coimbra, Coimbra Ed., 1952. p. 122.

(9) — CV 288, CBN 649; Nunes, *Cant. d'Amigo*, CXIX.

dido que lhe fez o amigo. O caráter é repetitivo, sem dúvida, e o tom monocórdico, porém, a tautometria não impede que a expressão dos sentimentos se acrescente gradativamente e em crescendo das suas “razões d’amor”

Os três primeiros versos da primeira estrofe enunciam uma situação comum às cantigas de amigo; contudo, no quarto verso, surge o tema para a variação, e o tópico, sobre o qual se estrutura toda a cantiga, isto é, a convicção da donzela de que nada sabe sobre a maneira de proceder ou falar em tal circunstância. É o primeiro indício do temor da jovem, que se afirmará mais expressivamente nas estrofes seguintes. Entretanto, o acento mais dramático e conflitivo, se assim podemos dizer, irrompe na segunda estrofe, nos terceiro e quarto versos, quando denuncia o propósito de se furtar ao encontro, não obstante a sua “gran coita” Não se aproximaria aqui o temor da donzelinha daquele “pavor” de Guilhade?

Não sabemos até que ponto a contaminação recíproca das cantigas poderia resultar nessa similitude de temas, guardadas as diferenças e as características de cada espécie: enquanto a expressão do enamorado, na primeira, se submete a uma série de convenções típicas em que implica muito a mesura, na segunda, é a inexperiência que orienta a timidez da amiga. Mas, se é verdade também, que o formalismo trovadoresco se vê mitigado pelo timbre nativo, na cantiga de Guilhade, das expressões estratificadas pela compostura da ficção provençal, por outro lado, não é menos certo que a de Soarez Coelho sugere o contraste entre o singelo recato da namorada e o uso de uma fórmula — quem sabe! — de filiação ocitânica, não obstante adaptada à cor local. Ora, talvez isto explique a impressão que sutilmente se insinua de certo tom de malícia e sedução que não eram desconhecidas das jovens medievais. Afinal e ainda, a cantiga de amigo, embora criada pela imaginação do trovador, pressupunha um conhecimento profundo da psicologia feminina. Até que ponto, entretanto, conservariam os trovadores a aura de terna ingenuidade que se verte nas cantigas? Rodrigues Lapa rejeita o componente ingênuo das cantigas de amigo. Por seu juízo, “a cantiga de amigo, na sua expressão literária de paralelismo impuro, não é, felizmente para nós, uma coisa ingênua; é um produto refletido de arte, um feixe de observações do mais alto valor sobre o feitio da mulher” (10) De seu lado, Segismundo

(10) — *Ob. cit.* p. 146.

Spina contesta a insinceridade das cantigas de amor (11), para a qual também alerta Valverde ao dizer que “entre la forzada monotonia de las cantigas palatinas es preciso reconocer rasgos positivos de sinceridad, de contención” (12). Ora, se dessas afirmações pretendêssemos extrair uma fórmula mediadora, tal seria a de que ambas, — as cantigas —, são igualmente trabalhadas e sinceras — o que nos parece óbvio.

Mas, outra conclusão se impõe sobre essa e que mais importa ao objetivo da nossa aula: se não raro se coloca em questão, e em desacordo, a natureza dos sentimentos que presidiram a criação das cantigas, mais facilmente se sobrelevará a fragilidade das fronteiras que entre elas as diferenças pretendem recortar e reivindicar a exclusividade da tópica e do temário. Em suma, talvez não seja impertinente julgar que, — embora não se possa descartar a possibilidade de um estudo de contaminações recíprocas nesse campo —, o tópico do *metus praecludit vocem* é patrimônio universal dos amantes, tão antigo quanto o morrer de amor.

(11). — Afirma Spina: “A poesia trovadoresca amorosa é inquinada de fingida pelos tratadistas; não são poucos, todavia, os trovadores que têm consciência da insinceridade dessa poesia, protestando compor a sua à base de absoluta lealdade sentimental. Mas, quem diria que nestes protestos não estaria apenas uma atitude de quem pretende romper a rotina do processo erótico? Na vida amorosa grande é o coeficiente da hipocrisia sentimental dos figurantes: Garrett, melhor do que ninguém, fixou estas hesitações, este jogo secreto da insinceridade, quando compôs o retrato do amante Carlos nas suas deliciosas *Viagens na minha terra*.” (*ob. cit.* pp. 66-67) E acrescenta à p. 157: “Houve, incontestavelmente, tanto na provençal como na galego-portuguesa, uma consciência de artificialismo artístico dessa poesia. Todavia, na poesia lírica luso-galega, onde o sentimentalismo é “quase mórbido” — disse Istvan Frank —, onde o subjetivismo não se sente à vontade entre as comportas dessa preceptiva rotineira, a consciência da atonia expressiva, do valor estilístico dos esquemas, é muito mais evidente, muito mais clara, conquanto a poesia trovadoresca peninsular não tivesse alcançado o grau de flexibilidade estilística e a riqueza da análise dos sentimentos da poesia provençal.”

(12). — *Ob. cit.*, p. 576.

TEXTO-MONTAGEM E EXPERIMENTAÇÃO EM TORNO DE PAZ, BLANCHOT E BENJAMIN

Maria Lúcia Dal Farra

agora estamos a ver as palavras como possibilidades
de respiração digestão dilatação movimentação
experimentamos a pequena possibilidade de uma inflexão quente
“elas estão andando por si próprias!” exclama alguém
estão a falar a andar umas com as outras
a falar umas com as outras

estão lançadas por aí fora a piscar o olho a ter inteligência
para todos os lados
sugerindo obliquamente que se reportam
a um novo universo ao qual é possível assistir
“ver”

como se vê o que comporta uma certa inflexão
de voz
é uma espécie de cinema das palavras

Herberto Helder

(Antropofagias — 1971)

Vulto que ameaça a existência da poesia e que a incita a reorganizar-se, barreira que se levanta entre a imaginação poética e a imagem do mundo, sinal de progresso e de massificação, a técnica catalisa em si o conceito de modernidade. Provedora de relevos e subterrâneos — as grandes cidades, as multidões, o trabalho assalariado — ela expõe a arte à reprodução, à dessacralização e a arremessa a um incógnito e a uma busca desesperada daquilo que ela não permite entrever.

Cortina de aço bruscamente descida entre passado e presente, presente e futuro, a técnica despoja o “hic et nunc” da obra de arte, sua unicidade e irrepetibilidade, singularidade e perduração, e a lança num espaço aberto inaugurado pela vacuidade, ausência e vanidade.

Daí a palavra errante, a dispersão, o signo em perpétua rotação da obra de arte moderna. Daí que a imagem mais justa ao poeta moderno seja encontrada no herói: esgrimista, proletário, “apache”, trapaceiro ou “flâneur” (1) Um herói predestinado à derrota, “un homme trompé dans son expérience, un moderne” (2), um jogador.

Se o conceito de aura em Benjamin, tal como vem enunciado no seu ensaio de 1936 (3) pode socorrer as explicações em torno das transformações que a técnica providencia sobre a pintura, escultura e arquitetura, ele tem atuação reduzida quando se refere à literatura. Desde a separação das artes e até mesmo antes da invenção da imprensa, fazia parte da natureza literária o ser reproduzida, e a palavra falada e a manuscrita atestam o seu sentido de divulgação e de alcance de um público que depois, quando da palavra impressa, viria a se constituir numa “massa”

Neste caso, a aura, enquanto “a única aparição de uma realidade longínqua por mais próxima que possa estar” (4) ou enquanto vinculação entre a produção e tradição, singularidade e perduração, não pode ser afetada quando se imagina o fenômeno da reprodução literária em termos materiais. No que concerne à literatura, conviria observar, levando às últimas conseqüências esse conceito de aura, a transformação pela qual a obra passa com o advento da imprensa, sem dissociá-la da metamorfose que torna o recolhimento — exigido pela obra — *uma conduta associada*. É o divertimento que o substitui agora como uma variedade de comportamento social. Sob o signo da imprensa, um dado novo se insinua: o das relações entre escritor e público leitor (5)

(1). — BENJAMIN, Walter, “A Modernidade”, in *Vanguarda e Modernidade. Tempo Brasileiro* 26-27, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, jan-março de 1971, p. 7-39, trad. de Heidrun Krieger Mendes da Silva.

(2). — BENJAMIN, Walter, “Sur quelques thèmes Baudelairiens”, in *Poésie et Révolution*, Paris, Denoel, 1971, essais traduits de l'allemand par Maurice de Gandillac, p. 257.

(3). — BENJAMIN, Walter, “L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique”, in *Opus Cit.*, p. 171-210.

(4). — BENJAMIN, Walter, “L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique”, in *Opus Cit.*, p. 178.

(5). — C. f. BARBOSA, João Alexandre, *A Metáfora Crítica*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 43.

“Já em 1939, no ensaio Sobre Alguns Motivos em Baudelaire”, Walter Benjamin acertava no alvo com precisão ao observar que ‘Baudelaire visava leitores para quem a leitura da poesia lírica apresentava dificuldades’ Neste sentido, as relações entre o poeta e sua linguagem são dadas simultaneamente pelo modo através do qual são estabelecidas as suas relações com o público visado”

Diferenças de espaço, sociedade e mitologia fundam as distâncias entre a palavra falada, a manuscrita e a impressa, mas as dessemelhanças se agudizam quando da passagem daquelas à palavra impressa. Se as obras eram uma forma de espelhação e de comunhão com o mundo, símbolos e diálogos, pontos de intersecção entre o homem e sua realidade exterior, elas obedecem, através das letras impressas, a uma concepção linear da história e a um princípio de causalidade não mais pelos ouvidos, mas pelos olhos; pede atenção, concentração, apresentando-se como tarefa solitária, silenciosa e surda. De ato público e social a ato privado e à passividade. Nesta complexa transição, a categoria inerente à obra de arte — o recolhimento — torna-se cada vez mais, um ato marginalizado.

Não é, por isso, surpreendente que em 1873, condenando a sociedade, Rimbaud também tenha condenado a poesia. Depois de *Une Saison en Enfer*, diz Paz (6), não é mais possível escrever um poema sem uma sensação de vergonha. Assim, esse sentimento se dirige ativamente contra a poesia, na medida em que a recusa desta se converte na forma mais expressiva da sua própria manifestação. Pudor revertido em crítica, o poema problematiza a experiência poética, o significado, a linguagem e a sua própria existência.

De fato, diante da técnica que se ergue como uma resistência toldando a imagem do mundo, a imaginação poética só pode se defrontar consigo mesma. Se a técnica não é uma linguagem, mas um repertório de signos, um vocabulário aplicado à transformação da realidade, seus signos são instáveis e de uma dinâmica sempre por alcançar. À imitação deles, o poema — a exigência de configurar-se perante a técnica — toma as proporções ativas daquilo que não se funda numa visão de mundo, daquilo que é tão mutável quanto o são os signos técnicos. A existência de um vocabulário universal em perpétua transformação e a crise dos significados decorrem daí: o poema é o espaço onde essas metamorfoses carregadas de iminência têm lugar. Debatendo-se com a técnica, a imaginação poética acaba por aceitar as suas regras, não pela passividade mas pelo sentido de ebulição que elas carregam.

A crescente soberania da linguagem sobre o autor apontada em Mallarmé, em Proust, no Surrealismo, em Beckett, em Genet é o atestado desse embate entre poeta e técnica. De fato, a neutralidade impessoal a que Barthes se referiu no “grau zero da escritura” con-

(6). — PAZ, Octávio, “Os Signos em Rotação” in *Signos em Rotação*, São Paulo, Perspectiva, 1972 trad. de Sebastião Uchoa Leite, p. 95-123.

ceitua de maneira mais específica esse fenômeno; a dispersão e a existência de uma não-literatura indiciam a falta de um suporte estável para o horizonte literário que se desmorona na ausência de imagem do mundo.

Paz observa que Blake podia ver o invisível porque tudo, para ele, escondia uma figura. Sua imaginação tinha por finalidade dar forma simbólica e sensível à energia, enquanto Mallarmé anula o visível porque todo o real é imaginário. Para um, a realidade primordial e arquetípica era o mundo, para outro, é a palavra. Palavra de sentranhada dos mecanismos insondáveis da técnica, palavra que percorre suas gamas de significação com a mesma agitação das máquinas que convidam para o jogo, ela brilha, por um momento, num significado lançado ao infinito: signo sem perduração, sem tradição.

Que resta a um signo ao qual a técnica lhe triturou a aura?

Em 1866, Mallarmé se refere ao projeto de *Le Livre* supondo que constará de cinco volumes; em 1885 imagina que a obra se constituiria de alguns tomos; em 1897 ele publica *Un Coup de Dés*.

Em todo o caso, *Le Livre* teria diversas faces, uma em direção ao Nada, outra à Beleza, à Música, às Letras, todas elas resultantes de um fenômeno único construído de forma arquetônica e premeditada. O espaço poético e sua estrutura seriam aí perscrutados e fora desse Livro só seria possível a escritura de “sonetos nulos” Blanchot assegura que, por fim, Mallarmé escreveu somente “poemas nulos” desde que, por meio da busca do centro do *Livro*, pôde dar existência poética ao que estava fora dele (7)

As especulações de Mallarmé atestam que ele não estava desatenta para com as relações entre poesia, sociedade e história. Mallarmé tem plena consciência do processo de crise de representação em que a obra literária se encontrava, de maneira que o projeto e execução do *Livro* estão intimamente ligados a este questionamento total. Observando que as condições de sua época são adversas a uma realização favorável de sua obra, Mallarmé propõe que a obra deve pôr em evidência o próprio conflito, a discordância entre literatura e história. Tratava-se, portanto, de escrever uma obra absoluta em condições absolutas.

(7). — BLANCHOT, Maurice, “A Donde va la literatura?”, in *El Libro que Vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 219-281.

O primeiro empecilho a tal execução surge na categoria da casualidade. Suprimindo a realidade vibratória seria possível excluir-se a realidade elocutória, e o poema se faria por si mesmo: as palavras se refletiriam umas sobre as outras, perdendo sua cor própria, de maneira a se tornarem “as transições de uma única gama” Deste modo, impedindo que as palavras nomeassem objetos reais e sensíveis — e que, portanto, se tornassem casuais — a poesia minaria a substância concreta das realidades particulares e apagaria o poeta-elocutor, deixando transparecer somente “o conjunto de reações que existem no todo” Sua aspiração à música seria consumada: a poesia se converteria na mobilidade pura, num avanço e desdobramento de relações puras. A iniciativa seria dada às palavras e o poema exporia o trabalho transformador delas.

Por outro lado, o verso tradicional parecia a Mallarmé a única forma de vencer a casualidade “palavra por palavra” É de supor que, quebrando-o, a casualidade se libertaria, e aquilo que a recusa da nomeação tinha obtido a favor da necessidade se desfaria com a diluição do verso tradicional. Entretanto, se é possível promover uma correlação precisa entre a forma do poema e a afirmação que o recorre e o sustenta, a necessidade se estabelece como uma nova contradição.

Deste modo, o espaço poético, fonte e “resultado” da linguagem não é uma coisa: as palavras estão ali para designar a extensão de suas próprias relações. As palavras se espacializam e se disseminam, porque quando designadas, se desdobram e se recolhem e se abrem em profundidades de diferentes níveis, interrelacionadas por meio de uma estrutura que não aparece como pressuposto, mas como consequência.

Este estado de dispersão e de reagrupamento pronto a se dispersar torna-se possível pela apropriação da página como espaço gráfico. Deste modo, o poema não nega o espaço desconhecido criado pela técnica moderna: neutraliza-o e o dissolve reduzindo esse acaso, a transformação ativa e inevitável dos seus signos, ao infinito (8)

(8). — Indicando que Mallarmé, contra “a ditadura da verticalidade” propõe a horizontalidade da escrita, Walter Benjamin escreve: “Como se vislumbrando, no âmago da cristalina construção de sua escritura certamente tradicional, a vera imagem do vindouro, Mallarmé no *Coup de Dés* reelaborou pela primeira vez as tensões gráficas do reclame na figuração da escrita (Schriftbild). Posteriormente, os Dadaístas empreenderam a pesquisa da escrita, mas o seu ponto de partida não era a construtividade, e sim, antes, o acurado reagir dos nervos dos literatos. Por isso, a pesquisa dadaísta é muito menos consistente que a de Mallarmé, oriunda do que havia de mais intrínseco no estilo deste poeta. Fica, assim, patente, a atualidade da descoberta, daquilo que Mallarmé, monadicamente, no mais íntimo recesso de seu estúdio, porém em pre-estabelecida harmonia com todos os eventos decisivos do seu tempo na

Por isso mesmo, a obra não tem presente. Sendo, está feita: ela é enquanto está feita, deixando de ter sido feita e dizendo isso a todo instante, “aqui adiantando, ali rememorando em futuro, em passado, de baixo de uma falsa aparência de presente” O presente não será o tempo expressado por ela, mas o existente por baixo dela; seu presente será irreal, um tempo que sendo é impossível. Nesse sentido, a “essência do *Livro* é a de regressar, irreal, até seu próprio reconhecimento, mostrando o conflito infinito da sua presença evidente e da sua realidade sempre problemática”

Se *Un Coup de Dés* não é o *Livro* que Mallarmé pretendia escrever, ele é, pelo menos, a sua mais intensa manifestação. Ele é também o seu ato heróico, o seu suicídio. “Os obstáculos que a modernidade opõe ao élan produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças dele. É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heróica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Este suicídio não é renúncia, mas paixão heróica” (9)

Esse suicídio, essa paixão heróica compreendem, em Mallarmé, o fato de esse poema expressar a nulidade do ato de escrever. Sabendo-se, por antecipação, vencido pela impossibilidade de segurar nas mãos os signos ativos da técnica, o poema os manipula e ao acaso que eles carregam, expressando as reações entre o espaço e o movimento temporal através de uma forma que transforme sempre essas relações. A duração histórica também afetada pela técnica torna-se, no poema, o jogo das relações de proporção e reciprocidade. O relato, tragado pela desarticulação da duração histórica, é também extirpado do poema: não há mais narração porque não há estabilidade. O poema mostra e representa, de maneira sensível e gráfica, o espaço interior do pensamento e da linguagem, por meio da distância espacial, ritmo das palavras, velocidade, aceleração de suas conexões, concentração, dispersão, reprodução, demonstrando, fortuitamente, o objeto que designa e que se encontra sempre em perpétua combustão. Não se permitindo desaparecer perante o fantasma da técnica, o poema antes o imita. Não pela passividade, mas pela crítica que contém a sua própria negação — e a da técnica — e que faz dela o ponto de partida a igual distância da afirmação e da negação.

economia e na técnica, deu à publicidade. A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreara o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico.” BENJAMIN, Walter, “Revisor de Livros Juramentado (1926)” in *Mallarmé* (Campos, Haroldo et alii), São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 193.

(9) — BENJAMIN, Walter, “A Modernidade”, in *Opus Cit.*, p. 15.

Ora, se o trabalho técnico em relação ao trabalho manual pode ser considerado como jogo, um mecanismo reflexo que a máquina aciona no operário, não seria organicamente *necessário* que o poema que imita e critica a técnica procurasse pôr em evidência essa mesma natureza?

No seu ensaio de 1939 (10), observando que Baudelaire descobre, na figura do desocupado, o processo do “jeu de hasard”, Benjamin salienta que não há antítese mais clara que a existente entre *trabalho e acaso*. Estão presentes no jogo o elemento de aventura, de sedução do jogador pela “miragem” do sucesso, a vacuidade, o vazio, o fato de não poder terminar, características inerentes à atividade do operário assalariado. O princípio que regula o jogo e também o trabalho assalariado é o mesmo: recomeçar sempre, “ao arranque” no movimento da máquina corresponde o ‘coup’ no ‘jeu de hasard’ Na máquina, “cada movimento é tão separado daquele que o precedeu quanto um ‘coup de hasard’ de um outro ‘coup’ Assim também, a escravidão do assalariado é, à sua maneira, a equivalente daquela do jogador. Os dois são, tanto um quanto outro, vazios de conteúdo” (11)

Se o trabalhador assalariado, de um lado, e o vagabundo, de outro, são as conseqüências mais irremediáveis da instauração dos mecanismos econômicos da técnica, não é surpreendente que *Un Coup de Dés*, pelas possibilidades da sua intenção de “lance”, os alcance. Principalmente se se observa que Baudelaire via na figura do jogador “a forma tipicamente moderna desse que foi, outrora, o esgrimista, um personagem heróico entre outros” (12) e mais ainda: que o trabalho poético, para ele, equivalia à esgrima. O poema, enquanto jogo, reflete a “miragem” da decodificação e o leitor, enquanto jogador, emite sempre um “golpe de dados” Por isso mesmo, é provável que a intenção maior do “lance” resida na dicotomia crítica entre trabalho e acaso.

Se no “coup” do “jeu de hasard” e no “arranque” do processo automático do trabalho, não há relação entre o golpe e o precedente (13), *Un Coup de Dés* nega e afirma essa relação, justamente pelo

(10). — BENJAMIN, Walter, “Sur quelques thèmes Baudelairiens”, in *Opus Cit.*, p. 225-275.

(11). — BENJAMIN, Walter, “Sur quelques thèmes Baudelairiens”, in *Opus Cit.*, p. 254.

(12). — BENJAMIN, Walter, “Sur quelques thèmes Baudelairiens”, in *Opus Cit.*, p. 255.

(13). — “L’idée régulatrice du jeu (comme celle du travail salarié) est l’éternel recommencement à partir de zéro.” p. 257

seu caráter de Constelação que se apoia num “talvez de exceção” Assim, ligando e desligando os signos que ora se transparecem como um sinal, ora como uma “miragem”, o poema pede uma penetração intensa de sua linguagem — o exame de um passado meritório que fundamenta o *trabalho* — e o abandono dessa perscrutação — dada pelo princípio do *jogo e do acaso*. Mas é o processo de simultaneidade entre jogo e trabalho aquele em que ele se alicerça: de negação e concomitante afirmação.

Nesse sentido, o conceito de língua para Mallarmé, como “um sistema de relações infinitamente complexas cuja originalidade não nos permite recobrar o espaço geométrico ordinário nem o da vida de subordinação”, está virtualmente em *Un Coup de Dés*. O poema desencadeia um processo de semiose que se torna ilimitada, graças ao fato de que cada leitura emite sempre um “golpe de dados” Faz parte, portanto, da sua intenção e natureza, jogar os dados da técnica: permitir que o leitor se convide ao mesmo tempo para o trabalho e para o lazer. Daí que a dicotomia entre recolhimento e diversão, tão caras à existência ou não da aura, se harmonizem nesse questionamento.

Deste modo, quando Benjamin relaciona a aura à “*mémoire involuntaire*” de Proust, à “*mémoire pure*” bergsoniana e às “*correspondences*” baudelairianas, ele permite a possibilidade de se entrever o mesmo fenômeno em *Un Coup de Dés*.

Diz Benjamin: “a experiência da aura repousa, portanto, sobre a transferência, no nível das relações entre o inanimado — ou a natureza — e o homem, de uma forma de reação corrente na sociedade humana. Desde que somos — ou que acreditamos ser — olhados, levantamos os olhos. *Sentir a aura de uma coisa é lhe conferir o poder de levantar os olhos*. Os achados da ‘*mémoire involuntaire*’ correspondem a um tal poder (elas não se produzem, aliás, senão uma vez; desde que pretendem assimilar uma lembrança, ela escapa imediatamente; assim, elas confirmam uma concepção da aura que vê nela ‘*a única aparição de uma realidade longínqua*’ O longínquo, por essência, é *inaproximável*; para a imagem que serve *ao culto* é, com efeito, capital que não se possa aproximá-la)” (14)

O processo de “transposição” ou de “destruição criadora” utilizado em *Un Coup de Dés* permite que em cada palavra o passado da sua tradição seja acionado, tal como se ela pudesse reviver toda a sua diacronia, para abandoná-la e retomá-la indefinidamente, tornan-

(14). — BENJAMIN, Walter, “Sur quelques thèmes Baudelairiens”, in *Opus Cit.*, p. 268-9.

do possíveis diferentes contatos entre os interpretantes, de maneira a providenciar infinitas combinações e leituras: lances de dados. Ora, tal processo tende a recuperar o caráter cultural dos signos e a resguardá-los na sua tradição: num momento em que o poeta perde a sua imagem, resta à linguagem a sua aparição.

Mas o caráter abrupto de instabilidade da palavra que se distende, se dissemina e se recolhe, tal como os signos da técnica, torna esse flagrante do significado sempre “imminente” e inacessível.

Irônica resolução. A natureza irrepitível da aura e sua inacessibilidade são dadas em Mallarmé justamente pela imitação dialética da técnica: a causa fundamental da dessacralização da obra de arte.

PERFIL DE UM INDIANISTA E GLOTÓLOGO E SUA INESTIMÁVEL CONTRIBUIÇÃO À U.S.P.: A “BIBLIOTECA REV JORGE BERTOLASO STELLA”

Maria Luíza F Miazzi

“Os fracos nada principiam por medo das dificuldades; os medíocres, vencidos por elas, deixam de prosseguir, depois de terem começado; mas os que são dotados de ótimas qualidades, não renunciam à obra empreendida, embora milhares de dificuldades os contrariem.”

(Provérbio sânscrito, transcrito no prefácio de “A Língua e a Literatura Sânscrita” do Rev. Bertolaso Stella).

Beirando os 90 anos (como diz), de uma tocante modéstia, dotado de profunda compreensão e espírito de solidariedade humana, o Reverendo Jorge Bertolaso Stella dá-nos uma lição de autenticidade na sua vida pastoral e no devotamento aos estudos (1) Embora sem almejar glórias, produziu uma obra pioneira no campo do indianismo no Brasil, abordando assuntos lingüísticos diversos, bem como religiosos, e não cessa de enriquecê-la.

Com grande clareza escreveu opúsculos e artigos do maior interesse no âmbito da língua e literatura sânscrita, oferecendo aos estudiosos brasileiros, pela primeira vez, uma súpula dos temas de maior relevância da sanscritologia. Isso fez durante muitos anos — apaixonado que sempre foi do indianismo — e bem antes da instalação do nosso curso, que hoje se beneficia de tal produção, aumentada constantemente.

Na área da história das religiões também é importante sua contribuição, embora seja óbvio aqui darmos ênfase apenas ao trabalho que tem realizado especificamente em nosso campo.

(1) — Desde as quatro horas da manhã, está diariamente em sua mesa de trabalho, para derramar ainda mais ensinamentos e palavras de fé, através de novas publicações.

Além da admiração que despertam sua enorme cultura (de autodidata) e nobreza de alma (sempre aberto ao próximo), é especialmente credor do reconhecimento profundo da Universidade de São Paulo pela doação que lhe fez de sua vastíssima e preciosa biblioteca, organizada através de longos anos, com sacrifício, mediante os recursos que lhe adviham do magistério (seu e da esposa) e da função de pastor evangélico. É incrível conceber-se que obras raríssimas, de valor incalculável, hajam sido reunidas desse modo; hoje só poderíamos imaginá-las em termos de elevadas dotações. E esse tesouro, que encerra livros não existentes em consagradas bibliotecas de países mais adiantados, as quais o teriam adquirido a muito bom preço, foi-nos espontaneamente legado. Deu-no-lo o Reverendo Bertolaso por completo, tanto as obras de que já não usava como as que permaneciam e permanecem em seu poder, como instrumento do serviço contínuo, e gradativamente passam às nossas mãos. Esse patrimônio, que leva o seu nome, como homenagem da Diretoria da Faculdade e do Curso de Sânscrito, encontra-se alojado em nossa Biblioteca Central e ocupará um dia uma sala própria, no futuro prédio de Letras, para que dele se beneficiem gerações e gerações de lingüistas, estudiosos das religiões, mas, em particular, dos da cultura indiana.

De modo sucinto, vejamos algo sobre o Rev. Jorge Bertolaso Stella, sua obra e a biblioteca cedida por ele à Universidade de S. Paulo.

1 — BIOGRAFIA

Nascido a 1.^o de agosto de 1888 na cidade italiana de Pádua, criou-se no Brasil, pois contava apenas 3 anos quando seus pais, Sr. Fortunato Bertolazzo e D. Domenica Stella, para cá emigraram, fixando-se nos arredores de Moji-Mirim e depois na própria cidade.

Assim transcorreram sua infância e juventude no ambiente rural e foi apenas um afã de instrução que lhe permitiu trocar a enxada pelos livros. Só aprendeu a ler por volta dos 12 anos com um tio (numa cartilha italiana), o qual também o guiou no campo religioso, levando-o à igreja evangélica, onde a pregação atraiu o rapaz.

Professou a fé aos 15 anos, perante o pastor da Igreja de Moji-Mirim, que lhe deu como presente um livro de álgebra para incentivá-lo a avançar nos estudos — ainda na fase primária — e recomendando que sozinho vencesse as dificuldades que iria ali encontrar. Verdadeiro desafio, é verdade, mas o jovem o levou a sério, dominando não só a álgebra, como depois outras matérias. Seu in-

tuito, porém, era ser ministro e a essa atividade consagrou sua vida, dedicando aos estudos religiosos e lingüísticos todos os momentos livres. Para esse encaminhamento colaboraram vários pastores; pôde assim aprender inglês, francês, latim e grego, etc. no Colégio Evangélico, donde passou para o Seminário Presbiteriano Independente e, mais tarde, estudou na Faculdade de Teologia da Igreja Presbiteriana Independente do Brasil (2)

Casou-se em 1918 com D. Iracema de Barros, de tradicional família paulista, que lhe foi a companheira ideal; sem o seu esteio moral e espírito abnegado, nunca haveria ele desenvolvido tanta atividade e adquirido os livros, altamente dispendiosos, que hoje constituem a “Biblioteca Rev. Jorge Bertolaso Stella” Professora primária, D. Iracema consagrou-se com toda a alma à sua vocação durante 32 anos; seu desvelo e mérito foram reconhecidos pelo governo estadual, que deu seu nome a um grupo escolar de Mauá. Além disso, esteve sempre presente nas tarefas da Igreja de que seu esposo era o responsável. Simples, dedicada, jamais gastava com o supérfluo: o que ambos reputavam importante eram os estudos do pastor, não só pertinentes ao seu ministério, como os de sua ânsia por conhecimento de vária ordem (teológicos, lingüísticos, históricos, filosóficos, paleontológicos, arqueológicos etnográficos, etc.) que o aproximassem da grande Verdade. Por esse motivo, D. Iracema destinava à biblioteca dele parte de seu salário (3) A doação da mesma à Universidade partiu de ambos, fruto que foi do trabalho diuturno do casal. Meio século viveram unidos; em 1968, após longa enfermidade, faleceu D. Iracema aos 77 anos. Desde então, vive o Reverendo Bertolaso só, mas cercado do carinho da grande família de sua Igreja e alentado pelo exemplo de fortaleza que lhe imprimiu a companheira.

No mesmo ano de seu casamento, 1918, naturalizou-se Bertolaso Stella brasileiro e, em 1919, foi ordenado ministro em Sorocaba, tendo pastoreado várias igrejas no interior de São Paulo e Paraná (dezesseis delas) até vir para São Paulo; aqui assumiu o cargo de pastor efetivo da 1.a Igreja Presbiteriana Independente em 1933, onde ainda, vez por outra, exerce alguma função, como membro emérito (a essa igreja dedicou 25 anos dos 52 de seu pastorado)

(2) — No discurso de posse na Academia Evangélica de Letras, afirmou ter aprendido com um tio as primeiras letras, ter lutado muito, mas não possuir diploma de grupo, colégio ou seminário.

(3). — “Formei uma biblioteca especializada com a dádiva de livros que ela me oferecia” declarou o Reverendo (“Uma vida eficiente — Iracema de Barros Bertolaso”, 1969).

Senhor de uma linguagem culta e atraente, conseguiu sempre transmitir a mensagem evangélica com eficiência, obtendo ampla penetração os seus sermões.

Lecionou em ginásios e seminários, principalmente no Ginásio Municipal de Sorocaba, onde ensinou latim. Ao jubilar-se, veio a reger a cadeira da História das Religiões na Faculdade de Teologia da Igreja Presbiteriana Independente. Também fez parte de diversas bancas examinadoras na Universidade de São Paulo. O emérito professor desta, Dr. Plínio Ayrosa, já em 1938 dizia num artigo a respeito de glotólogos (4): “ no Brasil, talvez, um único cultor honesto e erudito se encontre na pessoa modesta de Bertolaso Stella”

Alguns jornais e revistas referiram-se a ele como “doutor”, no Brasil como fora dele (5); porém acertou mais um crítico ao declarar ser ele “ um erudito glotólogo que passa sua vida pesquisando os mistérios dos idiomas” (6)

Para manter-se continuamente a par dos estudos do seu interesse, trocava correspondência com mestres famosos e assinava inúmeras revistas. É membro efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e correspondente dos de Pernambuco, Bahia, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Espírito Santo, Santa Catarina. Membro correspondente da Academia Amazonense de Letras, foi eleito ainda para a Academia Evangélica de Letras do Rio de Janeiro. Foi um dos fundadores da Sociedade de Estudos Filológicos de São Paulo e participou da comissão encarregada da Revisão de Almeida do Novo Testamento, sendo membro honorário da Sociedade Bíblica do Brasil. Também faz parte da Societé des Américanistes de Paris e da Societé de Linguistique de Paris, assim como do Instituto Americano de Estudios Vascos de Buenos Aires e outros.

Mas esses títulos não conquistou o Rev Bertolaso para fazer carreira. O que impressiona é a força de vontade de seu autodidatismo: conseguiu sozinho vencer línguas extremamente difíceis, como o sânscrito, do qual até deu aulas particulares a um aficionado. Quanto ao basco, etrusco, etc., seus estudos revelam igualmente um esforço incomum.

Todavia, o Rev. Bertolaso Stella possuiu um exemplo dignificante: o mestre itaiano Alfredo Trombetti, também autodidata, que foi um portentoso cultor de línguas, vivas e mortas, e dono de uma

(4). — “Glottologia e Glotólogos”, em “O Estado de S. Paulo” de 25-5-1938.

(5). — Veja-se, por exemplo, o artigo “Un vascófilo ilustre” no jornal Euzko Deya de 10-3-1948.

(6). — Consulte-se “O Estado” de Florianópolis, de 20-9-1933.

erudição notável em inúmeros campos afins. Extremamente pobre, desde menino sentiu paixão por quaisquer tipos de línguas, que aprendia sozinho ou aproveitando a disposição de alguém para ensinar-lhe ou, ainda, em troca de serviços. Assim Trombetti, que venceu as maiores dificuldades dentro de sua penúria, serviu de incentivo ao moço ítalo-brasileiro, que lhe seguiu os passos e defendeu as teorias, como a do monogenismo lingüístico.

Para nós, do Curso de Sânscrito, o amor que devotou, sem qualquer mestre para iniciá-lo, à antiga língua da Índia, como à sua literatura, filosofia e cultura em geral, comove e edifica: devido a ele passou o ilustre pesquisador anos a fio comprando, na Europa e Índia, notabilíssimas obras, muitas esgotadas (obtinha cópias fotografadas), que inexistem em universidades do exterior. Nesta área escreveu muito, abrindo-nos caminho. E de tal modo se apercebia da importância do conhecimento do sânscrito (7) que, já em 1938, expressou o desejo de ser ele aqui estudado (8) e, em 1953, conclamou as autoridades num artigo publicado no *Diário Popular* (6 de fevereiro) a efetivar o projeto que se debatia na Assembléia, para criar os cursos de línguas orientais na U.S.P., e entre elas o sânscrito, como fundamento aos estudos lingüísticos. Seu esforço logrou êxito: hoje o curso está solidificado, começam a brotar as primeiras teses de mestrado nessa língua, graças à prodigiosa, invejável biblioteca de que dispomos. O trabalho do Rev. Jorge Bertolaso Stella e de D. Iracema de Barros Bertolaso será perenemente continuado, pelas mãos e mente das gerações que vão compulsar o tesouro que nos legaram.

2 — SUA OBRA

Extremamente produtivo tem sido o labor do Rev. Bertolaso nas várias áreas a que se dedicou. Examinamos detidamente seus escritos e nos surpreendemos com a quantidade dos que publicou desde a mocidade (9), perseguindo sempre o ideal de transmitir aos outros o conhecimento que abeberava no manancial riquíssimo dos livros que paulatina e sacrificadamente conseguia. Com perseverança e ho-

(7). — “... porque é base de uma tríplice ordem de estudos: de gramática comparada das línguas indo-européias, da filologia indiana e da ciência das religiões.” (“As línguas orientais e o sânscrito na Universidade de São Paulo”, *Diário Popular*, 6-2-1953).

(8). — Nosso desejo é que, neste grande País, fique lançada a semente do estudo da língua sânscrita e venha produzir os resultados almejados no campo da filologia e da glotologia” (“A língua e Lit. Sânscrita”, prefácio).

(9). — Um levantamento não muito recente reunia quase 150 publicações, entre artigos de jornais e revistas, opúsculos e obras de maior vulto.

nestidade, trabalhou para dar aos outros a cultura que se autoministrava.

Realmente assombra a erudição que adquiriu por seu esforço próprio, mormente em casos de línguas como o sânscrito, o etrusco e o basco. Ao indianismo, que nos é caro, dedicou — em especial na última fase — a maior parte de sua atenção (e continua entregando novos estudos) São de excelentes e claros ensinamentos as obras e separatas sobre assuntos os mais diversos nesse campo, tanto do ponto de vista literário, lingüístico ou histórico: História do Indianismo, O Rig-Veda, Introdução às Upanichades, O hino cosmogônico do Rig-Veda, A Bhagavad-Gita, O Atharva-Veda, Os Purana, Mahabharata, O Ramayana, A Bhagavad-Gita e o Novo Testamento, As leis de Manu, A Gramática de Pânini, A religião de Jina, etc.

Além do conteúdo erudito, apresentam uma forma didática notável. Abaixo faremos uma sùmula de alguns trabalhos que mais de perto nos chamaram a atenção; vários obtivemos por empréstimos, pois já são esgotados ou de difícil localização.

Para dar uma visão do intenso labor do Rev Bertolaso, relacionamos os títulos de suas publicações, divididos em cinco grupos:

- 1) artigos de caráter lingüístico em jornais, que evidentemente acompanham a evolução de sua produtividade de maior envergadura, com o fito de divulgá-la;
- 2) obras religiosas;
- 3) obras lingüísticas em geral;
- 4) obras relativas ao indianismo;
- 5) miscelâneos.

1 — *Artigos em jornais* — Localizamos os seguintes, publicados entre 1926 e 1953, em jornais diversos:

- “As origens dos indígenas da América”, n’ O Estado de São Paulo, de 19-12-26;
- “A língua etrusca”, n’ O Estado de São Paulo, de 16-9-1928;
- “Os indígenas na América”, no Correio de Sorocaba, de 25-1-1930;
- “Glotologia”, n’ O Estado de São Paulo, de 25-2-1931;
- “A língua sânscrita” n’ O Estado de São Paulo, de 5-4-1931;
- “A língua dos iberos”, no Diário Nacional, de 15-12-1931;
- “O Rig-Veda”, no Diário Nacional (S.P.), de 21-5-1932;
- “Glotologia e onomatologia”, no Diário Nacional, de 8-7-1932;
- “Gloto’ogia e filologia”, no Diário de São Paulo, de 13-11-1932;

- “Problemas de Glotologia”, n’ O Estado de São Paulo, de 9-6-1933;
“Etimologia e Filologia”, no Diário da Noite, de 30-8-1933;
“A língua e o estilo dos glotólogos”, no Diário da Noite, de 31-5-1934;
“O gramático Pânini”, no Correio Paulistano, de 28-4-1935;
“O glotólogo abade Lorenzo Hervás”, n’ O Estado de S. Paulo, de 10-5-1935;
“Instituto de Filologia”, n’ O Estado de S. Paulo, de 24-8-1935 (10);
“A Filologia e a Bíblia”, no Correio Paulistano, de 7-11-1935;
“A língua basca”, n’ O Estado de São Paulo, de 1-3-1936;
“Catálogo das Línguas”, n’ O Estado de São Paulo, de 27-9-1936;
“A linguagem do gesto”, n’ O Estado de São Paulo, de 28-10-1936;
“O glotólogo Frederico Pott”, n’ O Estado de São Paulo, de 30-6-1937;
“G. De Gregorio”, n’ O Estado de São Paulo, de 25-8-1937;
“Atlas Lingüísticos”, n’ O Estado de São Paulo, de 20-10-1937;
“Homenagem a Trombetti”, n’ O Estado de São Paulo, de 5-7-1938;
“Linguagem e Tabu”, n’ O Estado de São Paulo, de 24-11-1938;
“As línguas georgianas”, n’ O Estado de Paulo, de 27-11-1939;
“A linguagem da mulher”, n’ O Estado de São Paulo, de 14-4-1940;
“As tábuas igubinas”, n’ O Estado de São Paulo, de 28-8-1940;
“Gramáticos gregos”, n’ O Estado de São Paulo, de 5-2-1941;
“A língua do Novo Testamento”, n’ O Estado de São Paulo, de 2-3-1941;
“O Glotólogo Roberto Caldwell”, n’ O Estado de S. Paulo, de 24-9-1941;
“Glotologia e História das Religiões”, n’ O Estado de S. Paulo, de 5-11-1941;
“Paleontologia| Basca”, n’ O Estado de São Paulo, de 30-12-1942;
“Paleontologia Lingüística”, n’ O Estado de S. Paulo de 28-8-1943;
“O Zend-Avesta”, n’ O Estado de São Paulo, de 19-4-1944;
“O Pe. Coeurdoux e a Língua Sânskrita”, n’ O Estado de S. Paulo, de 19-4-1945
“Um novo testamento basco”, em “Cristianismo”, I, de 6-7-1945;
“A importância do Sânskrita”, n’ O Estado de São Paulo, de 27-11-1945;
“A língua brasileira é uma realidade insofismável”, no Jornal da Manhã, de 15--3-1947;
“A interpretação dos textos minoicos”, em A Gazeta, de 31-5-1949;
“Centenário de Burnouf”, em A Gazeta, de 16-5-1952;
“As línguas orientais e o Sânskrita na Universidade de São Paulo”

(10). — Nesse artigo, o Autor cumprimenta o Prof. Rebelo Gonçalves pela feliz idéia de fundar um Instituto de Filologia na U.S.P

no Diário Popular, de 6-2-1953.

“O centenário de Alfredo Trombetti”, Folha de S. Paulo, 6-1-1956;

2 — *Obras religiosas* — Além de artigos esparsos em revistas protestantes, como “O Estandarte” (11) etc., temos os seguintes trabalhos, de maior ou menor vulto:

“As sete Cartas do Apocalipse”, Indústria Gráfica Cruzeiro do Sul Ltda, S. P., 1944.

“História das Religiões”, Sep. Rev História, nº 64, S.P 1965

“Orações da Alma”, Imprensa Metodista, S. P., 1966.

“A oração na história das religiões”, Impr Met., S. P., 1968

“O Pai Nosso”, Imprensa Metodista, S.P., 1968

“Religião e História” — Separata da Revista de História, nº 78, USP, 1969

“Introdução à história das Religiões”, Impr. Metodista, S. P., 1970.

“Zoroastro, Buda e Cristo”, Imprensa Metodista, S. P., 1971

“Um só mundo” — Imprensa Metodista, S.P., 1972

“A vida de Jesus Cristo” — Impr. Metodista, S. P., (1972)

“Os manuscritos do Mar Morto”, Imprensa Metodista, S. P., 1972

“A história da Reencarnação”, Imprensa Metodista, S. P., 1973

“O homem”, Imprensa Metodista, S. P., 1973

“A Primeira Igreja Presbiteriana Independente de S. Paulo e a Renovação”, Imprensa Metodista, S. P., 1974

“Reforma do Cristianismo”, Imprensa Metodista, S. P., 1976

“História da Igreja Primitiva”, Imprensa Metodista, S.P., 1976

“Mensagens Evangélicas”, Imprensa Metodista, S. P., s/d.

3 — *Obras lingüísticas* — Localizamos as seguintes, por consulta direta ou informação:

“A Glotologia e o Prof. Trombetti”, na Revista de Cultura Religiosa, vol. III, São Paulo, 1925.

“Um livro de Alfredo Trombetti”, na Revista da Língua Portuguesa, ano VIII, nº 43, Rio de Janeiro, 1926.

“Monogenismo lingüístico”, Irmãos Ferraz, São Paulo, 1927.

“As origens do homem americano” na Revista da Língua Portuguesa, ano VIII, nº 46, Rio de Janeiro, 1927

“A língua sumérica” na Revista da Língua Portuguesa, ano X, nº 56, Rio de Janeiro, 1927.

“Os problemas da língua etrusca”, na Revista da Língua Portuguesa, ano IX, nº 52, Rio de Janeiro, 1928.

(11). — Leia-se, por exemplo, no número de dezembro de 1954, nessa revista, o artigo “O Apóstolo São Paulo”

- “As línguas indígenas da América”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo, vol. XXVI, 1928.
- “A língua dos heteus”, na Revista da Língua Portuguesa, ano X, nº 58, Rio de Janeiro, 1929.
- “A língua dos elamitas”, na Revista da Língua Portuguesa, ano X, nº 60, Rio de Janeiro, 1929.
- “A conexão lingüística basco-americana”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. XXVII, 1929.
- “Trombetti e a glotologia”, na Revista da Língua Portuguesa, ano XI, nº 61, Rio de Janeiro, 1929.
- “A língua etrusca”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. XXVIII, 1930.
- “Origem e importância da glotologia”, na Revista de Filologia Portuguesa, nº 1, Porto Alegre, 1930.
- “A língua primitiva”, na Revista da Língua Portuguesa, ano XII, nº 2, Rio de Janeiro, 1932.
- “O existianismo e a glotologia”, na Revista da Língua Portuguesa, ano XII, nº 4, Rio de Janeiro, 1932.
- “Vestígios da língua primitiva”, Estab. Gráfico Cruzeiro do Sul, S.P., 1933.
- “A vida científica de Trombetti”, Irmãos Ferraz, S. Paulo, 1933.
- “A classificação das línguas”, na Revista de Educação, vol. 5, S. Paulo, 1934.
- “O poliglota Cardeal Mezzofanti”, na Revista de Cultura, ano VIII, nº 94, Rio de Janeiro, 1934.
- “A Glotologia e a Pre-História”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo, vol. 31, 1936.
- “Carta glotológica (em defesa do monogenismo lingüístico)”, S.P. 1937.
- “História da Glotologia”, no Boletim da Sociedade de Estudos Filológicos, ano II, nº 2, tomo I, S. P., 1945.
- “Centenário da morte de Eugene Burnouf”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. XLVIII, 1952.
- “A língua basca”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, 1954.
- “O 4º Centenário de Filippo Sasseti e o Sânscrito”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. LVII, 1959.
- “Os estudos Francesco Ribezzo”, no Jornal de Filologia, ano XXX, vol. II, fasc. 3, S. Paulo, 1954.
- “As inscrições do rei Açoka”, caderno de “O Estandarte” ano 64, S. Paulo, 1956.
- “A arqueologia e a cultura”, caderno de “O Estandarte”, S. Paulo, 1956.

- “A gramática de Pânini”, “Letras” da Universidade do Paraná, nº II, Curitiba, 1961.
- “A morte de Pericle Ducati”, na Revista Historica, nº 3, S. Paulo, 1950.
- “Um novo testamento basco”, Revista Alfa, nº 3, Marília, 1963.
- “O cristianismo e a glotologia”, Revista de História, USP, nº 63, S. Paulo, 1965.
- “Afinidade entre o basco e o caucásico”, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de S. Paulo, vol. LXV, 1968.
- “A língua basca e as línguas do mundo”, S. Paulo, 1972.
- “O basco e a lingüística”, S. Paulo, 1975.

4 — *Obras sobre o indianismo* — Em nosso campo, citamos:

- “O Rig-Veda” — O Brasil que Estuda, ano I, nº 1, S. Paulo, 1933.
- “Sentenças e Provérbios da Índia antiga” — O Brasil que Estuda, ano I, nº 2, S. Paulo, 1934.
- “A língua e a literatura sânscrita” — S. Paulo, 1938.
- “A língua sânscrita e a cultura” — “Letras”, Univ. do Paraná, VIII, Curitiba, 1955.
- “Provérbios da Índia” — São Paulo, 1956.
- “A gramática de Pânini” — “Letras” da Univ. do Paraná, nº II, 1961.
- “O indianista Prof. Luigi Suali”, Revista Historica, nº 3, S. P., 1959.
- “O indianista Ambrogio Ballini”, Jornal de Filologia, ano IV, fasc. 3 e 4, São Paulo, 1958.
- “Religião de Jina” — Sep. da Revista de História, USP, nº 58, S.P. 1964.
- “O Mahâbhârata” — Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. LXII, 1966.
- “Introdução às Upanichades”, Imprensa Metodista, S. Paulo, 1969.
- “O hino cosmogônico do Rig Veda” — Revista “Letras”, nº 17, Curitiba, 1969.
- “O Râmâyana” Separat. da revista ALFA, nº 10, Fac. Fil., Ciências e Letras de Marília, 1966.
- “A Bhagavad-Gîtâ”, Coleção da Revista de História, USP, XXXII, S. P., 1970.
- “Os Purâna” — Sep. da Revista “Letras da Univ. do Paraná”, nº 18, Curitiba, 1970.
- “As religiões da Índia”, Imprensa Metodista, S. P., 1971.
- “A Bhagavad-Gîtâ e o Novo Testamento”, Imprensa Metodista, S. P., 1972.
- “História do Indianismo”, Impr. Metodista, S. P., 1972.

“O Atharvaveda”, Sep. da Revista de História, USP, nº 96, S. P., 1973.

“As leis de Manu”, Sep. da Revista de História, nº 103, S. P., 1975.

5 — *Miscelâneos* — Ainda alguns escritos de vária ordem podemos apontar:

“Uma vida eficiente — Iracema de Barros Bertolaso” — Impr. Metodista, S. P., 1969.

“Uma longa jornada”, Impr. Metodista, S. P., 1971.

“A origem da fábula”, Sep. da Revista de História, nº 85, S.P. 1971.

“Antônio Conselheiro, o Místico de “Os Sertões”, S. P., 1971.

“Provérbios da Família”, Imprensa Metodista, S.P., 1973.

“Estudos Vários” Imprensa Metodista, S.P., 1973.

“Dretrizes da família humana”, Impr. Metodista, S. P., 1974.

“Os Miseráveis em “Os Sertões” de Euclides da Cunha” — S.P., 1976.

Nota:

Alguns opúsculos não levam nome de editora ou lhes falta a data, razão por que assim os indicamos.

Vários outros trabalhos estão concluídos, prontos para o prelo: Gramática Sânscrita; Hitopadecha; Brahman e Deus; A Filosofia da Bhagavad-Gîtâ; O Bem e o Problema do Mal; Euclides da Cunha; Conceitos religiosos; Nirvana; Oração das religiões da Índia; Ário, Bruno e outros heréticos; Santos Padres heréticos.

Essa enumeração de trabalhos fala por si da abundância de produtividade do Rev. Bertolaso. Como seu intuito máximo foi sempre o de divulgar os conhecimentos adquiridos, queremos igualmente transmitir alguns de seus trabalhos, resumindo-os. Escolhemos poucos na área de lingüística e nos demoramos algo mais na do sânscrito. Poderá o leitor, assim, ter uma breve idéia dos temas abordados. Entre os do primeiro grupo consideramos mais representativos os seguintes:

a) *Monogenismo lingüístico*, Irmãos Ferraz, S.P., 1927

Livro que mereceu encômios de conhecidos mestres, como Ottoniel Mota, Rosário Farani Mansur Guérios, etc., é o resultado de oito anos de estudos da doutrina de Trombetti (aqui difundida pelo Autor), qual seja a da origem comum das línguas do mundo, conduzindo a uma só gênese todos os povos, conforme a Bíblia, e em oposição ao poligenismo então em voga na Alemanha.

Na Introdução, refere-se à ciência da linguagem, sua origem, aspectos da evolução das línguas, etc. A seguir, traça a biografia de Alfredo Trombetti e lhe relaciona as obras.

O livro compõe-se de três partes:

- 1) As classificações lingüísticas — Revê as divisões de caráter psicológico (esboçada por Humboldt e elaborada por Steintal, morfológico (a tripartida de Schleicher) e genealógico (esta é adotada por Trombetti, embora enquadrada geograficamente).
- 2) Estudos dos grupos lingüísticos — Enumera, com suas características e extensão, os grupos do mundo, conforme a ordenação trombettiana.
- 3) O monogenismo lingüístico — Quanto à unidade ou pluralidade da origem da linguagem, refere-se à existência de um só casal, conforme a tradição religiosa, e ao poligenismo, defendido no século passado, contra o qual Trombetti aduziu provas científicas, como a afinidade dos pronomes pessoais nos vários grupos (10.000 formas deles foram usadas!), dos numerais e raízes. Quanto às emigrações dos povos, teriam explicação similar à da teoria das ondas.

Conclui afirmando que os elementos da antropologia, tradições populares, argumento bíblico e universalidade do sentimento religioso confirmam a teoria trombettiana de que “todos os homens pertencem a uma só espécie e são realmente irmãos”

Mais tarde, em 1937, o Autor dirigiu ao Prof. Benigno Ferrario, catedrático de glotologia da Universidade de Montevideu, um opúsculo intitulado “Carta glotológica em defesa do monogenismo lingüístico”, por haver aquele atacado a obra de Trombetti.

b) “A língua dos elamitas”, artigo na *Revista da Língua Portuguesa*, ano X, n.º 60, Rio de Janeiro, 1929.

São apenas três páginas que tratam da antiqüíssima língua do Elam, conhecida por nomes diversos como cítico, medo-cítico, medo, proto-médico, elamítico, susiano, etc. Ela sobreviveu bastante, remontando os textos mais antigos a 1.200-1.100 AC e os mais recentes a 900-700 AC, porém à época dos aquemênidas ainda pertencem algumas escrituras. Em proto-elamita admitem-se textos talvez de 2.700 AC. É possível, conforme Trombetti, que o elamita durasse ainda pelo ano 1.000 da era cristã sob o nome de Chozi (cf. Chuziskan)

Os conhecimentos que dele temos baseiam-se nas inscrições cuneiformes trilíngües dos aquemênidas, como a grande inscrição de Dario, que está redigida no antigo irânico, neo-elamítico e neo-babilônio.

As relações do elamítico e outras línguas provocaram muita dúvida, tendo-se encontrado afinidades ora com o georgiano, o turânico, o dravídico, etc. Ao que parece, originou-se do caucásico e dele emanaram o nilótico e o dravídico.

c) “A língua dos heteus”, artigo na *Revista da Língua Portuguesa*, n.º 57, Rio de Janeiro, 1929.

Heteu é o nome preferido pelo Autor ao que designamos por hitita ou canesiano, língua descoberta no século passado, no ocidente da Ásia Menor, por viajantes e missionários, e estudada mais tarde por mestres como Perrot, Hrozny e Sayce.

Os elementos para o seu estudo consistem de inscrições em ruínas achadas especialmente em Boghaz-koï e Eyuk; são escritos hieroglíficos originados de pinturas rudes. Possivelmente o nosso alfabeto, atribuído aos fenícios, proceda remotamente deles (12). O material não é farto, mas temos vocábulos, fragmentos litúrgicos, um código, um poema teológico, etc. Embora alguns tenham visto nele elementos semíticos, foi reconhecido por Hrozny como idioma indo-europeu, que teve boa disseminação na Ásia Menor, devido às conquistas de seus falantes.

Para Trombetti, há relação entre o hitita, as línguas nativas da Ásia Menor, o etrusco e as línguas pre-helênicas, que viriam de um pre-indo-europeu, devido ao seu léxico; apesar disso, foi bem ressaltado e aceito que se trata de língua indo-européia e do grupo ocidental, ou seja, de *centum* (para Hrozny, é especialmente similar ao latim e tocário)

A fim de mostrar afinidades com o latim, grego e sânscrito, dá o Autor exemplos expostos por Trombetti (pronomes e verbos), que mostram de modo claro as correspondências com o sistema indo-europeu.

d) *A língua etrusca*, Irmãos Ferraz, S. Paulo 1930. Livro de 84 páginas (13), dedicado à memória de Trombetti, cuja biografia é descrita

(12). — Outros preferem extraí-lo da escrita egípcia.

(13). — Mereceu encômios de Menotti del Picchia, sob o pseudônimo “Helios” e do erudito Oscar Stevenson (Diário de S. Paulo, 21-6-1930), assim como de Rosário F. Mansur Guérios (Diário da Tarde, Curitiba, 1930).

com emoção; o livro desse mestre *La lingua etrusca* (1928) é que dá origem a este.

Na primeira parte, enumera o Autor étimos possíveis para o termo *etrusco* (de uma raiz mediterrânea TR- e TUR-?) e faz referência ao sinônimo *tusci*, denominação que teriam os umbros dado aos etruscos, assim como de *tyrrhenoi* ou *tyrsenoi*, que lhes foi atribuído pelos gregos. Ainda menciona a denominação *rasena* que os próprios etruscos se davam e que deveria significar apenas “homens”, “povo”. Também cita o nome *Tarquínio*, cujo estudo foi feito por Trombetti, e qual julgou básica a forma *TarX-i*, correspondente à do lício *trqq-i-z* e pre-armênio *tarX-i* (tanto no etrusco nas línguas asiáticas existem formas com -n- também) Possivelmente o significado de Tarquínio fosse “rei, príncipe”

O magno problema relativo aos etruscos é o de sua origem; a ele dedica o Autor dois capítulos, um sobre as fontes antigas e um sobre as modernas teorias. Quanto aos antigos, dominavam as idéias de Heródoto e Dionísio de Halicarnasso. Segundo o primeiro, seria a região da Ásia Menor o seu berço (possivelmente a Lídia), mas alguns defendem que seriam pelasgos expulsos da Tessália pelos gregos que rumaram e se fixaram na Itália. Em geral, é pacífica a origem asiática dos etruscos entre os autores latinos (Cícero, Vergílio, Lívio, etc.) Já Dionísio de Halicarnasso contesta a relação com os pelasgos ou lídios, devido à enorme diferença de cultura e língua, se comparados com os etruscos; adota ele a teoria de que os Rasenas fossem um povo indígena.

Modernamente, há quatro teorias: os etruscos resultariam da fusão de povos itálicos (umbros com tirrenos, vindos do oriente), ou pertenceriam ao grupo indo-europeu (sendo iguais às outras estirpes itálicas), ou descenderiam dos “terramarícolas” da planície padana, oriundos dos vales alpinos, ou, enfim, constituiriam um extrato étnico anterior ao das populações itálicas, procedente da Ásia Menor. Ainda há uma tentativa de filiá-los aos iberos, sem muito eco.

De um modo geral, pois, aceita-se a origem asiática, embora alguns julguem ter sido o Adriático e não, o Tirreno a via de entrada na Itália. A maioria dos etruscólogos prefere a teoria de Heródoto, embora a de Dionísio esteja ganhando terreno, graças aos estudos de Trombetti.

Segue-se interessante capítulo sobre as afinidades lingüísticas dos etruscos: procuraram os autores encontrar relações entre as mais diversas (indígenas da América, hebraico, armênio, grego, ugro-fínico,

traco-frígio, ilírio, etc.), além das itálicas e orientais já mencionadas (lício, cário, lídio, etc) e ainda outras, como o georgiano, lígure, etc. como também egípcio, dravídico e outras.

Sayce e Bréal afirmam apenas que não é indo-europeu. Trombetti, que examinou as características comuns do etrusco tanto com o dravídico assim como com outras línguas, julgando-as do mesmo nível, concluiu poder o etrusco ser confrontado tanto com as línguas câmito-semíticas, caucásicas, indo-européias e uralo-altaicas, por razões extrínsecas (geográficas, históricas, etc); porém diz que um exame intrínseco elimina o primeiro e último grupos, ficando apenas as línguas indo-européias e caucásicas. Ora, como ele admite certa coligação entre ambos os grupos, o parentesco do etrusco com eles não tenderia a eliminar um. As concordâncias que apresenta com o indo-europeu e o caucásico são muitas (genitivo em *s*, locativo em *th* e em *ni*, elemento *-n-* e *-s-* no verbo, pretéritos em *-ce-*, etc. Entretanto, o etrusco não entra num grupo nem no outro, mas fica numa posição intermediária entre o indo-europeu e o caucásico, aproximando-se mais do primeiro que do último: também teria relações com as línguas helênicas da Grécia e do Egeu e alguns idiomas da Ásia Menor, inclusive o hitita (ou heteu) Com essas línguas, teria o etrusco relação de 1.º grau, com o indo-europeu de 2.º, e com as línguas caucásicas (georgiano, por ex.), de 3.º Quanto ao aspecto histórico e geográfico, há três grandes estratificações lingüísticas na zona do Cáucaso aos Pirineus: basco (ou ibero) — caucásico, etrusco-asiânico e pre-indo-europeu e, finalmente, o indo-europeu.

No tocante às inscrições etruscas, revelam um povo culto, que deixou 9.000 inscrições (14) em utensílios vários, como estátuas, vasos, fivelas espelhos, etc, sendo do 8.º século AC as mais antigas (80% são de sepulcros) Sua decifração (15), contudo, é difícil; Trombetti conseguiu decifrar 72 palavras e chegar ao étimo de 60. A dificuldade não está no alfabeto, pois é semelhante ao latino e grego (de tipo ocidental), mas no significado.

Ainda o Autor se reporta à grande importância da epigrafia para o conhecimento do etrusco, pois a primeira providência para a decifração é determinar a idade da epígrafe. Cita, depois, três grupos de dialetos etruscos: aqueles nos quais domina o elemento mediterrâneo, aqueles em que este elemento é inferior ao itálico e aquele em que

(14) — Estão reunidas no *Corpus Inscriptionum Etruscarum*.

(15). — Dois são os métodos usados: o etimológico, pelo qual se confronta a língua com outras muito afins, e o combinatório, que procura interpretar o etrusco por si mesmo. O último tem surtido mais efeito, porém Trombetti usou ambos.

domina o itálico. Termina dando um quadro da língua etrusca, seu alfabeto, noções básicas de gênero, número e caso, assim como dos pronomes, numerais, verbos e indeclináveis.

e) “História da Glotologia”, no *Boletim da Sociedade de Estudos Filológicos*, tomo I, n.º 2, 1945.

Artigo extenso (39 páginas), faz um histórico propriamente da lingüística, segundo o título, partindo dos eruditos gregos antigos, suas preocupações de ordem filosófica dentro da linguagem, étimos, conexões de línguas, contribuição gramatical, e chegando até os da época romana, assim como aos da bizantina, examinando ainda os estudos gregos do séc. 16 até o 19.

Outro capítulo é dedicado aos gramáticos latinos, discípulos dos helenos; a seguir, apresenta a lingüística na patrística e escolástica, os gramáticos árabes e hebraicos, gramáticos sânscritos antigos, os precursores da filologia sânscrita, o cristianismo e a filologia, os precursores da glotologia e a origem da lingüística moderna.

Passa ao problema da classificação das línguas, seus critérios, etc. e chega à divisão de Trombetti, que se resolve em nove grupos lingüísticos entrelaçados entre si, de modo a provar-se a teoria do monogenismo, tão cara àquele mestre e ao Autor; e termina com a de Schmidt, que adota um critério geográfico e genealógico.

f) “O Cristianismo e a Glotologia”, Separata da *Revista de História*, n.º 63, S.P., 1965.

Trata-se de uma coletânea de trabalhos dos missionários que, desde o séc. 16, para difundir o cristianismo, estudaram as mais diversas línguas, entrando em contacto com povos de todo o globo.

Inicia lembrando que os antigos só se interessavam pelas próprias línguas (16), apesar de terem contactos com outros povos, mormente gregos e romanos, devido ao seu alto sentido de nacionalidade — ou, diga-se também, de *humanidade*, na acepção de que só eles eram “homens” e os demais eram “estrangeiros”, “inferiores”, “bárbaros” (17) Esse conceito, graças à Boa Nova (Evangelho), foi

(16). — Com exceção dos assírios, mas estes mesmos procuravam aprender idiomas alheios por razões de ordem prática.

(17). — O termo “bárbaro” entre os mais diversos grupos sociais foi usado desde antiquíssima data: os árias aplicavam aos demais o nome de *vararah*; os hindus chamavam de *mleccha* os que não fossem de casta superior, isto é, nascido duas vezes; os gregos, de *barbaroi*; os judeus, de *gentios*, os que não fossem circuncisos; os muçulmanos, de *kiáfirs* “incrédulos” os que não cressem em Maomé. Aliás, quando os japoneses do continente emigraram para um grupo de ilhas do Oriente, encontraram um povo que se dizia *ainu*, lit. “homem, homens”, enquanto os nipônicos os designavam com vocábulos correspondentes a “bárbaro”, isto é, *ebeisu*, *emisu*, *emishi*.

substituído pelo de “fraternidade” Para divulgá-lo, foi preciso aprender outras línguas e verter para elas a Bíblia, que sempre constituiu rico manancial para estudos filológicos e lingüísticos. Aí se revela a obra dos missionários em todo o globo, vencendo e fazendo descrições das línguas dos nativos da América, Ásia, África e Oceania.

Refere-se o Autor ao trabalho de um grupo de sacerdotes e ministros que, desde o séc. 16, se disseminaram pelo mundo com o intuito de evangelizar e deram sua contribuição lingüística. Na maior parte se detém nos que estiveram na Índia e aprenderam notavelmente o sânscrito e as línguas vivas, escrevendo gramáticas delas, tanto das indo-européias (marati, concâni, guzerate), como dravídicas (tamil, télugo, malayalam, mandarê) Sente-se o tato do indianista perlustrando o campo de sua preferência, mas também o do glotólogo geral. Assim, poderíamos dividir o trabalho entre a obra dos missionários que estudaram línguas da Índia e os de outras regiões. Entre os primeiros, notabilizaram-se:

1 — o Pe. Roberto de Nobile (início do séc. 17) que estudou a fundo o tâmil e o télugo, assim como o sânscrito, havendo entrado para uma ordem de brâmanes (com permissão episcopal), a fim de adquirir conhecimentos de sua religião e filosofia. Autor de uma Apologia, com excertos de vária literatura desde a védica, de uma Vida de Maria em sânscrito, etc.

2 — o Pe. Tomás Stephens (séc. 16-17), excecete conhecedor do concâni, variedade do maretê, escrevendo até uma história poética do Antigo e Novo Testamento em 11.018 estrofes;

3 — o Pe. Constantino Beschi (séc. 17-18), dedicado ao tâmil, usou-o em prosa e poesia, descrevendo-o numa gramática.

4 — o Pe. Giuseppe Tieffentaller (séc. 18), geógrafo e astrônomo tirolês, estudioso das línguas orientais, não só as indianas, mas também do indostão, árabe, persa, etc. Referiu-se à fauna, flora, religião, geografia e história da Índia. Autor de vocabulário sânscrito da língua dos parsis.

5 — o Pe. Pons (séc. 18), interessado pelo sânscrito e literatura indiana;

6 — o Pe. Gastão Coeurdoux (séc. 17-18), jesuíta que viveu 35 anos na Índia, cultíssimo, foi o primeiro a revelar a afinidade entre o sânscrito, latim e grego. É célebre a Memória que enviou ao helecionista Abade Barthélemy sobre as línguas e literaturas da Índia, pro-

pondo à Académie des Inscriptions et Belles Lettres o parentesco citado. Apresentou uma lista de vocábulos gregos e latinos em correlação com o sânscrito, procurando as possíveis explicações, não só de semelhança vocabular mas estrutural das línguas, e demonstrou que elas não teriam possibilidade de originar-se por relações comerciais, catequéticas, literárias, etc. Depois também estabeleceu correspondências entre sânscrito, alemão e eslavo.

7 — o Pe. Polino de Barthélemy (séc. 18), carmelita austríaco e missionário em Malabar, publicou a primeira gramática sânscrita a aparecer na Europa, baseada em textos, dividida em fonética, morfologia e sintaxe.

8 — o Pe. Hanxleden (séc. 18), jesuíta holandês, autor de um dicionário malabar-sânscrito-português e Vocabulário e Gramática do malayalam.

9 — o Pe. G. Carey (séc. 18) traduziu a Bíblia (que já na Inglaterra lera em sete línguas), para vários idiomas e dialetos orientais. Viveu 40 anos na Índia e publicou mais de 213.000 volumes sobre a Palavra de Deus em 40 línguas diversas. É fundamental sua Gramática Sânscrita, baseada na de Pânini. Foi professor de sânscrito, bengalês e marata no Colégio Fort William em Calcutá.

10 — o Abade G. Gorresio (séc. 19), discípulo de Burnouf, ocupou a cátedra de sânscrito de Turim e traduziu várias obras, como a *Uttaracanda* e, especialmente, o *Ramayana*, primeira tradução na Europa.

11 — Pe. Dalgado (séc. 19-20), autor de várias traduções e do excelente *Glossário Luso-Asiático*.

(12 — Rev. Caldwell (séc. 19) — Especializou-se em tâmil, para o qual verteu a Bíblia, e dedicou-se às línguas dravídicas em geral.

Entre os missionários que se dedicaram a áreas outras que a Índia, temos inúmeros. Vários foram os que estudaram o japonês, chinês, tibetano, anamita, siâmes, línguas tai, malês, etc. Vamos apenas lembrar: Griffith John (séc. 19), de grande nomeada, que traduziu a Bíblia para o *wen-li* “(língua) fácil”, e para o mandarim:

o Pe. W. Schmidt (séc. 19-20), professor da Universidade de Viena, pesquisou as línguas primitivas do Pacífico e Sul da Ásia, especialmente da Austrália, fundando uma revista — *Anthropos* — e um Instituto de Antropologia.

No campo do basco, herdado por tradição oral, temos uma tradução do Novo Testamento por um pastor evangélico, João Lizarraga, em 1571; mas principalmente ao pe. Larramendi (séc. 18) é que se deve, além de outras obras, a primeira gramática basca.

No tocante às línguas da África, especialmente do banto, muitos foram os missionários, católicos e protestantes, que se aprofundaram e produziram bom material.

Um nome requer particular atenção: a do abade L. Hervas y Panduro (séc. 18-19, conhecido na história da glotologia por seu “Catálogo de las naciones conocidas y numeracion, division y clases de estas, segun la diversidad de sus idiomas y dialectos”, obra em 6 volumes. Desterrado da Espanha com a Companhia de Jesus, foi para a Itália, onde travou contacto com missionários de todo o globo que lhe forneceram informes lingüísticos. Sustentou que todas as línguas do mundo provêm de uma só matriz (monogenismo). Classificou as línguas da América e provou que o hebraico formava um só grupo com o caldeu, siríaco e árabe. Também se applicou ao basco, provando que não tinha origem celta. Descobriu ainda afinidades entre as línguas da Hungria, Lapônia e Finlândia, e também a unidade entre as malaio-polinésias, assim como afinidade entre sânscrito e grego.

Quanto às línguas da América, inúmeros foram os sacerdotes que lhes dispensaram atenção, como, para as do Brasil, o pe. José de Anchieta, o Pe. Antonio Colbacchini (catequizou xavantes e viveu entre os bororos), Pe. Angelo Venturelli e Cesar Albisetti, applicados à língua dos bororos, etc. Ainda menciona alguns missionários da Terra do Fogo.

Com essa descrição do trabalho evangélico, conclui o Autor que os missionários “quase escreveram a história da Glotologia por meio do Cristianismo”

Quanto aos trabalhos realizados por nosso Autor no campo do indianismo, queremos divulgar os principais através de resumos:

a) “A língua e a literatura sânscrita” — S. Paulo, 1938.

Já há quase quarenta anos o Rev. Bertolaso escreveu esse interessante livrinho para lançar a semente do estudo da língua sânscrita. Trata inicialmente do sânscrito, seus dialetos, sua descoberta pelos europeus e importância no contexto lingüístico. Depois refere-se à leitura, dando ênfase ao Rigveda, Ramayana, Mahabharata, sentenças e provérbios da Índia antiga e comentários sobre o gramático Pânini.

b) “Provérbios da Índia” — São Paulo, 1956.

São pequenas jóias que reproduzem a profunda sabedoria do povo indiano e se transmitiram através dos séculos. Todos os povos cultos possuem belas coleções de aforismos, revelando sua filosofia; os da Índia, porém, são especialmente preciosos, porquanto o próprio sânscrito é uma língua que se presta bem, por sua estrutura, a criar máximas. Devido à sua riqueza flexional, léxica, possibilidade de formar longos compostos, dando um sentido mais preciso que o permitido por nossas línguas analíticas, o sânscrito possui uma literatura eivada de provérbios; dos Vedas às epopéias e aos fabulários, eles surgem cada vez mais correntemente, de sorte que, no séc. 3.^o AC, um ministro do rei Chandragupta organiza uma antologia. Penetrado de aforismos é o Código de Manu e obras budistas importantes, assim como as sentenças de Bhartrihari ou a Antologia Erótica de Amaru; igualmente, muitas crestomatias gnômicas que perduraram no anonimato e, em geral, aparecem com a designação de *âvalî*, isto é, “fileira, colar” ou “coleção”

Já foram recolhidos 19.000 provérbios indianos, e, ainda na época moderna, brotou a poesia de sentenças de Rabindranath Tagore.

Traduzidos do original pelo Autor, são mencionados mais de cem provérbios, escolhidos com rara felicidade.

c) “O Rig-Veda” São Paulo, 1958.

Na Introdução refere-se o Autor à comunidade indo-irânica, ou ária, e sua divisão: uns foram para o sul da Pérsia e outros para o Panjab, na Índia, onde lutaram com os aborígenes, do que há vestígios (luta entre brancos e negros) no Rig-Veda. No Panjab desenvolve-se o antigo indiano, língua diferente da dos Vedas, que já acusam um refinamento. Com os tempos, fixaram-se mais ao sul e oriente, na chamada Madhyadeça, e o centro da civilização tornou-se a região do Doab gangético.

O livro comporta 13 capítulos: o primeiro trata da literatura védica (*samhitas* e *brahmanas*, *aranyakas*, *upanichades* — as três últimas classes de textos ligadas às primeiras, as “coleções” de hinos), dos *Vedangas*, tratados que unem a literatura dos Vedas à clássica, e dos *Sutras*, coleções de aforismos; depois vêm comentários esparsos quanto aos Vedas. A seguir, temos dez capítulos específicos sobre o Rig-Veda.

Obra das mais antigas da humanidade, compõe-se de 1.028 hinos, e foi transmitida por memória através das gerações, fruto da revelação (*çruti*) divina. Sua época é incerta, mas, segundo Max Müller, deve ser pre-budista, logo, anterior ao séc. 7.^o AC; talvez as *samhitas* se localizassem entre os séc. 9.^o (12) ou 9.^o (10); os *Brahmanas*, como os *Aranyakas* e *Upanichades* estariam situados entre o séc. 9.^o (10) e o séc. 7.^o AC. Mas, considerando que as *samhitas* precederiam a época dos hinos pode-se chegar aos limites extremos do séc. 15 (16) e séc. 7.^o AC.

Já os franceses como Bergaigne, situam os Vedas em época bem mais recente: pertenceriam a uma época posterior a 1.000 AC mas foram escritos seis ou sete séculos depois. Outros recuam muito, porém é de admitir-se como época do florescimento do Rig-Veda os séc. 15-14.

Foi transmitido por via oral, como indicado em várias passagens (havia sistemas próprios para desenvolver a memória do aluno), e chegou sem alteração ao séc. 7.^o AC, quando se introduziu a escrita na Índia.

Sobre sua composição, nada se sabe, mas encerra várias gerações. Os hinos são recolhidos em 10 *mandalas* (ciclos), cada um dividido em *suktas* (hinos), compreendendo 40.000 versos, e várias subdivisões dos hinos. O intuito do hino é acompanhar o sacrifício feito pelo sacerdote.

Quanto à importância do Rig-Veda na Índia, apesar de toda a reverência que impõe, não é uma obra, dizem, que exprima essencialmente a cultura indiana (macacos, tigres e elefante quase não aparecem; a árvore *nygradha*, orgulho dos habitantes, também está ausente, como assim o arroz (*vrihi*) que é o alimento básico do país; o Ganges é citado só uma vez indiretamente; as idéias fundamentais de religião — *karman*, *samsara*, *ahinsa* — também não constam do Rig-Veda. Por isso, tende-se a considerá-lo antes representante da civilização ariana do que da própria Índia. No entanto, a língua é puramente indiana e dela emanaram o sânscrito e os prácritos. Essas ausências mencionadas apenas mostram que as tribos árias ainda estavam localizadas no Norte do país, onde não havia aqueles animais, etc. No Rig-Veda, Mahabharata e Ramayana estão as três etapas da expansão ária na Índia.

A métrica é diferente da clássica; nesta são geralmente os versos constituídos de quatro pés, enquanto no Rig-Veda há mais linhas e os *pâdas* têm um número fixo de sílabas (4, 5, 8, 11, 12) Os versos

mais comuns denominam-se *gâyatrî*, *anustubh* (donde o clássico *çloka*), *tristubh* e *jagatî*. Há também versos mistos.

Quanto à língua do Rig-Veda, é simples, de sintaxe popular. Notam-se variedades dialetais, mas a língua em si é unitária. A sua declinação é a mais próxima da que seria a indo-européia. É só após o período do Rig-Veda que se iniciam as reduções, fusões, perdas (como do subjuntivo, etc) Note-se a diferença já para a língua do Atharva-veda. Contudo, a do Rig-Veda não é totalmente popular, devido às figuras retóricas, assonâncias, trocadilhos, variedades de metros, etc, revelando seu uso já de bastante tempo.

Classificam-se os hinos do Rig-Veda pelo conteúdo em quatro grupos: os que exaltam a natureza simplesmente; os que cantam a divindade como fenômeno natural (ora expressa o próprio fenômeno, ora o deus, como os Açvins); os que mostram um Deus mais humano, podendo confundir-se com um herói; e os que, fazendo abstração do deus, celebram os objetos do culto.

A origem do Rig-Veda estaria na necessidade de comporem-se novos hinos para o sacrifício do soma, encomendados aos sacerdotes-poetas pelos grandes senhores. A sua religião é a das classes elevadas, dos sacerdotes e príncipes. Em geral as divindades invocadas são fenômenos da natureza personificados (sol, Indra, Marutas, etc.) Alguns, tendo aspecto humano, apresentam-se conforme a sua sede: céu, atmosfera e terra. Citam-se então as principais divindades com suas características: Dyaus (Prthivi), Mitra e Varuna (dia e noite), Ushas (aurora), os Açvins (irmãos da aurora), Sûrya (sol) etc. Entre os deuses atmosféricos, cumpre ressaltar Indra; depois Rudra, os Maruts, Parjanya, Prthivê, Agni, Soma.

Já de outro tipo são uns 20 hinos apresentados como diálogo, que podem ser considerados como origem da poesia épica e dramática. São cantos de guerra, de núpcias, de augúrios, de morte, alguns filosóficos e cosmológicos.

Não há traços de poesia popular no Rig-Veda, exceto pouquíssimas vezes em relação aos enigmas, mas aqui eles não têm caráter de divertimento e sim hierático.

d) “A gramática de Pânini, na Rev “Letras” da Univ do Paraná, n.º II, Curitiba, 1961.

Numa introdução longa, sacrificando o tema do artigo (o que é lástima), o Autor começa por referir-se à multiplicidade de línguas (179) e dialetos (544) da Índia, oriundos da diversidade de povos que

a habitavam desde os primeiros tempos (seis raças ali se caldearam) — o mais antigo dos quais seria o “negrito” da África — e mostra como o indo-europeu (ário), sediado ao norte da Pérsia, se cindiu em dois grupos, um naquele país e outro na Índia.

Passa a apresentar estágios diversos da língua, marcando a diferenciação entre a do Rig-Veda e do Atharvaveda, assim como a dos Brahmana e, em especial, do sânscrito (18) clássico, fixado por Pânini. Essa língua sempre ocupou lugar importante na cultura indiana. Viva, foi sempre falada em contraposição aos prácritos. Ora, como estes ameaçavam invadir a língua, foi preciso estabelecer regras, o que fez Pânini. Nota-se bem que suas regras se destinam à língua viva, falada, pois há termos de cozinha, cavalaria, etc.

Esse famoso gramático foi discípulo de Varasha e viveu em Pataliputra, no 4.º séc. AC. Alguns consideram sua língua como do noroeste, outros de leste. É claro que teve muitos predecessores, pois não pode haver obra tão perfeita sem antecedentes. A Gramática apresenta-se em 8 capítulos e conta 3.996 sutras ou aforismos concisos, explicados por comentário. A descrição da língua é a mais perfeita possível, desde a fonética, morfologia, lista de raízes (19) e temas, etc. Apesar de já contar 2.300 anos, não é obsoleta.

e) “O Râmâyana” — Separata da Revista ALFA, n.º 10, da Fac. Filosofia, Ciências e Letras de Marília, 1966.

Aqui apresenta o Autor um histórico e resumo da célebre epopéia denominada Ramayana (20), composta de 7 livros (kanda) e 24.000 çlokas ou estrofes distribuídas em 7 capítulos (sarga), do qual há três conhecidas revisões, a setentrional ou Vulgata, a bengálica e a ocidental.

Alguns levantam dúvidas quanto à autoria que parece poder-se atribuir a Valmiki (21), embora definitivamente não toda a obra, mas apenas os livros de n.º 2 a 6 (22) e mesmo estes encerram algumas ampliações de bardos. No tocante à data de composição, talvez já

(18). — O termo *samskrta* “refinado” aparece pela primeira vez no Ramayana como “terminado, perfeito” e faz alusão aos *samskâra*, ou seja, processos de “perfeição” gramatical.

(19). — Já antes as raízes haviam sido reunidas, mas Pânini melhorou sua disposição.

(20). — Literalmente significa “viagem” (*ayana*) de Rama.

(21). — Era um brâmane e habitante da selva (*vanaprastha*), que teve o mérito de fazer ressurgir o sânscrito e glorificar um herói nacional.

(22). — Os livros n.ºs 1 e 7 são obviamente acréscimos.

tivesse a forma atual no séc. 2.^o de nossa era, antes da redação definitiva do Mahabharata, mas o núcleo fundamental do Ramayana deve ser posterior.

Sumariando, trata-se das desventuras do herói Rama, personificação do deus Indra, e sua esposa Sita, que encarnaria as divindades da terra. Os fatos passam-se em Ayodhya (atual Oudh) e Lanka (atual Ceilão) Em Ayodhya reinava Daçaratha, que tinha quatro filhos, Rama, Bharata, Laksmana e Satrugna. Os dois últimos eram filhos de uma esposa e os primeiros, de duas outras. Râma, o primogênito, era muito querido e obteve a princesa Sîtâ por esposa, num torneio de arco. Seu pai lhe destinava o trono, porém uma intriga da segunda esposa, mãe de Bharata, fez com que este ascendesse a ele, malgrado o próprio Bharata não quisesse participar da traição, mormente devido ao pesar que determinou a morte de Daçaratha. Rama, porém, preferiu cumprir a palavra dada pelo seu pai à segunda mulher, e foi, pelo prazo de 14 anos, para a floresta com a esposa Sita e o irmão Laksmana. Aí vencem os dois príncipes muitos demônios, etc; entretanto, depois de dez anos, os três desterrados chegam ao sul. Uma irmã do rei de Lanka apaixona-se por Rama e Laksmana corta-lhe nariz e orelhas. Em represália, o soberano da ilha, Râvana, rouba Sîtâ. Entram pássaros e macacos em cena para auxiliar Râma; os últimos constroem uma ponte sobre o mar até Lanka, onde se fere uma batalha em que Râvana é morto por Râma que recupera a esposa. Findos os 14 anos de degredo, Rama volta ao reino e o recebe de seu irmão Bharata (término do livro antigo)

No livro 7.^o (acréscimo) diz-se que houve murmúrios sobre a castidade de Sîtâ na corte de Râvana, pelo que foi desterrada. Deu à luz dois gêmeos no bosque e estes aprenderam a epopéia do próprio Valmiki. Provada sua inocência, ela retorna ao seio da terra, enquanto Rama ascende aos céus, na forma de Visnu (23)

Constitui-se Rama no mais autêntico herói, profundamente religioso e paciente com os percalços do destino, e foi venerado como encarnação de Visnu, de sorte que o poema, de enorme valor artístico, tem caráter sagrado e é hoje de invulgar disseminação.

f) “O Mahâbhârata” — Separata da Revista “Letras” n.^o 16, Curitiba, 1968 (24)

(23). — Aqui, bem como em todas as formas transcritas, acompanhamos a grafia do Autor.

(24). — Em 1966, saíra um artigo sobre o mesmo tema na Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, vol. LXII, 1966.

Novamente, como fizera com Râmâyana, o Autor se propõe divulgar o essencial a respeito do Mahâbhârata (35) Epopéias em 18 livros (26), possui um apêndice, considerado o 19.º, que se intitula *Harivamça*. Encerra ela aproximadamente 110.000 estrofes, sendo o mais longo poema já composto. Em 20.000 estrofes está o seu núcleo, a luta que se travou em Kuruksetra entre os primos Kuruidas e Pânduidas, descendentes de Bharata (filho do rei Dusyanta e Çakuntalâ); porém, com os séculos, foi-se juntando mais material, formando uma enciclopédia do pensamento indiano. Há duas redações dela, a setentrional (C) e a meridional (B), esta mais curta (naquela se inclui o apêndice *Harivamça*)

Quanto à sua autoria, é óbvio que ninguém poderia compor 200.000 versos, mas a lenda atribui o poema a Vyasa. Entretanto, muitos bardos anônimos colaboraram para a sua produção, que se deu em vários períodos. Dizem também que o primeiro redator foi um budista (séc. 3.º AC), mas, quando o bramanismo triunfou, houve uma reelaboração do poema, com muitos acréscimos, a qual teria sido feita por Vyasa.

A data da composição oscila entre o séc. 5.º AC, segundo alguns, até o 4.º da nossa era. Pisani situa a mesma entre o séc. 2.º e 4.º

No Mahâbhârata aparecem famosas lendas e contos, e, em especial, a Bíblia do hinduísmo, a *Bhagavad-Gîtâ*.

A idéia fundamental da epopéia é a representação da luta entre a justiça (*dharma*), personificada por Yudhisthira, e a iniquidade (*adharma*), representada por Duryodhana. No entanto, abrange todo o conhecimento da antiguidade, é o guia filosófico, jurídico e espiritual do povo, “o livro dos livros”, tanto que nele está escrito: “Este é um livro de moral (*dharma*); é o melhor manual de vida prática (*artha*) e também como livro de salvação (*moksa*), foi composto pelo infinitamente sábio Vyasa”

g) “O hino cosmogônico do Rig-Veda” — Sep. da Revista “Letras” n.º 17, Curitiba, 1969.

Refere-se a um hino, dos mais importantes do Rig-Veda, composto entre 1.200 e 1.000 AC, que aparece no livro ou mandala X, 129. É atribuído a Prajapati Parameshthin, e denomina-se *Nâsadâ-*

(25). — Significa propriamente “a grande narração (das guerras) dos Bharatas”

(26). — O número 18 é sagrado entre os hindus. Aqui, por exemplo, 18 são os dias da grande batalha, 18 os exércitos combatentes, 18 os contos do *Bhagavadgita*.

siyasukta, porquanto as primeiras palavras começam assim: *nâsad âsin no sadâsit* “não era o ser, não era o ser”

É um *bhavavrttan* ou “hino cosmológico”, pois trata do problema da criação e as relações entre o ser e o não ser, depois retomado no *Çatapatha Brahmana*, nas *Upanichades* e no 1.º livro do *Manavadharmaçastra*.

Compõem-se de 7 estrofes e o metro usado é o *tristubh*. Basicamente, divide-se em duas partes, uma positiva e uma cética. Na primeira, o poeta afirma que no princípio não havia o ser e nem o não-ser, mas apenas o Uno (EKAM), ou seja, o primeiro ente, no seu estado absoluto, espiritual (somente *manas*), nada havia de material. Depois começa a criação e aquele *manas* desenvolve o *kâma*, ou desejo; ele é que determina a passagem do mundo imaterial ao mundo material. Na segunda parte, o autor interroga-se como se deu a criação dos elementos, ignota aos deuses e aos homens pois eles surgiram após a criação. Segue tradução e comentário do hino

Conclui o Autor que a especulação filosófica atingiu nesse poema o ponto culminante, pouco tendo os filósofos a acrescentar-lhe.

h) “*Introdução às Upanichades*” — Imprensa Metodista, S. Paulo, 1969.

Este é um interessante livro, em que é estudada a filosofia das Upanichades (21) Elas constituem antologias de épocas diversas e não pertencem a um só autor ou escola, pelo que não representam um sistema. No capítulo sobre a relação entre elas e os Vedas, Brahmanas e Aranyakas, há um estudo sucinto dessas obras. As coleções (Rig, Sama, Yajur, Atharvaveda) constituem o estrato mais antigo; o segundo estrato da literatura védica é formado pelos Brahmanas, que se relacionam com os Vedas, explicando a técnica do ritual; aos Brahmanas prendem-se textos mais recentes, os Aranyakas, e a estes, enfim, as Upanichades. É verdade que essa divisão não é perfeita, pois as Upanichades mais antigas fazem parte dos Aranyakas (28), pertencendo ao Vedanta (fim dos Vedas)

As Upanichades tinham um caráter meio secreto, pois eram transmitidas de pai a filho, não a estranhos. Elas não se caracterizam nem pela forma (tanto surgem em prosa como em verso), nem pelo assunto,

(27). — De *upanisad* “sentar-se aos pés do mestre” (*SAD* “sentar” + *upa* “perto” + *ni* “abaixo”)

(28). — Serviam de texto para meditação aos *vânaprastha*, isto é, os que, após terem sido discípulos e pais de família, internavam-se na floresta.

que é muito variado, nem pela data, pois se distanciam muito nos séculos as primeiras das últimas; e nem pela seita religiosa ou escola filosófica. Entretanto, como pertencem à literatura védica, “revelada”, diferenciam-se de outros ensaios; mas também se separam do ciclo védico, porque não se destinam aos sacerdotes oficiantes mas aos ascetas, e não visam a interpretar as coleções das antigas poesias pelo uso ritual, mas procuram o sagrado, ou seja, a doutrina sobre a alma. Não são obra de ler em seqüência, justamente por não constituírem um sistema. Geralmente recebem o nome da escola védica a que se filiam (*Katha-upanishad*, porque pertence à escola dos *Kathas*) Quanto ao seu número, não é assunto pacífico; para o Atharvaveda, Colebrooke cita 54, mas Weber dá 93 para todos os Vedas, chegando, mais tarde, a 235. E até o presente se escrevem, como a Ramakrishna Upanishade. As mais antigas são do séc. 6.^o ou 5.^o AC mas a época delas é também discutida. As mais importantes em prosa seriam a Brhad-Aranyaka (do Yajur-Veda), a Chandogya Upanichade (do Sama Veda), a Aitareya e a Kausitaki (do Rig Veda) e a Taittirîya (do Yajur Veda Negro) É possível que também a Kena Upanichade (29) (do Sama Veda), em verso e prosa, seja do período antigo. Já posteriores a Buda e a Pânini seriam a Mahânâryana (Yajur-Veda negro) e, mais recentes, em prosa, a Praçna (Atharva-Veda), Maitrâyaneya (Yajur-Veda negro), Mândûkyâ (Atharva-Veda) As mais modernas refletem o pensamento das seitas religiosas. Enfim, temos, de inspiração muçulmana, a Alá-Upanichade.

Já a Bhagavad-Gîtâ, apesar de seu caráter filosófico, não é uma upanichade por fazer parte do Mahâbhârata, que é obra humana. Justamente por constituírem o ciclo intermediário entre a revelação (*çruti*) e a tradição (*smrti*) é que as Upanichades têm grande importância.

Quanto a traduções, em 1656 um príncipe persa convidou pânditas de Benares a traduzir para a sua língua 50 upanichades; mas o primeiro europeu a fazer tradução delas foi William Jones; e alguns outros se seguiram, como Colebrooke, Grassmann, Weber, Böhlingk, Max Müller, etc.

O ambiente em que elas se desenvolveram não seria apenas de brâmanes mas também de ksatriyas e ainda se admite alguma possível influência das populações indígenas.

(28). — Ao designar o nome em sânscrito ou outra língua, o Autor ora usa a forma *upanisada*, ora *upanisad*, para indicar a cacuminal. Para auxiliar os leigos que apreciem estes assuntos, resolvemos optar pela regularização.

A filosofia das Upanichades reproduz a do texto védico que explicam. Fundamentalmente temos o conceito do *âtman*, que é antigo, já formulado no Atharva-Vedi, e o outro termo importantíssimo é *brahman*, que nem sempre aparece nas Upanichades. A doutrina básica nelas expressa é a de que “O universo é o Brahman, porém o Brahman é o âtman” Mas o sentido desses termos evoluiu desde a literatura védica antiga. Vemos que nas Upanichades o *Brahman* identifica-se com o *âtman*, e, ainda, o *karman* torna-se lei de causa e efeito. Todo indivíduo tem em si o Absoluto, porque o seu *âtman* é *brahman*. Fundamental é o princípio do TODO: “O Brahman é TODO este (universo)” A Chandogya Upanichade é examinada quanto à teoria da criação, do *brahman* e do *âtman* (individual e universal), com seus três estados (vigília, sonho e sono profundo) Enquanto o *brahman* é a essência de tudo, o *âtman* define-se como *neti neti* “não, não”, pois é indefinível, mas tem relação com fenômenos do mundo físico. Quanto ao *prâna*, é a fonte de vitalidade. Mas a causa primária de onde emana o universo não é *brahman*, porém SAT “o que é”, “ser”, é o princípio básico, oposto ao “não ser”

Depois o Autor trata das crenças dos hindus quanto à imortalidade da alma (da alma, do corpo, metempsicose e libertação final), do *karma*, segundo o qual, crêem os budistas, se dá a transmigração. Ainda na Chandogya aparece a teoria das retribuições, das “vias” para os mortos.

Enfim, aborda o caráter místico das Upanichades, pois na união extática cessam todas as diferenças do ser. Volta-se à teoria da identidade do *âtman* com o *brahman*, sendo famosa a frase “*Aham brahâ smi*” (Eu sou Brama), ou simplesmente *brahmâsmi*, que se tornou a magna oração para os brâmanes. Termina o Autor relacionando a mística upanichádica com a luz do Evangelho.

i) “Os Purâna” — Separata da Revista “Letras”, n.º 18, Curitiba, 1970.

Coleção de velhas narrativas (purana = antigo) que pertencem ao gênero épico (no metro çloka) e são tidas como altamente remotas, mas podem situar-se no séc. 6.º AC; são vazadas em sânscrito clássico e teriam sido transmitidas ao bardo Lomaharsana por Vyâsa, encarnação de Visnu. Dos 18 grandes Purana têm nome de *avatara* desse deus: Varâha “javali”, Kurma “tartaruga”, etc. Cada um deles é então nomeado.

Alguns são muitos longos, como o de n.º 2, o Padma-Purana, que chega a 55.000 estrofes, ou o de n.º 8, Âgneya-purana, com 75.000,

ou ainda o de n.º 13, com 81.000, mas em geral não excedem os 20.000. O total de estrofes admitido para os Purana é de 399.000 (tradicionalmente, 400.000) O mais famoso deles é o Bhagavata-Purana, dos adeptos do culto de Visnu.

O assunto deles é variado: criação do mundo, exaltação dos deuses, cerimônias domésticas, astrologia, política, direito, gramática, medicina, lendas célebres (como a de Rama, Çakuntala, etc), teorias filosóficas, etc.

j) *História do Indianismo* — Imprensa Metodista, S. Paulo, 1972.

Como diz o nome, é uma apresentação de indianistas famosos, quer apenas dos precursores, aqueles que travaram o primeiro contacto com assuntos da Índia, quer dos que se dedicaram especialmente às suas línguas e literaturas, em particular a sânscrita. Entre os pioneiros, além do famoso Filippo Sassetti, que no séc. 16 notou a semelhança entre o sânscrito, grego e latim, figuravam inúmeros missionários citados já no artigo “O Cristianismo e a Glotologia”

A seguir, divide o Autor os estudiosos do sânscrito conforme a nacionalidade: parte do indianismo inglês, pois foi a Sociedade Asiática de Calcutá que desenvolveu o estudo do sânscrito, examinando o trabalho de W Jones, Colebrooke, Wilkins, Wilson, Muir, Aufrecht, Carey, Hamilton, Max Müller e Bühler. Prossegue com o indianismo alemão, iniciado com os irmãos Schlegel, Bopp, Lassen, Pott, Rosen, Benfey, Böhtlingk, Roth, Grassmann, Weber, Hang, Oldenberg, Deusen, Westergaand e Garbe. No indianismo francês, avultam os nomes de Chézy, o insigne Burnouf, Langlois, Saint-Hilaire, Regnier, Pavie, Fauché, Foucaux, Lancereau, Baudry, Barth, Bergaigne, etc.

Depois de mencionar as sociedades inglesas empenhadas nos estudos indianos, trata o Autor do indianismo na Itália, citando Garresio, Flechia, Brancialino, Miaggi, Avio, Ascoli, Lignana, Teza e Kerbaker, De Gubernatis, Fumi, Pizzi, Pullé, Cimmino, Pavolini, La Terza, Belloni-Felippi, Nazari, Formichi, Ballini, Suali, Pizzagalli, Vallauri, Pappacena, Pisani, Papesso, Tucci, Nyanatiloka, Botto, Brofferio, Norsa, Giulia Porru, e muitos outros tradutores de obras indianistas.

Nos outros países, os estudos indianos tiveram área restrita, podendo-se mencionar alguns trabalhos na Grécia, Espanha, Holanda, etc. mas especialmente na Bélgica com Nève, Portugal com Dalgado e Vasconcellos de Abreu. No Brasil surgiram algumas traduções do Bhagavad-Gita (de Lorenz e de Rohden), do Mahabharata (Noronha e Faro) e os trabalhos do Autor. Cumpre-nos aqui ressaltar que estes

últimos são os que realmente iniciaram os estudos indianistas em nossa pátria, visto que o Rev Bertolaso Stella é douto conhecedor do sânscrito e não se limitou a traduzir de outras fontes. Apenas lamentamos, finalizando, que esta obra não tenha sido convenientemente revista, pois encerra muitos erros em nomes de autores e livros.

1) “A Bhagavad-Gîtâ e o Novo Testamento”, Imprensa Metodista, S.P., 1972.

É uma comparação entre o chamado Evangelho do Krisnaísmo e o de Cristo, apresentado em breves capítulos, nos quais são analisados primeiramente essas duas obras e, depois, conceitos importantes do ponto de vista religioso, em ambas.

Começa referindo-se à Bhagavad-Gîtâ (cap. 23 a 41 do Bhismapavan, uma das seções do Mahabharata), que, já vimos, contém 18 capítulos e 701 estrofes. É o livro mais lido na Índia e foi composto entre o séc. 3.^o AC e 3.^o DC, por autor desconhecido. Do ponto de vista cronológico, pode ter havido aqui influência do cristianismo ou vice-versa, também, pois há muito paralelismo entre passagens da Bhagavad-Gita e da Bíblia. Importante é ressaltar que o primeiro é um livro tolerante com as outras religiões, pregando que se deve respeitar a dos outros como a própria.

Examina o Autor o uso do vocábulo *âtman*. Como já vimos nas Upanichades, ele é sinônimo de *brahman*, o absoluto — a alma universal é a alma individual, o macrocosmo é o mesmo que o microcosmo. Na Gita, há um progresso religioso, notando-se uma distinção entre Deus e a alma. O termo *âtman* “ele mesmo” emprega-se ali de vários modos; no começo é a alma imortal, cujo conhecimento, pela prática da yoga, conduz à unidade através de Brahma.

No poema, Krisna (30) é o auriga de Arjuna, famoso guerreiro, que lhe faz perguntas de caráter devocional. Entre ele e Cristo, há algumas semelhanças: ambos nasceram em estrebarias, no meio de pastores, tiveram mães que permaneceram virgens, ambos fugiram do massacre de tiranos, foram anunciados por profetas, pregaram a moral e fizeram grandes milagres e, enfim, ambos morreram vítimas da incompreensão humana e ascenderam aos céus.

Quanto ao corpo, tem enorme importância nos dois livros: é a cidade de Brahma num, o santuário de Deus, no outro. Não podemos substituí-lo por outro, pois nos acompanha até a morte, quando rece-

(30). — Talvez antiga divindade não ariana, aparece como avatara do védico Visnu, que tem vários outros nomes.

beremos o espiritual. Há três partes no homem: alma, corpo e espírito.

Segundo a Bhagavad-Gita, o fim do homem é a devoção a Deus (válido para todos os homens e quaisquer castas); na Bíblia, o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus.

No Novo Testamento, alma e espírito podem equivaler-se. Sobre sua imortalidade não há dúvida nas duas obras.

Quanto ao *nirvâna* (31), seria o oposto da vida, ou felicidade total; na Bhagavad-Gita, e o mesmo que Deus. O nirvana é atingido pelos ascetas quando se livram do desejo e da cólera. Também no Novo Testamento, tem-se a doutrina da vida feliz após a morte.

Como as Upanichades estão eivadas de espírito místico, também na Bhagavad-Gita se manifesta o misticismo de origem divina. Arjuna pede a Deus como filho; também Cristo nos ensinou a invocar o “Pai Nosso” Como, na Gita, o devoto afinal entra em Deus, no Novo Testamento se lê: “eu estou nele, e tu estás em mim.”

O amor ao próximo é outro ponto comum. Se já nas Upanichades há interesse pelos demais, em função da alma universal, na Bhagavad-Gita surge a idéia de amar a TODOS, amigos ou inimigos, como pregou Jesus. E a doutrina da ahimsa (32) alcança na Gita o caráter da plena virtude: “não violência, verdade, ausência de cólera, renúncia, paz” Basta pensar nas últimas palavras de Cristo: “Pai, perdoai-lhes. ” Quanto ao yoga (de *yug* “unir”), usado para meditação, é de grande importância na Gita; se não há um yoga cristão, pense-se nas palavras de Cristo: “Tomai sobre vós o meu jugo e aprendei de mim, que sou manso e humilde de coração; e encontrareis descanso para as vossas almas”

Termina o Autor citando dois paralelos quanto à Jerusalém celeste nas duas obras.

m) “O Atharvaveda” — Separata da Revista de História, n.º 96, S. Paulo, 1973.

Inicia o Autor mostrando a importância deste Veda tanto pelo folclore (encerra encantamentos e exorcismos) como pela filosofia dos

(31). — De *nir*, partícula negativa, e *va* = “vento, sopro”, donde: “não movimento, cessação de sopro”; ou então de *ni-vana* “cessação de desejos”.

(32). — Do desiderativo de HAN, significaria propriamente “não desejar causar dano”, o que mostra estar no desejo a causa do pecado.

hinos. Divide o artigo em 11 itens: situa o Atharvaveda entre os *samhitâs* e relaciona seu nome com o de uma classe de sacerdotes que usavam fórmulas. É verdade que a “tríplice ciência” era constituída pelos três outros Vedas (Rig, Sama, em verso, e Yajur, em prosa), que exigiam três classes de sacerdotes para o sacrifício. O Atharva foi incluído posteriormente, com grande dificuldade para ser aceito pelos sacerdotes. Entretanto, há semelhanças e disparidades entre ele e o Rig-Veda, que também oferece elementos de magia em alguns hinos.

Seriam nove as escolas atharvavédicas, pela tradição, mas hoje se fala apenas em duas: Çaunakîya e Paippalâda. A recensão da primeira teve melhor conservação — e é denominada Vulgata; divide-se em 20 livros, num total de 6.000 versos e uma parte em prosa. Muitos hinos são tirados do Rig-Veda, porém a língua é mais evoluída, mostrando uma redação posterior (possivelmente seja do séc. 8.º AC); entretanto, a matéria (exorcismo, magia) é de grande antiguidade.

Os hinos relacionam-se com toda a vida do homem, desde a sua concepção e nascimento, doenças, amor, atividades (agricultura, comércio, etc), sorte no jogo, harmonia na vida familiar e comunitária, etc.

A ação dos demônios é altamente maligna; mas a excelência das substâncias médicas — especialmente água e plantas — é exaltada. Seguem-se exemplos de hinos, alguns com correspondências bíblicas. Ressalta-se a importância do corpo humano, sede da alma, e da faculdade da cura, exposta em alguns hinos, o que torna o Atharvaveda “o documento mais precioso da medicina primitiva.”

n) “As leis de Manu” — Separata da Revista de História, n.º 103, São Paulo, 1975.

Inicia-se o artigo com uma explanação sobre o termo “*dharma*” que se usa para indicar “decreto, estatutos” (*adhama* “injusto”) Desde o período védico até o séc. 18 há toda uma literatura concernente ao “*dahrma*”: na fase mais antiga, temos os *dharmasûtras* “regras relativas à lei”, sentenças curtas, que versam assuntos vários mas dentro de certo limite, escritos em prosa e no estilo aforístico. É comum levarem o nome do seu autor. O mais antigo é o *Gautameya-dhar maçâstra* (sutra, apesar do nome); e são bem conservados dois sutras do sul, o *Âpastambêyadharmasûtra* “regras relativas à lei, compostas por Apastamba”, e o *Baudhâyanadharmasûtra*, atribuído a Baudhâyana, embora este segundo tenha sofrido algumas modificações. Outros chegaram em mau estado até nós.

Já os Dharmaçâstra indicam um estado mais avançado da literatura jurídica e apresentam textos versificados, pertencendo à nossa era. São códigos, tratados. O mais célebre deles é o *Mânavadharmaçâstra* ou *Manusmrti*, a que se atribuiu origem divina e que deve ser do início da nossa era. O seu nome procede da escola védica de Mânava; um dharmasutra daquela época teria sido remodelado, não se sabe quando, talvez entre o 2.^o séc. AC e o 2.^o séc. DC, embora alguns lhe atribuam muita antiguidade devido a elementos arcaicos ali contidos. Não é apenas um código para determinar sanções, porém o verdadeiro *Livro das Leis*, incluindo tudo sobre a conduta civil e religiosa do homem, além das noções filosóficas variadas, cosmogônicas, etc. Consta de 12 livros contendo umas 2.700 estrofes. Termina o Autor apresentando um esquema de cada livro e algumas das leis, como exemplo.

Vários outros trabalhos poderíamos resumir, como homenagem a quem tanto deseja disseminar conhecimentos sobre o cristianismo e a ciência da linguagem, além dos idiomas de sua predileção, mas, para não alongar o presente, selecionamos os temas a que dá ênfase, repetindo-os por vezes (33)

3 — SUA BIBLIOTECA

Quando iniciamos o Curso de Sânscrito, em 1968, a carência de bibliografia era total e de acesso difícil, pois obras fundamentais estavam esgotadas e o aluno dispunha apenas do material que lhe podíamos oferecer, por xerox ou empréstimo (algum raro livro estrangeiro que aparecesse era caríssimo)

Havendo-nos inteirado, por intermédio do insigne Diretor da Faculdade, Dr. Eurípedes Simões de Paula, que uma coleção preciosíssima de livros de sânscrito e das mais diversas línguas, assim como outros de história, arqueologia, comparação das religiões, etc. fora doada ao Departamento de História, como evidentemente os de caráter lingüístico não tivessem uso ali, tratamos de solicitar-lhe nos fossem liberados.

Obtida anuência do seu doador, cindiu-se a biblioteca em duas partes, a fim de beneficiar tanto ao Departamento de História como ao de Lingüística e Línguas Orientais. Só então pudemos avaliar o real tesouro que ali existia; separados os volumes de história, geografia,

(33). — Assim, em lugar da “Bhagavad-Gîtâ, cuja tradução ele faz precedida de explicações sobre o texto, preferimos mencionar “A Bhavad-Gîtâ e o Novo Testamento”, ponto de união dos dois livros sagrados.

arqueologia, filosofia, história das religiões, etc. que permaneceram naquele Departamento, recebemos todos os demais, relativos precipuamente ao sânscrito e sua literatura, mas também à glotologia e línguas dos mais variados ramos, como a assuntos diversos (romances, etc.)

Instalados os livros numa sala dos Cursos de Línguas Orientais, do Departamento de História, vieram a constituir a “Biblioteca Rev Jorge Bertolaso Stella” À medida que os desencaixotávamos, deslumbrava-nos seu conteúdo: jamais poderíamos supor que em São Paulo, ou alhures, houvesse uma biblioteca particular tão rica, seja na área de lingüística geral e aplicada, como, em especial, de língua e literatura sânscrita.

Transferidos temporariamente para os barracões onde foram alojados os cursos de Letras, lá estiveram esses livros numa saleta de Lingüística, e, depois, com a mudança do Departamento para os atuais blocos, foram colocados na Biblioteca Central de Letras, embora com seu caráter autônomo.

Visto que necessitavam de cuidados e controle, não puderam ser de imediato oferecidos ao público; e a falta de pessoas que remuneradamente zelassem por ela, fizessem a catalogação, etc., exigiu trabalho voluntário, em que sobressaiu o espírito abnegado da Profa. Dra. Marília Cruz, do Departamento de Física, amiga pessoal do Reverendo, à qual se deve a organização inicial da Biblioteca, e a professores e alunos do Curso de Sânscrito. Dentre estes, merecem encômios, por sua dedicação, o Prof. Carlos Alberto da Fonseca e o terceiranista Antonio Carlos Baptistuta; o último, por mais de um ano, se encarregou espontaneamente do tombamento dos livros.

Como, desde o início, quiséramos respeitar o desejo do emérito doador de ver unificada a biblioteca, obtivemos o assentimento do Departamento de História em remeter-nos a sua parte, para que os livros tivessem igual tratamento, de sorte que apenas agora foi possível levar a cabo o fichamento, para, enfim, liberar os livros aos interessados, sob a responsabilidade sempre dos professores de Sânscrito.

É verdade que ainda não está definitivamente alojada a “Biblioteca Rev. Jorge Bertolaso Stella”: conforme determinação da Diretoria da Faculdade na época da cisão da mesma em 1970, ela ocupará uma sala própria no futuro prédio de Letras, a qual receberá o nome do doador (34)

(34) — (Veja-se a Revista *Língua e Literatura*, vol. nº 1, p. 239.)

Contém a Biblioteca cerca de 3.000 livros, que vão sendo acrescentados, à medida que o próprio Reverendo nos envia novos volumes adquiridos. Dos três milhares, a maioria é relacionada com o sânscrito. Nota-se o carinho dispensado a essa língua e sua literatura, assim como a outras da Índia, aos seus sistemas filosóficos, etc., por haver conseguido o Rev.^o Bertolaso obras raríssimas, coleções extraordinárias, textos que inúmeros cultores do indianismo desejariam e não têm ao dispor.

Não vamos deter-nos em sua classificação, pois elas incluem desde numerosos e antigos dicionários, gramáticas, manuais e antologias, histórias da literatura, etc., até as riquíssimas coletâneas dos Vedas, Upanichades, Puranas, Mahabharata, Ramayana, Leis de Manu, Sutras, etc., assim como obras famosas inseridas ou não na epopéia (Bhagavad-Gita, contos de Nala e Savitri, etc.) ou as imortais do subime Kalidasa, etc. Não só abrangem livros da língua clássica e védica mas também do prácrito, páli e línguas modernas da Índia. Não são mais a sementeira, porém os frutos de copada árvore na qual gerações de estudiosos de sânscrito encontram ao seu alcance opulento material. Evidentemente por essa razão é que foi confiada ao Curso de Sânscrito a responsabilidade da Biblioteca.

No tocante às línguas isoladas ou em grupos, chega a espantar a bibliografia reunida: encontra-se material sobre o etrusco, basco, hitita, zend, línguas oceânicas, mexicanas e americanas em geral, africanas (mormente o banto), indonésias, dravídicas. Se é grande a bibliografia sobre o etrusco, a do basco é notável e só se conceberia pertencesse a um bascólogo e não a mero aficionado.

É óbvio que os estudos clássicos têm uma situação de relevo: não só os greco-latinos comparados, mas em especial os helênicos. Também são numerosos os estudos dos grupos uralo-altaico, câmito-semítico; dentre o indo-europeu, enfaticamente o ramo indo-irânico, mas também o germânico, românico, etc.

Gramáticas e dicionários das línguas mais diversas são incluídos: do egípcio, babilônio, líbio, sumeriano, geórgio, persa, armênio, magiar, albanês, polonês, russo, turco, árabe, japonês, chinês, hebraico, línguas nativas do Brasil, etc.

Sobre lingüística em geral é vastíssima a relação; além dos dicionários de línguas, como os mencionados, há também vários especializados, como de geografia antiga, de religiões, de gíria brasileira, etc.

Estudos diversos interessaram a mente curiosa do Rev Bertolaso, que reuniu obras de arqueologia, numismática, arquitetura, cos-

mologia, pintura, literatura, etc. É claro que, dentro de sua área específica, abundam os tratados sobre religião, como islamismo, taoísmo, confucionismo, budismo, etc. e, como seria de esperar, de estudos bíblicos.

Essa é a biblioteca por ele doada à Universidade de São Paulo; depositários dessa preciosidade, procuraremos sempre zelar por sua conservação e transmitir aos alunos o carinho que merecem tais livros.

Finalizando, por esta mensagem receba o Rev Jorge Bertolaso Stella a expressão de nossa mais verdadeira gratidão, com a certeza de que está produzindo frutos a sementeira que plantou e tende a vicejar cada vez mais.

O SISTEMA TOPONÍMICO BRASILEIRO

Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick

A nomenclatura geográfica de uma região encerra, na tipicidade de suas designações, amplas possibilidades de estudo. A tessitura toponímica, com efeito, longe está de ser monótona no significado que recobre ou destituída de interesse prático ou científico. Através das camadas onomásticas, revelam-se, numa perspectiva globalizante, as feições características do local, sejam as de ordem física quanto sócio-culturais. De tal modo esses aspectos se corporificam nos topônimos que se pode, mesmo, muitas vezes, estabelecer a correlação entre o “nome” dos acidentes e o “ambiente” em que ele se acha inscrito.

EDWARD SAPIR (1) já demonstrara a maneira pela qual as condições ambientais se refletem na língua — principalmente no léxico — de um determinado agrupamento humano, estruturando-se em casses conceituais de ampla significação:

“Não obstante, tratando-se da língua que se pode considerar um complexo de símbolos refletindo todo o quadro físico e social em que se acha situado um grupo humano, convém compreender no termo “ambiente” tanto os fatores físicos como os sociais. Por fatores físicos se entendem aspectos geográficos, como a topografia da região (costa, vale, planície, chapada ou montanha), clima e regimes de chuvas, bem como o que se pode chamar a base econômica da vida humana, expressão em que se incluem a fauna, a flora e os recursos minerais do solo. Por fatores sociais se entendem as várias forças da sociedade que modelam a vida e o pensamento de cada indivíduo. Entre as mais importantes dessas forças sociais, estão a religião, os padrões éticos, a forma de organização política e a arte”

Para justificar o seu ponto de vista, estabelece comparações entre sistemas léxicos de dois povos indígenas norte-americanos — os

(1). — SAPIR, Edward — *Linguistique*. Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 74).

Paiute e os Nutk —, localizados em pontos mediterrâneos e costeiros do território, sujeitos a condições topográficas diferentes, geradoras, portanto, de atividades distintas, chegando à conclusão de que a maior ou menor incidência de vocábulos relacionados aos respectivos domínios de experiência está intimamente ligada às condicionantes ambientais. Estas, como forças geradoras de energia, comandam, conscientemente ou não, as disponibilidades ingüísticas dos falantes.

As interferências ocorridas no campo da linguagem receberiam, assim, dos fatores mesológicos, a sua primeira conformação estrutural, organizando-se em unidades significativas até posteriores e eventuais transformações e acomodações em novos esquemas conceptuais. De acordo com essa linha de raciocínio, o idioma tende a refletir a concepção dos falantes relativamente ao meio onde vivem. Os valores grupais assumem, dessa forma, uma dimensão que transcende o próprio “eu” e se manifesta no pensamento comunitário, como forma única de sentir, desde que projeção isoada de uma individualidade.

GUERMAN F. GUIZZETTI (2) trata também do mesmo tema, ao abordar as ligações entre “cultura” e “espírito coletivo”:

“Na conferência que pronunciei na Sessão Solene do Primeiro Congresso Brasileiro e Jornada Latino-Americana de Psicologia, de 3 de dezembro de 1953, expus um propósito de definição do Espírito Coletivo, com referência à totalidade da substantiva (funcional) exterior aos membros da sociedade — ainda que estes sejam seus criadores, sem os quais carece de sentido — e, ao mesmo tempo, interior aos mesmos enquanto se redistribui em cada um deles. Esta realidade não substantiva está formada pelos suportes individuais comuns, enquanto comuns e próprios do grupo sócio-cultural”

Em função desse entendimento, o idioma se apresenta, para ele, como “o modo de falar de um grupo social determinado, produto de uma comunidade de hábitos lingüísticos coletivos; (e que) mostra um duplo aspecto estático e dinâmico que, por outro lado, nos apresenta todos os fatos sociais e, em conseqüência, a cultura” (3)

C. LÉVI-STRAUSS, (4) estudando o comportamento do indígena sul-americano, refere-se à distinção geográfica existente entre

(2). — GUIZZETTI, Guerman F. — “La Etnolinguística: del mundo el idioma al mundo de la cultura”, in *Revista de Antropologia*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1957, p. 79).

(3) — GUIZZETTI, *Ibidem*, p. 78/8 0.)

(4). — LÉVI-STRAUSS, Claude — *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 131.

“savana” e “floresta”, o que pode sugerir “uma distinção cultural” “A savana”, diz ele, “é imprópria não apenas ao cultivo, como à coleta de produtos selvagens; aí a vegetação e a vida animal são pobres. Ao contrário, a floresta brasileira, porém, é pródiga em frutos e caças e desde que nos limitemos a arranhá-lo, o solo é rico e fértil” () “No Brasil tropical, a floresta e as margens fluviais constituem o meio mais favorável ao cultivo, à caça e à pesca e também à coleta. A savana é desfavorecida sob todos estes pontos de vista”

A “influência positiva do meio”, em tais circunstâncias (florestas e margens fluviais), moldaria, assim, a conduta do aborígene e a sua reação diante das possibilidades naturais: “A habilidade caçadora dos Bororo foi despertada ou favorecida, sem dúvida, pela vizinhança do pântano, rico em caça do curso médio do Paraguai, e o lugar ocupado pela pesca na economia do Xingu é certamente maior do que o seria nas regiões setentrionais do Aüeto e Kamayurá” (5)

Com efeito, os Bororo, grupo do centro-oste brasileiro, constituem referência bastante segura quando se pretende apontar exemplos de léxicos especializados e, principalmente, quando se quer enfatizar o binômio homem/meio-ambiente.

Em sua tese de livre-docência em Línguas Indígenas do Brasil, na Universidade de São Paulo, CARLOS DRUMOND (6) recolheu aspectos esclarecedores a respeito do problema:

“Assim, através o exame dos nomes dados pelos Bororo a morros, rios, ancoradouros, etc., inferimos, de imediato, e no caso tem valor corroborativo, a característica fundamental do gênero de vida destes índios: *uma sociedade de caçadores. O mundo animal, intimamente ligado à sociedade humana* através os elementos ergológicos e animológicos que compõem o patrimônio cultural deste grupo, *está presente na maioria dos topônimos*” (O grifo é nosso)

Em outra oportunidade (7), e fundamentado em trabalho semelhante de TEKLA HARTMANN, mostrara que “a nomeação dada à flora local por estes índios confirmava plenamente a característica que vimos apontando, isto é, aproximadamente 70% dos nomes de plan-

(5). — LÉVI-STRAUSS, *Ibidem*, p. 132.

(6). — DRUMOND, Carlos — *Contribuição do Bororo à Toponímia Brasileira*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1965, p. 16.

(7). — DRUMOND, Carlos — “Caracterização de Aspectos da Cultura do Bororo através da língua”, in *Idiomas, Cosmovisiones y Culturas*. Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 1968, p. 55/62.

tas são referentes a animais (nomes em que figuram explicitamente as semelhanças de caracteres morfológicos entre plantas e animais; nomes em que tal semelhança é atribuída indiretamente; nomes de plantas que servem de alimentos de animais. *Ex.*: *amemaréu i* (*améma* = esp. de lagarto; *réu* = sufixo de semelhança; *i* = árvore) = árvore cuja casca assemelha-se à pele do lagarto; *adúgo i* (*adúgo* = jaguar) = árvore cuja casca é sulcada por listras longitudinais que uma lenda afirma terem sido produzidas pelo escorregar das garras do jaguar que tentava subir ao alto da árvore”, etc.

A nomenclatura geográfica Bororo, segundo Drumond, registra tais vocábulos como topônimos: *Adugori* (morro do jaguar) “designa dois morros, às margens do rio *Tugorijão* (rio Diamantino, afl. do Araguaia) e no curso inferior do rio *Pogubo Xeréu* (rio S. Lourenço)”; *Amemári* (morro do lagarto), “às nascentes do rio *Tadariumána*” Podem ser citados, ainda, como exemplos: *Jerigigiri* (morro da tartaruga); *Kudoróri* (morro da arara azul); *Pirojéri* (morro da andorinha); *Porubi* (rio do peixe jáú morto); *Toroaríbo* (rio do morro do gavião); *Kadóri* (morro da taquara), etc.

A homogeneidade linguístico-cultural dos Bororo veio, dessa forma, a se configurar na Toponímia, transformando a área geográfica onde se localizam naqueles casos de densidade onomástica indígena, em que os nomes se encontram diretamente ligados ao próprio denominador — excluída, portanto, a nomeação indireta — e nos quais os topônimos, por força dessa circunstância, puderam se preservar de contaminações externas, na expressão e no conteúdo.

Analisando-se o código lingüístico do grupo e as formas toponímicas correlatas, admite-se ser o método designativo utilizado essencialmente analógico, possibilitando, assim, a inclusão dos Bororo, como exemplo prático, nos quadros programados por LÉVI-STRAUSS, ao estabelecer paralelos entre o pensamento selvagem e o científico.

H. LEPARGNEUR, um dos comentadores das teorias antropológicas (8), menciona, a respeito, o seguinte: “Os povos primitivos buscaram, sobretudo, *analogias entre espécies naturais* (animais, plantas) e formas sociais (ou do mundo do homem) O pensamento selvagem classifica () usando de analogias () Enquanto o pensamento científico correu atrás da compreensão do que é causalidade — sem tê-la conseguido — o pensamento selvagem limitou-se a *estabelecer correspondência entre polos naturais e culturais*” (O grifo é nosso)

(8). — LEPARGNEUR, H. — *Introdução ao Estruturalismo*. São Paulo, Editora Herder, 1972, p. 60/61.

Em termos quantitativos, a contribuição Bororo à Toponímia brasileira foi bem menor que a dos Tupi, sem dúvida alguma uma das mais importantes famílias indígenas de que noticia a etnografia do Brasil. As circunstâncias dessa influência, que se fizeram sentir, consideravelmente, na própria língua portuguesa, remontam à História do país. Apesar das referências obrigatórias ao grupo, quando se pretende discutir as raízes da terra e de sua gente, as dificuldades da pesquisa antropolinguística esbarram no fato comum, apontado pelos historiadores, dos constantes deslocamentos desses selvícolas pelo território. Alguns destes autores, como ARTHUR RAMOS (9), condicionam a “mobilidade geográfica” dos Tupi à “mobilidade sócio-cultural”:

“As migrações desses povos, iniciadas desde os tempos mais remotos, puzeram-nos em contacto com outros grupos, o que incrementou a tarefa de aculturação inter-tribal. De um lado, os Tupi perderam muitos traços de sua cultura originária; de outro lado, transmitiram a diferentes tribos muitos traços de sua própria cultura — na língua, na cultura material e espiritual —, originando-se uma ampla tarefa de “tupi-guaranização” de vários daqueles grupos, muitos deles hoje descritos como Tupi-Guarani”

Por isso mesmo, o sistema léxico tupi, envolvendo aspectos da cultura material, como reflexo de uma sociedade de economia mista, não se fixou em nenhum deles, em particular, marcando, portanto, uma posição antitética a dos Bororo. Daí a gama variada de sua contribuição linguística ao português, que preservou, nos vocábulos fossilizados, as características de uma realidade ambiental diversificada ou de múltiplos domínios de experiência. Se muitos desses designativos, hoje, escapam ao linguajar corrente do brasileiro, impulsionado, constantemente, pela dinâmica da língua, outro tanto não ocorre na Toponímia, que se vale deles como fonte contínua de motivação, mantendo, assim, vivas, as tradições culturais indígenas.

Estudando a etimologia dos nomes geográficos tupis, THEODORO SAMPAIO (10) afirma que “as denominações tupis das localidades ou dos indivíduos, como todos os epítetos de procedência bárbara, são de uma realidade descritiva admirável, exprimem, sempre, as feições características do objeto denominado, como produtos que são de impressões nítidas, reais, vivas, como soem experimentar os povos infantis,

(9). — RAMOS, Arthur — *Introdução à Antropologia Brasileira*. Rio de Janeiro, Coleção Estudos Brasileiros, 1943, 1^ª Vol, p. 95.

(10). — SAMPAIO, Theodoro — *O Tupi na Geografia Nacional*. 4a. Edição, Bahia, 1955, p. 153.

incultos, no máximo convívio com a natureza. Expressam também meros acidentes em uma circunstância qualquer, mas que deixaram viva recordação no ânimo dos selvagem” Insiste, ainda, na necessidade de se conhecer dos locais “a característica, tanto a atual como a de outrora, que, de certo, deu origem à denominação que investiga”

Não é fora de propósito, porém, dizer-se que o aprofundamento das pesquisas toponímicas contemporâneas talvez permita a contestação, até certo ponto, da tese de Theodoro Sampaio, no que respeita à designação dos lugares mediante o processo exclusivamente descritivo. Em variadas situações (citem-se, por exemplo, os zootopônimos ou os fitotopônimos), o envolvimento onomástico é de natureza associativa, assumindo a Toponímia, nesses casos, uma diretriz oposta àquela apontada pelo tupinólogo. Por outro lado, não se pode por em dúvida o núcleo principal de suas afirmações, que persiste como norma onomasiológica: a vinculação toponímica aos traços ambientais aparece, via de regra, na nomenclatura indígena, como uma constante, comprovando-a alguns exemplos extraídos de algumas das categorias taxionômicas: *hidrotopônimos* (nomes de origem hidrográfica) *Pará*, *Paraná* (= rio, mar); *Paracatu* (rio bom); *Itu* (salto); *Ituberaba* (salto brilhante); *litotopônimos* (nomes onde sobressai a natureza do terreno ou a origem mineralógica) — *Ibí* (a terra, o chão); *Butantã* (de *yby-tãtã*, a terra dura, firme); *Ibicuí* (a terra fina, a areia); *Itambé* (a pedra afiada); *Itajubá* (a pedra amarela, o ouro); *fitotopônimos* (nomes de origem vegetal) — *Ibirá* (a madeira); *Ibirarema* (o pau d’alho); *Indaiatuba* (o sítio das palmeiras indaiás); *zootopônimos* (nomes de origem animal) — *Jacaré* (rio dos jacarés); *Jundiá* (rio dos Jundiás); *Jaguaribe* (no rio da onça), etc.

As especificações do ambiente físico registradas nas camadas toponímicas tupis podem ser interpretadas como uma reação favorável à própria presença dos fatores mesológicos e a um maior envolvimento do índio pelas características específicas dos acidentes, como formas e dimensões, situação geográfica, recorte do relevo, escassês ou abundância de vegetação, aspectos típicos aos cursos d’água (coloração, natureza do declive, piscosidade), etc; *Iguaçu* (rio grande); *Paramirim* (rio pequeno); *Itapuã* (pedra redonda); *Itapira* (pedra empinada); *Ipauçu* (ilha grande); *Paranapiacaba* (lugar de onde se avista o mar); *Caeté* (a mata virgem); *Itirapina* (monte sem vegetação); *ibiuna* (a terra preta); *Parapanema* (rio sem peixe); *Paraíba* (rio encacho-eirado); *Ipiranga* (rio vermelho), etc.

Os mais antigos cronistas da História do Brasil já deixaram expressa, em suas obras, a vinculação indígena ao ambiente físico, tal

como ocorre nas *Notícias do Brasil*, de GABRIEL SOARES DE SOUZA (11):

“Do porto dos Búzios a *Itacoatigara* são nove léguas e este rio se chama deste nome por estar em uma ponta dele uma *pedra de feição de pina como ilha*, a que o gentio por este respeito pôs este nome, que quer dizer *ponta da Pipa*” (Cap. X, p. 12). (O grifo é nosso).

“(. .) e quem vem do mar em fora verá por cima deste rio um monte mais alto que os outros, da feição de um ovo, que está afastado da barra algumas seis léguas, pelo qual é a terra bem conhecida. A este monte chamam os índios *Manhana*, que quer dizer entre eles *espia, por server de todas as partes do muito longe*” (Cap. XXI, p. 22) (O grifo é nosso)

“() A *Itapuã* é uma ponta saída ao mar, com uma pedra no cabo cercada dele, a que o gentio chama deste nome, que quer dizer *pedra baixa*” (Cap. XXVII. p. 26)

A Toponímia de origem indígena, porém, não se restringe, apenas, às famílias mencionadas, constituindo-se, ainda, de nomes originários dos Aruak e Karib, dos Gê, Cariri e Kaingang, além de possíveis designações vinculadas a outros grupos não convenientemente estudados. As dificuldades para o levantamento completo dos topônimos dessas procedências são explicadas pela relativa familiaridade com tais idiomas e pelas diretrizes que norteavam as investigações toponímicas nativas, quase sempre voltadas, com exclusivismo, para as etimologias tupis, em virtude de sua reconhecida importância e significação para os estudos histórico-lingüísticos brasileiros. A partir de publicações oficiais, como as do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, tornou-se mais fácil ao pesquisador ter acesso ao material onomástico registrado, possibilitando-lhe a análise das linguagens exóticas, as quais, de outro modo, poderiam deixar de ser captadas, perdendo-se pelo desconhecimento, elementos esclarecedores de fatos culturais.

Quanto à Toponímia de origem portuguesa (ou brasileira propriamente dita), pela mutiplicidade de traços ambientais que denuncia, permite ao investigador um largo campo de estudos, a partir dos primitivos topônimos históricos, que revelam, de pronto, sua indiscutível filiação: (12)

(11) — SOUZA, Gabriel Soares de — *Notícia do Brasil*, São Paulo, Edição patrocinada pelo Departamento de Assuntos Culturais do M.E.C., 1974.

(12). — SOUZA, Gabriel Soares de — *Ibidem*.

“Do porto de D. Rodrigo ao porto e rio da Alagoa são treze léguas, o qual nome tomou por o porto ser uma calheta grande e redonda e fechada na boca que parece alagoa ()” (Cap. LXIX, p. 56) (O grifo é nosso);

“(. .) e chama-se este rio DA CRUZ porque se metem nele perto do mar dois riachos, em direito um do outro com que fica a água em cruz” (Cap., VII, 10/11) (O grifo é nosso) 13.

Dentro, porém, da generalidade temática oferecida pelas condições mesológicas, pode-se, como modelo de trabalho, buscar a filiação do sistema toponímico brasileiro nos parâmetros que norteiam os princípios geográficos e histórico-sociais do país, adotando-se, como ponto de partida, a microvisão proporcionada pelas áreas de cultura regionais. Segundo essa perspectiva de estudo, através das “diversidades” geográficas regionais (14), que condicionaram um determinado tipo de atividades materiais, em função de um momento histórico preciso, chega-se ao estabelecimento da correspondência necessária entre o “nome” do lugar e a condição sociológica determinativa. Percebe-se, assim, claramente, a passagem de um designativo comum de língua à categoria de topônimo, fruto de mecanismo espontâneo de nomeação, embora motivado externamente pelas conjunções do meio. Mais ainda, as “áreas culturais” podem sugerir a formação de “áreas toponímicas”, em virtude de maior concentração de nomes de uma mesma camada significativa, em sua região.

(13). — GABRIEL SOARES DE SOUZA noticia, ainda, outros exemplos ilustrativos da matéria, como estes que se transcrevem:

“(. . .) e para se conhecer a barra dos Ilhéus há de se vir correndo a costa à vista da praia para se poderem ver os ilhéus, porque são pequenos e três”; (Cap. XXX, p. 29);

“E começemos do Pão de Açúcar, que está da banda de fora da barra, que é um pico de pedra mui alto, da feição do nome que tem. . . ” (Cap. LI, p. 44) (O grifo é nosso).

“Na ponta desta cidade e ancoradouro dos navios, que está detrás da cidade, está uma ilheta que se diz a da Madeira (actual Ilha das Cobras), por se tirar dela muita” (Cap. LII, p. 45) (O grifo é nosso).

“Do rio de Guaratiba a sete léguas está um riacho, a que chamam de Aguaboa, pelo ela ser () (Cap. XXI p. 22) (O grifo é nosso).

“No meio deste caminho está uma ilha rasa, que Antonio Dias Adorno teve já cheia de mantimentos; além da qual está outra ilha, que chamou DA OSTRAS; donde se tem tirado tanta quantidade que se fizeram de ostras mais de dez mil moios de cal, e vai-se cada dia tirando tanta que faz espanto, sem se acabar. (Segunda parte, Cap. XXVI, p. 77) (O grifo é nosso).

Nos primórdios da colonização, o Nordeste brasileiro, basicamente, se originou de dois dados principais, o gado e a cana de açúcar, em torno dos quais se construiu toda uma estrutura social. Principalmente o primeiro elemento permanece na Toponímia contemporânea, documentando a cosmovisão de uma sociedade nascitura, em topônimos como Gado Bravo, Vaca Morta, Vaca Seca, Vacaria, Vacas, Curral, Currais, Curralinho, Curralinho de Cima, Curralinho dos Pardos, Curral da Igreja, Curral das Varas, Curral de Arame, Curral de Dentro, Curral de Pedras, Curral de Vacas, Curra do Gato, Curral dos Bois, Curral Moreira, Curral Novo, Curral Preto, Curral Queimado, Curral Velho, etc. Mas os subsídios da economia agrária litorânea sustentam, por seu lado, topônimos como Engenho, Engenho Novo, Engenho Velho, Engenho d'Água, Usina, Casa Grande, Bangué, Trapiche, Cana do Cana do Reino, Cana Verde, Cana Nova.

No Extremo-Sul do país, nomes oriundos do pastoreiro se mesclam aos derivados da presença do cavalo, companheiro indispensável do homem dos pampas: Touro, Touro Morto, Passo do Touro, Novilhos, Invernada Grande, Invernadinha, Pastos, Pasto Ruim, Rodeio, Rodeio Alegre, Retiro, Charqueada, Estância, Estância Velha, Cavalinho, Malacara, Caracu, Caronas, Potreiro, Potreirito.

Por sua vez, a mineração do Planalto Central, criadora dos núcleos urbanos do século XVII, fez despontar nomes como Diamantina, — antiga Tijuco —, Lavra, Lavras da Mangabeira, Lavrinha, Lavagem, Catas Altas e Catas Altas da Noruega, Grupiara, Ouro, Ouro Preto, Ouro Branco, Ouro Fino, Ouro Verde, Ouro Pequeno, Ouro Verde de Minas, Prata, Pratinha, além da própria designação do Estado das Minas Gerais.

A influência social do café, em sua marcha expansionista no território de São Paulo, “vindo do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, através do vale do Paraíba” —, muito embora marcasse uma época e um estilo de vida regional —, foi menor, na Toponímia, que os elementos sócio-econômicos precedentes; não obstante, conhecem-se várias ocorrências motivadas pelo seu cultivo: Café, Café Mirim, Café Ralo, Cafeaara, Cafeeiros, Cafelândia, Cafesópolis, Cafezal, Rubiácea, Pião, Pilõezinhos, Monjolo.

Não se pretende, certamente, neste estudo, abranger todas as ocorrências onomásticas derivadas das regiões culturais brasileiras, mesmo porque uma análise completa do sistema toponímico envolve-

(14) — DIÈGUES JUNIOR, Manoel — *Regiões Culturais do Brasil*. Rio de Janeiro, Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, 1960.

ria outras considerações de natureza mais profunda, inclusive aquelas relativas aos topônimos de origem africana. Estes, apesar de representarem, extensivamente, um quadro menor que os de procedência autóctone, denotam as influências lingüísticas experimentadas pelo português do Brasil, na fase histórica da colonização, e permitem que se obtenha, através de sua fixação em regiões determinadas, um retrato mais fidegigne de suas camadas dialetológicas.

Os exemplos aqui colecionados, porém, são suficientes para justificar a propositura inicial da existência de um nexó relacionante entre “nome” e “terra”, e a conseqüente transmutação do topônimo em fonte segura de informação científica.

POESIA/GEOMETRIA: “CHUVA OBLÍQUA”, DE FERNANDO PESSOA

Nádia Battella Gotlib

“Todo o estado de alma é uma paisagem” — afirmava Fernando Pessoa em apontamento solto, publicado como “Nota Preliminar” ao “Cancioneiro” (1). E complementava: “De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma apresentação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar uma intersecção de duas paisagens” (2)

A série de seis poemas que compõem a “Chuva Oblíqua” ilustra a proposta anunciada no texto crítico de Pessoa: fiéis as caráter geométrico da disposição dos ingredientes poéticos, duas ‘paisagens-interseccionadas’ apresentam-se como dois ‘planos’ que, por duas linhas, cortam o eixo horizontal — a linha da consciência — num ‘ponto’ em que tais linhas se interceptam. A explicitação gráfica do ‘processo da intersecção’ esboçada pelo próprio Fernando Pessoa permite reiterar tais considerações, ao mesmo tempo que possibilita o relacionamento do ‘interseccionismo’ à evolução do movimento que veio confluir de maneira decisiva para a solidificação dos propósitos do Modernismo português: o Sensacionismo

Se as definições teóricas de Fernando Pessoa sobre o Sensacionismo apresentam divergências, segundo as palavras ditadas pelo seu ortônimo ou seus heterônimos, por outro lado equacionam tomadas que espelham as diretrizes do movimento modernista, ao conceber o Sensacionismo sob vários aspectos: em sentido lato, como uma filosofia estética, que remonta às diretrizes aristotélicas, cujos princípios ultrapassam o fenômeno artístico especificamente português; em visão diacrônica, como conjunto de princípios herdeiros das mutações culturais solidificadoras da primordialidade da Sensação — que o Autor postula na proposta de que “A arte é a sensação multiplicada

(1) — PESSOA, Fernando — *Obra Poética*. 3a. ed. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1969 p. 101.

(2) — *Idem, ibidem*.

pela consciência” (3), baseado em que “A única realidade da vida é a sensação. A única realidade em arte é a consciência da sensação” (4); e finalmente, em alusão à contemporaneidade da literatura portuguesa, como tendência caracterizadora do *Orpheu*, marco do Modernismo em Portugal, e entendido como “a soma e a síntese de todos os movimentos literários modernos” (5), em que o Sensacionismo se afirma então como “parcialmente uma atitude, e parcialmente uma adição de todas as correntes precedentes” (6), no delineamento da arte primada pelo trabalho das sensações como fonte de composição; aí, sob o mesmo rótulo, indiscriminadas pela obra teórica de Pessoa, se inserem desde as heranças clássicas às simbolistas, e às mais recentes tendências cosmopolitas do futurismo (7), açambarcando então a produção poética ortônima e heterônima. O título generalizado — de Sensacionismo — vai se explicitar, então, pela diversificação dos procedimentos estéticos frente às sensações, determinantes das diversas correntes ‘modernistas’

No esquema gráfico Fernando Pessoa coloca o problema da ‘intersecção de paisagens’ através da divisão do Sensacionismo a uma, duas ou três dimensões, segundo o número de linhas a interceptarem o eixo. O Interseccionismo ocupa aí o segundo lugar, ao lado de um Sensacionismo a uma dimensão — chamado ‘sucedentista’ — ilustrado pelo poema “Pauis”, modelo do Paulismo, primado pela sucessão de sensações; e do Sensacionismo a três dimensões, chamado ‘integral’, ilustrado pelo seu drama estático “O Marinheiro”, onde se verifica a realização da ‘personagem dramática’, reduto das sensações personificadas que tendem a culminar, segundo Teresa Rita Lopes (8) na criação dos seus heterônimos — e sobre que se manifesta o próprio Fernando Pessoa: “Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo; escrevendo, em vez de dramas em atos e ação, dramas em almas” (9)

A configuração geométrica da teoria que dita as normas do procedimento poético encontrado na série “Chuva Oblíqua” existe ainda na proposta de que “cada sensação é um cubo” (10), ou na discriminação dos três procedimentos — que “esse cubo pode ser olhado de

(3) — PESSOA, Fernando — *Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1974 p. 431.

(4) . — *Idem*, p. 432.

(5) — *Idem*, p. 453.

(6) — *Idem*, p. 444.

(7) — *Idem*, p. 429.

(8) . — LOPES, Teresa Rita — “Pessoa, Sá-Carneiro e as três dimensões do Sensacionismo” in *Colóquio* — Letras, nº 4, dez. 1971 pp. 18-26.

(9) — PESSOA, Fernando — ob. cit. p. 92.

(10) — *Idem*, p. 447.

três maneiras: 1) De um lado apenas, de modo que nenhum dos outros é visto; 2) Com um lado de um quadrado mantido paralelo aos olhos, de modo que dois lados do cubo são vistos; 3) Com um vértice mantido diante dos olhos, de modo que três lados são vistos” (11) E continua: “De um ponto de vista objetivo, o Cubo de Sensação é composto de: Idéias=linhas, Imagens (internas) = planos, Imagens de Objetos=sólidos” (12). E os três procedimentos acham-se resumidos e ordenados, segundo o critério ainda das três dimensões:

“Cada sensação (de uma coisa sólida) é um corpo sólido delimitado por planos, que são imagens interiores (de natureza de sonhos — bidimensionadas), delimitada das mesmas por linhas (que são idéias, de uma dimensão somente) *O sensacionismo pretende, cômico desta realidade real, realizar em arte uma decomposição da realidade em seus elementos geométricos psíquicos*” (13)

O Interseccionismo — como um destes três processos de realizar o Sensacionismo — seria o que “realizou-o tentando levar a efeito a deformação que cada sensação cúbica sofre pela deformação dos seus planos” (14), ou ainda, seria “o sensacionismo que toma consciência do fato de que toda sensação é realmente várias sensações misturadas” (15), sensações-interseccionadas, paisagens-sensações-interseccionadas.

O ponto de confluência das linhas-paisagens num ‘vértice crítico’ preside ao processo criador, e funciona como a constante da sua criação poética: a manutenção da consciência crítica no espetáculo do seu desdobramento em sensações (como ‘emoção’ — sentir, como ‘idéia’ — pensar) atende à evolução da sua produção poética dirigida no sentido de satisfazer a finalidade da arte, a de “aumentar a autoconsciência humana” (16), calcada no princípio de que “A arte tem, então, o dever de tornar-se cada vez mais consciente” (17) O pendor para a ‘intelectualização’ acha-se comentado pelo próprio Fernando Pessoa, como recurso distintivo da sua obra entre os artistas que apresenta no seu “Prefácio para uma Antologia dos Poetas Sensacionistas”: “Fernando Pessoa é mais puramente intelectual: sua força jaz mais na análise intelectual do sentimento e da emoção que ele levou a uma perfeição que nos deixa quase sem fôlego” (18)

(11) — *Idem, ibidem.*

(12) — *Idem, p. 448.*

(13) — *Idem, p. 441.*

(14) — *Idem, p. 442.*

(15) — *Idem, ibidem.*

(16) — *Idem, p. 441.*

(17) — *Idem, ibidem.*

(18) — *Idem, p. 450.*

O amadurecimento do sustentáculo 'crítico' do Poeta surge do remanejamento dos remanescentes simbolistas — como os da 'paisagem de sonho', 'estática' e de 'visão' (19), que presidem às três maneiras sensacionistas e que são retomados por Pessoa quando define a poesia no seu aspecto 'subjeto', através do 'vago', do 'sutil' e do 'complexo', tônicas caracterizadoras do primeiro Sensacionismo, o Paulismo. Ressalte-se a última como o grande instrumento norteador dos princípios de 'lucidez' na construção poética do Autor. As soluções portuguesas do pós-simbolismo, representadas pelas figuras do *Orpheu*, depuram as sensações do cunho simplista, emocional, da corrente saudosista — o que originou a crítica ao simbolismo feita por Pessoa, alegando a "subordinação da inteligência à emoção, que deveras caracteriza aquele sistema estético" (20), e colocando o Sensacionismo como o que "aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la" (21) O 'complexo', conforme o definiu Pessoa no seu artigo da *Águia* — "A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico" — como "o encontrar em tudo um Além" (22), e que "supõe sempre ou uma intelectualização de uma emoção, ou uma emocionalização de uma idéia" (23), postula já o conflito pensar/sentir, jogado segundo 'ordem geométrica' na série "Chuva Oblíqua", jogado segundo 'ordem de sucessão' no poema "Pauis", e neste último, em blocos metafóricos deflagrados por impulsos rítmicos sempre em reticências (24)

(19) — *Idem*, p. 297.

(20) — *Idem*, p. 443.

(21) — *Idem*, *ibidem*.

(22) — *Idem*, p. 384.

(23) — *Idem*, p. 383.

(24) — Entre estes dois momentos, convém situar a direção seguida "Na Floresta do Alheamento", onde se esboça uma paisagem paulica, enquanto atmosfera de tédio, de vago propugnada em versos reticentes, pela concomitância de sono/vigília, até o total desengano e a 'nadificação' e passividade extremas. A situação do não ter época nem propósito (como Álvaro de Campos, na representação do seu tempo em 'crisis', na "Lisbon Revisited" — 1923) gera a fruição do 'paraíso de ausência'. O material paulico se corporiza, contudo, pela organização sintática em que a primeira pessoa assume o comando da oração direta, e em que a própria alternância dos tempos passado/presente, em três lances sucessivos, contribui para uma analogia, e já uma sobreposição, dos dois planos: a paisagem do 'quarto' e a paisagem da 'floresta' onde o sujeito mergulha, mergulhando nas profundidades de sua alteridade, na realização do ser outro (*alius/alheamento*).

O jogo da trilogia aparece configurado de forma 'individualizada' quanto aos planos que o compõem no drama "O Marinheiro", desde que a viagem estática de experimentação-fruição do estado intermédio, real e sonhado, acha-se centrado no personagem marinheiro, objeto do diálogo e possível desdobramento dos primeiros personagens colocados em cena. Neste dialogar, a densidade geomé-

Sob este aspecto, a série “Chuva Oblíqua” retoma a constante temática de Pessoa — a concomitância do sentir/pensar, propugnadas segundo Georg Rudolf Lind (25), nos poemas de autodefinição teórica, como “Autopsicografia” e “Isto”, mas incrementando, ainda segundo o Autor citado, as novas tendências às já exploradas anteriormente — a da “nitidez e plasticidade” como se observa nos versos antológicos da “Ceifeira” — “O que em mim sente está pensando” ou “Ah, poder ser tu, sendo eu!” — parentes da ‘nitidez geométrica’ dos planos em ‘sobreposição’ caracterizadores da técnica interseccionista (26)

No percurso ditado pela evolução do estágio de sucessão de pontos reticentes, a demarcarem a linha do fluxo da consciência — do Paulismo — ao estágio de entrecruzamento das duas linhas num só ponto — desenhadas pelas direções dos componentes paisagísticos que habitam os seis poemas de “Chuva Oblíqua” — preservam-se reminiscências do primeiro: no entrosamento das sensações fundadas na dualidade pensar/sonhar; na lucidez que se mantém como ponto de apoio do enfoque das sensações pensadas e/ou sonhadas; no prolongamento reticente dos impulsos rítmicos de um ou mais versos. Contrariamente, no entanto, ao desencadear do jogo poético tendente ao sonho por uma linearidade infinita das sensações — que promovem a estruturação de “Pauis” ou que, na outra linha do Sensacionismo, são levadas ao infinito pelo fluxo incontrolável dos impulsos aos êxtases futuristas de Álvaro de Campos, a ‘técnica da intercalação’ exige, como lhe convém, o limite dos planos básicos da Sensação: a exploração das sensações nas prováveis combinações metafóricas converge dos dois planos movidos pelo ‘jogo da projeção’, explorado sistematicamente no decorrer dos poemas.

O *sentido* afirma-se na variabilidade do percurso da “Chuva Oblíqua” — a linha diagonal que efetua o fenômeno da intersecção entre os dois planos — e na conseqüente metaforização — tipos de sensa-

trica cede à ‘sucessão’ espiralada, que tende ao infinito, da analogia das vivências, triangularmente dispostas na “Chuva Oblíqua”, e a própria seqüência da nebulosa, de herança simbolista, dita a progressão da vivência da situação de transfiguração mútua entre os dois planos metaforizados.

(25) — LIND, Georg Rudolf — *Teoria Poética de Fernando Pessoa*. Porto, Editorial Inova, 1970.

(26) — No artigo “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico” (in *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1974 p. 378-397) Fernando Pessoa define a poesia moderna no seu aspecto ‘objetivo’ através das características da “nitidez”, ou “o contrário do “vago” ” (p. 384), da “plasticidade”, ou “fixação expressiva da visão ou audição” (p. 385), a que acrescenta a da “imaginação” ou “pensar e sentir por imagens”, o que dá à poesia objetiva “rapidez e deslumbramento” (p. 385)

ções-paisagens (paisagens-sensações), representadoras de cada plano (e dos dois em conjunto)

As variações das circunstancialidades espaciais das “paisagens” que promovem as seis experimentações da técnica giram em torno do pensar/sentir, ou de um/outro, pensar/sonhar, dentro/fora, por vezes correspondentes à equivalência temporal agora/outrora, e acham-se intercambiáveis em seus componentes básicos, entre os dois planos de cada poema, ou entre a série de seis poemas considerados então como um grande conjunto. Afora a consideração histórica do Interseccionismo — como uma etapa na linha das programações teóricas de Pessoa, como, segundo Maria Aliete Galhoz, “um processo, entre outros tentados, para captar a frieza vivencial, o nostálgico tempo da infância mítica com a sua anterioridade inocente e calma” (27), inserindo-se na grande constante temática do Autor, deve ser examinado no que respeita a suas potencialidades poéticas, cuja exploração permite detectar as variações da montagem programática do conjunto, ou mesmo o regramento dos ingredientes na fidelidade ao programa estabelecido. Deste modo, a própria seqüência dos componentes de cada “paisagem” por complementação, e a partir dos elementos-suporte, funcionalmente deflagradores dos subseqüentes, sugere o encaminhamento gradativo do cenário do jogo: em “Chuva Oblíqua-I”: *esta paisagem* (flores, sol, árvores, estradas, muro, troncos, folhas) e *sonho dum porto infinito* (velas, navios, cais, águas, amarras); em “Chuva Oblíqua-II”: *chuva* (montes, vento, automóvel, rodas de automóvel) e *igreja* (vela, templo, altar-mor, toalha do altar, coro, missa, fiéis, padre); em “Chuva Oblíqua-III”: *papel* (mão, canto do papel, bico da minha pena, luz do candeeiro, traços, canto do teto) e *Egito* (Grande Esfinge, pirâmides, rei Quéops, riso, cadáver, olhos abertos, Nilo, barcos embandeirados, Funerais); em “Chuva Oblíqua-IV”: o *quarto* (silêncio, paredes, luz, canto do teto, mãos, janelas, noite, olhos fechados) e *lá fora* (bandeiretas, Andaluzia, danças, violetas, Primavera); em “Chuva Oblíqua-V”: *carroussel* (cavalos, feira iluminada, dia de sol, lá fora, ruídos) e *árvores* (pedras, montes, noite absoluta, luar, copas, penedos); em “Chuva Oblíqua-VI”: *maestro* (batuta, música, teatro, lugares, rotações, orquestras, filas, costas) e *infância* (muro do quintal, bola, cão verde, cavalo azul, jockey amarelo, árvores, ramos ao pé da copa, loja, homem da loja) Dentre tais componentes imagísticos, transfigurados, como todos, em sensações, alguns deles — visuais (cor, luz), auditivos e musicais (som, ritmo,

(27) — GALHOZ, Maria Aliete — “O Momento Poético do Orpheu”, in Fernando Pessoa — *Obra Poética*. 3a. ed. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1969, p. 25.

cadência), de movimento (e direcionamento) — se sobressaem como pontos de acesso ao seu ‘contrário’, dado o teor de ‘transparência’ que favorece o seu desempenho como instrumentos da ‘sobreposição’

O encontrar-se na atividade criadora, aí ser ‘tomado’ por ela, consoma o acaso do jogo: os planos, praticamente resumíveis nos dois polos, ou duas sensações-paisagens-básicas, multiplicam-se, obedecendo à proposta sensacionista, e tal jogo sensacionista se delineia como o próprio deflagrar-se do ‘jogo poético’ por novas e inusitadas configurações metafóricas. Surge, no decorrer da exploração, a Descoberta das visões insuspeitadas, de acordo com a revelação das duas faces cúbicas em torno do vértice crítico, e o poeta estupefato, vê-se duplo, em dois, multiplicáveis em si, e no clímax deste jogo de cubos aparece incapaz de reter os seus impulsos lúdicos, vítima do jogo que engendrou. O desfazer-se do processo coincide com o término da criação — e do poema. Tais etapas demarcariam os núcleos da ‘sequência narrativa’ desta ‘trama poética’ de Pessoa — um índice de ‘unidade’ dos poemas da série (28) A situação do poeta-crítico entre as duas paisagens tende a apresentar os dois planos, distintos, cada um por sua vez, ou já em sobreposição; tende a ser levado pelo processo da intersecção, com certas ‘constantes’ na forma de manifestação: a subitaneidade do seu procedimento, a passividade do autor, experimentando as conseqüências do seu ato, em que perde, temporariamente, o controle dos objetos, passando a espectador do processo; a aceleração rítmica dos versos na representação de tal intensificação; e tende a recolocar, no final do processo, a individuação de cada paisagem interseccionada — a real e/ou a sonhada?

Dentre os seis poemas que compõem a série “Chuva Oblíqua” um deles — “Chuva Oblíqua-III” destaca-se por apresentar como suporte das configurações metafóricas representadoras do processo criador, a “paisagem” da cena do próprio ato de escrever. O jogo poético — com as constantes da técnica interseccionista — afiança-se na seleção dos signos que presidem à escrita, cuja geometria se encaixa na das formas simbólicas da *significação procurada*.

(28). — Unidade da série explicável, em parte, por haver sido criada de um só fôlego, conforme esclarecimento do próprio Fernando Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, em carta a ele dirigida: “Sou também discípulo de Caeiro, e ainda me lembro do dia 13 de Março de 1914 — quando, tendo “ouvido pela primeira vez” (isto é, tendo acabado de escrever, de um só hausto do espírito) grande número dos primeiros poemas do *Guardador de Rebanhos*, imediatamente escrevi, a fio, os seis poemas — intersecções que compõem a *Chuva Oblíqua* (Orpheu 2), manifesto e lógico resultado da influência de Caeiro sobre o temperamento de Fernando Pessoa” (in Fernando Pessoa — *Obras em Prosa*. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1974, p. 92).

O mapa gráfico deste trajeto interseccionista tece-se pelos itinerários metafóricos descobertos no encaminhamento da criação. A leitura do poema, para averiguação da 'maneira interseccionista', apóia-se na constatação das duas camadas semânticas básicas — a realidade do escrever e a idealidade do sonhar — ambas separadas — e unidas — pelo 'abismo' do espaço e tempo que separa — e une — um ato de escrever (desenhar) e sua significação (o sentido dos traços) nas profundezas ocultas de uma 'outra' realidade.

O delineamento geométrico da disposição dos planos em sobreposição — e projeção, como o ato de escrever, simula a revelação de um mundo enigmático. A 'metáfora geométrica', recurso estimulador da estruturação poemática, explicita-se como o Segredo dos elos íntimos de parentesco entre os planos, com a representação alquímica da "totalidade", pela projeção da figura no seu contrário que se lhe equivale — e lhe sobrepõe.

"A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro. "

(29)

O verso inicial do poema realiza a sobreposição entre as duas paisagens — papel/Egito — (um pelo outro dentro) O monumento guardião de mistérios seculares e inacessíveis na sua imobilidade domina a folha em branco, e a discriminação espacio-temporal figura a sua projeção, e conseqüente equivalência, no 'sonho' do Poeta-Esfinge no momento de preencher o vazio não revelado da página.

As conseqüências desta primeira disponibilidade criadora nos efeitos da escrita acham-se propugnadas pelas duas seqüências seguintes, iniciadas pelo "Escrevo", que conserva as similitudes sonoras com 'Esfinge/Egito', incrementando a especificação da paisagem egípcia/paisagem do quarto' O recurso da 'transparência' — (das 'mãos' ou do 'branco' da página) leva-o a paisagem egípcia do sonho (aparece-lhe a Esfinge) (30):

(29) — PESSOA, Fernando — *Obra Poética*. 3a. ed. Rio de Janeiro, José Aguilar editora, 1969, p. 114-115.

(30) — O poema em exame atesta a possibilidade de confronto entre o interseccionismo e o cubismo como o colocou José Augusto Seabra (in *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo, ed. Perspectiva, 1974 p. 144, nota 12), contrariamente à posição de Georg Rudolf Lind (ob. cit. p. 60-61) Segundo José Augusto Seabra, "... para além do carácter evidentemente metafórico do modelo cubista, quando transposto da pintura para a poesia, parece evidente a representação simultânea da pluralidade de superfície de um objeto implica, no plano do quadro, a sua sobreposição pelo menos parcial, e portanto a sua intersecção." Afora isso, considere-se o poema em questão como uma manifestação do interseccionismo que antecipa a 'identificação' dos

“Escrevo — e ela aparece-me através da minha mão transparente”

No segundo lance, os elementos do plano da escritura — papel/mão — complementam-se com o ‘canto do papel’, vértice cuja força geométrica se intensifica pelo verbo (erguem-se) que redundando na forma geométrica da ‘paisagem sonhada’:

“E ao canto do papel erguem-se as pirâmides. ”

A Esfinge (Cabeça/Sonho) firma-se como elemento agencial da mão (instrumento real da escrita) e possibilita a recomposição ‘multiplicada a duas’ da figura: a Grande Cabeça com as mãos-garras presas à terra desenha-se nos planos duplos: o Poeta (Esfinge-Cabeça) que projeta sobre as mãos (garras) a carga criadora — ou mãos (humanas) que realizam a sinalização gráfica dos ditames de uma intimidade criadora (Cabeça-Esfinge) No circuito das maquinações entre o texto-objeto e a energia propulsora-sujeito, no ir-e-vir metafórico, o jogo geométrico como fator de especificidade desta versão ‘autopsicográfica’ — um dos paradigmas temáticos do Autor

A seqüência da escrita acaba por provocar efeitos no próprio autor (perturbo-me), que se aproxima do ‘ponto’ estratégico da descoberta: a complementação da ‘paisagem sonhada’ (de lá) evolui desde a “Grande Esfinge do Egito” (monumento máximo) às “pirâmides” (várias e menores) e daí à realeza que guardam (rei Quéops) Na mesma linha gradativa, o encaminhamento para a determinação de um ponto fixo na página — na ‘paisagem vista’ (de cá), desde o “papel”, para a “mão”, até o “canto do papel”, e agora “bico da pena”, onde o desenho da tinta corresponde ao perfil de uma figura:

“Escrevo — perturbo-me de ver o bico da minha pena
Ser o perfil do rei Quéops...”

O espaço do papel/mão/canto do papel/bico da pena acha-se transfigurado a cada passo, e por ‘transe mágico’, no espaço misterioso dos segredos: Grande esfinge do Egito/pirâmides/rei Quéops. O movimento de acesso ou de ‘iniciação’ no interior dos monumentos coincide com os movimentos configurados no próprio ato de escrever. O papel, de que se aproxima a mão com o bico da pena que desenha, traça o percurso da Esfinge às pirâmides e ao rei Quéops, soterrado no seu interior. Atinge o alvo de um ‘ponto’ determinado, para que todos os grandes espaços e volumes geometricamente convergem,

planos alcançada explicitamente no poema em inglês “Second Sight”, onde o ‘sentido’ da percepção permite considerar que “the two things are but one” (V Georg Rudolf Lind, ob. cit. p. 67).

intensificado sonoramente pela vogal 'i', ponto agudo, vértice da convergência dos planos que aí magicamente se tocam. A partir deste momento, quando fere a inacessibilidade do sonho, e do traço, o que era antes simples constatação (sonha) e depois aparição do objeto (aparece-me), provoca reações no sujeito (perturbo-me), e retumba no êxtase, de forma súbita:

“De repente paro.

Escureceu tudo. Caio por um abismo feito de tempo.. ”

A linha da 'queda' demarca a ruptura entre os dois planos, no espaço que interrompe, e recomeça, pela reversão e projeção, as figuras anteriormente compostas. O alheamento (ser outro) total do espaço claro e aberto, anterior (da página em branco/de fora do túmulo) em direção ao ponto fixo, imerso nas profundidades, gera o processo criador, com afastamento das circunstancialidades temporais; o autor é levado aos tempos seculares (do Egito/da pena), e agora sofre o 'estar sob' a realidade provocada pelo ensaiar embrenhar-se até o 'ponto' do seu traço — ou do rei Quéops.

Nesta altura, o encontrar-se submerso no 'abismo' da criação representa-se por uma seqüência simétrica, onde se propõe a equivalência entre os dois planos em cada verso do segmento estrófico, pelo contraste luminoso — claro/escuro, e espacial alto/baixo:

“Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro

E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena. ”

O eu criador surpreende-se agora no ato de escrever, “escrever versos”, enquanto se acha esmagado (soterrado) sob as pirâmides (o teto), ou enquanto o Egito o esmaga de alto, mas 'através' dos traços da pena: o móvel da criação, que manipula a pena, acalca a superfície do papel e atinge, por fim, e assim, o próprio eu criador — corpo (do Autor? do rei Quéops?) sobre que se acumula o volume e peso dos 'sonhos' antigos.

A seqüência seguinte, com alusões macabras, instrumento lúgubre do 'terror' que acompanha o aprofundar-se no percurso esotérico, intensifica o processo analógico (som — da pena, do riso):

“Ouço a Esfinge rir por dentro

O som da minha pena a correr no papel. ”

onde o estar 'por dentro' da Esfinge (o poeta? o rei Quéops?) possibilita ouvi-lo, riso que se prolonga (a correr) no espaço aéreo (do papel).

Confirma-se a proposta de José Augusto Seabra de que “no próprio ato de escrever o poema aparece ao poeta como outro (de outrem) e como tal lido pelo seu autor enquanto texto exterior a um sujeito poético ele mesmo descentrado” (31) O poema desenha na sua escritura uma leitura-oral, visual, auditiva, e como ‘motivação’ do signo, depositário das sugestões que simula no seu desenrolar-se (ou modular-se), os intervalos espaciais moldam volumes, a intermitência dos traços gera sons — que são decodificados pelo ‘autor-leitor’ dos seus ‘bifrontes’

A série de segmentos rítmicos torna-se gradativamente mais veloz com a corrida gráfica e sonora (do riso? da pena?) na efetivação dos sinais hieroglíficos (gráficos? sonoros?) a percorrer os espaços sacros e oníricos (das pirâmides? do papel?) A inacessibilidade apresenta-se agora por nova ‘linha oblíqua’, “atravessa”, linha que interceptando o eixo é até ele escritura, depois dele sua projeção, na pirâmide criadora. O autor ‘soterrado’ pela própria pirâmide (papel) não pode divisar a Esfinge:

“Atravessa o eu não poder vê-la uma mão enorme”

“mão” que agencia a criação e impede a revelação total nas garras da Esfinge que guarda o mistério, por firmar-se agora como escritamovimento, visualizada no percorrer o ‘quarto’:

“Varre tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim”

O espaço da sala-página onde escreve (da sala onde está o rei Quéops?) simula nova equivalência: escreve tudo em direção ao canto da página — ou ao canto do teto da sala — ou leva tudo para o vértice da pirâmide (o teto culminante do espaço ‘projetado’), realidade de sonho que ultrapassa.

No final da fase reversiva, retumba a conclusão, iniciada pelo “e”, que gera novo processo de equivalência: o rei Quéops se sobrepõe ao papel, delineando agora o perfil-imagem-nítido-do rei-cadáver-múmia, que adquire substância, volume, corpo do rei, cadáver que guarda os segredos finalmente transmitidos, hipnoticamente, ao criador, pela ‘troca’ fluida dos olhares, no ritual da cerimônia túnebre-alegre, festiva, da morte-que revela:

“E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve.
Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos”

(31) — SEABRA, José Augusto — *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974, p. 15.

Na paisagem do ritual o Nilo desenha a linha que intercepta a consciência do Autor entre o Mim (o sonho) e o eu (o que eu penso) — percurso percorrido pela direção dos ‘barcos embandeirados’:

“E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo
E uma alegria de barcos embandeirados erra
Numa diagonal difusa
Entre mim e o que eu penso. ”

A imagem ‘fluida’ do rio (da tinta), dos barcos embandeirados (dos sinais--letras) percorre, e une, os espaços do rio Nilo — dos olhos do rei Quéops aos olhos do Poeta, no percurso analógico ao da viagem hipnótica da identidade, da visão-sinalização convencional e profunda (esotérica) que caracteriza a dupla feição das formas de representação — e a da linguagem.

O último verso condensa a metáfora desenhada anteriormente: a paisagem egípcia da Grande Esfinge/pirâmides/rei Quéops que, cadáver, emana dos olhos, de volta, o Segredo-Sonho-descoberto, na composição agora da paisagem dos funerais no rio Nilo:

“Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim.”

Também o último desenho geométrico consuma-se nos dois versos-traços finais, e ainda como súpula da técnica anteriormente utilizada. A partir do “Entre” inicial, esboçam-se os dois mundos — ‘mim x o que eu penso no penúltimo verso, e, pela ordem no poema, entre ‘Funerais do rei Quéops em ouro velho x Mim’, no último verso. Afora a inversão de cada verso, no sentido de que cada parte ‘projeta’ no seu idêntico e/ou contrário, para além da linha de consciência, a oposição simetricamente domina o âmbito dos dois versos, definindo assim o entrecruzar-se das linhas — mim/Mim, eu penso/Funerais — de onde se extraem as possíveis equivalências e/ou oposições: mim/Funerais, eu penso/Mim. Entre tais cruzamentos, a situação do Poeta de intermédio: “O mundo de Fernando Pessoa não é nem este mundo nem o outro” (32), refere-se Otávio Paz ao Fernando Pessoa como o eterno “desconhecido de si mesmo” (33)

A ‘realeza’ do ouro velho, segredo secular, e o tom de cerimônia iniciática guarda-os, como a Esfinge os guarda, o Poeta-Leitor dentro de si. Espelhos, refrações, projeções das “faces poliédricas da heteronímia” (34) mobilizam-se num só corpo poemático, no drama do Poe-

(32) — PAZ, Octavio — “O Desconhecido de si Mesmo: Fernando Pessoa” in *Signos em Rotação*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, p. 220.

(33) — *Idem*, p. 201.

(34). — SEABRA, José Augusto, ob. cit., p. 21.

ta que cria ao desnudar os processos de sua construção mítico-mística, ao ser funerais, experimentar mistérios, revivescer sinais e significações.

No defrontar-se do Poeta com seu Texto, e no defrontar-se com o Texto como Escritura e sua Significação, firma-se a colocação de Pessoa feita por Jakobson, entre os artistas dos anos oitenta, que detêm “o sentimento de tensão dialética entre as partes e o todo unificador e entre as partes conjugadas entre si, especialmente os dois aspectos de qualquer signo artístico — o seu *signans* e o seu *signatum*” (35) Como “poeta da estruturação”, segundo Jakobson (36), ou entre os “poetas geométricas”, na linha de Mallarmé e Poe, segundo Haroldo de Campos (37), Fernando Pessoa desempenha a função do autor interrogador/interrogado a questionar e desvendar os enigmas fatais da sua criatividade, quebrando — e sustentando — o ‘feitiço poético’: o arrebatamento ou impulsividade lírica leva, pela morte, até o olhar do ‘outro’, da sua máscara, e vive-se tal alteridade, consumando-se o jogo do fingimento poético. A geometria das intersecções chega então à representação metafórica do ritual deste jogo: “O ritual produz um efeito que, mais do que *figurativamente mostrado*, é *realmente reproduzido* na ação. Portanto, a função do rito está longe de ser simplesmente imitativa, leva a uma verdadeira participação no próprio ato sagrado” (38). No momento final, a experiência ritualística do poema como distanciamento (ausência) e aproximação (presença) entre o escrever e o ler permite à consciência estruturante um terceiro e vitorioso olhar, que preside agora à troca desses olhares entre o rei Quéops e o Poeta, no circuito da viagem das Descobertas dos ouros velhos, que o Poeta-Rei deslumbra, no momento privilegiado de translação dos mundos da realidade e da invenção — desenhada no magnetismo criador do traçado deste mesmo distanciamento — e encontro — dos olhares cruzados, das linhas das paisagens interseccionadas — da Chuva Oblíqua.

(35) — JAKOBSON, Roman — em colab. com Luciana Stegagno Picchio — “Os Oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa” in Roman Jakobson — *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, p. 102.

(36) — JAKOBSON, Roman, *ob. cit.*, p. 94.

(37) — CAMPOS, Haroldo de — “Notas à Margem de uma Análise de Pessoa”, in Roman Jakobson — *ob. cit.*, p. 203.

(38) — HUIZINGA, Johan — *Homo Ludens*. O jogo como Elemento da Cultura. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo, Ed. Perspectiva-Ed. da USP, 1971, p. 18.

ASPECTOS ESTILÍSTICOS DE *CHÃO DE FERRO* (Memórias/3),
PEDRO NAVA

Nilce Sant'Anna Martins

Recebido pela crítica como a obra literária mais importante de 1972, *Baú de ossos* (Memórias/1) revela o memorialista Pedro Nava, até então conhecido como médico ilustre e como poeta bissexto em restrito círculo literário. (1) No ano seguinte, “Nava fulgindo na alva dos setent’anos” (2), é publicado *Balão cativo* (Memórias/2), que repete o êxito do primeiro volume. E agora, em julho de 1976, recebemos a esperada continuação em *Chão de ferro* (Memórias/3), que já traz a promessa do próximo tomo com o título *Beira-mar* (Memórias/4) (3).

Numerosos foram os críticos e escritores em geral que salientaram os méritos e significação dessas memórias que alcançaram posição de destaque entre os “best-sellers” nacionais dos últimos anos. Dos fragmentos transcritos nas orelhas do segundo e do terceiro volumes, extraímos as seguintes opiniões, por considerá-las justas e expressivas: “Uma lição de vida, mas sobretudo uma lição de Brasil” (Francisco de Assis Barbosa); “Livro fundador, no sentido de que é um livro que sozinho dá notícia de uma cultura. Mais importante para a literatura brasileira que Marcel Proust para a cultura francesa” (Otto Lara Resende); “Livro de mexer com a alma, o coração e a inteligência, com as vísceras nobres do peito e as circunvoluções da cabeça. Livro belo, às vezes tão duro, às vezes tão terno, sempre tão agudo, recriador de fantasmas, rasgador de céus claros, furador de chãos de pedra, nadador de águas profundas. Livro tão Pedro Nava.” (Raquel de Qutirós); “livro que é torrencial, lastreado, denso, másculo, rico e generoso, como eram os livros no tempo em que se escreviam livros.” (Nogueira Moutinho) Pelo seu teor poético, pelas emoções que provocam, as memórias de Pedro Na-

(1) — Cf. *Antologia dos poetas brasileiros bissexto contemporâneos*, Manuel Bandeira, Rio, Zélio Valverde, 1946.

(2) — Carlos Drummond de Andrade, poema “Pedro Nava a partir do nome”, in *Balão cativo*.

(3) — Todos os volumes são editados pela Livraria José Olympio Edit.

va têm sido louvadas também em poemas que sintetizam as impressões suscitadas. Alphonsus de Guimarães Filho fala do “verbo incomum” com que o Autor vai “tecendo e retecendo as duras (mansas?) horas já idas. (4) e Carlos Drummond de Andrade salienta a poesia da sua palavra, que reanima “a gente sofredora. ” “no baile de viver ” “Navioceanográfico navega / a descobrir tesouros submersos insuspeitados no mais fundo da língua portuguesa” (5)

É desse “verbo incomum” e dos “tesouros da língua portuguesa” exibidos por Pedro Nava que queremos ocupar-nos neste trabalho, tentando apontar certos traços característicos da sua linguagem observados em *Chão de ferro*, mas já presentes nos volumes anteriores.

O estilo “torrencial”, “denso”, “ másculo”, “rico”, de Pedro Nava jorra em amplos parágrafos, nos quais a narração dos fatos mais variados (em *Chão de ferro*, principalmente sua vida no Rio de Janeiro, como aluno do Colégio Pedro II, as férias em Belo Horizonte, o início do curso de Medicina nesta mesma cidade), é entremeada por descrições vivas e minuciosas, muitas vezes poéticas, de ambientes e paisagens, por retratos que ressuscitam os inumeráveis vultos que desfilam ante seus olhos atentos de menino e de adolescente, deixando marcas indeléveis na sua alma e na sua memória. (Daí o aparecimento constante da palavra *saudade*, como um *leitmotiv*) Em qualquer página que abramos os seus livros, encontramos no máximo dois parágrafos, sendo comuns os que se estendem por toda uma página ou até duas e meia. Os períodos que os compõem são de extensão variável, desde os mais curtos, constituídos por uma só palavra ou expressão — monorremas, frases elíticas e fragmentárias — até os longos, formados de múltiplas orações que se entrelaçam em sintaxe elegante, com segmentos fônicos em harmonioso equilíbrio. Da simetria ou da extensão equivalente desses segmentos é que resulta o ritmo bem marcado que cativa o leitor. Não é fácil determinar a extensão de período predominante, dada a variedade das construções. Tem-se contudo a impressão de que o período mais freqüente, com o qual contrastam tanto os muitos breves como os bem longos, é o de duas ou três linhas. Nos períodos alongados, encontramos amiúde série sinonímicas e copiosas, que constituem um dos traços estilísticos mais característicos do Autor. Revelam elas seu gosto pelo pormenor, sua meticulosidade, sua preocupação de patentear a complexidade de aspectos das coisas e das pessoas, seu desejo de tornar bem vivos os fatos, as situações, as personagens e suas atitudes. Revelam ainda sua inclinação para a ênfase e o exagero, bem como seu prazer em manipular o opulento material da

(4) — “Um poema para Pedro Nava”, in *Chão de ferro*.

(5) — *Idem* nota 2.

língua obtido em múltiplas fontes. Para dar uma idéia da constituição dos seus parágrafos, transcrevemos um deles, quase completo:

“Outra atividade dos estudos — a elaboração literária. Pro-sadores, poucos. Poetas, muitos. Românticos como o Massot. Épicos como o Ari Teles. Elegíacos como o Eduardo Carlos Tavares. Simbolistas como Ovídio Paulo Menezes Gil. Parnasianos como Afonso Arinos e Luís Nogueira de Paula. Esse excelente colega, depois engenheiro ilustre e professor da Politécnica, pelos olhinhos orientais e pelas maçãs salientes era chamado por todos — o *China*. Pois o nosso China era dos poetas mais fecundos, mais contumazes e produzia cerca de soneto e meio por estudo (três por dia), quase todos inspirados por certa musa de Resende chamada Elvira. Ele vivia no zero (por Ela!), era o último da classe (por Ela!) — que seu tempo, pouco pera cantá-la — não podia ser malbaratado com as matérias do curso, *ara!* Seu esforço poético era também físico porque compondo, ele mexia-se no assento, falava baixo, suspirava, ruflava na tampa sonora da carteira, contava sílabas de mão no alto ou percutindo a larga testa. Em suma, perturbava o estudo, provocava risos e besouradas — até que um Goston, um Piras ou Nelson de paciência exausta, pedia o Livro de Partes e acabrunhava o vate. Inútil. Mártir da literatura, da poesia e do amor, ele prosseguia na produção in-tarissável de baladas, cantilenas, madrigais, hinos, epitalâmios, lais, odes, triolés, ditirambos, tautogramas, sonetos e sonetos, mais sonetos sonetos sonetos.” (*Chão de ferro*, 40).

O parágrafo começa com três orações nominais, segmentadas mediante uma pausa central, sendo a simetrea da segunda e da terceira salientada pela antítese. A enumeração dos diferentes tipos de poetas se faz em orações fragmentárias também simétricas, notando-se nelas o cuidado do Autor de citar o nome completo dos colegas que menciona. As referências ao último deles se fazem num período que se lê tensão média, com a recurso dos parênteses para destaque de porme-em seis grupos fônicos de extensão aproximada. Dois período de ex-em contraste com a interjeição popular *ara!* que adquire especial valor nor esclarecedor, o arcaísmo *pera* evocando os trovadores medievais, denotando o discurso indireto livre. A seguir, a explicação do esforço um período formado de várias orações mais ou menos breves. Uma oração nominal com um único adjetivo em contraste com os períodos extensos que o envolvem, sendo o último constituído de uma só oração prolongada pela enumeração hiperbólica e irônica.

Em muitas enumerações encontramos o recurso de suprimir a vírgula que normalmente separa os elementos da evocação, sugerindo

a perda da nitidez dos contornos e a fusão de várias coisas num todo apreendido numa só visão:

“O Badaró começava a ler e eu instintivamente procurava infinitos, distâncias e largos. Olhava para fora, via sumir o Campo, as arquibancadas palmeiras cajazeiras tamarineiros jaqueiras — e percebia a configuração de perspectivas pontinas, de argólicas, o altear de olimpos, de extensões lacedemônias, nuvens empolgando suas formas laocoontes, serpentárias taubarinas aquilinas.” (C.F. 15)

Outra particularidade de pontuação, que é uma inovação do Autor, consiste em deslocar os pontos exclamativos e interrogativos do fim do período para o interior, depois de vocábulo interrogativo, do verbo ou de qualquer termo cuja expressividade mereça realce.

“Suas sílabas, se as leio e ouço, chegam com a voz de Enes de Souza e me permitem reavivar o colorido ao seu retrato que o tempo vai apagando. Não! para mim” (C.F. 192).

“Se chovia, então, que delícia! ficar ali — filho único de tios únicos — aprendendo como praticar e tomando gosto por essas coisas estupendas que são boa conversa e boa companhia” (C.F. 74)

“Onde estava? onde? o tempo do com-Deus-me-deito. ” (C.F. 55).

“O meu sonho com a Velha do Rio Comprido chorrilhando sangue nos meus pés. Eu teria visto? mesmo? que ela era preta e com a cabeça enrolado num pano, num lenço ou *para poder contar o sonho e pô-lo em palavras* é que terei tido de construir imagens que corporificassem o inimaginável?” (C.F. 59)

Nesses exemplos é sensível o efeito afetivo, enfático, da inovação, sobretudo ao fim do período vem outro sinal de pontuação emotiva. Em outros casos, entretanto, parece um tanto forçada, cortando a entonação ascendente característica da interrogação. Se depois de completada a entonação interrogativa, vem um vocativo, a posição deste, entre o ponto de interrogação e o ponto final causa igualmente certa estranheza:

“Onde fica? a Faculdade de Medicina. (C.F. 80)

“Que fazia ela? ali” (C.F. 59).

“Você topa? Pedro.” (C.F. 254)

“Lindo! Lindo! De quem é? Seu Nava.” (C.F. 48)

Pode-se considerar, em parte, como inovação de pontuação (supressão de dois pontos, travessão, aspas) a transcrição de breves falas ou diálogos num tipo de discurso que se pode classificar como direto

livre. (6) Diversas vezes esse tipo de discurso se mistura com o indireto livre, e tanto um como outro contribuem indiscutivelmente para a rapidez e vivacidade da narrativa.

“Tinha uma sorte cachorra e não respondia; piscava para os outros, sorria gratificado e batia a mão na mesa — que se fosse adiante, choro não adianta, que se dessem as cartas.” (C.F 83)

A oração *choro não adianta*, que só pode ser da personagem, com o verbo no presente do indicativo, está intercalada entre duas de discurso indireto livre, com verbo no imperfeito do subjuntivo e ausência de verbo de elocução.

“Chamou-me à pedra. Eu pedi dispensa, que a aula, Professor, está quase no fim. Não tem importância não, *nhonhô*, faltam dez minutos e temos tempo de sobra para uma versãozinha.” (C.F 156-7)

A oração *eu pedi dispensa*, que continua a narração, é seguida, no mesmo período, por outra de discurso direto, reproduzindo o Autor suas próprias palavras de um momento passado. Mudo, a seguir o interlocutor, com a única indicação do vocativo *nhonhô*. Caso semelhante temos no trecho seguinte, em que os vocativos são o índice mais visível do diálogo:

“O velho Tomé, além de ter atormentado a mulher, em vida, perseguia-a ainda, depois de morto. Ela sonhava com ele, com seus destampatórios freqüentemente, e passava o dia seguinte a esses pesadelos murcha, abatida, numa espécie de mal-estar — como se estivesse curtindo ressaca depois de porre. Minha tia Maria Modesto é que descobriu isso dia em que vendo-a tão triste perguntou por quê? Dona Quetinha. Ah! minha filha, estou assim porque sonhei essa noite inteira com aquele homem. Ele não me deixa sossegar nem dormindo.. Que homem? Ora, benzinho, meu falecido, que Deus tenha e que segure por lá. Nossa...” (C.F 174-5)

Podem-se ver nesses empregos casos de elipse — a supressão do verbo de elocução e do respectivo sujeito, o falante, reconhecido pelo contexto.

Outros casos insólitos de elipse podem ser mencionados, como a de conectivo entre substantivos de função diferente num sintagma:

(6) — Cf. ULLMANN, Stephen. *Style in the French Novel*, Oxford, Basil Blackwell, 1964 (p. 18).

“Minha *Antologia Nacional* (. . .) já abria sozinha na página 60 e era abrasando meu coração ao verbo de Francisco Otaviano que começava minha *viagem prosa e verso língua nossa*.” *AC.F.* 44-5)

“Mas de repente aquele *sonho água e ar livre* foi interrompido.” (*C.F.* 149)

Em outros casos, o que se omite é o termo que deveria figurar depois da preposição, seja porque já foi ou vai ser mencionado, seja porque a supressão acentua uma tonalidade maliciosa:

“ na sala de música que era um sótão transformado em” (*C.F.* 186)

“ ele sorria sem pensar em pedir socorro do, em chamar o *capataz*. . .” (121)

(Depois de descrever sua condição de adolescente torturado de desejo, apaixonado pela mocinha Valentina, conta:)

“Eu me torcendo me jurava que havia de.” (*C.F.*292)7

Mediante a supressão do termo que devia modificar, o advérbio *ainda* passa a ter valor adjetival, absorvendo o significado do sintagma que deveria integrar:

“Até ao Largo da Carioca com seu poste central alegórico e as águas frescas do seu chafariz ainda.” (*C.F.* 69)

Uma expressiva construção superlativa resulta da elipse do predicado numa oração adjetiva:

“E quem era? esse Zegão. Nem mais nem menos que meu arquiparente e amigo como os que mais.” (*C.F.* 217) (entende-se: “Que mais o foram” = “os melhores”)

Ainda no rol das elipses parece-nos que se deve incluir o emprego, várias vezes repetido, do verbo *ter* seguido da preposição *de* mais substantivo. A interpretação do *de* como partitivo seria aceitável num dos casos (o primeiro que vamos transcrever), nos outros parecendo estar elítico um objeto um tanto vago como “algo”, “um quê”, resultando o sentido da expressão em “ter o aspecto de”, “lembrar”, “parecer”

(7) — Outro exemplo expressivo na p. 294. Esse emprego não é raro nos autores modernistas. Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Murilo Mendes o adotaram. Cf. “. . . dançarinas em maiô católico, discreto, mas o suficiente para; (. . .)” (Murilo Mendes, *Idade do serrote*, Rio, Ed. Sabiá, 1968; p. 30).

“Candelária — que verbete orgulhoso em português! — tem de luz e sonoridade.” (C.F. 8)

“Mestre Lisboa chegava para suas aulas cedo, num vasto carro do Posto Veterinário. Era uma Chandler cor-de-garrafa (. . .) Tinha da locomotiva e do automóvel e nele cabiam largamente sete pessoas.” (C.F. 329)

“.. Belo Horizonte, que lindo nome! Fiquei a repeti-lo e a enroscar-me na sua sonoridade. Era longo, sinuoso, tinha de pássaro e sua cauda repetia rimas belas e amenas.” (*Balão Cativo*, 80)

Dada a sua sensibilidade aos fenômenos da língua, que sentimos em alguns dos fragmentos já transcritos (v.g. o último), Pedro Nava frequentemente associa as suas reminiscências a fatos lingüísticos. Ao caracterizar as pessoas, salienta-lhes expressões preferidas, particularidades de pronúncia, o timbre da voz. Faz referências a vocábulos que ao serem ouvidos deste ou daquele parente ou professor, amigo ou conhecido, lhe causaram impressão especial. Oferece, pois, variadas informações sobre a língua do Brasil e sobre fatos da linguagem em geral. De uma tia muito querida diz:

“Tia Alice conversava na sua linguagem pitoresca e pessoal, cujas frases traziam sempre os localismos, as expressões populares que ela gostava de usar. Lembro. “Ficar espritado” era ficar excitado, nervoso, ocupando por demais a atenção alheia, lugar no espaço. “Capão de quenga” era marido avacalhado fazendo obrigação de mulher: banho em criança, mudança de fralda, remexer em panela (Antonio Penido, meu sogro, chamava a esses pobres-dia-bos de “marido penico”). (C.F. 77)

Muito bem apanhado é o cacoete de um instrutor militar de “dobrar cada palavra de seu sinônimo”, demonstrando o perigo que a sinonímia oferece aos que dela abusam ou que a empregam mal. A paródia é deveras pitoresca:

“Com numerosas variantes ouvi essa técnica de defesa, ou proteção, que o infante, ou praça, devia empregar ou usar, ao primeiro sibilo ou assovio da refrega ou combate...” (C F 90)

A linguagem médica, “preciosa, difícil, pedantesca e insubstituível” é objeto de observações (cf. p. 328) Certo médico do Rio, amante de latinório e expressões rebarbativas,

“quando chegava parecia estar vindo não das ruas da Tijuca, mas saindo das páginas de Molière. (. . .) O ponto do braço onde ele ia dar uma injeção virava logo “campo operatório” (Não

toquem! Não infeccionem o campo operatório!), penico era “urinóculo”, copo “cupa” e traque “ruptus” (Tem emitido ruptus?) () Nos momentos solenes de responder às perguntas angustiadas da família, fazia-o em estilo castigado e falando clássico.” *AC.F* 204)

As vozes dos seus “fantasmas” lhe voltam à memória com sua vibração peculiar: *esganiçada, fanhosa, pedregosa, cheia e sonora, cava, de taquara rachada, de fanfarra*, etc. De seu mestre João Ribeiro diz:

“Até hoje, quando releio *O Fabordão*, ouço sua voz um tanto áspera, meio rouca, falando devagar, rolando as palavras na boca como a confeitos para lhes sentir o gosto, a graça e o efeito. Aquilo era tão sensorial que lhe provocava às vezes salivação maior e era como se, de repente, um verbete versicolor lhe tivesse ativado parótidas, sublinguais e submaxilares. Dizia. Enchia a boca e engolia.” (...) “Dele me vem o que chamarei de otivação especial.

Quando leio Machado de Assis é como se ouvisse leitura em voz alta de João Ribeiro. Ouço. Como a voz de Mário de Andrade, Oswald, Manuel Bandeira e Drumond quando lhes leio prosa e verso.” (p. 243; o texto continua com comentários interessantes a respeito da associação voz/textos.)

A reação do escritor às palavras passa do sentido da audição a outros. Os nomes próprios de regiões gregas são para ele “palavras sápidas” que, além de sensação gustativa provocam também sensações táteis e olfativas. (Cf. p. 49, *C.F*) Não compartilhando dessas sensações personalíssimas, ficamos a pensar até que ponto se trata de sensação mesmo, até que ponto de imaginação e fantasia. Mas também essa tem seu fundamento e, de qualquer forma, compreendemos como a sensibilidade do artista ao material sonoro da língua é diferente da do comum dos falantes.

O conhecimento das belezas da língua já proporcionava ao menino Pedro Nava enlevo e arrebatamento a que o memorialista se refere neste trecho, por exemplo:

“Que coisa deleitosa a descoberta da Língua, ouvindo falar e ouvindo o jeito como o nosso *Raminhos* (8) dava vida a cada palavra verbo vivo. Ele pegava-as em estado de brutas, como saíam do dicionário e só de pronunciá-las calcando numa sílaba, tornando esta mais alta, aquela mais ondeada — como que as lapidava para

(8) — Professor José Júlio da Silva Ramos, ilustre mestre e filólogo.

a jóia do período precioso. Ele dizia cada uma como se fosse anatomista mostrando seus segredos mais íntimos, cada parte do seu organismo, sua força de fibra em úsculo, sua estrutura e esqueleto, o mistério palpitante do seu bojo visceral. Escalpelava-as. Virava-as ao avesso. Nos mostrava o vaivém dos mais lindos palíndromos. Luz azul. Anilina. Amada dama.” (C.F 7)

Neste trecho requintado notamos, além da expressividade das imagens, do ritmo dos períodos, o aproveitamento simultâneo da aliteração e da extensão dos vocábulos: *deleitosa / descoberta, / verbo / vivo, período / precioso, força / fibra, estrutura / esqueleto*. Observe-se ainda a harmonia do par *lindos palíndromos*, estando o adjetivo contido no substantivo, do qual é como que o miolo, com uma sílaba a mais no início e outra no fim. Igual habilidade exhibe o Autor no aproveitamento das sonoridades vocálicas e no jogo das consoantes no seguinte passo:

“(. .) — limitado pela Galícia, Leão, Castela e o Reino dos Árabes —aparecia Portugal inteiro, de Braga a São Vicente e mais o desenho Tago-Tejo — amarelo barrento em Toledo, verdalga em Lisboa, de cujas águas voariam asas velas abertas as caravelas velozes do Gama para as Índias; as de Cabral, para as costas rutilantes como sua madeira impregnada do Sangue da Vera e Santa Cruz.” (C.F 50)

Também aqui e ali nossos ouvidos são lisonjeados com os efeitos da harmonia imitativa:

“Lá fora cigarras zirzinindo lá fora. ” (C.F 32)

“O orgãozinho parecia de um templo de roça e seu cântico juntava-se ao das ondas vaivemarulho do mar, marulhar de mar — (. .) (C.F 118)

Nos exemplos acima transcritos encontramos palavras aglutinadas (*verdalga, vaivemarulho*), recurso estilístico de que Pedro Nava usa e talvez abuse, pois algumas vezes se torna um pouco artificioso. Essa aglutinação, própria da fala que suprime os hiatos intervocabulares pela crase ou elisão, é muitas vezes apenas uma questão de grafia, a qual por inusitada desperta atenção: *roupazul, diazul, chamazul, amarelouro, manchescura, naguamarga, serrabaixo, lepidandorinha, etc.* Quando se fundem mais de duas palavras, ou quando se dá haplogogia ou elipse de elemento de ligação, o conjunto causa certa estranheza e sua compreensão pode exigir uma ligeira parada para análise dos elementos.

“Volto à Idade Média, a Roma, à Grécia, ao Nilo, asiafricadentro. ” (C.F 212)

“... os restos de nossa lembrancinfanciadolescência.” (a sensação da insônia) “é uma solidão de chorar solidões, uma tomadal-macorpo, um envultamento.. ” (C.F 60)

É também inovação gráfica a justaposição num só todo de palavras completas, sem perda de nenhum fonema: “.nosso ofegorresfolego dando lugar à respiração normal.” (23) “ serretorcendosse de amor” (101), “delerreler”, etc. A grafia usual *e* da vogal repuzida é substituída por *i* nessas justaposições: *soliluo*, *maricéu*, *miliumanoit*; *seus trintaitantos*; “como *tiamei tiamo tiamarei* até o último sopro” (70)

Registremos ainda os compostos fantasistas — as chamadas palavras *port-manteau* (9) — em que se combinam com certa liberdade duas palavras que têm alguns fonemas comuns, representando o termo novo a síntese de um grupo sintático formado pelos dois vocábulos. Em vez de *deleite da leitura*, surge *deleitura*:

“... lia ele próprio e nessa deleitura, de repente se perdia, ia continuando levado pela cadência do idioma e pela medida.” (C.F 15)

Os efeitos expressivos variam; podem, às vezes ter uma tonalidade jocosa, outras, enfática.

“... pude visdeslumbrar, saindo das chinelinhas, seus calcanhares cor-de-rosa contrastando com o bronze da pele de canela. ” (“vislumbrar deslumbrado,/ com deslumbramento”, p. 219)

“Meu Divino Salvador e Sua Mãe admirável.” (C.F 48)

De bom efeito onomatopéico é o neologismo em que se cruzam *pular* e *chispa* no trecho seguinte:

“... o taratata da água fervendo, o chiado desta quando irrompia e chispulava na chapa incandescente do fogão.” (C.F 253)

A liberdade de combinação vai ao ponto de o Autor fundir um vocábulo venráculo com um francês, ao referir as emoções suscitadas por uma personagem de Racine:

“O sopro de Baal sobre a viúva de Jorão faendo correr os rios de sangue finalmente engrossados com os das próprias veias da rainha que eu tinha ganas de estrangulegorger.” (C.F 44)

(9) — Cf. ULLMANN, S. *Semântica*, 3ª ed. Lisboa, F. C. Gulbenkian, (1973), p. 62. Entre as formas usadas na propaganda, temos *boloteca*, *baratotal*; em Guimarães Rosa temos *adormorrer Manueelzão e Miguilim*, Rio José Olympio, 1972; P. 178); em Carlos Drummond de Andrade. *viadúltero* (*Poesia completa e prosa*, R. J. Aguilar, 1973), entre muito outros exemplos

Bastante pitoresco é o aproveitamento de palavras ou segmentos de diversos célebres para formação de vocábulos compostos:

“Cercávamo-la como abelhas, hipnotizados pela corola-desmedida-umbela dos seus chapéus de plumas desfraldadas.. ” (C. F. 27)

“ seu prestígio renasceria da cor veneziana do louro de suas tranças; da de âmbar e água-marinha dos olhos (. . .) E sobretudo do colo-de-alabastro-que-sustinha e cuja brancura opalescente era realçada pelo preto que ela preferia nos seus vestidos.” (C.F 180)

“Para cólera-que-espuma da sogra (“Cachorão! Coitada da minha filha.. ”) (. .) meu Pai ousara tripingar-se”
(*Baú de ossos*, 15)

A derivação de tonalidade emotiva proporciona também bons efeitos expressivos:

“ o homem era moçarrão, ali pelo meio da quinta década.”
(C.F 28)

“ os anos tinham aumentado sua beleza de machacaz. (. .) Olhos rasgados e sorridentes, belo nariz judaico e aquelas bigodarramas, e aquelas barbaças abertas ao meio, dando-lhe os traços do São Pedro de Mantegna na “Dormição da Virgem” (C.F 141)

“ o famigerado Cônego Galrão — míope, cabeludo, barbudo, ventruado, batinudo, contador de facécias e que parecia saído das páginas de *A velhice do Padre Eterno*.” (C. F. 222)

“... um grandioso sanduíche de pão atufalhado de pimenta malagueta no azeite e duas cervejotas geladas para apagar esse incêndio” (C.F 177)

Dentre os superlativos mais dignos de nota temos :

“Filhos do marido nada, *Dibança! Filhíssimos* do Seu Nanal da *Tartária*.” (C.F 165)

“*Não admitirei a menor discrepância nem faltas de qualquer natureza. Sic. Siccíssimo.*” (C. F 302)

“iSeu doce de coco e seus quindins eram falados, gabados, arquibadalados.” (C.F 84)

Também a substantivação é aproveitada com resultados expressivos. Transcrevemos alguns exemplos:

“ parando na hora certa do paroxismo dos aplaudires.” (C.F 301)

“...elaborar suas listas de jogo de bicho através das tabelas de uma martingala cheia de somares e diminuíres.” (C.F. 42)

Nesse exemplos, o verbo substantivado dá idéia mais dinâmica das ações do que dariam os substantivos correspondentes. Menos comuns são as substantivações de prefixo e pronome oblíquo dos passos seguintes:

“... a uns poucos metros desta, a antiga, a ex, fechada (...)
(C.F. 59)

“Logo uma saudade, saudade de mim, de meus eus sucessivos começou naquela ocasião, uma saudade vácuo como a que tenho de meus mortos e que me surpreendi, dando ao *mim mesmo* também irrecuperável, como se eu fosse sendo uma enfiada de mortos — eu.” (C.F. 287)

A substantivação da locução prepositiva lembra o estilo de José Cândido de Carvalho (10):

“Divisei o balcão da banca nos encimas dum estrado.” (C.F. 283)

O riquíssimo vocabulário de Pedro Nava, colecionado com o mesmo empenho com que ele colecionou documentos, retratos, livros, objetos, casos, conhecimentos, aptidões, lembranças, (que sei lá!), no desenrolar de uma vida intensa, permite-lhe tratar dos mais variados assuntos, exprimir finas intuições e minuciosas observações, captar, enfim, as caleidoscópicas facetas da vida, da “porca desta vida”, como ele gosta de dizer. Nesse vocabulário cabem palavras de todas as fontes e de todos os níveis. No fundo de palavras de uso corrente se inserem palavras novas e antigas, de boa cepa vernácula e de empréstimo, literárias, mitológicas, científicas, vulgares e até chulas, palavras registradas ou não nos dicionários. Algumas palavras parecem ser de sua cunhagem, mas não se pode afirmar com certeza (*indexados, medusar, delendar, megastros, hemianéis, sabetudismo, impossibilismo, suicidário, rapagar*) Mais importante que a abundância de vocábulos é o uso que o Autor deles faz, a propriedade, a precisão, o pitoresco, o vigor que deles resultam. O efeito expressivo dos vocábulos ora advém da sua posição na frase, ora das combinações em que entram, ora do sentido figurado que lhes é conferido, ora de vários fatores somados. Não cabendo neste artigo um estudo muito desenvolvido do aproveitamento estilístico do léxico na prosa de Pedro Nava, procuraremos dar

(10) — “O que saiu do atrás das calças foi um bom par de notas” “(...) cinco braças ao adiante do narriz”. “Charuto na boca, mãos no detrás das costas, medi a sala em passo militar.” (*O Coronel e o lobisomem*, Rio, Ed. O Cruzeiro, 1965; Ps. 27, 24, 37).

uma idéia da meticulosidade do escritor na escolha e emprego das palavras, percorrendo rapidamente o campo semântico das cores e considerando alguns traços característicos da sua adjetivação.

Sentimos nas descrições e retratos, tão numerosos em toda a obra, o anseio do artista de indicar, ao mesmo tempo com exatidão e originalidade, em tom poético ou jocoso, os variados matizes e tonalidades luminosas dos seres de que se ocupa, utilizando-se de vasta sinonímia e imagens bem concretas. Nomes de plantas, de substâncias químicas, de minerais, termos científicos e da heráldica, latinismo, greguismos, estrangeirismos, tudo isso encontramos na sugestão das cores e seus cambiantes (*genciana, vincapervinca, nerprum, urucum; cádmio, metileno, cinábrio, vertigris, cerusa; argênteo, glauco, electrum, versicolor; blau, goles, sinopla; gialo, veronese; verde-brasil, azul zaum*, etc) Vejamos um fragmento jocoso em que a cor focalizada é o branco:

“Vestia branco. Cândida era sua gravata de laço borboleta, alvas suas meias, níveos seus calçados. Assim todo cor das neves, lembrava os edelvais, os lírios, os casulos do bicho-da-seda, as larvas ainda longe do imago, as virgens, as noivas.” (C.F. 22)

O negro de uns belos olhos é assim sugerido:

“ quando sorria, de leve, pareciam jorrar centelhas luminosas de seus olhos noturnos.” (C.F. 181)

O feijão da “feijoada-completa-hino-nacional” preparada por um dos seus tios era “o mais preto, mais no ponto, grão do mesmo tamanho e do mesmo ônix.” (CLFL 19)

Os tons avermelhados e dourados do entardecer exigem um pincel caprichoso:

“A tarde progredia e apertava seus tons *electrum* e púrpura. Tudo se cobria da tonalidade de uma ferrugem cintilante.” (C.F. 282)

“Ia ao velho reservatório de perto do Colégio cujo verde virava numa sinopla heraldica e mineral contrastante às geografias de ouro e goles do poente.”

“Uma enorme bandeja pratazul cheia de taças de ouro se entrecrocando, se emborcando, se derramando-se e empapando o horizonte do seu vinho de sangue.” (C.F. 147)

Mas são as gamas de verde e azul que requerem maior esmero descritivo e que, como a sonoridade dos vocábulos, levam a estranhas sinestésias:

“Estavam presentes todas as cores e cambiantes que vão do verde e do glauco aos confins do espectro, ao violeta, ao roxo. Marazul. Azurescências, azurinos, azuis de todos os tons entrando por todos os sentidos. Azuis doces como o mascavo, como o vinho do Porto, secos como o lápis-luzúli, a lazulite e o vinho da Madeira, azul gustativo e saboroso com o dos frutos cianocarpos. Duro como o da ardósia e mole como os dos agáricos. Tinha-se a sensação de estar preso numa *Grotta Azzurra* mas gigantesca ou dentro do cheiro de flores imensas íris desmesurados nuvens de miosótis hortênsias — só que tudo recendendo ao cravo-flor que tem de cerúleo o perfume musical de Sonata ao Luar. (. .) Mas olhava-se para os lados de Copacabana (. .) e o metileno marinho se adoçava azul Picasso, genciana, vincapervinca. As ilhas surgiam com cintilações tornassóis e viviam em azuis fosforescentes e animais como o da cauda seabrindo pavão, do rabo-do-peixe barbo, dos alerões das borboletas capitão-do-mato da floresta da Tijuca.” (. .) (C. F. 129-30)

O êxtase da autor se derrama por mais algumas linhas até que se acabe “a tarde impressionista” Muitos outros trechos podem encontrar-se ainda igualmente ricos em sugestões de cores na natureza. (11)

Completo o tópico com um trechinho de retrato:

“ . . . vermelhoso de fuças, cabelos dum cobre leivado de prata, bigodeira de arame fazendo volutas sobre as faces rubicundas. ” (C.F. 17)

As citações já feitas dão bem idéia da importância da adjetivação no estilo de Pedro Nava. O adjetivo, ainda que tenho às vezes, um valor ornamental, corresponde à necessidade descritiva, à ambição do Autor de recriar o mundo vivido, ao desejo de mostrar os aspectos poéticos, ridículos, pitorescos, característicos, em suma, de tudo que lhe causou impressão. Notamos que, quando o substantivo é modificado por um único adjetivo, este costuma ter um valor especial; ser exato, ou expressivo, enfático, original, formar com o substantivo um grupo fonético harmonioso, sendo freqüentes as oliterações. Observem-se os seguintes pares: *olhar ofidiano, tradução potável, rabugem ferruginosa, ar mavórtico, cozido enciclopédicos, Euridice crisotríquica, mundo ancilar; pincel palindrômico, transatlânticos, flébil fraque, fachada, linguagem limpa dos latinistas, límpida língua d'água.* Mas não é fácil o escritor contentar-se com um único adjetivo, daí

(11) — Veja-se na página 139 a descrição do solo de Belo Horizonte.

aparecem combinados aos pares ou em séries, que chegam a ser de sete, oito elementos.

“Tive uma dor de corno suntuosa e augusta.” (C.F. 336)

“Eram seus pais o truculento e derramado Antônio Tomé Rodrigues e a suave e discreta Henriqueta Sales Rodrigues. (174)

“Era enérgica, altiva e orgulhosa sem jamais descair na arrogância, na fatuidade e na distância.” (C.F. 175)

“Ela era polida, delicada, carinhosa, participante, terna, afetuosa, amiga e tinha a mania de servir, de ajudar, de amparar” (C.F. 175)

“Já o Maneco era bandoleiro, boquirroto, desbragado, valente como as armas, façanhudo, brigão como poucos.” (C.F. 178)

Os grupos sintáticos coordenados freqüentemente apresentam adjetivos integrando sua simetria:

“O primo Zé Martiniano de olhos mansos e o primo Carlos de bigodeira feroz.” (C.F. 143)

“A questão é que o memorialista é forma anfíbia dos dois [historiador e ficcionista] e ora tem de palmilhar as securas desérticas da verdade, ora nadar nas possibilidades oceânicas de sua interpretação.” (C.F. 162)

Nos retratos, os sintagmas nominais caracterizadores são geralmente aliados de preposição ou verbo *ter* e equivalentes:

“... o Dr Ernesto Pires Lima, ar triste e tímido, barbas patriarcais, olhar incerto e langue, a cabeça metida para dentro dos ombros.” (C.F. 170)

“Era retinta, feia de cara, nariz achatado, longas pernas finas sustentando o tronco empilhado de corcunda, a cabeça meio inclinada, um ombro alto, outro baixo, braços parecendo mais compridos.” (C.F. 288)

Temos também o substantivo adjetivado:

“um céu vangogue sangue ocre.” (C.F. 205)

rosto estátua de pedra.” (C.F. 216)

“marcha vagarosa de boêmios sombras com violão” (C.F. 62)

“apelido beijo gorjeio de Zazoca” (C.F. 181)

O emprego de estrangeirismos merece referência, visto que o Autor enfrenta com ousadia os puristas renitentes. São numerosos sobretudo os galicismos, a que geralmente dá uma grafia venrácua,

dispensando o pedido de desculpa constituído pelas aspas ou grifo. Em certos casos percebe-se facilmente o valor expressivo do estrangeirismo — mais pitoresco ou mais adequado ao contexto devido à sua constituição sonora ou ao seu matiz semântico. Assim, para indicar o atrito da areia pelos sapatos, toma o Autor o verbo francês *crisser* que, pela agudez do *i* e pelos suas consoantes (oclusiva, vibrante e sibilante) se ajusta à harmonia imitativa do período:

“Suas aléias eram irregulares, sinuosas, cheias duma areia branca de cascalho moído que crissava sob as solas.” (C.F. 159)

Em outro casos a expressividade do estrangeirismo está na sua função evocadora, marcando a nacionalidade de uma pessoa ou um especto de terra estranha. É o caso da descrição do pai da menina por quem estava fascinado quando adolescente: “Carcamano pra valer, carcamano marítimo pé de chumbo, olhos/marítimos/, chapelão, cachimbo de louça, bigodarra, *faccia feroce*.” (CLFL 280C\$)

Em outros passos, o galicismo que nos parece insólito deve, no sentir do Autor, extremamente familiarizado com o francês, expressar melhor as idéias que quer transmitir. (sedas e veludos *chatoaiantess* testa *boursouflée*, *ruisselando*, *ebruando*, etc.) Mais chocante é a ocorrência de galicismo e termo chulo numa mesma comparação, referente à geléia de mocotó:

“Passava só o fio luminoso que era colhido em tigelinhas que esfriavam no sereno e a quintessência virava naquela coisa decantada e pura, cor de pele e de topázio, mais viva e tremblotante que bunda de moça e seio de menina.” (C.F. 101)

Para não deixarmos sem referência as particularidades das palavras gramaticais ou gramaticalizadas, ressaltamos:

a) os quantificadosres *quamanho* (arcaico), *quantanta* (neologismo resultante do cruzamento de *quanto* e *tanto*) e a locução *não sei quantésima* (também inovação do Autor)

“Ele próprio contava dum abraço que dera no seu ídolo com tanto arrebatamento e quamanho entusiasmo — que levantara-o do chão e quase lhe partira as costelas de franzino (C. F. 83)

“... e chove em todas as direções arrancando árvores, calhas, destelhando, engordurando o chão de lama, tanta lama, quantanta — (..) (C.F. 276)

“tinha ido ver a matinée de *O meu boi morreu* que estava na sua não sei quantésima representação.” (C.F. 14)

b) o gosto pela forma participial *dito* usada como pronome anafórico em substituição a termo já empregado:

“Gostava de dar as aulas, os alunos perto, cercando a mesa, ele em pé, um dito sobre a cadeira.” (C.F 14)

“Eu não usava óculos: eram pincenês ora sem aro ora com o dito (. . .) (C.F 28)

O dicionário de Aulete menciona o uso da expressão “na escrituração de inventários e contas para evitar a repetição das designações: Uma cômoda de nogueira, uma dita de mogno; dois metros de seda, um dito de merino.” Como o Autor deve ter compulsado numerosos documentos dessa variedade lingüística, talvez tenha tomado deles o hábito dessa construção de sabor a um tempo popular e arcaizante, que só em *Chão de Ferro* aparece pelo menos quinze vezes.

Ficam ainda por comentar muitas particularidades de linguagem, muitos achados expressivos, pois o estilo de Pedro Nava é de extraordinária riqueza. Mas temos a certeza de que, sendo ele, conforme já se afirmou, o maior memorialista da Literatura Brasileira e um estilista à altura dos mais notáveis que temos tido, merecerá, em breve, estudos alentados e profundos, quer em dissertações e teses universitárias, quer em obras de críticos consagrados

DEUTSCHSPRACHIGE EXILSCHRIFTSTELLER IN BRASILIEN NACH 1933

Ray-Güde Mertin

Angeregt durch mehrjährige Auslandsaufenthalte begann ich mich für die Probleme der während des "Dritten Reiches" exilierten bzw. emigrierten Deutschen und für die in dieser Zeit entstandene deutschsprachige Literatur zu interessieren.

Eine erste Einführung in das Thema waren damals Hilde Brenners Ausführungen im Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. (1) Erst als ich 1974 für das "III. Colóquio de Estudos Teuto-Brasileiros" in Porto Alegre einen Kurzvortrag zum Thema Exilschriftsteller in Brasilien vorbereitete (01), befasste ich mich systematisch mit der Problematik der Exilliteratur und stellte fest, dass es in Brasilien noch keine Untersuchung darüber gab.

Ausgehend von der Bio-Bibliographie von Sternfeld/Tiedemann (2) und von Hinweisen hier ansässiger Emigranten und Deutschbrasilianer bin ich — soweit das möglich war — den mir vorliegenden Namen nachgegangen. Einige der Betroffenen konnte ich persönlich sprechen, mit anderen waren wir seit längerem befreundet.

In diesem Aufsatz möchte ich lediglich versuchen — nach einer allgemeinen kurzen Einführung in das Problem der Exilliteratur — einen Überblick über die nach Brasilien exilierten Schriftsteller zu geben.

(01). — Dieser Aufsatz ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung des im Oktober 1974 in Porto Alegre gehaltenen Vortrags, der unter dem Titel "Anotações sobre a situação de autores alemães, exilados no Brasil" im Sammelband des Kolloquiums erscheinen wird.

(1). — Hildegard BRENNER: Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. In: Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Hermann Kunisch. München 1965. S. 677 — 694.

(2) — Wilhelm STERNFELD und Eva TIEDEMANN: Deutsche Exilliteratur 1933 — 1945. Eine Bio-Bibliographie. Heidelberg 1970.

Dabei konnten nicht alle Namen berücksichtigt werden. Bei der Auswahl habe ich mich auf die Fälle beschränkt, an denen sich die allgemeinen Bedingungen des Exils in Brasilien am geeignetsten aufzeigen liessen. Material, das sich in deutschen oder anderen Sammelstellen zur Erforschung der Exilliteratur befindet, konnte aus zeitlichen Gründen noch nicht herangezogen werden.

Es ist beabsichtigt, in Zukunft diese Untersuchung auch auf andere Bereiche des deutschsprachigen Exils auszudehnen. So ist z.B. bekannt, dass deutsche Wissenschaftler beim Aufbau der Universität von São Paulo in den dreissiger Jahren einen wichtigen Beitrag leisten konnten (3)

Hiermit möchte ich alle, die mir Hinweise, Material oder in irgendeiner anderen Weise Informationen zu diesem Thema geben können, bitten, mir bei der Aufstellung detaillierter Angaben behilflich zu sein. Es wird noch viel Zeit und Mühe erfordern, unerlässliche Einzelheiten festzustellen, zumal es in den Gesprächen mit den Betroffenen nicht immer ganz einfach war — verständlicherweise — über die Jahre zwischen 1933 bis 1945 zu sprechen.

Eine umfassendere Darstellung wird wesentlich davon abhängen, wie weit uns Informationen und Material von den Beteiligten bzw. deren Verwandten und Freunden zugänglich gemacht werden.

Die deutsche Germanistik hat lange Zeit den Bereich der modernen deutschen Literatur vernachlässigt, den man heute mit "Exilliteratur" bezeichnet. (4)

Bereits kurz nach 1945 erschienen Anthologien mit Texten der während des "Dritten Reiches" verbotenen Autoren. (5) Aber noch 1964 schrieb Hermann Kesten im Vorwort einer von ihm herausgegebenen Briefsammlung: "Es gibt noch keine Geschichte der exilierten deutschen Literatur, nur Vorurteile und Ressentiments unter Gelehrten und Ungelehrten, oder gar Reste des Vokabulars aus dem 'Dritten Reich' " (6) Drei Jahre später behandelte Matthias Wegner in seiner

(3) — Caroline BRESSLAU-AUST: Der Beitrag deutscher Wissenschaftler zum Aufbau der Philosophischen Fakultät der Universität São Paulo. In: Staden Jahrbuch. Bd. 11/12. São Paulo. 1963. S. 197-211.

(4). — Hans-Albert WALTER: Deutsche Exilliteratur 1933-1950. Bd. I: Bedrohung und Verfolgung bis 1933. Neuwied 1972. (zit. als HAW I). S. 9ff setzt sich ausführlicher mit den Gründen hierfür auseinander.

(5). — Einen historischen Überblick geben: Jan HANS/Werner RÖDER: Emigrationsforschung. In: Akzente. Jg. 20. H. 6. Dez. 73. S. 580-591.

(6). — Hermann KESTEN (Hrsg.): Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933-1945. Frankfurt 1973. S. 14.

Dissertation "Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland" zum ersten Mal die Exilliteratur als eigenständiges Phänomen. (7) Obwohl Hans-Albert Walter im ersten seiner auf zehn Bände angelegten Darstellung der deutschen Exilliteratur noch 1972 kritisiert: "Nach wie vor gehört die vom Faschismus erzwungene Emigration und alles, was mit ihr zusammenhängt, zu den Desiderata des allgemeinen Bewusstseins, und auch die Forschung hat sich auf den meisten einschlägigen Gebieten einer bemerkenswerten Zurückhaltung befleissigt," (8) wurde 1969 mit dem ersten Stockholmer Symposium zur Erforschung der Exilliteratur der Anfang für eine systematische, intensive Beschäftigung mit diesem Thema gesetzt. Inzwischen sind Spezialbibliotheken und Institute zur Erforschung des deutschsprachigen Exils nach 1933 eingerichtet worden, (9) es haben mehrere Treffen stattgefunden und auf dem II. Internationalen Symposium in Kopenhagen 1972, auf dem sehr ausgiebig die Grundforschung diskutiert wurde, (10) wurde deutlich, wieviel in der Zwischenzeit bereits an Arbeit auf diesem Gebiet geleistet worden war. 1973 merkte Peter Laemmle ironisch an: "Das Thema Exil hat gegenwärtig Konjunktur." und Heinz Ludwig Arnold schrieb ein Jahr später: "Die Mode, so scheint es, hat diese Literatur eingeholt." (11)

In der Tat ist die Literatur zum Thema Exil inzwischen sehr umfangreich geworden, so dass einzelne sich nur noch mit Teilaspekten, Regionalstudien etc. beschäftigen können, andererseits interdisziplinäre Zusammenarbeit bei einem so vielschichtigen Themenkomplex unerlässlich ist.

Das II. Symposium von 1972 in Kopenhagen trug den Titel: "Zur Erforschung des deutschsprachigen Exils nach 1933" Damit wird die Ausdehnung des anfänglich benutzten Begriffes "Exilliteratur" auf den

(7) — Matthias WEGNER: Exil und Literatur. Deutsche Schriftsteller im Ausland 1933-1945. Frankfurt 1967.

(8). — Vgl. HAW I, S. 9.

(9). — J. HANS/W.RÖDER, a.a.O.; W BERTHOLD gibt einen Überblick über die Bemühungen um die Koordinierung der Exilforschung ab 1967 und die derzeitige Arbeitssituation, in: Protokoll des II. Internationalen Symposiums zur Erforschung des deutschsprachigen Exils nach 1933 in Kopenhagen 1972. Hrsg. vom Deutschen Institut der Universität Stockholm. Stockholm 1972. (zit. als Symposium II). S. 19ff.; über die Erforschung der Exilliteratur in der DDR: ebd. S. 58ff.

(10). — Vgl. hierzu die kritischen Äusserungen von Peter LAEMMLE: Vorschläge für eine Revision der Exilforschung. In: Akzente. Jg. 20. H. 6. Dez. 1973. S. 509-519. Hier: S. 512ff.

(11). — ders., ebd., S. 509; Heinz Ludwig ARNOLD (Hrsg.): Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Bd. I: Dokumente. Frankfurt 1974. Vorwort des Herausgebers, S. IX.

gesamten Bereich des deutschsprachigen Exils deutlich. W Berthold machte in einem Diskussionsbeitrag darauf aufmerksam: "Wir sprechen heute von Exilforschung und bewusst nicht mehr von Erforschung der Exilliteratur. Dieser Begriff, der ja ein verändertes Programm ausdrückt, tauchte mehr und mehr in unserer Diskussion der letzten Jahre auf. [] Wir sehen unsere Aufgabe nicht oder nicht mehr nur in der Beschäftigung mit der Exilliteratur, [] Exil interessiert als ein Gesamtphänomen, []." (12)

Wie bereits oben angedeutet, beschränkt sich dieser Aufsatz auf die Betrachtung der Exilliteratur — als Teilaspekt eines umfassenderen Themas.

Dass es sich bei den Exilschriftstellern um eine Gruppe sehr heterogener Provenienz handelt, ist oft gesagt worden. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie seit 1933 Deutschland verlassen mussten, weil sie dort als politisch Verfolgte in Gefahr waren und sich mit dem Hitlerregime nicht identifizieren wollten. Im Ausland versuchten sie — im Rahmen des Möglichen — eine neue Existenz aufzubauen und weiterhin schriftstellerisch tätig zu sein. Die während dieser Jahre der Verbannung entstandene Literatur fällt unter die Bezeichnung "Exilliteratur". Es würde zu weit führen, hier auf diesen viel diskutierten und kritisierten Begriff einzugehen. (13)

Als nach der Machtübernahme Hitlers die Verfolgung von politischen Gegnern, andersdenkenden Intellektuellen, Künstlern, Wissenschaftlern und unter ihnen besonders der jüdischen Mitbürger begann, setzte die erste grosse Fluchtwelle ins Ausland ein. (14) Einige Schriftsteller, die sich nicht mit dem Faschismus identifizierten, waren bereits im Ausland oder kehrten — wie Thomas Mann — von einer Auslandsreise nicht mehr nach Deutschland zurück. Wer noch nicht an eine Verfolgung Andersdenkender glauben wollte, wurde von Freunden und Bekannten gewarnt oder erkannte spätestens bei Veröffentlichung der ersten Bücherverbrennungsliste die Bedrohung seiner Existenz.

Diese erste Liste "verbrennungswürdiger" Bücher nannte Werke von Bert Brecht, Alfred Döblin, Walter Hasenclever, Heinrich Mann, Thomas Mann, Klaus Mann, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Arnold und Stefan Zweig u. a. An diesen Namen lässt sich bereits ablesen, wie

(12). — Symposium II, S. 34.

(13). — P Laemmle: a. a. O., S. 511f. gibt einen Überblick über die Diskussion; vgl. dazu auch: W BERENDSOHN, Symposium II, S. 12ff.; G. STERN, ebd. S. 469; HAW I, S. 29.

(14). — vgl. zum Folgenden: Manfred DURZAK (Hrsg.): Die deutsche Exilliteratur 1933-1945. Stuttgart 1973. da-in: M.D.: Literarische Diaspora. Stationen des Exils. S. 40-55. Hier: S. 41ff.; HAW I, S. 214ff.

gross die "ideologische Spannweite" der Verfolgten war (15) So gingen mit dieser ersten Fluchtwelle "Autoren jeder Richtung, Liberale, Konservative, Sozialisten, Christen, Kommunisten, Humanisten und Juden" (16) Unter ihnen waren Hanns Henny Jahn, Stefan Heym, Bert Brecht, Heinrich Mann, Carl Zuckmayer, Hannah Ahrendt. Hermann Kesten schreibt dazu: "1933 ging die halbe deutsche Literatur über alle Grenzen ins Exil, um nicht mundtot gemacht und gemordet zu werden," (17) d.h.: "In der Tat hatte das Hauptpotential der Schriftsteller, die später die exilierte deutsche Literatur repräsentierten, Deutschland im Herbst 1933 bereits verlassen." (18) Es handelte sich bei denen, die zu Beginn des "Dritten Reiches" auswanderten, vorwiegend um politische Flüchtlinge, die "bewusst als Exilierte ins Ausland" (19) gingen, nicht als Emigranten, die definitiv auswanderten. Hans-Albert Walter besteht in diesem Zusammenhang auf einer Unterscheidung zwischen politischen Exilierten und der jüdischen Massenemigration. (20) Diejenigen, die Deutschland zu Beginn des Hitlerregimes verliessen, gingen ins Exil in der Annahme, dass sie nur kurze Zeit ausserhalb Deutschlands verbringen müssten, da Hitler sich nicht lange an der Macht halten würde. Dass viele Autoren bei Kriegsende sich dem neuen Land und den neuen Lebensumständen angepasst hatten und aus den verschiedensten persönlichen Gründen nicht mehr nach Deutschland zurückkehren wollten, "ändert indes nichts an der Tatsache, dass auch die nicht nach Deutschland Zurückkehrten sich in den Exiljahren so begriffen haben, wie Brecht es in dem Gedicht "Über die Bezeichnung Emigranten" ausdrückte:" (21)

"Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten.
Das heisst doch Auswanderer Aber wir
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss
Wählend ein anderes Land. Wanderten wir doch auch nicht
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer.
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm.
Unruhig sitzen wir so, möglichst nahe den Grenzen
Wartend des Tags der Rückkehr. " (22)

-
- (15) — vgl. HAW I, S. 54ff.
(16). — H. Kesten, a.a.Oa, S.14.
(17) — ders., ebd.
(18). — HAW I, S.205.
(19) — ders., ebd., S.207.
(20). — ders., ebd., S.197ff.
(21). — ders., ebd., S.20.
(22) — zit. bei HAW I, S208.

In der Hoffnung auf baldige Rückkehr ging man in das Land, das am nächsten zu erreichen war. Von Berlin aus flohen viele in die Tschechoslowakei, die zunächst die meisten Flüchtlinge aufnahm und in Europa das toleranteste und hilfsbereiteste Asylland war. (23) Wer dorthin floh, blieb im allgemeinen bis 1938, als Böhmen annektiert wurde. Holland und Frankreich nahmen ebenfalls zahlreiche Flüchtlinge — hauptsächlich aus Westdeutschland — auf, aus Süddeutschland flohen viele in die Schweiz und nach Österreich. Europa wurde bevorzugt, da die Exilierten eine zu grosse Isolation in weiter abliegenden Ländern befürchteten.

Erst mit dem Fortschreiten hitlerscher Annexionspolitik wurden Holland, Österreich, Frankreich und die Tschechoslowakei immer unsicherer. Viele Flüchtlinge mussten sich im Laufe der nächsten Jahre nach neuen Asylländern umsehen.

Nach dem "Anschluss" Österreichs setzte eine zweite Fluchtwelle ein; mit der Besetzung des Sudetengebietes und der Tschechoslowakei 1939 mussten wiederum viele Exilierte weiterflüchten. Als dann nach Ausbruch des Krieges 1940 Holland, Dänemark und Frankreich fielen, setzte der dritte grosse Flüchtlingsstrom ein. Erst jetzt kamen auch südamerikanische Länder als Asyl für politische Flüchtlinge aus Deutschland in Frage. Oft versuchten die Exilierten sich in einem Land niederzulassen, zu dem sie bereits eine gewisse geistige Affinität hatten (Heinrich Mann in Frankreich), oder dessen politische Verhältnisse ihren Anschauungen am ehesten entgegenkamen (J. R. Becher ging in die Sowjetunion, Anna Seghers nach Mexiko) So kam es, dass Repräsentanten konservativer Richtungen [] sehr viel starker in Nordamerika Zuflucht [suchten], während die sozialistisch eingestellten Autoren, soweit sie nicht schon in der Sowjetunion waren, Mexiko als Exilland bevorzugten." (24)

Manfred Durzak trifft eine Unterscheidung zwischen Asylländern und Exilländern. Unter Exilland wären die Länder zu verstehen, "in die Vereinzelte versprengt wurden und isoliert und ohne wesentlichen Kontakt mit anderen zu überleben versuchten," — während sich in Asylländern "bestimmte Kontakt — und Kommunikationsmöglichkeiten für die Exilierten ergaben: die Anteilnahme von Schicksalsgenossen, die Möglichkeit zu einer Neubestimmung der politischen Reflexion und künstlerischen Produktion unter Gleichgesinnten." Ein Anhaltspunkt

(23). — vgl. Hans-Albert WALTER: Deutsche Exilliteratur 1933-1950. Bd. II: Asylpraxis und Lebensbedingungen in Europa. Darmstadt 1972.

(24). — Vgl. M. Durzak, a.a.O., S. 41.

(25). — ders., ebd.

hierfür wären "politische und künstlerische Zeitschriften, Exilverlage, bestimmte, sich als Gruppe konstituierende Gemeinschaften, politische und künstlerische Zirkel." (25)

Mit den ständig wachsenden Passschwierigkeiten hing es jedoch häufig von Zufällen ab, wer wann und wo einreisen konnte. Es scheint uns heute unvorstellbar, mit welcher zermürbenden bürokratischen Schwierigkeiten die Asylsuchenden konfrontiert waren. Viele von ihnen verloren die deutsche Staatsbürgerschaft, reisten mit einem ungültigen Pass, schliesslich erreichten sie oft nur mit viel Mühe eine begrenzte Aufenthaltsgenehmigung, nach deren Ablauf sie sich neuen Formalitäten — in einem neuen Land gegenübersehen. Die Schweiz hat hier — bewusst nur als Transitstation fungierend — eine in Europa einmalige unrühmliche Rolle gespielt. (26)

Stefan Zweig beklagt sich in seine Erinnerungen bitter über diese Schwierigkeiten: "der erste Weg in einer fremden Stadt, in einem fremden Land ging nicht mehr wie einstens zu den Museen, zu den Landschaften, sondern auf ein Konsulat, eine Polizeistube, sich eine 'Erlaubnis' zu holen. [] eine kleine Beamtin bei einem Konsulat zu kennen, die einem das Warten abkürzte, war im letzten Jahrzehnt lebenswichtiger als die Freundschaft eines Toscanini oder eines Rolland." (27) Und Hermann Kesten resümiert in dem bereits zitierten Vorwort die Situation eines Asylsuchenden: "Seit Jahrtausenden folgen den Exilierten dieselben Vorurteile und Irrtümer durch die Länder, in die sie fliehen. Sie sind die Geschlagenen, also gibt man ihnen unrecht. Sie sind die Verfolgten, also verfolgt man sie auch, wo man sie schützen sollte. Es sind Unzufriedene und Unglückliche, also misstraut man ihnen. Die deutschen Exilierten von 1933 hatten besonderes Pech. Sie kamen in die Weltkrise, in die grosse Arbeitslosigkeit, in Länder, denen der deutsche Tyrann, statt sie zu erschrecken, zu imponieren begann. In vielen Ländern wurde man durch sein Beispiel reaktionär, fremdenfeindlich, antisemitisch, faschistisch. [] Die Exilierten mussten ihr Hab und Gut in der Heimat lassen, durften anfangs Geld nur unter Verlusten, bald überhaupt nichts herausnehmen. Im Ausland durften sie nicht arbeiten, sollten aber Unterhaltsmittel vorweisen." (28)

II

Hier ist nun zu fragen, welche Bedeutung Brasilien als Land für deutschsprachige Exilschriftsteller zukommt.

(26). — vgl. HAW II, S.106ff.

(27). — Stefan ZWEIG: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt 1973. S.295.

(28). — H. Kesten, a.a.O., S.15.

Der berühmteste, der sich in Brasilien niederliess, war bekanntlich Stefan Zweig. Verfolgt man den Weg der Exilierten, die schliesslich nach Brasilien kamen, so entspricht er den oben aufgezeigten Fluchtwellen: die meisten kamen Ende der dreissiger, Anfang der vierziger Jahre ins Land, nachdem Frankreich, Österreich, die Schweiz, Holland, England und Spanien die ersten Stationen ihres Exils gewesen waren. Nur einige wenige kamen direkt von Deutschland nach Brasilien: so der frühere Reichsinnen- und Justizminister Erich Koch-Weser, der schon vor 1933 geschäftliche Beziehungen zu Brasilien unterhalten hatte und auch von hier aus als Exportkaufmann mit Deutschland in Verbindung blieb. José Antonio Benton (Ps. für Gustav Elsass) kam mit Familie ebenfalls unmittelbar hierher, nachdem er früher schon einmal in Brasilien gewesen war. Auch Frau Luise Bresslau-Hoff reiste ohne andere Exilstationen 1934 direkt nach Brasilien. Im Januar 1935 kam Willy Keller mit Frau nach Brasilien, nach einem Zwischenaufenthalt im Saargebiet, nachdem er in Deutschland Opfer mehrerer Hausdurchsuchungen gewesen war.

Zwischen 1939 und 1941 kamen Frank Arnau, Ulrich Becher, Ernst Feder, Carl Fried, Paul Frischauer, Johannes Hoffmann. H. H. Lichtenstern, Friedrich Oppler, Carl Lustig-Prean, Paula Ludwig und Stefan Zweig. Bis zu ihrem Lebensende blieben in Brasilien Luise Bresslau-Hoff und Carl Fried. Arnau, Becher, Feder, Ludwig, Hoffmann, Lichtenstern, Lustig-Prean und Oppler kehrten später wieder nach Europa (Deutschland bzw. Österreich) zurück, Frischauer ging in die USA. J. A. Benton lebt heute noch in Niteroi (Rio de Janeiro), Willy Keller in Rio. Stefan Zweig — wie hinreichend bekannt — nahm sich nach einem achtmonatigen Aufenthalt in Petrópolis (bei Rio) das Leben. Die meisten Autoren verliessen also Brasilien wieder, woraus man entnehmen kann, dass sie ihren Aufenthalt als vorübergehend, als Exilstation, aufgefasst und beabsichtigt hatten, sobald wie möglich zurückzukehren. (29)

Wie die Einreisebestimmungen im einzelnen waren, müsste noch genauer festgestellt werden. Die meisten Exilanten kamen mit einem Touristenvisum ins Land (um ein solches zu bekommen, mussten sie in Deutschland Hin- und Rückreiseticket vorlegen) Nach der Ankunft in Brasilien änderten sie das Visum in eine permanente Aufenthaltsgenehmigung um, nicht ohne oft auf grosse Schwierigkeiten zu stossen. Im Laufe der Jahre versuchten die Immigrationsbehörden den Zustrom von politischen Flüchtlingen immer mehr zu unterbinden.

(29). — vgl. hierzu W. Berendsohn, Symposium II, S. 513, der davon spricht, dass um 80% nicht in ihre Heimat zurückgekehrt sind; auf den Personenkreis, den wir untersucht haben, würde das folglich nicht zutreffen; erst eine alle Emigranten umfassende Studie könnte genauere Angaben ermöglichen.

Daher war es in den ersten Jahren des "Dritten Reiches" einfacher, die notwendigen Papiere zu bekommen. Wer sich als Landwirt oder Ingenieur ausweisen konnte (damals in Brasilien sehr gesuchte Berufe), erhielt leichter ein Visum. So konnten die Kolonisten von Rolandia, die in Deutschland bereits durch Vermittlung von Erich Koch-Weser Land in Brasilien gekauft hatten, ohne weitere Schwierigkeiten einreisen, um ihr Land zu bebauen.

Familie Bresslau erhielt die Einreisegenehmigung aufgrund des Rufes von Prof. Dr. E. Bresslau an die Philosophische Fakultät der im Aufbau begriffenen Universität von São Paulo. Andere kamen über die sog. "chamada", d.h. sie hatten nahe Verwandte in Brasilien und konnten daher einreisen, so z. B. im Falle Willy Keller.

Einige verbrachten die ersten Jahre im neuen Land illegal und konnten erst später ihre Situation legalisieren.

Inoffiziell bestand die Anweisung, jüdische Flüchtlinge nicht einreisen zu lassen, da man ihre Konkurrenz im wirtschaftlichen Bereich und damit ein Ansteigen des Antisemitismus im eigenen Land befürchtete, Gründe, die auch manche europäische Länder für die Beschränkung der Einreisevisa von Juden anführten. Nach Auskunft einer österreichischen jüdischen Familie verlangte das brasilianische Konsulat in Wien einen katholischen oder evangelischen Taufschein und erteilte daraufhin die Einreiserlaubnis. In São Paulo hat die Congregação Israelita allen verfolgten Juden entscheidend geholfen. Voraussichtlich noch in diesem Jahr wird die Kongregation eine Veröffentlichung über die Geschichte ihres Bestehens herausbringen.

Nicht-Juden fanden keine organisierte Hilfe vor. Sie waren auf private Beziehungen angewiesen und hatten — wie fast alle Exilanten — kaum Kontakt zur einheimischen deutschen Kolonie.

Von allen in Brasilien exilierten Schriftstellern hatte Stefan Zweig es am einfachsten: er gehörte während der ganzen Zeit seines Exils, seit er sich 1935 in England niedergelassen hatte, zu den prominentesten und bestverdienenden Exilschriftstellern. (30) Als er nach Kriegsausbruch die englische Staatsbürgerschaft beantragte, wurde sie ihm durch Protektion sofort zugestanden. Als englischer Staatsbürger mit ordnungsgemäss ausgestellten Pass hatte Zweig keine Probleme bei Ein- und

(30). — Einer der Befragten gab auf einem Fragebogen (zur Situation des Exilschriftstellers) an: "Ich unterscheide zwischen Star-Emigranten und zwischen Emigrationsproletariern. Vom Schicksal der Emigrationsproletarier hat man bisher kaum etwas gehört." vgl. dazu auch den Diskussionsbeitrag von V. SUCHY, Symposium II, S. 39f.

Ausreise in anderen Ländern. Dennoch hat er unter dem Kampf um die Papiere sehr gelitten. In seinen Erinnerungen beschreibt er, wie er mit dem "Anschluss" Österreichs plötzlich ohne gültigen Pass dastand, als Staatenloser, und bei den englischen Behörden ein Ersatzpapier beantragen musste: "Gestern noch ausländischer Gast und gewissermaßen gentleman, der hier sein internationales Einkommen verausgabte und seine Steuern bezahlte, war ich Emigrant geworden, ein 'Refugee' Ich war in eine mindere, wenn auch nicht unehrenhafte Kategorie hinabgerückt." (31) Den Gang zu den Behörden, die Sorge um die Dokumente, empfand er, einer der "Spitzenverdiener" (32) unter den deutschsprachigen Exilschriftstellern, als "erniedrigende Quengelei", jeden Stempel im Pass als eine "Brandmarkung" (33)

Während Stefan Zweig als einer der meist übersetzten Autoren von seinen Büchern, die auch in Brasilien schon lange vor seinem Aufenthalt in Petrópolis hohe Auflagen erzielt hatten, sowie von mehreren Vortragsreisen (drei nach Südamerika 1935, 1936 und 1940, eine durch Nordamerika 1938) sehr gut leben konnte, sorgten sich andere Exilschriftsteller mühsam um den täglichen Lebensunterhalt.

Fragt man sie oder die Angehörigen heute danach, sprechen sie nicht gern darüber, und es war und ist schwer herauszufinden, wie die Exilanten unter so schwierigen Verhältnissen zurechtkamen.

Hier seien nur einige Fälle als Beispiele aufgeführt: Paula Ludwig lebte unter sehr bescheidenen Bedingungen und verdiente sich notdürftig mit Bildern, die sie malte, ein wenig Geld. Carl Fried konnte durch Vermittlung eines Freundes, ohne die notwendige Revalidation, als Arzt an einem Roentgeninstitut in São Paulo arbeiten. Frank Arnau und E. Koch-Weser — der finanziell keine Sorgen hatte — lebten als Geschäftsleute. Johannes Hoffmann bestritt seinen Lebensunterhalt mit einem bescheidenen monatlichen Beitrag des Abtes von São Bento, in Rio de Janeiro; später war er so etwas wie "Hausmeister" beim kanadischen Botschafter, der sich dann für seine Rückkehr nach Deutschland einsetzte, wo er zum Präsidenten des Saarlandes avancierte. Die Familie von Luise Bresslau-Hoff, deren Mann bereits 1935 starb, bestritt ihren Lebensunterhalt durch den Verkauf der umfangreichen Fachbibliothek von Bresslau, durch Zimmervermietung und Privatunterricht; nach dem Krieg mit dem Verkauf von erstmals wieder aus Deutschland bezogenen Büchern. Zudem sorgten die Kinder mit für den Lebensunterhalt der Mutter.

(31). — St. Zweig, a. a. O., S. 293.

(32). — vgl. HAW II, S. 295.

(33). — St. Zweig, a. a. O., S. 295.

Willy Keller kam nach seiner Ankunft in Porto Alegre in einer Spiegel-fabrik unter und lernte dort sechs Monate lang, wie man Spiegel belegt. Da er danach in Rio aufgrund der noch zu grossen sprachlichen Schwierigkeiten keine Arbeit finden konnte, ging er nach São Paulo, wo er in einem grossen Restaurant, dessen Besitzer Deutschbrasilianer war, als Buchhalter arbeiten konnte. Bei Kriegsausbruch wurde er entlassen, da er sich geweigert hatte, "auf einem deutschen Schiff, das ausserhalb der Drei-Meilen-Zone vor der Küste lag, mein Einverständnis symbolisch dem Grossdeutschen Reich und seinem glorreichen Führer, Adolf Hitler, auszusprechen." (34) Nun musste er mit seiner Familie allein von dem bescheidenen Gehalt seiner Frau leben, die als Bürokräftin von Anfang an leichter Arbeit finden konnte. "Ich besorgte in dieser Zeit den Haushalt. Diese plötzliche Rollenveränderung bekam allerdings weder mir noch meiner Frau. Trotzdem sind wir durch irgendeinen Zufall, den ich nicht zu erklären verstehe, über die Runden gekommen. [] In gewissem Sinne ist unsere Geschichte für die Emigration in Südamerika verbindlich. -Und daher wird dieser Fall hier auch ausführlicher geschildert. -Die Frauen hatten bessere Möglichkeiten, sich in das Wirtschaftsleben einzuordnen. Die Männer blieben in der finanziellen Abhängigkeit der Frauen, was manche Ehe ruiniert hat." (35) Das bestätigt aufs Genaueste, was Hans-Albert Walter schreibt. Oft waren es die Frauen, die durch einfachste Arbeiten ihre Familien ernährten. Sie konnten sich leichter über soziale Schranken hinwegsetzen, während sich "manche Männer [] erniedrigt und beleidigt" fühlten, "und es dauerte geraume Zeit, bis sie sich entschlossen, den Ballast an Vorurteilen, Kastengeist und Geltungstrieb über Bord zu werfen und damit das Rettungsboot wesentlich zu erleichtern." (36) Auch in der Familie von J. A. Benton trug die Frau entscheidend zum Lebensunterhalt bei: sie hatte in São Paulo bei sich zu Hause eine Art Kindergarten aufgemacht, während ihr Mann hin und wieder Vorträge halten konnte. Welche Berufe hatten die Exilierten im einzelnen vorher ausgeübt und wie konnten sie sich schriftstellerisch betätigen?

Paula Ludwig und Ulrich Becher hatten schon vor ihrem Aufenthalt in Brasilien etwas veröffentlicht, ebenso hatte Stefan Zweig viele seiner Bücher schon vor dem Exil geschrieben. Ernst Feder und Paul Frischauer waren Journalisten, Willy Keller hatte als Dramaturg gearbeitet. J. A. Benton war Rechtsanwalt gewesen, Friedrich Oppler Richter in Berlin, Carl Fried, wie bereits angedeutet, Arzt.

(34). — Interview mit W. Keller, aufgenommen von Dr. Werner Röder, vom Institut für Zeitgeschichte, München, am 5.10.1971.

(35). — S. Anm. 34.

(36) — zit. bei HAW II, S.246.

J. A. Benton und Stefan Zweig schickten Beiträge an die "Deutschen Blätter" in Chile. Arnau, Benton und Lichtenstern waren Mitarbeiter an brasilianischen Zeitungen: am "Correio da Manhã", "O Globo", "Estado de São Paulo", "Deutsches Wochenblatt", Rio, "Times of Brazil" u. a. (37) Willy Keller arbeitete zu Beginn seines Aufenthaltes in Porto Alegre an der von Friedrich Kniestedt herausgegebenen Zeitschrift "Aktion" mit, die in einer kleinen Auflage von ein paar hundert Exemplaren erschien und über den Umkreis von Porto Alegre hinaus nicht bekannt war (38) Nach seiner Übersiedlung nach Rio gründete W Keller mit zwei Freunden in Rio die "Notgemeinschaft Deutscher Antifaschisten", in der ein Mitteilungsblatt herauskam, das den Kontakt zu exilierten Schriftstellern in Mexiko und Buenos Aires aufrechterhalten sollte. Die Mehrzahl der Beiträge verfasste W Keller selbst, unter dem Pseudonym J. J. Sansombre und Thomas.

Ernst Feder, Erich Fraenkel, Paul Frischauer, F. Oppler, Karl Lustig-Prean und Stefan Zweig hatten die Möglichkeit, ihre Bücher in brasilianischen Verlagen in Rio oder São Paulo zu veröffentlichen. (39) Am bekanntesten dürfte die Editora Guanabara als Verlag Stefan Zweigs sein. F. C. Weiskop hatte schon 1948 in seinem Buch "Unter fremden Himmeln" darauf hingewiesen, dass ein beachtlicher Teil ungedruckter Literatur, eine "Literatur in der Schublade" existiere: "Es kann ohne Übertreibung gesagt werden, dass diese bisher ungedruckte Literatur ebenso gross ist wie die gedruckte und dass zu ihr fast alle Namen des emigrierten deutschen Schrifttums gehören, []." (40) Nach uns vorliegendem Material, das wir aufgrund einer Fragebogenumfrage erhielten, können wir die Existenz dieser "Schubladeliteratur" auch für Brasilien bestätigen.

Es müsste noch eingehend untersucht werden, wie weit sich das Exil im Werk jedes einzelnen ausgewirkt hat. Durzak deutet auf Probleme, die sich einer solchen Analyse stellen, hin: "Literarische Texte wer-

(37). — Hier müsste noch vieles in Zeitungsarchiven erforscht werden; das Staden-Institut in São Paulo hat einiges an Material.

(38). — Material über die "Aktion" liegt im Institut für Zeitgeschichte, München. M. Durzak, a. a. O., S. 52 gibt irrtümlich an, in Porto Alegre sei — in der Bemühung um deutsche Exilzeitungen — für kurze Zeit ab 1937 "das deutsche Buch" herausgekommen. Hier handelt es sich lediglich um die Fortsetzung unter anderem Titel der seit 1935 erscheinenden "Aktion"

(39). — s. hierzu die Aufstellung von Susi Eisenberg-Bach: Deutsche Exil-Literatur in Südamerika. In: Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel. Jg. 28. Nr. 103. Frankfurt. 29. Dez. 1972. A 437 — A 439.

(40) — im Auszug abgedruckt in: Heinz Ludwig ARNOLD (Hrsg.): Deutsche Literatur im Exil 1933-1945. Bd. II: Materialien. Frankfurt 1974. S. 32.

den auf der einen Seite zu moralischen Dokumenten und können auf der anderen Seite auch als Illustrationsmaterial für bestimmte gesellschaftliche und politische Zusammenhänge im Exil eine Bedeutung annehmen, die man am besten mit Relationswert beschreibt. Aber Relationswert und literarischer Wert können durchaus inkongruent sein. Das Problem besteht nicht darin, wieviel ein bestimmter Text zur Kenntnis einer bestimmten historisch-politischen Situation beiträgt, sondern wie diese Situation den Text bestimmt, strukturiert und seine sprachliche Aussage beeinflusst hat, wie sie letztlich in ihm aufgehoben ist." (41)

Dass gerade die Schriftsteller unter den exilierten Künstlern in erhöhtem Masse benachteiligt, weil von der Sprache abhängig, waren, steht ausser Zweifel und wurde mir in vielen Unterhaltungen bestätigt. "Für die bei weitem meisten Exulanten war sie [die Sprache] lediglich ein Kommunikationsinstrument, das verhältnismässig leicht durch eine neue Sprache ersetzt werden konnte. Für die Schriftsteller hingegen war sie primäres Ausdrucksmaterial, das, aus dem Rezeptionszusammenhang im Herkunftsland herausgelöst und mit einer fremden Sprachumgebung konfrontiert, sozial die Bedeutung einer Assimilationshemmung annahm und künstlerisch Züge der Künstlichkeit zu tragen begann.

Die Reduktion der Arbeitsmöglichkeiten, die daraus für den Schriftsteller in der Emigration entsprang, unterscheidet ihn also deutlich von den anderen Gruppen." (42)

In einer Umfrage nordamerikanischer Journalisten, inwieweit sich das "Verpflanztsein" in die neue Welt auswirke, antwortete Stefan Zweig damals: "Ahnen Sie, [] was es für einen Schriftsteller bedeutet, seines sprachlichen Ambiente beraubt zu werden, der Luft, von der er lebt? Früher oder später ist das sein Tod!" (43)

Kontakt zu einem anderssprachigen Publikum zu finden, war nur auf dem Umweg der Übersetzung möglich. Zweig erinnerte sich Jahre später an ein Gespräch mit Dimitrij Mereschkowskij, in Paris, dessen Bücher in Russland verboten waren: "Aber wie deutlich begriff ich, als dann meine eigenen Bücher aus der deutschen Sprache verschwanden,

(41). — M. DURZAK: Deutschsprachige Exilliteratur. Vom moralischen Zeugnis zum literarischen Dokument. a.a.O., S.9-26. Hier: S.12f.

(42) — ders., ebd., S.11.

(43). — vgl. Deutsche Blätter, 1. Jahr. H. 2. Santiago. Feb. 1943. S.25.

seine Klage, nur in Übertragungen, in verdünntem, verändertem Medium das geschaffene Wort zur Erscheinung bringen zu können.“ (44) Zweig stellte während seines Aufenthaltes in Brasilien nur zwei Bücher fertig: Die “Schachnovelle” (45) und sein Brasilienbuch, über das wir noch sprechen werden. Die Schachnovelle hat keine Beziehung zu Brasilien, wohl aber zum politischen Hintergrund der Zeit.

Ein von den Nazis Gefangener beginnt in seinem verdunkelten Hotelzimmer, wo er ohne jegliche Verbindung zur Aussenwelt festgehalten wird, blind Schach zu spielen und wird nach einigen Monaten darüber fast wahnsinnig. Ein Nervenfieber rettet ihn schliesslich vor weiteren Verhören. Auf der Überfahrt von Nordamerika nach Brasilien lässt sich der Entkommene noch einmal dazu verleiten, mit dem auf dem Schiff mitreisenden Schachweltmeister zu spielen, obwohl ihm der Arzt jede Wiederholung eines Schachspiels strengstens untersagt hat, damit er dem alten Wahn nicht wieder verfallt. Hintergrund für diese Geschichte war Zweigs eigene nach Brasilien.

Lustig-Prean schrieb eine Geschichte der Mormonen (46), Friedrich Oppler ein Buch, das sich mit “Judenfrage und Welt von heute” (47) befasst, Themen, die nicht unmittelbar etwas mit Brasilien als Exilland zu tun haben. Bei Oppler mag das Exil an sich, die Verfolgung der Juden, den Anstoss zu dem Buch haben.

Brasilianische Themen haben Ulrich Becher, Carl Fried, Luise Bresslau-Hoff, J.A. Benton und Paul Frischauer in Erzählungen, Schauspielen und Gedichten verwertet. Becher schrieb “Das Märchen vom Räuber”, “Brasilianischer Romanzero”, (48) Benton erzählte brasilianische Tierfabeln nach und hat sich eingehend mit brasilianischer Volksdichtung beschäftigt, in Aufsätzen, Übersetzungen und Erläuterungen.

(44). — St. Zweig, a.a.O., S.293.

(45). — St. Zweig: Schachnovelle. Stockholm. Bermann-Fischer 1942.

(46). — Karl LUSTIG-PREAN: Ausgewähltes Volk geht in die Wüste. Geschichte der Mormonen. São Paulo. Missão Brasileira da Igreja de Jesus Cristo. 1941.

(47). — Friedrich OPPLER: Judenfrage und Welt von heute. Rio de Janeiro. Agir. 1948.

(48). — Ulrich BECHER: Das Märchen vom Räuber, der Schutzmann wurde.

Notbücherei Deutscher Antifaschisten. Rio de Janeiro 1943. Die einzige Veröffentlichung, die von der “Notgemeinschaft Deutscher Antifaschisten” herausgegeben worden ist.

ders.: Brasilianischer Romanzero. Eine Verserzählung. Zürich 1950.

(49) Als 1949 sein Werk "Die Söhne Tamangos" (50) erschien, wurde es von Anatol Rosenfeld im Suplemento des "Jornal de São Paulo" sehr positiv besprochen. (51) Rosenfeld stellte hier Benton ausdrücklich in den Kontext deutschsprachiger Exilschriftsteller.

Luise Bresslau-Hoff verwertet Erlebnisse des Alltäglichen in Gedichten und Erzählungen, so z.B. die Erfahrungen auf einer Fazenda in der Erzählung "Die Ziege des Francisco" (52), in der die Geschichte eines kleinen Jungen geschildert wird, der bei seiner Geburt seine Mutter verlor und nun von der Negrinha gestillt wird.

Aus den Gedichten Carl Frieds (53) klingt die Sehnsucht nach der Geburtsstadt Bamberg an; neben Beschreibungen der brasilianischen Natur sind auch die während des Exils erlittenen Schwierigkeiten Thema seiner Lyrik. Marion Fleischer weist in ihrer Arbeit darauf hin, dass die deutschsprachige Lyrik in Brasilien unter besonderen Bedingungen entstanden und daher keinesfalls mit der zur gleichen Zeit in Deutschland entstandenen Dichtung vergleichbar sei: "A poesia alemã entre nós apresenta particularidades que muito nitidamente a distanciam daquela escrita ao mesmo tempo nos países da língua alemã: direta ou indiretamente é influenciada pela experiência da emigração ou da aculturação em ambiente novo, e formalmente conserva em sua quase totalidade um caráter epigonal." (54)

Die hier kurz aufgezählten Autoren schreiben traditionalistisch; stilistische oder formale Neuerungen sind von ihnen nicht zu erwarten.

(49) — José Antonio BENTON: Brasilianische Volksdichtung. Anmerkungen zu den Liedern und Erzählungen der Sertanejos. In: Merkur. Jg. 6. H. 7. 1952. S.667-679; ders.: Brasilianische Lieder. Nachdichtungen von J.A.B. In: Merkur Jg. 7. H. 5 1953. S.438-445; ders.: Brasilianische Tierfabeln. Übertragen und erläutert von J.A.B. In: Merkur. Jg. 9 H. 5. 1955. S.463-470; u.a.

(50). — J. A. Benton: Die Söhne Tamangos. Eine brasilianische Odyssee. Hamburg 1949.

(51). — Anatol ROSENFELD: Um escritor alemão e o Brasil. In: Jornal de S. Paulo. Suplemento. 14.5.1950.

(52). — Luise BRESSLAU-HOFF: Die Ziege des Francisco. Brasilianische Erzählung. São Paulo 1961. (Deutsche Dichtung in Brasilien. 5. Folge. Hrsg. von B. A. Aust).

(53). — Luise BRESSLAU-HOFF/Carl FRIED: Gedichte. São Paulo 1954. (Deutsche Dichtung in Brasilien. 1. Folge. Hrsg. von B.A. Aust)

(54). — Marion FLEISCHER: A Poesia Alemã no Brasil. Tendências e situação atual. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Boletim Nº 311. Língua e Literatura Alemã Nº 4. São Paulo 1967. Darin über Luise Bresslau-Hoff: S.85-93; über Carl Fried: S.81-84.

Es selen noch zwei Autoren angeführt, die Bücher über Brasilien geschrieben haben. Nachdem Paul Frischauer in England 1936 zum ersten Mal auf den Namen von Getúlio Vargas gestossen war, interessierte er sich, nach weiteren Hinweisen, für Brasiliens damaligen Präsidenten, den er für eine der "interessantesten historischen Persönlichkeiten unserer Tage" (56) hielt. Sein Buch stellt eine Apologie der Vargas-Diktatur dar.] Er analysiert Vargas Haltung gegenüber Hitler und Mussolini [die Ursachen der Verlassung von 1937 und deren Auswirkungen auf das Land. Frischauer hatte England mit dem Vorsatz verlassen, in Brasilien Material für sein Buch über Vargas zu sammeln. Er dürfte hierbei keine grösseren Schwierigkeiten gehabt haben. Ob dieses Vorhaben der Hauptbeweggrund für seinen Brasilienaufenthalt war, liess sich nicht feststellen.

Ein Brasilienbuch ganz anderer Art schrieb Stefan Zweig. Auf zwei Vortragsreisen nach Südamerika hatte er bereits Brasilien kennengelernt und sich begeistert über das Land geäussert. 1940, auf der dritten durch südamerikanische Länder, hielt er sich in Rio, Bahia und Belém auf und begann mit der Arbeit an "Brasilien. Ein Land der Zukunft." (57) Der Titel ist symptomatisch. Im Vorwort zu seinem Buch weist Zweig darauf hin, dass er kein vollständiges Bild von Brasilien beabsichtigt habe und auch gar nicht geben könne. Ihm, dem erklärten Kriegsgegner, der sich immer wieder um die Propagierung pazifistischer Ideen bemüht hatte, kam es vor allem darauf an, ein Problem in den Mittelpunkt zu stellen. "Dieses Zentralproblem, das sich jeder Generation und somit auch der unseren aufzwingt, ist die Beantwortung der allereinfachsten und doch notwendigsten Frage: wie ist auf unserer Erde ein friedliches Zusammenleben der Menschen trotz aller disparaten Rassen, Klassen, Farben, Religionen und Überzeugungen zu erreichen? [] Keinem Lande hat es sich durch eine besonders komplizierte Konstellation gefährlicher gestellt als Brasilien, und kei-

(55) — Der Artikel von Werner VORDTRIEDE: Vorläufige Gedanken zu einer Typologie der Exilliteratur. In: Akzente. Jg. 15. H. 6. 1968. S.556-575 stellt den Versuch dar, von exilierten Dichtern aller Zeiten und Nationalitäten ausgehend, sich wiederholende "Themen, Gesten, Metaphern, Symbole, Formen" auf die Exilsituation zurückzuführen und in eine Typologie zu fassen. Eine Untersuchung, die als Anhaltspunkt auch für die noch zu analysierende deutschsprachige Exilliteratur in Brasilien dienen könnte. Zitat S.557.

(56) — Paul ERISCHAUER: Presidente Vargas. Biografia. São Paulo. Comp. Editora Nacional. 1943. S.5.

(57). — St. ZWEIG: Brasilien. Ein Land der Zukunft. Stockholm. Bermann-Fischer 1941. portug. Ausgabe: Brasil, país do futuro. Rio de Janeiro. Ed. Guanabara. 1941.

nes hat es — und dies dankbar zu bezeugen, schreibe ich dieses Buch — in so glücklicher und vorbildlicher Weise gelöst wie Brasilien. In einer Weise, die nach meiner persönlichen Meinung nicht nur die Aufmerksamkeit sondern auch die Bewunderung der Welt für sich fordert.” (58) Aus eben dieser Bewunderung heraus schrieb Zweig sein Brasilienbuch, er, der aus Verzweiflung darüber, dass die Welt seiner “eigenen Sprache [. . .] untergegangen” war und seine “geistige Heimat Europa sich selber vernichtet” (59) hatte, sich das Leben nahm. Auch die Hoffnung auf eine neue Zukunft, die er in einem neuen Land wie Brasilien zu finden glaubte, konnte ihn vor diesem letzten Schritt nicht bewahren.

Diese Anmerkungen zur Situation deutschsprachiger Exilschriftsteller in Brasilien möchte ich nicht schliessen ohne zwei Persönlichkeiten zu erwähnen, die im literarischen Leben während und nach dem Zweiten Weltkrieg und bis heute von grosser Wichtigkeit in Brasilien waren: Otto Maria Carpeaux und Anatol Rosenfeld. Sie sind nicht einzureihen unter die bisher Genannten, da sie zu Beginn des Zweiten Weltkrieges mit dem Vorsatz kamen, definitiv im Land zu bleiben und sich selbst auch nicht als Exilschriftsteller betrachten. Nach persönlicher Auskunft von Otto Maria Carpeaux — der sich in einem Brief an die Verfasserin “um brasileiro de tendências cosmopolitas” nennt — und nach Angaben über Anatol Rosenfeld, der 1973 starb, sehen sich beide als Schriftsteller, die sich ganz in das kulturelle Leben Brasiliens integriert haben. Sie verdienen hier m.E. eine besondere Erwähnung wegen der entscheidenden Rolle, die sie während vieler Jahre als Vermittler zwischen europäischer und brasilianischer Literatur gespielt haben.

Mit Ausnahme von Willy Keller und seiner “Notgemeinschaft Deutscher Antifaschisten” scheint uns, hat es in Brasilien keine solidarische Gruppe exilierter Schriftsteller — wie etwa in Mexiko und Buenos Aires — gegeben. Für ihre Situation in Brasilien mag bezeichnend sein, dass bei einem Gespräch mit einem der Betroffenen der Begriff “Exilliteratur”, “Exilschriftsteller” auf völliges Unverständnis stiess. Sehr bewusst hat sich Willy Keller zu diesem Problem geäussert: “Ich bin ein geborener Emigrant, eine Rückkehr nach Deutschland wäre mir unmöglich. Was mich mit Deutschland verbindet, ist die Sprache.” (60) Fragt man Emigranten und Angehörige von in Brasilien exilierten

(58) — St. ZWEIG, ebd. S.14f.

(59). — Abschiedsbrief Stefan Zweigs, abgedruckt auf dem Titelblatt von: Die Welt von gestern a.a.O.

(60). — Gespräch mit W. Keller, Sept. 1974 in Rio

Schriftstellern nach den Namen anderer während des Hitlerregimes hierher entfloherer Autoren, so hört man zwei, drei Namen, bestenfalls. Als Gruppe unter gemeinsamen Vorzeichen haben sich die hier ansässigen Exilschriftsteller offenbar nicht verstanden. Zusammengenommen spiegeln sie ein breites Spektrum verschiedenster Anschauungen und Aktivitäten wieder, betrachtet man ihre Tätigkeit in Brasilien und ihre Versuche, sehr unterschiedlicher Art, sich hier eine neue Existenz aufzubauen. Die meisten kamen und sahen in Brasilien einen vorübergehenden Aufenthaltsort, Station auf der Odyssee des Exils. Einige blieben, nachdem sie sich im Rahmen des Möglichen eingelebt und ihre Kinder schon fester Fuss gefasst hatten. (61)

Der berühmteste unter ihnen, "nach langen Jahren heimatlosen Wandern erschöpft" (62), ging aus dem Leben. So wie er bekannte, "dass seit dem Tage, da ich mit eigentlich fremden Papieren oder Pässen leben musste, ich mich nie mehr ganz als mit mir zusammengehörig empfand" (63), formulierte er das Schicksal seiner Leidensgefährten, die doch, weitaus weniger berühmt unter viel schwierigeren Bedingungen ihr Leben fristen mussten. Freunde und Bekannte rühmten an ihm seine Konzilianz und sympathische Hilfsbereitschaft für Kollegen, kritisiert hat man aber auch seine "a-politische Naivität" (64), in der er jede Konfrontation mit den damaligen politischen Verhältnissen vermied, sich nie exponierte.

Eine Kritik klingt auch an in dem Brief, den Thomas Mann nach Zweigs Tod an dessen erste Frau Friederike schrieb; am 15. IX, 1942:

"War er sich keiner Verpflichtung bewusst gegen die Hunderttausende, unter denen sein Name gross war, und auf die seine Abdankung tief deprimierend wirken musste? Gegen die vielen Schicksalsgenossen in aller Welt, denen das Brot des Exils ungleich härter ist, als es ihm, dem Gefeierten und materiell Sorgenlosen war? Betrachtete er sein Leben als reine Privatsache und sagte einfach: 'Ich leide zu sehr. Sehet ihr zu. Ich gehe?' Durfte er dem Erzfeinde den Ruhm gönnen, dass wieder einmal Einer von uns vor seiner 'gewaltigen Welterneuerung' die Segel gestrichen, Bankrott erklärt und sich umgebracht habe? Das war die vorauszusehende

(61) — vgl. dazu Anm. 29.

(62). — Abschiedsbrief Stefan Zweigs, s. Anm. 59.

(63). — St. Zweig: Die Welt von gestern, a.a.O., S. 296.

(64). — HAW I, S.100.

Auslegung dieser Tat und ihr Wert für den Feind. Er war Individualist genug, sich nicht darum zu kümmern.” (65)

Dass Brasilien, verglichen mit anderen südamerikanischen Ländern, “als Asylland bei weitem nicht so profiliert” war, sollte aus dem Vorstehenden deutlich geworden sein. Dass “nach dem Tod von Stefan Zweig im Februar 1942 die überragende Figur, die eine Integrationskraft für die relativ kleine Gruppe von Exilautoren besessen hätte” (66) fehlte, mag bei der Heterogenität dieser Gruppe bezweifelt werden, zumal Zweig nur zu wenigen Exilautoren Kontakt hatte. Nach Aussagen von Emigranten wäre eine solche Integration kaum möglich gewesen.

(65). — Thomas MANN: Briefe 1937-1947. Frankfurt 1963. S.281.

(66). — M. Durzak, a.a.O., S.52; in dem kurzen Abschnitt über Brasilien zählt Durzak fälschlicherweise B. A. Aust (s.Anm.52 und 53) zu den Exilschriftstellern; B. A. Aust ist Schwiegersohn von Luise Bresslau-Hoff, kam aber erst 1952 nach Brasilien.

EXPLICAÇÕES A RESPEITO DA LÍNGUA CHINESA MODERNA

Terezinha Nakéd Zaratín

Muitos termos que designam a língua chinesa têm surgido modernamente, dando margem a certa confusão para os estudiosos não especialistas nesse idioma. Estudantes de outras áreas das Letras esbarram, com frequência, com termos e citações sobre modernos estudos da língua chinesa, sem que possam chegar a uma compreensão ampla do significado lingüístico de tais estudos. Diante disso faz-se oportuna uma explicação sobre esses termos mais comumente usados.

O *chinês moderno* se define não somente em relação ao *chinês clássico* ou *wen yán* (1), mas também em relação à língua e literatura vernaculares ou *pai huá* (2) que é aquela dos primeiros romances.

Há aproximadamente vinte anos a língua da China, isto é, o *pu ton huá* ou *língua comum* (3) foi oficializada e generalizada. Esse chinês moderno da China sob o nome de *língua corrente*, está em uso paralelamente às línguas e dialetos locais, sendo previsível que venha a suplantá-los no correr do tempo.

O *pu ton huá* se fundamenta no *pei fan kuán huá* (4) ou *mandarim do norte*, para o léxico e a gramática, mais precisamente no uso de Peking, ao menos quanto à pronúncia. Ao lado do termo *pu ton huá* emprega-se *hán yu* (5) ou *língua chinesa* que exclui as línguas das minorias, mas engloba as variedades dialetais e a língua chinesa antiga. Nos trabalhos sobre a gramática do chinês moderno, a *língua chinesa* ou *hán yu* é chamada de maneira mais precisa de *xián tai hán yu* (6) ou *chinês contemporâneo*, em oposição ao *ku tai hán yu* (7) ou *chinês antigo*.

A *língua corrente* ou *chinês moderno* ou *língua comum* ou ainda *pu ton huá*, que está em uso há pouco tempo, deverá possibilitar a realização da unidade lingüística da nação chinesa, não sendo possível ainda, no entanto, avaliar os efeitos de sua implantação em toda a população do país, que está se tornando quase completamente bilingüe. Nessa

forma a língua é ensinada de um lado a outro da China, assim como na maioria das comunidades chinesas de além-mar

Para os chineses de além-mar o termo *huá tchiau* ou simplesmente *huá* (8) é a abreviação de *Djun Huá* (9), nome da China. Nessas colônias, especialmente as do sudeste da Ásia, ensina-se nas escolas o *chinês moderno* que é também nominado com o termo *huá yu* (10)

No *chinês corrente*, os estudiosos lingüistas, geralmente, distinguem dois registros: o *xu mién* (11) ou *uso escrito* e o *kou yu* (12) ou *uso falado*. Essa oposição se refere mais às estruturas gramaticais do que ao vocabulário.

Os professores de língua chinesa ao se dirigirem às crianças ou aos estrangeiros atribuem, freqüentemente, a uma determinada construção ou expressão, um ou outro desses dois índices fundamentais.

Sistemas de transcrição

O novo sistema de transcrição do chinês em letras latinas recebe o nome de *Pin Yin* (13) É o sistema estandardizado de romanização que emprega o alfabeto latino.

Também chamado *Pin Yin Zimu* (14), nas gramáticas ocidentais recebe, às vezes, a abreviação de A.P.C. (Alphabet Phonétique Chinois).

Promulgado em 1957 e aprovado em 11/02/1958 pela Assembléia Nacional Popular, é a versão final de um sistema de regras ortográficas cuja elaboração foi realizada pouco tempo depois da instauração da República Popular com o objetivo de impor à totalidade da população chinesa as normas fonéticas da *língua corrente* ou *chinês moderno* e preparar o abandono da escrita tradicional. Sua criação se inspira no G.R. — *Gwoyeu Romatzyh* ou *Kuó Yu luó ma dz* (15) ou simplesmente *Kuó Yu*.

O *Kuó Yu* ou *língua nacional* cedeu lugar, após 1949, ao *chinês corrente* ou *pu ton huá*, na República Popular da China. Permanece ainda hoje em Formosa, é distinto da nova língua literária ou *pai huá* e nunca substitui a língua escrita ou escrita tradicional ou *hán dz* (16) aquela dos ideogramas, herdada do passado. O *Kuó Yu* se divulga a partir dos acontecimentos de 4 de maio de 1919 em Nankin, então capital republicana.

É o sistema anterior de transcrição, de origem chinesa, aceito oficialmente em 1928 como a contrapartida alfabética dos Símbolos *Fonéticos* ou *Zhu Yin Fu Háu* (17) O *Kuó Yu* possui quatro transcrições romanizadas correspondendo aos quatro tons e serve de base para o surgimento do *Pin Yin*. O *Kuó Yu* nunca suplantou na prática a romanização inglesa de Wade-Giles.

Sistemas de transcrição ocidentais

Todas as línguas mais importantes dispõem de um sistema para transcrever o chinês.

Citando os mais significativos mencionamos, por um lado, o antigo sistema francês ligado ao nome de Arnold Vissière e ao nome da Escola Francesa do Extremo Oriente e, por outro lado, aqueles, de onde resulta o principal sistema inglês muito mais antigo, conhecido sob o nome de Wade-Giles (Thomas Wade e Herbert Giles) (18)

Ambos se impuseram porque os sistemas francês e inglês são empregados num grande número de obras clássicas fundamentais e porque para o grande público internacional é o Wade-Giles o mais conhecido, empregado, inclusive, no dicionário de Mathews (19), um dos raros dicionários bilingües acessíveis aos estudiosos ocidentais do chinês. Desses sistemas europeus surge a transcrição da nasal final dos nomes chineses acompanhados do “g”, nomes como Ming, Ling, Sung, Tang, Kung, Tung que devem, no português, ser pronunciados simplesmente Min, Lin, Sun, Tan, Kun, Tun etc.

Sistemas de transcrição inventados pelos próprios autores aparecem em dicionários, gramáticas e outras obras dos missionários, em várias línguas.

O sistema Yale, muito encontrado nas edições escolares, para ensino da língua chinesa, da Universidade de Yale, teve sua primeira edição em Peking, 1947, pelo College of Chinese Studies, e que foi logo seguida de uma edição americana pelo “Institute of Far Eastern Languages” da Yale University em 1948.

Atualmente os estudiosos especialistas em lingüística preferem, para o estudo do chinês, a transcrição da Associação Fonética Internacional, que, do ponto de vista dos estudos lingüísticos é a que melhor permite transcrever sons da língua antiga.

Na China, paralelamente, dois sistemas, ao menos em princípio, estavam em vigor antes de 1949 e se mantiveram em Formosa:

1 O *Zhu Yin Fu Háu* ou *signos fonéticos*, cujo nome anterior é *Zhu Yin Zimu* ou *alfabeto fonético*, data de 1918, criado pelo estudioso chinês Wán Tshau, é constituído de símbolos artificiais (20) e tem vantagem, para o principiante, de não estar ligado a nenhuma forma específica de leitura;

2. O adotado em 1928 como uma contrapartida alfabética “romanizada” do *Zhu Yin Zimu*, o G. R. — *Gwoyeu Romatzyh*, ou *Kuó Yu luó ma dz* ou *letras romanas para a língua nacional*, por obra de um grupo do qual fazia parte Yuen Ren Chau, um dos mestres da lingüística chinesa. Este sistema não usa os sinais para os quatro tons mas utiliza as próprias letras e foi melhor apreciado no exterior do que na própria China, ganhando aceitação principalmente nos Estados Unidos e Inglaterra, onde foi advogado por um grande estudioso, Walter Simon.

É neste sistema que se encontram as obras fundamentais (manuais, gramáticas, dicionários) e também o conhecido dicionário chinês X inglês de Walter Simon.

Simplificação da escrita

A *Comissão de Reforma da Escrita Chinesa* — *wán dz kái kã wei yuán huei* (21), considerando que após o aprendizado da escrita fonética o estudante deseja aprender os chamados *caracteres* ou *ideogramas* ou *ideo-fonogramas* que constituem a escrita chinesa autêntica e tradicional, elaboraram as normas da reforma que, por um lado, estabelecem para cada grau do ensino um número fixo de caracteres e, por outro lado, simplifica a escrita, ou suprimindo traços ou substituindo caracteres por formas mais simples (22)

Nas escolas chinesas é utilizado o *Pin Yin* para que os estudantes registrem a pronúncia correta da *língua comum* e em seguida o *Pin Yin* é utilizado para indicar o som dos caracteres.

Autores chineses

No momento atual pode-se dizer que as teorias sobre a gramática chinesa estão, na China, cristalizadas em uma tradição com a qual a maioria dos autores chineses parece estar de acordo. Essa tradição se

articula em torno de duas grandes instituições: a *Academia de Ciências da China* (23) — *Djun Kuó kã xue yuán* e a *Universidade de Pekin* (24) — *Pei Djin Ta Xue*.

Embora esses dois organismos, com os compreensíveis zelos quanto à sua independência, mantenham poucas relações, existe certa unidade de doutrina entre eles e também, após 1961, existe uma grande revista lingüística, o *Djun Kuó Wan* (25) ou “Língua Chinesa”, na qual publicam tanto os pesquisadores da Academia de Ciências quanto professores da Universidade.

Bibliografia

1. ALLETON, Viviane — *Grammaire du Chinois*. Paris, PUF, 1973.
— *L'Écriture Chinoise*. Paris, PUF, 1970.
— *Les Adverbes en Chinois Moderne*. Paris, Mouton, 1972.
2. ANDRÉ, Yvonne — *Vocabulaire de Base du Chinois Moderne*. Paris, Klincksieck, 1965.
3. CHAN, Shau Wing — *Elementary Chinese*. Stanford, Stanford University Press, 1971.
4. CHAO, Yuan Ren — *A Grammar of Spoken Chinese*. Los Angeles, University California Press, 1968.
5. DE FRANCIS, John — *Nationalism and Language Reform*. Princeton, Princeton University Press. 1953.
6. JAMIESON, John C. — *Elementary Chinese*. Berkeley, Center For Chinese Studies, University of California, 1974.
7. JOURDAIN, Robert — “La réforme du langage et de l'écriture en Chine”, in *Cahiers de l'Institute de Linguistique*. Université Catholique de Louvain, vol. II, nº 3, 1973-1974, fl. 102 a 112.
8. LAN, Yanru — *Le Chinois par la Méthode Directe*. Paris, Klincksieck, 1966.
9. MATHEWS, R.H. — *Chinese-English Dictionary*. Cambridge, Harvard University Press, 1969.
10. MIDOUX, Marcel — *Vocabulaire Usuel du Chinois Moderne*. Paris, Publications Orientalistes de France, 1971, 4 vols.
11. *Tables de Concordance pour l'Alphabet Phonétique Chinois*, Centre de Linguistique Chinoise — École Pratique des Hautes Études. Paris, Mouton, 1967.

12. RYGALOFF, Alexis — *Grammaire Élémentaire du Chinois*. Paris, PUF, 1973.
13. XIA, Dao Tai — *China's Language Reform*. New Haven, Institute of Far Eastern Language, Yale University, 1956.
14. WANG, Fang yu e CHANG, Richard F. — *Read Chinese*. New Haven, Far Eastern Publications — Yale University, 1973.

NOTAS		Ideograma	
Pin Yin	Z.Y.F.H.	Tradicional	Simplificado
1 wényán	ㄨㄣˊ ㄧㄢˊ	文 言	
2 báihwà	ㄅㄞˊ ㄏㄨㄚˋ	白 話	白 话
3 pǔtōnghwà	ㄆㄨˇ ㄊㄨㄥ ㄏㄨㄚˋ	普 通 話	普 通 话
4 běifāng guānhwà	ㄅㄟˊ ㄈㄤ ㄍㄨㄢ ㄏㄨㄚˋ	北 方 官 話	北 方 官 话
5 hànǚ	ㄏㄢˋ ㄩˇ	漢 話	汉 话
6 xiàndài hànǚ	ㄒㄧㄢˋ ㄉㄞˋ ㄏㄢˋ ㄩˇ	現 代 漢 話	现 代 汉语
7 gǔdài hànǚ	ㄍㄨˇ ㄉㄞˋ ㄏㄢˋ ㄩˇ	古 代 漢 話	古 代 汉语
8 huáqiáo	ㄏㄨㄚˊ ㄑㄧㄠˊ	華 僑	华 侨
9 zhōnghwá	ㄓㄨㄥ ㄏㄨㄚˊ	中 華	中 华
10 huáyǔ	ㄏㄨㄚˊ ㄩˇ	華 語	华 语
11 shūmián	ㄕㄨ ㄇㄧㄢˊ	書 面	书 面
12 kǒuyǔ	ㄎㄨˇ ㄩˇ	口 語	口 语
13 Pin Yin	ㄨㄣˊ ㄩㄣˊ	拼 音	拼 音
14 Pin Yin Zìmǔ	ㄨㄣˊ ㄩㄣˊ ㄆ ㄋㄩ	拼 音 字 母	拼 音 字 母

Pin Yin = ortografar foneticamente (Pin = juntar, pronunciar, Yin = som), Zì mǔ = alfabeto (zì = caráter escrito, letra, mu = mãe).

	Pin Yin	Z.Y.F.H.	Ideograma	
			Tradicional	Simplificado
15	Guóyǔ luómǎzì Há também o termo "romanização" ou luómǎhuà	《國語羅馬字》 國語羅馬化	國語羅馬字 羅馬化	国語羅馬字 罗马化
16	hànzì	漢字	漢字	汉字
17	zhùyīn fúhào (Signos Fonéticos; zhùyīn = fonético, fúhào = signos) zhùyīn zìmǔ (Alfabeto Fonético; zìmǔ = Alfabeto)	《注音符號》 《注音符號》	注音符號	注音符號
		《注音符號》	注音符號	注音符號
18	Sir Thomas Wade - Yu-yen tzu-erh chi. Londres, 1867. Gides elaborou um dicionário que foi utilizado por Mathews. Eram altos funcionários do Correio na China.			
19	MATHEWS, R H. - Chinese - English Dictionary.			
20	- Wán Tchau 王昭 - O Zhùyīn Fúhào é conhecido pelos estudantes brasileiros por "puó, phuó, muó, fuó, etc." (ㄅ, ㄆ, ㄇ, ㄉ etc) e é utilizado no material didático do Curso de Chinês da Universidade de São Paulo. - (Ver nota 17)			

	Pin Yin	Z.Y.F.H.	Ideograma	
			Tradicional	Simplificado
21	wénzìgǎigé weiyuánhùi	《文字改革委員會》	文字改革委員會	文字改革委员会

22 Exemplos de Simplificação:

		Ideograma	
		Tradicional	Simplificado
書	livro		书
們	plural para pessoas		们
國	país, nação		国
學	estudo		学
張	- nome de família - folha, papel		张
嗎	interrogação		吗

		Ideograma	
Pin Yin	Z.Y.F.H.	Tradicional	Simplificação
23 Zhōngguó kēxuéyuàn	ㄓㄨㄥ ㄍㄨㄛ ㄎㄛ ㄩㄝ ㄩㄢˋ	中國科學院	中国科学院
24 Běijīng Dàxué	ㄅㄟ ㄐㄩㄥ ㄉㄚˋ ㄒㄨㄛˊ ㄩㄝˊ	北京大學	北京大学
25 Zhōngguó Yǔwén	ㄓㄨㄥ ㄍㄨㄛ ㄩˋ ㄨㄣˊ ㄨㄣˊ	中國語文	中国语文

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PARTÍCULA *QUE* ESTUDO DISTRIBUCIONAL

Valter Kehdi

O objetivo do presente estudo é uma tentativa de esclarecimento de problemas sintáticos relacionados com os períodos abaixo, em que figura a partícula *que*, nem sempre facilmente explicável:

- 1) Depois inventaram que o carro não podia mais rodar, de onde *que estava* (1)
- 2) Cícero, cônsul que foi, proferiu célebres discursos.
- 3) Poucos que sejam, sua força é considerável.
- 4) Por mais sagaz que sejas, o júri recusará tuas razões.
- 5) Há quatro dias que não o vejo.
- 6) Fazia quatro meses que estivera doente.
- 7) Fiquei alegre, tais foram as notícias (relacionando com As notícias foram tais, que fiquei alegre)

Observando a série de exemplos acima, constatamos a presença de um *que* posposto nos quatro primeiros, e um *que* que pode omitir-se nos três últimos. Essa característica formal nos levaria a concluir a existência de dois blocos, representados pelos dois grupos de frases. Todavia, uma análise mais minuciosa corrigirá essa primeira impressão, como tentaremos demonstrar ao longo deste ensaio.

Impõem-se, inicialmente, alguns esclarecimentos de ordem metodológica.

Utilizar-nos-emos da técnica de análise distribucional, não que a privilegiemos, mas estamos convencido de que, apesar de suas limitações (e qual o modelo lingüístico moderno que não as apresenta?), é um excelente meio para encaminhar a soluções ou mostrar a inaceitabilidade de certas soluções propostas. Também não rejeitamos as técnicas gerativo-transformacionais, mas, considerando que, no Brasil,

(1) — Nesta frase, preocupar-nos-emos apenas com o segundo *que*, já que o primeiro não oferece dúvidas.

as técnicas estruturalistas ainda não foram (totalmente) aplicadas ao Português, cremos que é um pouco prematuro (se não pretencioso) lançarmo-nos diretamente aos métodos de N. Chomsky, que têm sido aplicados (com sucesso, sem dúvida) em países, *cujas línguas já receberam uma descrição estruturalista* (o que não é o nosso caso)

Por falar em “limitações”, parece-nos oportuno citar o que diz Oswaldo Ducrot, no ensaio “Cadeia falada: a sintagmática”, que se encontra no volume *La linguistique: Guide alphabétique*, sob a direção de A. Martinet: (2)

“Por essas duas razões (o Autor refere-se aos problemas da representatividade do “corpus” e da coincidência dos resultados da análise distribucional com os resultados obtidos segundo outros métodos) o estudo das distribuições não poderá pretender à autonomia, e *ainda menos à exclusividade*.

Tais críticas não impedem, contudo, que se integre o estudo das distribuições na investigação lingüística” (p. 30) (3)

Assinalamos também que nos colocaremos numa perspectiva sincrônica, o que não significa uma rejeição da diacronia, mas, atualmente, parece-nos difícil distinguir o momento em que os dois eixos se interferem do momento em que isso não é possível.

Como última observação, baseamo-nos em frases enunciativas, numa tentativa de dar um caráter homogêneo à série de exemplos estudados; não nos esqueçamos de que as frases exclamativas e interrogativas, muitas vezes, são caracterizadas por uma sintaxe particular.

Feitas essas observações, passemos ao exame do período n.º 1), que, por simplificação, será indicado da seguinte forma:

“(.) o carro não podia mais rodar, de *podre* que estava”
(Rego, J Lins do — *Fogo Morto* (3a. parte — IV), in Cândido, A. & Castello, J. A. — *Presença da Literatura Brasileira* (vol. III), Difel, São Paulo, 1964, p. 262).

De início, poderíamos pensar tratar-se de um exemplo de período composto por subordinação consecutiva, já que se subentende antes do adjetivo *podre* um advérbio de intensidade, como *tão*. As duas orações seriam: “() o carro não podia mais rodar, de (tão) *podre*” (oração principal) e “que estava” (or. subord. adv. consecut.).

(2) — Martinet, A. dir. — *La linguistique: guide alphabétique*. Paris, Éd. Denoël, 1969 (Coll. Guides Alphabétiques Médiations).

(3) — Permitimo-nos traduzir o trecho em questão. Os grifos são nossos.

Contudo, um exame mais atento dos períodos compostos de oração consecutiva vai nos mostrar a impossibilidade dessa análise. Tomemos o período:

“Ele é tão inteligente, / que surpreende”, onde não há dúvida de que a primeira oração é a principal, e segunda, subordinada adv. consecutiva.

Constatamos que, nesse caso, o advérbio intensivo *tão* funciona no primeiro constituinte (primeira oração), e a conjunção consecutiva, no segundo constituinte (segunda oração); entre os dois constituintes, há uma pausa, indicada na escrita pela vírgula, e na emissão oral, por uma interrupção na entonação.

Caso o período nº 1) contenha uma consecutiva, deverá apresentar as mesmas características (intensivo e conjunção consecutiva em constituintes diferentes, separados por pausa) Verifiquemo-lo (subentendendo sempre antes do adjetivo *podre* o intensivo *tão*):

*(. .) o carro, *de podre*, não podia mais rodar, *que estava*. (4)

*(. . .) *de podre*, o carro não podia mais rodar, *que estava*.

(. .) o carro, *de podre que estava*, não podia mais rodar.
(frase aceitável)

(.) *de podre que estava*, o carro não podia mais rodar.
(frase aceitável)

Ora, notamos que as expressões *de podre* e *que estava* formam um todo, constituindo o que se chama *uma construção* (no sentido da gramática distribucional, de grupo pertinente (coeso) de palavras ou morfemas) (4.^a) Ademais, não se verifica pausa entre as duas expressões constituintes da construção (nem na escrita, nem na emissão oral)

Esses dois fatos são suficientes para mostrar que não estamos diante de um caso de subordinação consecutiva. Temos, aqui, um exemplo palpável de como a técnica distribucional, se não fornece a solução, pelo menos pode encaminhar a ela, descartando as falsas soluções.

Tomemos, novamente, o mesmo período, omitindo a preposição que antecede o adjetivo:

“(.) o carro não podia mais rodar, (de) *podre que estava*”
(frase aceitável)

(4) — O asterisco que precede uma frase indica que a mesma é inaceitável.

(4a) — Cf. Gleason, H. A. — *Introduction à la linguistique* (trad. Françoise Dubois-Charlier) Paris, Libr. Larousse 1969, p. 108.

Não houve alteração de sentido (nem mudança de entonação), o que nos leva a concluir que a preposição é um elemento facultativo.

Com a permutação do adjetivo, obtemos:

“(...) o carro não podia mais rodar, que estava podre”, frase igualmente aceitável, sem alteração de sentido com relação à forma anterior (lingüística e não estilisticamente), nem mudança de entonação.

Ora, nesta altura, podemos considerar o constituinte “que estava podre”, como uma oração subord. adjet. explicativa, perfeitamente dispensável, e, se presente, separado por pausa. Seu sentido adverbial causal não deve surpreender-nos, pois, como bem observa Evanildo Bechara, “a oração adjetiva não denota apenas uma qualificação do antecedente, mas ainda pode adquirir sentido de *fim, condição, causa, conseqüência, concessão* ou *sentido adversativo*: (5) (segue-se uma série de exemplos)

Obs.: Note-se que as orações subordinadas adjetivas, quando apresentam também sentido adverbial, vêm, geralmente, marcadas por um traço formal específico.

No exemplo em questão, a presença da preposição *de* antes do adjetivo, o que contribui para dar ao sintagma o valor causal (6); no primeiro exemplo citado por E. Bechara:

“O general mandou parlamentares que *pedissem* tréguas” (Bechara, E. — *op. cit.*, p. 282), o uso do subjuntivo depois do pronome relativo.

Com relação ao período acima, temos, ainda, a notar a antecipação do predicativo do sujeito (“(de) podre”), fato não muito raro quando o sujeito é um pronome relativo, como no seguinte exemplo:

“Comunicaram isso ao padre Martinho *capelão* que nesse tempo era do Recolhimento” (7)

(5) — Bechara, Evanildo — *Moderna Gramática Portuguesa*. 10. ed. São Paulo, Comp. Editora Nacional, 1966, p. 282.

(6) — Cf. Dias, A. Epifânio da Silva — *Sintaxe Histórica Portuguesa*. 4. ed., Lisboa, Livr. Clássica Edit., 1959 (§ 52 a, Obs. (p 60) e § 171 (p. 129).

(7) — Oiticica, José — *Manual de Análise*. 9. ed. ref. Rio de Janeiro, Livr. Francisco Alves, 1950, p. 232, onde se encontra uma quantidade considerável de exemplos de casos variados de antecipação, e para o qual remetemos o leitor interessado. É de se lamentar, contudo, que o prof. Oiticica misture casos de antecipação obrigatória com casos de antecipação facultativa (recursos estilísticos), sem contar alguns casos de análise discutível.

Com relação aos períodos n.ºs 2) 3) e 4), citados no início deste trabalho, verificamos que se trata do mesmo caso de antecipação do predicativo do sujeito:

- 2) Cícero, cônsul que foi, proferiu célebres discursos.
- 3) Poucos que sejam, sua força é considerável.
- 4) Por mais sagaz que sejas, o júri recusará tuas razões.

Entretanto, é preciso assinalar que não se trata do mesmo *que*, pronome relativo, em todos os casos. Nos períodos n.ºs 3) e 4), os constituintes “poucos que sejam” e “por mais sagaz que sejas” são exemplos de orações subordinadas adverbiais concessivas, ao passo que no período n.º 2), “cônsul que foi” é um exemplo de oração subordinada adjetiva explicativa.

Esse fato pode ser constatado formalmente, pois o *que* do n.º 2) é seguido de verbo no indicativo (*foi*), enquanto que o *que* dos n.ºs 3) e 4) é seguido de verbo no subjuntivo (*sejam* e *sejas*, respectivamente); não há possibilidade de emprego do indicativo nestes últimos, e nem de emprego do subjuntivo no n.º 2)

No período n.º 4), pretendem alguns gramáticos (dentre os quais, Sousa da Silveira e Martinz de Aguiar — cf. E. Bechara — *op. cit.*, p. 283) que a partícula *que* seja um pronome relativo. Todavia, essa análise é imprecisa, como o demonstra a técnica da comutação; comparem-se os exemplos:

- | | |
|---------------------------------------|-------------------|
| “Por mais sagaz que sejas, | /o júri recusará. |
| “Por mais que argumentes com talento, | /o júri recusará. |

Sendo os dois constituintes à esquerda comutáveis entre si, apresentando elementos comuns e podendo pospor-se ao constituinte da direita, são equivalentes sintaticamente e não é possível considerar o primeiro *que* pronome relativo, pois o segundo (“por mais *que* argumentes com talento”) nunca o poderia ser. Dada a equivalência sintática dos dois períodos, conseqüentemente temos que considerar, nos dois casos, o *que* como fazendo parte da locução conjuntiva concessiva *por mais que*, a qual se apresenta como um constituinte descontínuo no primeiro exemplo: “por mais. que”

Passemos, agora, à análise dos períodos de n.ºs 5) e 6):

- 5) Há quatro dias que não o vejo.
- 6) Fazia quatro meses que estivera doente.

Informa-nos E. Bechara, em suas *Lições de Português pela Análise Sintática*, que, sob o modelo de períodos como “Agora que

tudo está certo vou embora”, “() desenvolveu-se o costume de se acrescentar a palavra *que* depois de expressões que denotam ‘desde que tempo uma coisa acontece’, reduzida a simples palavra de realce temporal:

Desde aquele dia *que* o procuro” (8)

Assinala o referido Autor que, paralelamente, os verbos *haver* e *fazer*, com sentido temporal, são freqüentemente seguidos da conjunção *que*, a qual adquire, “por contacto, a idéia de tempo, com valor aproximado de ‘desde que’:

Há quatro dias *que* não o vejo.

Fazia quatro meses *que* estivera doente” (8)

Resta provar o parentesco formal dessas três expressões temporais.

Observamos, nas três, as possibilidades de omissão (facultativa) da partícula *que* e de permutação do constituinte que exprime tempo (caso em que a omissão da partícula é obrigatória):

Desde aquele dia (que) o procuro.

Procuro-o desde aquele dia.

Há quatro dias (que) não o vejo.

Não o vejo há quatro dias.

Fazia quatro meses (que) estivera doente.

Estivera doente fazia quatro meses.

Portanto, formalmente, as três expressões se irmanam.

Um breve comentário sobre a solução analítica proposta para os períodos com os verbos *haver* e *fazer*: E. Bechara considera o constituinte iniciado por *há/faz* como uma oração subord. adverbial temporal justaposta; o constituinte iniciado por *que* corresponde à oração principal. A presença da partícula *que*, facultativa, na oração principal, explicar-se-ia pelo fato de que “o *que* () reduzido a simples palavra memorativa, relembra, na oração principal, a partir de que fato se faz alusão ao tempo na subordinada anterior” (9)

Outros gramáticos (dentre os quais, Adriano da G. Kury) vêem no *que* uma conjunção integrante, considerando a oração por ele in-

(8) — Bechara, E. — *Lições de Português pela Análise Sintática*. 10. ed. rev. Rio de Janeiro, Grifo, 1976 (Col. Littera nº 10), p. 139.

(9) — *Id.* — *ibid.*, p. 140.

troduzida como subord. substantiva subjetiva, e os verbos *haver* e *fazer* com os significados de “ter/durar/completar” (10)

Essa interpretação pode ser refutada por meio de argumentos de caráter formal; tomemos alguns exemplos de orações subord. substantivas subjetivas, introduzidas por *que*:

Importa *que todos vejam isto*.
Cumpra *que ninguém saia*.
É bom *que cada qual se previna*.

Nesses períodos, a anteposição da subordinada (sem o conectivo) é inaceitável:

* (Que) *todos vejam isto* cumpre.

Além disso, nos períodos de *haver* e *fazer* de caráter temporal, a omissão do *que* resulta em frases perfeitamente aceitáveis, ao passo que, no caso das subord. subst. subjetivas, a omissão da conjunção integrante resulta em frases inaceitáveis:

Cumpra *que ninguém saia*.
*Cumpra *ninguém saia*.

Maximino Maciel, em sua *Gramática Descritiva*, vê nas formas do verbo *haver* (em expressões temporais) um exemplo de gramaticalização (11); a forma *há* equivaleria a uma preposição, como, p. ex., *desde*:

Não o vejo *há* quatro dias.
Não o vejo *desde* quatro dias.

Essa solução é, também, inaceitável, porque o processo de gramaticalização implica na passagem de um morfema lexical (nocional) a um morfema gramatical; ora, no exemplo em questão, *há* comuta com *faz* e pode receber modificadores adverbiais (característica verbal), como, p. ex., “Havia *já* quatro dias que não o via”

Retomemos o período em questão, o qual pode, também, ser construído por simples justaposição: “Não o vejo *há* quatro dias”

Sendo a justaposição um mero processo de conexão oracional (e não uma natureza sintática), resta provar se no período justaposto temos um caso de subordinação ou de coordenação.

(10) — Kury, A. da G. — *Lições de Análise Sintática*. 7. ed. São Paulo, Lisa 1973, p. 99.

(11) — Maciel, M. — *Gramática Descritiva*. 10. ed. Rio de Janeiro, Livr. Francisco Alves, 1926, p. 395.

Consideremos outro período justaposto, como, p. ex.: “Sacudi-a, ela foi pousar na vidraça”, e comparemo-lo com o anterior.

Em caso de coordenação, as orações que formam o período justaposto constituem enunciados que podem funcionar isoladamente:

“Sacudi-a. / Ela foi pousar na vidraça” (aceitáveis como enunciados independentes; portanto, coordenação).

Se se tratar de subordinação, estabelece-se entre as orações justapostas uma relação de determinação; apenas uma delas funciona como enunciado independente (determinado), sendo a outra o seu determinante:

Não o vejo. (enunciado independente (determinado))

* Há quatro dias. (inaceitável como enunciado independente; funciona como determinante de “Não o vejo”)

Portanto, “Não o vejo há quatro dias” é um exemplo de período subordinado justaposto, em que o elemento determinado corresponde à oração principal, e o determinante, à subord. adverbial temporal.

Isso nos leva a concluir que a solução proposta por Bechara é a mais condizente com os fatos; considerar que a oração iniciada por *que* é a subord. adverbial temporal, e a outra, a principal (como o fazem S. Ali e Epifânio Dias), é adotar uma solução falsa, visto que, na construção justaposta correspondente, a principal apareceria como determinante, e a subordinada como determinado, quando é o inverso que é válido.

Finalmente, consideremos o último período proposto:

“Fiquei alegre, tais foram as notícias” (12)

Segundo o prof. Oiticica, temos, aqui, “um período composto por correlação em que a correlata consecutiva aparece em primeiro lugar, mascarada de principal, pois, mercê da inversão, perdeu a conjunção correlativa *que*:

‘As notícias foram *tais*, *que* fiquei alegre’ ” (12)

As considerações acima, a respeito da natureza dos períodos justapostos, levam-nos a constatar que “Fiquei alegre, tais foram as notícias” é período subordinado, pois, se “Fiquei alegre” funciona como enunciado independente (determinado), “Tais foram as notícias” é, no exemplo em questão, um determinante.

(12) — Ex. extraído de: Oiticica, J. — *Teoria da Correlação*. 2. ed. Rio de Janeiro, Org. Simões, 1962 (Col. “Rex”), p. 47.

Obs.: “Tais foram as notícias” pode ser um enunciado independente, se *tais* tiver valor demonstrativo (= “essas”); no período examinado, *tais* tem valor indefinido (= “tão boas/gradáveis/ ”), o que só é possível se todo o segmento estiver ligado a um segmento antecedente.

Poderíamos pensar que há um paralelismo entre períodos como “Há quatro dias que não vejo” e “As notícias foram tais, que fiquei alegre”. Contudo, um exame atento dos dois, permite-nos verificar diferenças importantes entre eles:

1) No caso de “Há quatro dias que não o vejo”, o *que* é facultativo; em “As notícias foram tais, que fiquei alegre”, o mesmo não acontece;

2) É aceitável o deslocamento da oração temporal, caso em que o *que* é obrigatoriamente dispensável; já uma construção como “Fiquei alegre, as notícias foram tais” é inaceitável.

Todavia, não há dúvida de que há uma relação entre as construções “As notícias foram tais, que fiquei alegre” e “Fiquei alegre, tais foram as notícias”, que poderia ser demonstrada através da aplicação de regras de transformação sucessivas (de acordo com as técnicas gerativo-transformacionais), que especificariam melhor e aprofundariam a interpretação de Oiticica.

Concluindo, podemos afirmar que a observação atenta do comportamento lingüístico dos elementos dos 7 períodos propostos levou-nos a constatar diferenças importantes entre eles e a separá-los em três blocos:

a) Os períodos de nºs 1), 2), 3), e 4) apresentam um *que* obrigatório (13) e um predicativo do sujeito anteposto;

b) Os períodos de nºs 5) e 6) apresentam um *que* facultativo;

c) O período de nº 7) relaciona-se, indiretamente, com outro, em que a partícula *que* pode, também, tornar-se facultativa, mediante uma série de transformações, a serem ainda especificadas.

(13) — Embora a partícula *que* não seja a mesma nas quatro frases, dadas as diferenças de contexto (indicativo/subjuntivo)

A LINGUAGEM GESTUAL NO TEATRO DE BRECHT

Willi Bolle

No ensaio “Sobre poesia sem rimas com ritmos irregulares” (1939), Bertolt Brecht explica a elaboração de uma nova técnica de linguagem, tanto do verso, quanto da prosa, que ele chama gestual. (1) Isto significa que a expressão verbal deve impregnar-se inteiramente do *gestus* da pessoa que fala. Assim, a frase bíblica “Arranca o olho que te aborrece” pode ser expressa com maior força gestual da seguinte maneira: “Se teu olho te aborrecer, arranca-o!” De fato, Lutero, tradutor da Bíblia para o Alemão e empenhado em captar os fatos lingüísticos “na boca do povo”, optou por esta formulação.

A referência à figura do Reformador e a utilização do termo latino *gestus*, empregado por Cícero no sentido de “atitude do corpo”, em particular “gestos do ator ou do orador” são significativas: Brecht focaliza a linguagem na sua função pública. No mesmo sentido vão suas observações sobre os gritos dos vendedores de jornais e os coros improvisados por manifestantes operários nas ruas de Berlim. Como uma das circunstâncias históricas dessa nova rítmica, gestual, transparece a percepção de fortes dissonâncias sociais.

A linguagem gestual aparece como um dos traços mais marcantes da obra de Brecht, como um instrumento de expressão que atinge amplas dimensões comunicativas e que subjaz não apenas às suas peças de teatro, mas também à produção poética e aos escritos teóricos. Este trabalho se propõe sistematizar as informações teóricas de Brecht sobre linguagem gestual, sem a intenção de estabelecer um sistema normativo. O conjunto das definições é visto com relação a dois momentos históricos: 1) as circunstâncias da gênese do teatro épico, na Alemanha dos anos 1920 a 1933; 2) a atuação da dramaturgia brechtiana na teoria estética, a partir dos anos 1950.

(1) — “Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen”, in: *Gesammelte Werke* 19, Suhrkamp Frankfurt/M., 1975, p. 398.

Definições preliminares

A principal fonte de informações sobre a teoria brechtiana da linguagem gestual são seus *Escritos sobre o Teatro* (2) É indispensável definir preliminarmente três termos-chave, semelhantes entre si e que, no entanto, não se confundem: *Gestik* — *Geste* — *Gestus*.

Brecht estabelece uma separação entre *Gestik* (comunicação por meio de gestos) e *Pantomime* (pantomima); esta expressa tudo sem palavras, mesmo a fala, e é considerada exclusivamente como manifestação artística, ao mesmo título que a ópera, o espetáculo teatral, a dança (ST 6: 212) (3) A proposta de Brecht consiste em estudar a comunicação por meio de gestos tal como é encontrada na vida cotidiana, o teatro funcionando como uma espécie de laboratório.

Elemento constitutivo da *Gestik* é o gesto individual (*Geste*) (ST 6: 213) Expresso em lugar de palavras, sua compreensão é dada pela convenção, como (na nossa cultura) o curvar afirmativamente a cabeça. Brecht distingue gestos ilustrativos, como os que descrevem o tamanho de um pepino ou a curva de um carro de corrida, e gestos que manifestam atitudes emotivas, tais como desprezo, tensão, perplexidade.

Com o gesto não deve ser confundido o *Gestus*. Brecht adverte: “Falando de *Gestus*, não se pretende falar da gesticulação (*Gestikulieren*); não se trata de movimentos das mãos no intuito de frisar ou explicar a fala, mas sim de *atitudes gerais*. Uma linguagem é gestual (*gestisch*) quando se fundamenta no *gestus*, quando revela determinadas atitudes do indivíduo que fala, assumidas perante outros indivíduos” (ST 3: 281) O *gestus*, portanto, é signo de interação social. Assim, por exemplo, um homem que vende um peixe manifesta o *gestus* de vender; um homem redigindo seu testamento, uma mulher atraindo um homem, um policial batendo num homem, um homem pagando dez homens — em tudo isso está um *gestus* social (ST 4: 31) Outra característica do *gestus* é sua complexidade: seus elementos constitutivos podem ser gestos, expressões mímicas ou palavras, simultânea ou separadamente. As palavras podem estar contidas nos gestos ou na mímica, como acontece no filme mudo. Inversamente, um *gestus* pode ser expresso unicamente por palavras, por exemplo, num discurso de rádio ou de telefone; neste caso, uma determinada postura ou mímica — uma reverência humilde, um tapinha nas costas — se projeta dentro das palavras e nelas pode ser detectada. E

(2) — *Schriften zum Theater* 1-7, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1963-1964.

(3) — *Schriften zum Theater* 6, p. 212.

mais: palavras podem ser substituídas por outras palavras, gestos por outros gestos, sem que haja por isso uma mudança do *gestus* (ST 4: 32)

Não interessa a Brecht o estudo isolado do sistema dos signos gestuais, mas a sua interação com outras séries semióticas. Mesmo assim, a onipresença do elemento gestual marca uma preponderância: a projeção do signo corporal dentro da linguagem verbal. A essa dimensão intersemiótica Brecht dá o nome de *linguagem gestual* (4)

Teoria brechtiana da arte

As definições anteriores só ganham seu sentido pleno no contexto da praxis teatral de Brecht, vista no contexto mais amplo de sua teoria da arte. O condicionamento da produção artística e literária pelos processos históricos e pelas forças dominantes nem sempre ficou tão patente como no caso da literatura alemã de exílio (1933-1945); com efeito, a parte mais importante das peças e dos escritos teóricos de Brecht nasceu naqueles anos, fora da Alemanha. Sua estética não se colocou sob o signo de valores eternos, mas em oposição contra uma realidade histórica: o fascismo nacional socialista. Na época, Brecht não se alinhou, como outros escritores de esquerda, nas fileiras do realismo socialista. Na discussão com Lukács, refutou as recomendações de tomar como modelo os romancistas realistas burgueses do século 19, argumentando que sobre formas literárias era preciso interrogar não a estética, mas sim a realidade: “A nossa estética e a nossa ética derivam das necessidades da luta” (GW 19: 349) (5)

Em outro ponto, as teorias de Brecht e de Lukács se aproximam. O autor da “Sociologia do drama moderno” (1909) se interessava primordialmente pela análise das interrelações entre *formas de vida* e *formas de arte*; (6) Brecht, no ensaio sobre o teatro amador, aponta uma interrelação semelhante: a arte teatral seria, por assim dizer a mais humana, a mais geral de todas as artes, a mais frequentemente praticada, não apenas no palco, mas também na vida (ST 4: 64)

(4) — A comunicação por meio de gestos no teatro de Gerhart Hauptmann foi estudada por Erwin Theodor (*Recursos expressivos na evolução da obra dramática de Gerhart Hauptmann*, Boletim N^o 295 da FFCL da USP, 1964, p. 39-61 e *passim*), sob o nome de linguagem *gesticulante*, termo esse consagrado pelo dicionário. No caso de Brecht, no entanto, a distinção explicitamente feita por ele entre *Gestikulieren* e *Gestus/gestische Sprache* me fez chamar esta última de linguagem *gestual*.

(5) — “Über realistische Schreibweise” (1938), in: *Gesammelte Werke* 19, p. 349.

(6) — G. Lukács, “Zur Soziologie des modernen Dramas”, in: *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. P. Ludz, Luchterhand, Neuwied, 5 1972, p. 261.

Brecht lembra a maneira teatral como se processa a educação do ser humano. A criança, muito antes de ser provida de argumentos, apreende de maneira teatral como tem que se comportar; por exemplo, quando é permitido rir ou quando se deve rir. O caso do adulto não é diferente, sua educação nunca cessa; são processos teatrais que formam os caracteres, o homem copiando gestos, mímica, maneiras de falar (ST 4: 63-64) Aqui, Brecht parece seguir a linha do pensamento de Lukács, embora com uma conceituação menos rigorosa, o que o faz passar de um domínio para o outro com maior flexibilidade.

Para o dramaturgo, as fronteiras entre formas de arte e formas de vida se diluem através da categoria do *espetáculo*. Brecht considera que o palco desempenha quase a função de um desfile de modas: apresentam-se não os mais recentes vestidos, mas as mais recentes maneiras de comportamento; não se mostram as modas, mas os modos. (7) A apresentação no palco, na tela de cinema (ou televisão) é sempre também *sugestão de valores*: o espectador é “levado a compartilhar determinados sentimentos de personagens que aparecem no palco, e assim a aprová-los como sentimentos genericamente humanos, óbvios e naturais” (ST 4: 61) — o que nem sempre é o caso. Brecht narra a experiência de um filme sobre a luta dos ingleses na Índia, em que o espectador é levado a simpatizar com a causa imperialista, em consequência de uma hábil manipulação cinematográfica que expõe os hindus defendendo sua terra a um irresistível ridículo (ST 4: 61-62) Portanto, a forma, enquanto elemento sociológico-histórico, torna-se significativa para a estrutura de valor (8)

No ensaio “Über die Theatralik des Faschismus” (1939/1940), Brecht propõe examinar a técnica teatral usada pela classe dominante, “pelos opressores do nosso tempo”: estudar como eles representam, não nos seus teatros, mas nas ruas e em suas moradias, nas salas de conferências e nas chancelarias diplomáticas. Entende-se por representação o seu comportamento não apenas como algo exigido diretamente pelos seus atos, mas como atuação consciente com o intuito de fazer passar ante um público as próprias ações e os próprios negócios como óbvios e exemplares (ST 5: 88) Com a visão profissional aguçada para toda forma de espetáculo, Brecht percebe que as forças históricas atuantes não são apenas de ordem econômica e social, mas também de ordem estética. Enquanto Lukács, seguindo a linha de um materialismo histórico ortodoxo, se encaminha para o estudo das

(7) — . “es wird nicht gezeigt, was man trägt, aber wie man sich beträgt” (ST 4: 63).

(8) — Cf. Lukács 1972, p. 262.

influências das estruturas econômicas e das lutas de classes (infra-estruturas) sobre as formas literárias e artísticas (superestruturas), Brecht propõe uma nova perspectiva: aponta a existência de *estruturas estéticas* (no caso, técnicas teatrais) *não sobrepostas, mas iminentes às estruturas do poder* (a “linguagem” do fascismo, no sentido mais amplo do termo)

Uma das categorias da estética dominante é a da *representação* — uma exibição de representação política, ligada tradicionalmente a atributos como insígnias, hábitos, retórica, *gestus*. Quem tinha um senso agudo para isso era, na Alemanha nos anos 1920 e 1930, o chefe do partido nacional-socialista. Como se sabe, Hitler tomou aulas de técnica de declamação e de expressão corporal com o ator Basil em Munique, aprendendo, por exemplo, a caminhar com passos de herói, a cruzar os braços de maneira impositiva, a se dar ares de superioridade (ST 5: 89) (9) O aprendiz de ator logo se pôs a desenvolver um papel individual, de funesta projeção histórica, começando a forjar a sua imagem pública: o amador de música, fruidor de autêntica música alemã; o soldado desconhecido da Guerra Mundial: o *Volksgenosse* dando alegremente sua contribuição.

Diz Brecht que numa comemoração da batalha de Tannenberg, Hitler é o único, entre os representantes oficiais, capaz de expressar de maneira mais ou menos convincente, o luto pelas vítimas da batalha de 1914 (ST 5: 91-92) Atitudes como esta foram tomadas conscientemente em lugares públicos, ante o microfone e a câmera, reprodutores e amplificadores do *gestus* para o país inteiro. O ato público é transformado em publicidade, o político, “ao invés de representar o povo, representa *ante* o povo” (10)

Outra categoria é a *dramatização do discurso*. Brecht propõe-se examinar a maneira de Hitler agir nos grandes discursos que prepararam ou fundamentaram seus massacres, estudá-lo quando quer levar o público a colocar-se no lugar dele (*sich einfühlen*) e a dizer: Sim, nós também agiríamos assim! Nesses momentos, apresenta-se como “ser humano”, querendo persuadir o público a conceber suas atitudes como simplesmente humanas, naturais, e a dar-lhe espontaneamente seus aplausos. Cria-se uma *empatia* do público em relação ao orador. Quais as técnicas que a provocam? Antes de mais nada, a auto-dramatização. Para facilitar a empatia, o orador-ator coloca-se a si pró-

(9) — A importância da expressão corporal para os políticos é atestada atualmente por J. Fast, *Body Language*, Evans & Co., New York, 1970, p. 181-185.

(10) — Cf. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Luchterhand Neuwied, 5 1972, p. 20.

prio em estados de alto teor emotivo, em modos de sentir acessíveis também ao homem comum. Ele é um personagem singular, um herói no drama que tenta fazer o público dizer o que ele diz, sentir o que ele sente. Para tal, ele próprio tem que sentir intensamente, o que consegue falando como particular para particulares; suas lutas contra outros políticos são transpostas para o plano de brigas individuais. Em tudo isso, o auditório — que é um público de simples espectadores, um público de aclamação — tem facilidade de segui-lo emotivamente, participar dos seus triunfos, adotar as suas atitudes (ST 5: 92-95)

Evidentemente, as técnicas de propaganda política são bem mais complexas. (11) Aqui importa dar uma idéia do *gestus* estético implícito na propaganda fascista, pelo enfoque de algumas técnicas teatrais. A análise de Brecht se serve conscientemente de vocabulário dramaturgico: falando de Hitler, fala em *ator* e *cena*, em *meios artísticos* e *recursos dramaturgicos*, em uma *forma de teatro muito interessante* e mesmo *exemplar*. A arte volta a ser *tecné*.

Tal o líder, tais os seguidores: “Não há dúvida que os fascistas evidenciam um comportamento marcadamente teatral. Eles têm um sentido especial para isso. Eles próprios falam de *encenação* e foram buscar uma quantidade de efeitos diretamente no teatro: os holofotes e a música de fundo, os coros e as surpresas” (ST 5: 89). (12) Porém, através das encenações e dos artifícios transparece o *gestus* social dos nazistas, por Brecht assim caracterizado: “A pompa dos fascistas, considerada simplesmente como pompa, tem um *gestus* vazio, o *gestus* da pompa em si, um fenômeno sem qualidade; ao invés de pessoas andando, há pessoas marchando, alguma rigidez, muito colorido, peitos cheios de autoconfiança ostensiva, etc.; tudo isso poderia ser ainda o *gestus* de um divertimento para o povo, algo inócuo,

(11) — Como exemplo de análise detalhada, mostrando mecanismos de psicologia social, técnicas retóricas e de sugestão de massas, ver Th. W. Adorno sobre os discursos do líder fascista norte-americano Martin Luther Thomas in: *Studien zum autoritären Charakter*, Shurkamp, 1973, p. 360-483.

(12) — Poderiam ser acrescentados numerosos outros elementos, como as bandeiras, os símbolos, os emblemas, os uniformes, as formações coreográficas, as tochas, os fogos de artifício, etc. Um exemplo condensado de encenação propagandística é o filme *Triumph des Willens* (Triunfo da Vontade), documento do Congresso do Partido nacional-socialista, de setembro de 1934, produzido por ordem de Hitler e realizado por Leni Riefensthal. Não se trata de simples documentário, nem de simples reunião política, mas de um congresso *encenado como uma* “grande festa política nacional” e cuidadosamente preparado como *show* para a gravação cinematográfica. O filme foi re-exibido durante o seminário “Cinema e propaganda — o filme nacional-socialista”, realizado no Instituto Goethe de São Paulo, em agosto de 1975.

algo puramente factual. Mas, no momento em que eles pisam em cima de cadáveres, surge o *gestus* social do fascismo” (ST 3: 284)

A réplica à estetização da política é a politização da arte. (13) A obra de Brecht é marcada por estar dialética. Ele observou como a arte teatral tradicional, baseada na empatia, foi neutralizada não no palco, mas nas encenações da propaganda nacional-socialista, que a alienou e a assimilou a tal ponto que sua utilização posterior constitui, em termos de criação artística, um flagrante anacronismo e, em termos políticos, uma convivência ideológica. A arte reverte em ideologia no exato momento em que se coloca lado a lado com o Poder ou quando é absorvida por ele. (14) A *Weltanschauung* nacional-socialista forneceu o exemplo histórico de uma Ideologia que se apresenta como Estética, em que os atos políticos são “espetáculos artísticos” e cujo ponto culminante é o chefe do governo laureado com o título de “maior dos artistas” (15)

O teatro épico, concebido como análise e crítica do *gestus* ideológico dominante, desmascarava tais encenações como as de uma estética política ANESTESIANTE.

A função do teatro épico e a questão do material

A função do teatro, segundo Brecht, consiste em entregar ao público a realidade como algo manipulável (ST 4: 273) Isto significa: desenvolver no espectador a consciência de linguagem, a consciência do *gestus* social. O teatro épico é interessado principalmente em experimentos com os comportamentos que permitem tirar conclusões sobre as condições sociais e que são significativos do ponto de vista da história social.

Quem configura tais gestos não é apenas o “indivíduo mundialmente histórico”, no sentido de Hegel e Lukács, (16) mas homens comuns, anônimos, em acontecimentos cotidianos, repetidos aos milhões; seus atos são apresentados no teatro épico como historicamente não menos significativos que as palavras e os efeitos (*res gestae*) dos generais e estadistas dos manuais escolares (ST II: 181)

(13). — Cf. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1972, p. 51.

(14) — Cf. a facilidade de assimilação da estética futurista de um Marinetti pelos fascismos italiano e alemão.

(15) — Cf. o retrato irônico de Brecht: “Der grösste aller Künstler” (1938), *GW* 18: 254-256.

(16) — Cf. G. Lukács, “Historischer Roman und historisches Drama” (1936/37), in: *Schriften* ..., p. 193-194.

O primeiro passo do trabalho do ator (e do autor) consiste em colher o material gestual, e o pressuposto básico é a arte de observação, ilustrada no poema “Discurso para os atores-operários dinamarqueses sobre a arte da observação” (ST V: 256-263) Onde colher a matéria prima? 1) Na vida cotidiana, entre os homens vivos: no local de trabalho, nas moradias, no bairro, na rua, nos meios de transporte, nas lojas, etc.: “Artistas,. procurem de vez em quando o teatro que se passa na rua. O teatro cotidiano, feito por milhares, sem glória, mas tão vivo, terreno, alimentado pelo convívio dos homens. Eis a vizinha imitando o proprietário, ela mostra com precisão sua torrente de palavras, disfarce para desviar a conversa do cano de água que rebentou” (ST V: 251)

2) Nos meios de comunicação de massa, “nas imagens da tela e nos jornais” (ST V: 256) Um exemplo: a personagem Ângelo Iberin em *Cabeças redondas e cabeças pontudas* não recebeu traços fisionômicos semelhantes a Hitler, mas foram utilizados alguns gestos colhidos em material fotográfico; em particular a maneira de Iberin tratar o microfone (cena 7): o ator mostrou a relação quase erótica do orador para com aquele instrumento (ST IV: 96-97) Outro exemplo é uma representação de Helene Weigel na terceira cena de *Mãe Coragem*: a expressão de dor pela perda do filho, a boca aberta sem gritar, as mãos crispadas sobre o ventre, remonta a uma foto de imprensa, mostrando uma mulher hindu durante o bombardeio de Singapura agachada ao lado do filho morto. (17) Observações desse tipo formam o repertório dos atores.

O signo gestual

De acordo com o projeto brechtiano, o signo gestual é considerado ao mesmo tempo como elemento do teatro épico natural e do teatro épico artificial. (18)

O ato da mimese, realizado pelo ator segundo um original, corresponde a um processo de pensamento — um pensamento corporal, pois a aprendizagem do ator consiste em transmitir o *gestus* a seu corpo inteiro (ST IV: 52) Ele mostra gestos que são, por assim dizer, os costumes do corpo (ST II: 101) Mesmo a fala é uma atividade corporal. Na peça *Katzgraben* (1953), de Erwin Strittmatter, a

(17) — Cf. a documentação fotográfica em *Les Voies de la création théâtrale*, v. 2, Eds. du CNRS, Paris, 1970.

(18) — “Es besteht kein elementarer Unterschied zwischen dem natürlichen epischen Theater und dem künstlichen epischen Theater”. (Die Strassenszene — Grundmodell einer Szene des epischen Theaters, in: ST 5: 69-86, cit. p. 85).

camponesa Kleinschmidt, sentada para descansar do trabalho e nar-
rando, usa incessantemente o corpo para expressar sua opinião, suas
sensações, seus sentimentos (ST VII: 119) Em seu conjunto, as de-
finições brechtianas do signo gestual podem ser aproximadas da teo-
ria semiótica: a fala como atividade corporal ou a linguagem corpo-
ral como fala constituem o objeto de estudo da cinética; (19) a
linguagem focalizada numa dimensão de interação social, ocupando
determinado “espaço gestual” (*gestischer Bereich*, ST VII: 44), é
estudada por uma semiótica denominada *proxemics*. (20) No en-
tanto, diferentemente dessas duas disciplinas, recém-constituídas e
empenhadas em estabelecer unidades constitutivas mínimas, a poé-
tica brechtiana do discurso gestual, que abrange a ambas, trabalha
com uma categoria extremamente flexível — o *gestus* — que visa a
percepção da totalidade através do pormenor significativo. (21)

O código gestual, embora mais antigo, mais elementar, mais
primitivo que o código verbal, recebeu sua descrição sistemática bem
mais tarde (pelo menos do ponto de vista da ciência moderna) Na
nossa cultura é de praxe reportar os vários sistemas sígnicos ao có-
digo verbal. Brecht coloca explicitamente o problema da *tradutibili-
dade*.

Durante o exílio nos Estados Unidos, elaborou junto com o
ator inglês Charles Laughton uma tradução e uma encenação da peça
Vida de Galileu. Informa Brecht: “O fato desvantajoso de um dos
tradutores não saber alemão e de o outro saber só um pouquinho de
inglês, exigiu desde o início a representação teatral como método de
tradução” (ST IV: 230). Nessa experiência, Brecht representava
tudo num inglês rudimentar ou mesmo em alemão, e Laughton por
sua vez repetia a representação da mesma cena em inglês correto, de
maneiras sempre diferentes, até Brecht poder dizer que ele tinha acer-
tado. Diz Brecht: “Fomos obrigados a fazer aquilo que tradutores
com melhor domínio da língua também deveriam fazer: traduzir ges-

(19) — Cf. Ray L. Birdwhistell, *Introduction to Kinesics*, University of
Louisville Press, 1952; e *Kinesics and Context: Essays on Body-Motion Com-
munication*, Penguin University Books, s.d.

(20) — Cf. Edward T. Hall, *The Silent Language*, Doubleday & Co.,
New York, 1959; “A system for the notation of proxemic behavior”, *American
Anthropologist* 65 (5), 1963, p. 1003-1025; *The Hidden Dimension*, Double-
day, New York, 1966.

(21) — Outro projeto *poético* de linguagem gestual foi desenvolvido re-
centemente por Octavio Paz (*Conjunciones y disyunciones*, Mexico, 1969), com
uma análise comparada do “SIGNO CORPO” nas culturas hindu, chinesa, me-
xicana e ocidental.

tos. Pois a linguagem é teatral, quando expressa primordialmente o comportamento dos interlocutores entre si (ST IV: 230-231)

A mesma idéia aparece numa nota de Brecht sobre a “tradutibilidade de poemas”: “Na tradução para uma outra língua, muitas vezes os poemas resultam seriamente danificados, quando se tenta traduzir demais. Talvez seja suficiente contentar-se com a transposição dos pensamentos e da *postura* do autor. Tentar transpor o que no ritmo do original é um elemento do *gestus* de quem escreve, nada mais. Sua *atitude* para com a linguagem — por exemplo, a invenção de novos modos de dizer, a colocação de determinadas palavras numa sintaxe desacostumada — é transmitida também quando se imita apenas essa atividade, sem deixar que o original prescreva o exato momento.” (22)

Quando Brecht fala em “linguagem gestual”, pensa em primeiro lugar na unidade entre gesto e palavra. A interrelação entre os dois tipos de signos pode-se fazer num duplo sentido: 1) Do *gestus* à palavra. Na discussão de Antígone com o coro dos velhos de Tebas (Brecht, *Die Antigone des Sophokles*, versos 748 e seguintes), evitou-se, antes de mais nada, o hábito segundo o qual os atores, antes de longas tiradas, se “abastecem” com uma emoção mais ou menos suficiente para todos os versos; a alternativa proposta por Brecht é evitar qualquer “paixão” antes ou depois da fala: “Caminha-se de verso para verso, e cada um deles é desenvolvido a partir do *gestus* da personagem” (ST VI: 34).

2) Das palavras ao *gestus*. Em cada constelação social, postula Brecht, o indivíduo deve ser julgado segundo o que ele mostra de si e segundo o que faz — o que conta são os signos externos. A arte do ator baseia-se mais na comunicação gestual do que na expressão verbal: “também as palavras devem ser reduzidas a um *gestus*” (ST IV: 31)

É o caso de frisar essa preponderância da série gestual, pois o estudo dos seus traços distintivos poderá esclarecer a sua capacidade comunicativa específica.

Um exemplo, tirado da esfera política, em que o gesto se mostra mais forte que a palavra é o de Hitler como argumentador (ST V: 95) A uma frase já pronta, declarada com um máximo de força vocal

(22) — “Die Übersetzbarkeit von Gedichten”, in: *GW* 19: 404. — Às expressões grifadas corresponde, no original, sempre a mesma palavra: *Haltung*. Optei por uma tradução tríplice — postura, *gestus*, atitude — para marcar os diferentes aspectos do termo.

como verdade inabalável e indiscutível, gosta de acrescentar uma conjunção causal, fazer uma pausa e enumerar razões. Várias dessas “razões” não possuem caráter de raciocínio, mas o gesto é o reforço que faz com que o dito se torne argumento. O que lhe importa é seduzir o espectador, por via de empatia, com essa postura-impostura de argumentador. Assim, não obstante certos erros de pensamento que possa cometer, a imagem transmitida é a de um orador que raciocina, que usa argumentos. Não por meio de palavras, mas apesar delas, contra elas — tudo isso por obra do *gestus*.

O que contribui para tal superioridade do gesto sobre a palavra não é apenas o seu caráter imagético, mas o elemento primitivo, corporal, desencadeador de reflexos — tudo o que facilita sua gravação na retina e nos músculos. Brecht recomenda que a encenação não se esqueça em nenhum momento que muitos dos acontecimentos e dos discursos são difíceis de entender de modo que se torna necessário expressar o sentido básico já por meio das posições e das posturas (ST IV: 236) Na peça *Katzgraben*, a camponesa Kleinschmidt coloca-se frente a Steinert, porque isso é uma pequena demonstração e porque assim ele grava melhor o que ela tem a lhe dizer Além disso, ela não precisará falar num tom demasiadamente rude, pois a postura só por si expressa suficientemente o ataque (ST VIII: 122) Elabora-se sempre um determinado *gestus* básico (*Grundgestus*), que vai além do sentido individual das frases (ST II: 75)

Sob este aspecto, a linguagem gestual de um Hitler e de um Brecht parecem aproximar-se de maneira inquietante; teria Hitler sido um ator épico? A diferença reside no fato de o líder fascista ter visado a empatia, ao passo que, no teatro épico, o *gestus* sempre implica na dimensão dialética da contradição e do estranhamento. O ator deve marcar, antes de mais nada, os traços contraditórios da personagem: o herói, por exemplo, pode ser mostrado como sendo cruel contra o seu criado. Não é permitido ao ator omitir, em nome de uma representação mais cômoda, certos traços individuais “que não calham”, sacrificá-los a uma falsa imagem “integral” (ST IV: 21-22).

O processo de produção

O teatro épico é uma oficina em que se elabora, a partir da matéria prima colhida na realidade imediata e nos “mass-media”, o signo gestual que compõe o discurso estético. Na descrição da feitura do “Galileu de Laughton”, Brecht esclarece que falará menos do produto acabado que do processo de produção (ST IV: 227) Suas informações podem ser vistas dentro da tradição de um Edgar Allan Poe, precursor com seu depoimento sobre a produção do texto poético,

(23) embora aqui se trate da fabricação de um discurso gestual. Como Poe, Brecht permite um olhar atrás dos bastidores, um exame do instrumental técnico e do *modus operandi*. Como Poe, o teórico do “teatro da era científica” mostra que nada é deixado ao acaso ou à “inspiração”, mas gesto por gesto é elaborado com a mesma precisão e lógica que as diferentes partes de uma demonstração matemática. Como Poe, Brecht parte da consideração do *efeito*, da repercussão sobre o público espectador: “O ator deve fabricar seus efeitos tecnicamente” (ST IV: 30)

O emprego inconsciente ou arbitrário dos recursos gestuais, frequente no teatro ocidental, torna-se alvo da crítica de Brecht: “As posições no palco deveriam ser mantidas, enquanto não surgir razão premente de mudá-las; o desejo de variar não constitui razão premente. Ceder a ele acarreta rapidamente uma desvalorização dos movimentos no palco; o público deixará de procurar neles um significado especial, deixará de levá-los a sério” (ST VI: 64) A elaboração da linguagem gestual exige precisão, economia, objetividade: “O público precisa ter certeza de que um andar, um levantar-se, um gesto são significativos e que merecem atenção” (ST IV: 236) Se houver necessidade de mudar a posição, ela deve coincidir com a expressão de um momento significativo para a ação. Os momentos de mudança radical de posição são chamados pontos nodais da intriga (*Drehpunkte der Handlung*, ST VI: 65) Na primeira cena de *Mãe Coragem*, o sargento examinando os rapazes Queijo-Suiço e Eilif sublinha um ponto nodal quando volta até Mãe Coragem, se planta na frente dela e pergunta: “Por que isso daí não quer prestar serviço militar?” (ST VI: 65) A recomendação de que tais movimentos não devem ser apagados por palavras simultâneas, mostra o valor autônomo atribuído ao signo gestual.

A seqüência de pontos nodais da intriga constitui a dimensão *sintagmática* da peça. Um filme feito da encenação de *Homem por Homem* (1931), registrando apenas esses pontos nodais, realçando assim o elemento gestual, evidenciava a capacidade do ator, Peter Lorre, de reproduzir justamente nas longas tiradas o significado mímico, inaudível, subjacente a todas as frases (ST II: 77) A dimensão *paradigmática* das encenações corresponde ao que poder-se-ia chamar de escolha do “gesto justo” Em toda cultura existe uma espécie de vocabulário gestual, um conjunto codificado de signos. Qual o comportamento do ator épico desse repertório?

Como toda língua, o sistema gestual também é sujeito a transformações. A dimensão diacrônica da mudança pode ser detectada

(23) — Cf. E. A. Poe, “The Philosophy of Composition”

através de vários cortes sincrônicos. O interesse do teórico do teatro épico é atraído pelo teatro chinês, onde a conservação do repertório gestual, durante várias gerações, constitui um pano de fundo diante do qual se destacam as inovações. As mudanças das figuras de repertório não são imperceptíveis e gratuitas, como acontece frequentemente no teatro ocidental, mas se fazem sob o olhar crítico e memorioso do público (ST IV: 53-54) Falando a favor de um gestuário em constante evolução, Brecht recusa a estilização, em que a cada gesto e a cada entonação corresponderia um significado fixo (ST III: 194) Para evitar o comportamento esquemático, o ator épico se apresenta “de mãos vazias”, como alguém disposto a reinventar a linguagem: “Para encontrar os gestos subjacentes às frases, experimenta outras frases, mais vulgares, que não contêm o significado em questão, mas apenas o gesto” (ST IV: 13)

A atitude oposta ao gesto típico, sempre reiterado, automático, é o estranhamento. (24) O ator representa de modo que se vê, com a maior nitidez possível, a alternativa: seu jogo mostra apenas uma das variantes, mas faz imaginar as outras, também as contrárias. Ele diz, por exemplo: “Você me paga” e *não* diz: “Você está desculpado” O que ele *não* faz, deve estar contido e superado naquilo que faz. Deste modo, todas as frases e todos os gestos são decisões, a personagem fica sob controle e é testada. O termo técnico para o procedimento chama-se: fixar o A e não o B (*Fixierung des Nicht: sondern*, ST III: 153)

Os recursos técnicos para a fabricação do discurso gestual são vários. Um método bastante simples para produzir o estranhamento do *gestus* é separá-lo da mímica (ST III: 193) O ator coloca uma máscara e, observando sua representação no espelho, “escolhe” seus gestos. O próprio fato da escolha produz o efeito de estranhamento. Outros recursos são a imagem fotográfica (25) e o filme. Uma película feita de Helene Weigel durante a maquilagem mostrou, quando cortada, imagem por imagem uma expressão acabada em si e com significado próprio. Cada *gestus* deixava-se decompor no número de gestos desejado e qualquer uma dessas imagens estava perfeita, existindo por si e ao mesmo tempo para as outras. O que pareceu mais importante a Brecht foi que cada deslocamento de músculo evocava

(24) — Cf. “Kurze Beschreibung einer Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt”, in: ST III: 155-177.

(25) — Cf. o trabalho de documentação fotográfica das encenações nos “livros-modelo”: *Antigonemodell* 1948 e *Couragemodell* 1949.

uma expressão psíquica perfeita. As pessoas às quais mostrava as imagens para opinarem, interpretaram-nas ora como expressões de ira, ora de alegria ou inveja ou compaixão. Mostrou-as também para a atriz explicando-lhe que ela precisava apenas conhecer seu repertório mímico-gestual para poder expressar os diferentes estados emotivos, sem necessidade de vivê-los cada vez (ST V: 149-150)

Fabricar sinteticamente a linguagem emotiva é o projeto de Brecht. Diferentemente de outras estéticas teatrais, como a de Stanislawski, a vivência das emoções não está em primeira plana. Tudo o que se passa no íntimo do ator deve ser exteriorizado, a emoção tem que se emancipar e constituir-se em signo gestual suscetível de aperfeiçoamento (ST III: 161) É melhor o ator aprender a negligenciar seus próprios sentimentos e procurar saber os dos outros. Mesmo os próprios estados emotivos ele conhece melhor quando lhe são apresentados como os de um outro (ST IV: 30) Um bom exercício consiste em um ator ensinar a representação do seu papel a um aluno, a um ator de sexo oposto, ao parceiro, a um cômico, etc. (ST III: 168) É muito instrutivo ver o próprio papel representado pelo outro, pois isto tende a desenvolver maior objetividade. Em suma, o conhecimento não visa as emoções individuais de um personagem por meio da empatia (Stanislawski), mas a interação social por meio de signos gestuais externos e objetivos.

A atitude ator: personagem

A atitude do ator em relação à personagem-mensagem corresponde ao que a teoria da comunicação define como função emotiva. Ora, a postura do ator épico parece ser o exato contrário de uma atitude “emotiva”, pois ele tenta achar o tom adequado para as expressões da personagem “com um mínimo de participação emotiva” (*mit einem Mindestmass seelischer Beteiligung*, ST IV: 21)

Na arte teatral chinesa, citada como modelar, o jogo do artista muitas vezes parece “frio” ao ator ocidental (ST V: 170-171) Tal “esfriamento” não impede que se representem acontecimentos de grande carga emotiva, porém sem exaltação. Em momentos de profunda excitação do personagem, o artista morde uma madeixa de cabelos, mostrando: esse homem está fora de si. Ateriormente, foi feita uma cuidadosa escolha entre vários signos possíveis: a raiva se distingue da indignação, o ódio da antipatia, o amor da simpatia, etc., mas o traço comum dos diversos estados emotivos é sua representação econômica. O ator ocidental, ao contrário, faz tudo para levar o seu espectador o mais perto possível da personagem e dos atos representados. Leva-o a colocar-se no lugar dele (*sich einfühlen*) e

dedica toda sua energia a transformar-se o mais completamente possível na personagem representada. O ator chinês renuncia à identificação total e cuida de não transpor as emoções da personagem para o espectador. Quando a personagem sente compaixão, o espectador tem a liberdade de sentir nojo. A sensação de “esfriamento” resulta de uma concepção mais técnica e mais consciente da arte do ator. Quando representa, ele olha também para os seus braços e suas pernas, como que controlando o trabalho deles. Assim, o artista separa a mímica (representação do olhar observador) da linguagem gestual (representação do objeto), mas a última nada perde, pois a atitude do corpo age retroativamente sobre o rosto, transmitindo-lhe inteiramente sua expressão: “O artista usou seu rosto como uma folha vazia a ser escrita pelo *gestus* do corpo” (ST V: 168-169)

Assim, a técnica do “esfriamento” é diametralmente oposta à técnica que visa a empatia. Condição básica para a produção do efeito de estranhamento é que o ator marque sua representação com um nítido *gestus demonstrativo*. Este é encontrado tanto na arte teatral chinesa quanto no teatro cotidiano. A demonstração do comportamento de outras pessoas acontece diariamente em inúmeras ocasiões: um indivíduo se divertindo a imitar o andar cômico de um amigo, as testemunhas de um atropelamento imitando, para os que chegaram depois, o comportamento do motorista e do ferido, etc. Nesses casos, os demonstradores usam uma certa empatia em relação às pessoas demonstradas, para apoderar-se de suas qualidades, porém não fazem nenhuma tentativa de envolver os espectadores em alguma ilusão.

No teatro épico, a renúncia à transfiguração total faz com que o ator apresente o seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação (ST III: 159). Assumindo uma relação livre para com a sua personagem, o ator a faz falar e se movimentar, referindo-a apenas (ST III: 169). É como se ele falasse de memória, citando a personagem, como testemunha de um processo. Em outras palavras: o ator assume a atitude de um narrador (ST VI: 17). Nas anotações sobre o prelúdio de sua *Antígone*, Brecht observa que a narração deve ser despojada, não como se a narradora, Antígone, estivesse impressionada com os acontecimentos, mas como se tivesse a incumbência de relatá-los muitas e muitas vezes. Seu jogo teria então um caráter nitidamente “dítico”. Como a passagem imediata da representação à narração e ao comentário é uma das características básicas do teatro épico, a tradicional oposição da teoria da perspectiva narrativa entre *showing* e *telling* deve ser reconsiderada.

Para provocar o estranhamento, Brecht indica três recursos a serem utilizados durante os ensaios: a transposição para a terceira

pessoa — a menção explícita de indicações cênicas — comentários. O ator experimenta o seu papel ora na primeira, ora na terceira pessoa. (26) “*Eu* lhe disse a minha verdadeira opinião e falei. ”; “*Ele* se emocionou, procurando alguma coisa com que pudesse me ferir e finalmente disse. ” A justaposição dos dois modos de falar produz o efeito de estranhamento: o que foi falado no tom do emissor da mensagem é pronunciado no tom do receptor (ST IV: 33-34) Estranhada deste modo, a fala do ator implica ao mesmo tempo a sua opinião sobre a personagem.

A atitude auto-observadora do ator épico (27) traduz uma dupla vigilância: em relação ao código emotivo corrente, reforçado pelo hábito, às possibilidades de sua ruptura.

A atitude ator: — público

A atitude do ator em relação ao espectador corresponderia ao que a teoria da comunicação chama de função conativa. “A relação do ator para com seu público”, diz Brecht, “deve ser a mais livre e a mais direta possível; ele tem algo a lhe comunicar e a mostrar, e essa atitude deve estar subjacente a tudo” (ST III: 166-167 e IV: 28-29) No teatro tradicional, o ator se interdiz de olhar diretamente para os espectadores, ele faz de conta que não estão presentes, imaginando uma quarta parede; no teatro épico, dirige-se a eles diretamente. Quando representa, olha de vez em quando para o espectador como querendo dizer: “Veja bem, como age aquele que agora vou apresentar a você” — esta é a atitude básica (*Grundhaltung*, ST IV: 29)

O ator expõe o material de que são feitos os acontecimentos. Antes de mostrar como alguém comete uma traição, é tomado por ciúmes ou conclui um negócio, o ator olha para o espectador, como se quisesse dizer: “Atenção, agora este homem vai cometer uma traição, e assim ele age; assim ele fica quando está devorado por ciúmes”, etc. (ST V: 275) Deste modo, a apresentação dos atores tem uma atitude demonstrativa que faz com que as emoções sejam submetidas ao julgamento do espectador (ST V: 78-79)

A renúncia quase total ao recurso da empatia não significa renúncia a influenciar (ST IV: 79) A representação do comportamento humano na interação social deve justamente influenciar e intervir no comportamento do espectador (*eingreifend beeinflussen*). Tais inter-

(26) — Cf. Brecht falando de si próprio como “*der Stückeschreiber*” — “o escritor de peças”

(27) — “*Der Artist sieht sich selber zu*”, ST III: 170 e V: 169-170.

venções inevitavelmente desencadeiam efeitos emotivos; eles são previstos e devem ser controlados. Portanto, quando Brecht fala da atitude de fazer simples propostas (ST III: 159), deve-se entender que subjaz um projeto de controlar a decodificação feita pela platéia.

Uma parte desse controle cabe à *música gestual* (ST III: 276-277) (27a) A música não apenas acompanha, ela comenta. Brecht considera exemplar a solução de Eisler na encenação do *Galileu*: o compositor relacionou os acontecimentos da cena carnavalesca — desfile mascarado das guildas — com uma música triunfante e ameaçadora, mostrando a interpretação subversiva dada pelo povo às teorias astronômicas do cientista. Assim, a música pode ser tomada de posição (ST VII: 54)

Quando Brecht se serve de elementos dionisíacos (música, carnaval), toma-lhes emprestado o riso, a comicidade, o grotesco, não a embriaguez, o delírio, o misticismo. O dramaturgo desconfia de “movimentos mágicos” no palco (ST VII: 37) e não tenciona colocar o seu público em estado de transe. O ator não é uma espécie de sacerdote numa liturgia em que qualquer perturbação seria tabu (ST V: 253) Brecht se distancia de estéticas teatrais marcadamente neodionisíacas. Advertido pelo precedente das encenações fascistas — em que teatro, festa, carnaval, liturgia, propaganda e política se misturavam indiscriminadamente, mas sempre com a função de tornar impotente o pensamento crítico — Brecht tem motivos de desconfiar das tentativas de criar “atmosfera”, de produzir “ambiente”, do “natural” ensaiado, da “libertação dos complexos”, dos “campos hipnóticos” em suma, de tudo o que é “mágico” e “fascinante”

Como um dos meios técnicos para neutralizar esses procedimentos é indicada a iluminação muito clara do palco, uma vez que uma iluminação crepuscular, junto com o *black-out* da platéia oculta ao espectador a visão do seu vizinho e o esconde a ele próprio, retirando-lhe assim muito de sua sobriedade (ST III: 241) Visibilidade das fontes de luz — visibilidade das fontes de informação. Tornar transparente a técnica, talvez seja esta a característica principal da arte moderna. Ela aplica isso em causa própria, desmistificando o seu processo de criação, mas ao mesmo tempo lança luz sobre os processos de fabricação dos demais discursos, das demais retóricas, das demais técnicas de persuasão.

(27a) — Ver também ST III: 281-285: “Über gestische Musik”

O público dos *Escritos sobre Teatro* foi, durante os anos 1933 a 1948, um público ideal e abstrato: ideal enquanto categoria sociológica no sentido weberiano, e abstrato na medida em que o Escritor exilado estava separado do seu público conterrâneo. Com a volta de Brecht para a Alemanha, em 1949, e com seu trabalho no Berliner Ensemble, até 1956, começa uma outra fase de atuação. Mas o lugar estava histórica e sociologicamente transformado, o que fez com que a atuação do teatro de Brecht dos anos 1950 para cá se tornasse extremamente complexa. Esses aspectos serão considerados num próximo estudo.

A TEORIA POÉTICA DE MALLARMÉ

Zelia de Almeida Cardoso

Assim como precocemente Mallarmé se revelou poeta, muito cedo também surge nele a preocupação com a Poética, com bases teóricas que explicassem sua poesia ou sobre as quais ela pudesse assentar-se. Essa preocupação vai-se tornando mais evidente à medida que o tempo passa. Embora Mallarmé não tivesse composto uma “Poética”, no sentido próprio da palavra, não tivesse organizado em compêndio as idéias e reflexões em torno do problema da poesia, temos dele, espalhada aqui e ali e necessitando apenas de uma organização formal, uma verdadeira teoria poética, no amplo significado do termo.

As fontes que nos fornecem os dados valiosos para a reelaboração, ou melhor, reorganização dessa teoria são principalmente as cartas por ele enviadas a vários amigos e intelectuais (Henri Cazalis, Eugène Lefebvre, Catulle Mendès, Villiers), felizmente conservadas para a posteridade, coligidas e publicadas; o trabalho filológico de 1878, “Les mots anglais”; a Autobiografia” de 1885; o “Avant-dire” ao “Traité du Verbe” de René Ghil, de 1886; os artigos publicados na “Revue Indépendante”, de 1886 a 1887, mais tarde reunidos sob o nome de “Divagations”, entre os quais cumpre citar “Le mystère dans les lettres”; os artigos publicados de 1892 a 1893 em “The National Observer”, dos quais merecem destaque “Solennité” e “Crise de Vers”; a conferência “La musique et les lettres”, pronunciada em Oxford, em 1892; os artigos escritos para a “Revue Blanche”, em 1895 e 1896, sob o título genérico de “Variations sur un sujet”, entre os quais é especialmente importante “Le livre, instrument spirituel”; o prefácio do poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, de 1897, e os fragmentos da obra inacabada “Le Livre”

A teoria poética de Mallarmé vai-se elaborando, pois, aos poucos. Em 1862, aos vinte anos de idade, Mallarmé compõe um artigo para o número da revista “Artiste” de 15.9.1862, intitulado “Hérésie artistique: l’Art pour tous”, que pode ser considerado a primeira peça que vai montar sua teoria. Nesse artigo, Mallarmé expressa suas idéias

básicas sobre a poesia: toda coisa sagrada e que quer permanecer sagrada deve envolver-se de mistério; os signos empregados na poesia devem ser sagrados, devem reconduzi-la à sua antiga dignidade; o acesso à poesia deve ser difícil, só permitido aos iniciados.

No ano seguinte, escrevendo a Cazalis e enviando-lhe o poema “Les fenêtres”, Mallarmé revela seu objetivo em poesia: atingir o ideal (carta de 3.6.1863); alguns meses mais tarde, encaminhando ao mesmo Cazalis o poema “L’Azur” (carta de 12.1.1864), precisa a posição adotada: procurar o efeito (“Je te jure qu’il n’y a pas un mot qui ne me ait coûté plusieurs heures de recherche, et que le premier mot qui revêt la première idée, outre qu’il tend lui-même à l’effet général du poème, sert encore à préparer le dernier. L’effet produit, sans une dissonance, sans une fioriture, voilà ce que je cherche”)

A evolução dessa consideração teórica nós podemos claramente perceber, examinando a carta a Cazalis, de 12.10.1864, quando, tendo já iniciado a composição da “Hérodiade” Mallarmé diz: “J’invente une langue qui doit nécessairement jaillir d’une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: peindre non la chose, mais l’effet qu’elle produit. Le vers ne doit donc, pas, là, se composer de mots, mais d’intentions et toutes les paroles doivent s’effacer devant les sensations” Quando da composição de “L’Azur”, percebemos em Mallarmé uma transposição sistemática da teoria de Poe: chegar ao efeito produzido pelo poema sobre o leitor; em “Hérodiade”, a concepção mallarmeana de poesia evolui: trata-se agora de chegar ao efeito produzido pela coisa sobre os homens; é uma apreensão subjetiva da realidade que se situa além da expressão.

A partir de 1865, Mallarmé atravessa um período de preocupação filosófica e metafísica. O conhecimento do ocultismo e a descoberta de Hegel teriam provavelmente confirmado em Mallarmé a idéia de unidade da criação cuja estrutura repousa sobre o princípio de analogia entre o macrocosmo e o microcosmo. Mallarmé vislumbra a missão do poeta: descobrir a significação do objeto e fazer surgir a Idéia desse objeto pelo poder das palavras. O poeta vai suscitar, ou melhor, ressuscitar um mundo, não só de objetos materiais, mas de idéias puras, das quais os objetos são símbolos, através de uma espécie de magia sugestiva.

Entretanto, muito embora Mallarmé nunca tenha deixado de refletir sobre poesia — reflexão que lhe mereceu toda uma vida — é a partir de 1885 que as reflexões teóricas são encontradas em artigos internacionais, de forma palpável. Cada um desses artigos vai apresentar pontos de vista pessoais de Mallarmé sobre a definição de poesia, de crítica, da missão do poeta, etc.

Na “Autobiografia”, por exemplo, escrita a pedido de Verlaine para a coleção “Hommes du jour”, Mallarmé expõe o plano de escrever um *Livro*, a Grand’Oeuvre; não um livro qualquer, mas o Livro arquitetural e premeditado, o livro que seria a explicação órfica da Terra — missão única do poeta.

No “Avant-dire” ao “Traité du Verbe” de René Ghil, Mallarmé define o Simbolismo, antecedendo-se ao manifesto simbolista de Moréas: “Un désir indéniable à l’époque est de séparer, comme en vue d’attributions différentes, le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. Narrer, enseigner, même décrire, cela va, et, encore qu’à chacun suffirait, peut-être, pour échanger toute pensée humaine, de prendre ou mettre dans la main d’autrui, en silence, une pièce, de monnaie, l’emploi élémentaire du discours dessert l’universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout, entre les genres d’écrits contemporains je dis: une fleur! et hors de l’oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sus, musicalement se lève, idée riieuse ou altièrè, l’absente de tous bouquets. ” É a definição de linguagem poética, ao lado da linguagem corrente, “d’universel reportage” O poeta vai criar uma linguagem própria, essencial, pela qual não se trata de narrar, ensinar ou descrever, mas sim de sugerir, além da realidade particular de cada objeto, a idéia musical e suave, e, pela virtude do verso, vários vocábulos compõem “uma palavra nova, estranha à língua e capaz de produzir encantamento” Do símbolo surge a Idéia, nua, pura, íntegra, verdadeira.

A definição malarmeana de Poesia, que se encontra em “La musique et les lettres”, confirma o que já em 1884 dissera o poeta a Leo d’Orfer, quando inquirido por este: “La poésie est l’expression pour le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence: elle doue, ainsi, d’authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle” A poesia é, para ele, experiência espiritual; o verso, um termo sobrenatural.

Em “Crise de Vers”, Mallarmé nos mostra que a poesia suscita um outro mundo e nisso se opõe à prosa comercial. Mais uma vez Mallarmé vai mostrar-nos o papel do poeta: “Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d’écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires et leur éparpillement en frissons articulés proches de l’instrumentation, un art d’achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car, ce n’est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l’intellectuelle parole à son apogée

que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans toute la Musique. . ” Em “Crise de Vers”, Mallarmé vai também mostrar-nos a transformação que estava se operando no interior do verso, no “mecanismo rígido e pueril do alexandrino” Reconhece ele que, pela primeira vez, no decurso da história literária, há uma grande “liberdade de aquisição” O verso livre vai permitir ao poeta descobrir sua melodia interna e traduzi-la: “toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer; et pour cela sont la flûte et la viole de chacun”

São, entretanto, os artigos publicados de 1895 a 1896 na “Revue Blanche” os essenciais para a sintetização do pensamento de Mallarmé. Em “Le mystère dans les lettres” o poeta vai novamente tecer considerações em torno da palavra: “Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valent pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distants ou présentés de biais comme contingence”

J P Richard, em sua obra “L'univers imaginaire de Mallarmé”, procura fazer uma síntese do pensamento do poeta. Para completar o que já dissemos sobre as considerações de Mallarmé em torno do problema da poesia, apontaremos o que nos pareceu de extrema importância, na obra de J P Richard, para o conhecimento da teoria do artista: a sùmula das reflexões de Mallarmé sobre três aspectos fundamentais do processo poético — a palavra, o verso e o poema, e, finalmente, o Livro.

A palavra — Em “La musique et les lettres” (Mal. Oeuv comp. p. 646) afirma o poeta que se a literatura existe é porque existe antes dela o material primeiro de toda expressão literária, a palavra. A palavra é por ele considerada em si mesma, ora fechada, ora aberta, ora prismática, ora vaporizada, sempre plástica e capaz de fornecer soluções felizes aos mais diversos problemas. Para Mallarmé, a palavra é um elemento estruturante do universo; possui uma estrutura e uma existência própria, uma fisionomia e uma fisiologia. A fisionomia é representada pelas letras (palavra escrita) e pelos sons (palavra oral), daí a preocupação de Mallarmé com caligrafia e com tipografia. As letras são para ele símbolos hieráticos (o “Coup de dés”, por recomendação expressa, é impresso com tipos especiais para cada página); a qualidade do tipo ou da letra já encerra, conforme seu modo de ver, uma significação própria. A fisiologia da palavra é estudada por Mallarmé em “Les mots anglais”, onde se refere à vida

fisiológica das palavras, ao valor carnal das vogais, cuja emissão é aberta e contínua, à generosidade de sua tessitura, em contraposição às explosões consonantais que modulam e articulam a tessitura vocálica, conferindo à palavra uma vida própria. A palavra, diz Mallarmé, nos apresenta em suas vogais e ditongos uma espécie de carne e em suas consoantes uma espécie de ossatura delicada, a ser dissecada (id. *ibid.* p. 901) Cada palavra é um sistema fechado, vivo, um microcosmo. Cada palavra tem um perfume, um sabor, provoca em nós uma reação de atração ou repulsa. Essas reflexões de Mallarmé podem ser consideradas como uma tentativa de estabelecer correspondências imediatas entre os dois tipos de estruturas (significado e significante), por uma relação necessária. Mas em vez de considerar arbitrária a relação entre o signo e seu objeto, Mallarmé sonhava com uma espécie de igualdade formal entre a coisa e a palavra encarregada de designá-la. A palavra emanada de um mundo representá-la foneticamente (id. *ibid.*) O conhecimento de doutrinas esotéricas talvez tivesse feito com que o poeta sonhasse com a palavra que “cria” materialmente a realidade que ela nomeia. Em seu soneto “Sous les bois oubliés”, vemos o exemplo prático da teoria: para ressuscitar a morta foi suficiente “le souffle de son nom murmuré tout un soir”

O mistério das palavras, a evocação, as comparações nos levam a reuni-las em famílias ou a chegar a suas origens (este processo, que se baseia na idéia de junção, disjunção e posterior rejunção é análogo às imagens e símbolos poéticos mais freqüentes na poesia de Mallarmé: a asa, os jatos, a cintilação, o harpejo, a flor, o cristal, a espuma, a nuvem) A evocação de uma palavra permite o aparecimento de ramificações, e, por conseguinte, de recuperação. O desdobramento possibilita o redobramento. Em “Les mots anglais”, Mallarmé procura o valor intrínseco de cada som e até mesmo de cada letra que compõe a palavra, que por sua vez se apresenta ao poeta como um enigma a ser decifrado (“hieroglyphe inviolé”) Descoberta a chave, cada palavra seria espontaneamente um poema, sem que houvesse necessidade de escrevê-lo (Mallarmé não chegou, entretanto, a descobrir todas as chaves e a compor o livro que vencesse o acaso da composição, palavra por palavra) Abolir a gratuidade e o acaso na língua, restaurar a expressão original, seria para Mallarmé o projeto da poesia. Mas como o mergulho abissal é quase impossível, Mallarmé vai trabalhar com os intervalos, com o espaço livre que separa as palavras (id. *ibid.* p. 363/364)

O verso e o poema — O verso e o poema constituem o segundo aspecto da teoria poética de Mallarmé, estudado por Richard. Para Mallarmé, o verso realiza com palavras o que a melodia realiza com

sons (“Crise de vers”); o verso é uma forma sintética global, onde cada palavra influi sobre o sentido, mas que ultrapassa os momentos isolados representados pelas palavras e as coloca em uma perspectiva diferente. As palavras se sacrificam no verso, metamorfoseiam-se, purificam-se. Mallarmé sonha o verso, como “un mot parfait (que possui o dom do encantamento), native (nele reencontramos a alegria perdida de um contacto com algo virginal), vaste (possui uma gerba de significações)” (Mall. Oeuv. comp. p. 492) O movimento do verso é o mesmo movimento ascensional que parte do nada para chegar a um apogeu, que coincide com a rima. A palavra se reanima em efeito quando se estabelece entre ela e outra palavra inerte uma relação de analogia. As inércias associadas produzem uma atividade; a afinidade desperta a iniciativa (“La musique et les lettres”) A imaginação e o tato verbal descobrirão, na linguagem, os ecos, as semelhanças. Acumulando as palavras, organizando-as, de modo que uma remeta a outra, o poeta obriga-as a iluminarem-se e refletirem-se como cristais em paredes de grutas (Oeuv. comp. p. 386) Para dar iniciativa às palavras é preciso tecer uma rede de alusões concretas, um sistema de ecos e aliterações que provocarão o acendimento de um novo sentido poético (Id. ibid. p. 921) Em cada polo desta relação múltipla, o jogo da reciprocidade ressuscita o antigo poder de exaltação. Graças a “um sentido para sua simetria, ação, reflexo, o poeta leva as letras a uma transfiguração no termo sobrenatural que é o verso (“La musique et les lettres”) O verso e, por conseguinte, o poema são concebidos como arquiteturas de relações espelhantes e de ecos. Para que haja entre as palavras uma corrente alternada de simpatia, umas devem refletir as outras: “les abrupts, hauts jeux d’ailes, se mireront, aussi” (“Le mystère dans les lettres”) As palavras, para comporem o verso, precisam ser endurecidas e polidas a fim de que possam acolher e reenviar as menores claridades analógicas. Cada palavra seria uma espécie de pedra preciosa, capaz de receber e propagar o mais leve raio de luz, mas, ao mesmo tempo, essas palavras-espelho devem estar separadas, porque distantes umas das outras elas se desdobrarão. Daí a necessidade de elementos de ruptura, de eclipse, de fragmentação, que irão preparar a recriação de uma unidade ulterior. A descontinuidade será utilizada como meio de reconciliação; a atomização da linguagem será um meio para reuní-la e fundi-la em si mesma. O sentido nasce de um efeito de ressonância; o verso funciona como uma gruta ou um alaúde. A própria voz do poeta deve ser abstraída (“L’oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l’initiative aux mots” — “Crise de vers”) As palavras devem falar num silêncio equivalente ao que existiu antes das palavras. O poema torna-se objeto imanen-

te a si próprio e o verso “énoncé seul sans participation d’un souffle préalable chez le lecteur ou mû par la vertu de la place et de la dimension des mots” (“La musique et les lettres”)

O lirismo malarmeano exige silêncio assim como o romantismo declamatório de Victor Hugo exigia uma declamação, o lirismo de Baudelaire a vibração de um sopro e o de Verlaine, o cochicho de vozes antigas (J. P. Richard. Op. cit. p. 542)

O verso faz parte de uma construção, de um edifício cuja cúpula mestra reside na rima, ponto de inserção e de suporte de uma harmonia superior (“Solennité”) A rima confere ao verso o “équilibre momentané et double à la façon du vol” Isso explica o fato de Mallarmé ter permanecido fiel a medidas tradicionais em uma época de inovações, ao soneto, ao alexandrino. Para ele, o soneto e o alexandrino são estruturas prontas onde se pode esperar que o real venha reorganizar-se com mais facilidades que nos poemas abertos, nos versos livres que representam uma “modulation individuelle” (“La musique et les lettres”) O verso, para Mallarmé, ao lado de ter uma existência espacial como folha escrita, como volume, tem uma existência temporal, diacrônica, que provoca um movimento de desdobramento, numa disposição fragmentária, com alternâncias: palavras e vazios (“Crise de Vers”) Essa alternância provoca uma dissimetria e, portanto, um desequilíbrio; muito embora Mallarmé tenha lutado para chegar ao equilíbrio perfeito, a uma simetria fundada em uma obsessão dualista, explora também ele a dissimetria, unindo, em alguns de seus poemas, palavras longas a outras muitas curtas (“Victorriusement fui”, “Indomptablement a du”, etc.) A dissimetria, afastando as palavras, faz com que elas se liguem umas às outras por relações de analogias, não em um desenho simétrico convencional (no início de sua vida poética, Mallarmé havia utilizado a simetria convencional, de que é exemplo o soneto “Vere novo”, que apresenta o som “en” formando um desenho geométrico: retângulo no primeiro quarteto, triângulo no segundo, paralelas nos tercetos), mas formando uma verdadeira constelação, um arabesco. Cada palavra, como um cristal ou um diamante, oferece um aspecto polivalente e se liga em diversos níveis a outras, formando uma verdadeira rede de entrelaçamentos. A opacidade inicial, desde que descobertos os fios, transforma-se em transparência e a obscuridade em clarividência. A multivalência da palavra poética vai apoiar-se em outro elemento formal, a linha oblíqua, os viezes (“Le mystère dans les lettres”), que imitariam o acaso; a obra poética se transformaria, pois, em um trabalho

de mosaico, onde a regularidade seria prejudicial (“Les mots anglais”) Toda essa aparente irregularidade e dissimetria levaria a uma visão de conjunto, de unidade.

A ambigüidade, fundamento de toda obra poética, é excepcional em Mallarmé. As significações se encontram a um tempo reunidas e distintas, coexistentes e livres (Cf. J P Richard, op. cit. p. 552) Cada palavra-cristal se comunica com as outras. Cada faceta contém um sentido e cada sentido encontra um homólogo em outra faceta de outra palavra-cristal. Há uma relação de termo a termo, que dura um átimo e imediatamente é substituída por outra relação. Daí cada leitura de Mallarmé oferecer uma impressão diferente da anterior Tudo depende do ponto de vista de onde nos colocamos. Só uma sucessão de pontos de vista ligados entre si poderia determinar uma convicção (“Les mots anglais”) O poema se assemelharia a um móbile, a um diamante. Cada eco ou cada imagem sugerida por cada uma das palavras deve remeter a outra, sem que se perca a noção de conjunto. Conforme a construção sintática, a palavra muda de atitude ou de valor.

O poema regular, para Mallarmé, é, entretanto, apenas uma forma de expressão possível entre muitas, tais como o poema em prosa e, mesmo, o jornalismo (invasão de uma realidade pela poesia, vaporização e abolição de uma realidade mental) A continuidade exigida na prosa se interrompe desde que Mallarmé descobre que “tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs (“Crise de Vers”)

Em “Nénuphar blanc”, Mallarmé tenta romper a continuidade, ressaltando não as frases mas as pausas, os vazios que as separam. Os parágrafos distanciam-se por longos intervalos, o poema se compõe de fragmentos, onde se espelha o assunto. Nessa forma livre, os ritmos imediatos de pensamento ordenam uma prosódia sem preocupação com simetria ou obliquidade, a frase se eleva num jogo de acordes retardados, quase esgotados. A retórica balbuciante do retardamento e da espera suscita um movimento de elevação. O vazio permite a organização e a suspensão.

Outro tipo de poema é aquele em que, apesar da fragmentação das partes, o conjunto se agrupa em redor do fio condutor latente que constitui sua espinha-dorsal. A obra torna-se cintilante e as palavras se transformam em encruzilhadas, pontos de intersecção ou centros de convergência e divergência. Os “vazios” continuam essenciais e permitem acelerar ou afrouxar o movimento.

O Livro — Um dos objetivos de Mallarmé era escrever uma Grande Obra, o Livro, trabalho completo que, por sua vastidão e alcance, reduziria toda a sua obra anterior a meras experiências.

Conforme o plano do poeta, o Livro seria constituído de um número fixo de folhetos isolados. A cada leitura, retomar-se-iam as mesmas páginas, mas sempre em ordem diferente, e, quando todas as combinações possíveis fossem esgotadas, o leitor teria apreendido o sentido global, absoluto. O processo se funda sobre o princípio do desdobramento dualista que obcecou seu pensamento estético. Cada unidade de leitura corresponderia a uma outra unidade antitética e simétrica. Mallarmé pretendia propor duas alternativas de um mesmo assunto, não tratado seqüencial e historicamente, mas intelectualmente. As contingências temporais desapareceriam com a visão global, pluridimensional. A sucessão de variações formais levariam à captação de uma realidade total. A ambigüidade se desdobraria e se explicitaria em um texto continuamente sucessivo. O Livro seria uma forma sintética, capaz de, com estruturas temporais, destemporalizar o tempo. O folhetamento corresponderia às disjunções das relações de suas diferentes medidas. Quando as possibilidades de combinações se esgotassem, o Livro estaria em estado puro, transparente (“Le livre est pour le lecteur bloc pur transparent — il lit dedans, le devine — sait d’avance où finir — montrant où c’est ce qui devra être — raccords — rapports” — (“Le Livre”, p. 43)

Mallarmé não chegou a escrever seu Livro; não chegou nem mesmo a organizar sua obra. Sua poesia talvez pareça a muitos hermética demais, sua doutrina, obscura. Seus símbolos talvez pareçam excessivamente pessoais, sua linguagem, difícil. Mas talvez se possa resumir tudo singelamente. Mallarmé vislumbrou a beleza. Tentou captá-la, expressá-la, explicá-la. A beleza, todavia, só existe em estado puro, no momento em que ela sai do Nada, no momento do Ser. Imediatamente depois ela começa a percorrer sua trajetória para o Nada, o Não-Ser. Durante essa trajetória a beleza não mais É. Seria quando muito um vestígio, um vestígio que se fana, que decai, que se esvai. A beleza é uma cintilação, uma fagulha, um átimo, um som que ressoa no oco do alaúde, depois que a corda deixou de ser tangida, a gota de água de um repuxo que se perde na imensidão, o desabrochar de um lírio ou de um nenúfar, as coisas que se perderam e continuam a existir como sombras, brilhos, idéias, nomes, perfumes, sons. Enquanto algo de tudo isso continuar a existir, ainda não será o Nada mas também não será a existência imutável e eterna. Porque tudo estará irremediavelmente e irreversivelmente modificando-se sempre. Uma força desconhecida (le hasard?) arrasta-nos pelo espaço sem que se possa fa-

zer nada para sustá-la, detê-la. A vida traz o signo da morte. As coisas virgens se poluem no instante do ser. E o grande problema permanece: é possível captar a beleza? Expressá-la? Explicá-la? Será que alguém responderá o que ninguém ainda respondeu?

BIBLIOGRAFIA

MALLARMÉ, S. — *Correspondance, 1862-1871*. Paris, Gallimard, 1959.

—— — *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1951.

MONDOR, H. — *Vie de Mallarmé*. Paris Gallimard, 1941.

MICHAUD, G. — *Mallarmé*. Paris, Hatier, 1958.

RICHARD, J. P. — *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris, Seuil, 1961.

SCHERER, J. — *Le "Livre" de Mallarmé*. Paris, Gallimard, 1957.

RESENHAS

ÁVILA, Affonso — *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975. 227 p.

O volume "O Modernismo", lançado ultimamente pela Editora Perspectiva em sua nova coleção "Stylus" e organizado por Affonso Ávila, reúne 12 ensaios básicos que abordam a Caracterização, a Literatura, as Outras Manifestações do Movimento e mais um apêndice (O Modernismo em Minas Gerais) que constituem os trabalhos apresentados (Curso) no decorrer do VI Festival de Inverno dedicado ao Modernismo, realizado em Ouro Preto, sob o patrocínio da Universidade Federal de Minas Gerais.

De quanto se escreve sobre o Movimento, esta obra tem a vantagem do dinamismo e da variedade, seja pelos vários aspectos de que trata, seja pelas diferentes maneiras por que eles são tratados. Se por um lado temos a focalização do Modernismo no seu primeiro decênio de existência e o centramento do binômio dos Andrades, Mário e Oswald, com suas obras mais expressivas (Poesia — Prosa — Crítica ou Teatro), por outro, nota-se a tendência em estender seus prolongamentos até nossos dias, neles inserindo também autores e (ou) obras menores que "em sua função de cotidianeidade, nuas, sem o revestimento aparatoso e eterno da genialidade", além de mostrar, algumas vezes, "muito melhor os traços, as qualidades e os defeitos de uma época" como diz Mário de Andrade, (citado à pág. 106) se prestam sempre mais facilmente a preencher esquemas, a comprovar formulações, a satisfazer novas tentativas de estruturação.

O estudo do Modernismo, encarado em sua fase heróica ou visto em suas derivações, leva alguns dos autores a incluírem em seus ensaios um retrospecto dos tempos (Francisco Iglésias), das correntes estrangeiras (Benedito Nunes) e (ou) nacionais (Affonso Ávila) que, de uma maneira ou de outra, repercutiram no Movimento.

Outros, além disso, — particularmente os autores dos ensaios sobre as Outras Manifestações do Modernismo — tomando a este como ponto de referência, estabelecem um verdadeiro balanço do que se tem feito em nossa terra desde o seu advento, em termos de Artes Plásticas, Música, Teatro, Cinema.

Às vezes, devido a diversidades de foco mais acentuadas, surgem quase-contradições curiosas: — A linguagem que aí se desenvolve é artificial e rebuscada, muito próxima do fracasso enquanto realização poética, mas propi-

ciadora de caminhos a serem ou não seguidos por outros poetas. É nesse esforço de destruição e dilaceramento que se deve compreender “As Enfibraturas do Ipiranga”, um fracasso poético proposital. — (Affonso R. de Santana, p. 57) e: — para enfrentar, entre os intelectuais conservadores, os burgueses senís e os proletários indiferentes da maravilhosa ópera bufa de “As Enfibraturas do Ipiranga, fecho da *Paulicéia Desvairada*, o destino social conflitivo que a ruptura com a tradição lhe impunha... (B. Nunes, p. 46).

ou ainda:

— A oralidade permanece cada vez mais rejeitada pela crítica, principalmente agora que uma bibliografia estrangeira veio em apoio da escritura — (ainda Affonso Romano, p. 68) e — Se não é para ler em voz alta, é feita para reconstruir uma narrativa oral feita em voz alta. A literatura brasileira, em geral, participa muito desse caráter oratório. — (Bernardo Élis, p. 92).

O caráter por vezes contraditório que trai a busca constante de esclarecimento e renovação, tanto em termos de linguagem quanto em termos de formulações teóricas e que transparece neste livro, é um retrato vivo de nossa realidade crítica nacional que, se no tempo de Mário era basicamente composta por “letrados” que nada assimilavam e que disfarçavam com princípios de ocasião, apadrinhados por este ou por aquele grande nome, a ausência de um verdadeiro pensamento, “ventoinhas de princípios ocasionais (que) têm por estética a orientação do último poeta decorado ou ‘a filosofia do último Bergson’, que não digeriram” (M. de Andrade, cit. à p. 41), não deixa agora, inevitavelmente, de dar mostras de ter passado por uma sensível evolução.

Sem entrar no mérito do rico e cuidado apêndice sobre o Modernismo Mineiro, — um curso por si só — reconhece-se, no conjunto dos ensaios deste livro de leitura acessível, muitas vezes viva e estimulante, uma grande seriedade de intenções, orientadas para a pesquisa, a experiência, a proposta de que, juntamente com uma “permanente vigilância estética”, cinquenta anos atrás, Mário e Oswald de Andrade, foram os exemplos.

AURORA F. BERNARDINI

* *

*

CAMPOS, Augusto de — Plaza, Julio — *POEMOBILES* São Paulo, Edição de autor, 1974.

Ante a criação de Augusto e Julio Plaza, a primeira sensação é de espanto. Por onde começar, se não há começo? Por onde terminar, se não existe

fim? No entanto, são obras que não podem passar como lançamentos de fim de semana, ou meros objetos (visualmente magníficos) para enfeitar estantes de escritório. É necessária uma reflexão. Seguir o caminho do emocional ‘gostei’, ‘não gostei’, ‘interessante’, ‘criativo’, etc. Seria cômodo demais, para as invenções como certamente diria Pound desses dois desbravadores da criação artística contemporânea. Precisamos, usando palavras de Haroldo de Campos, apreender a ver e ouvir estruturas — chave para a compreensão de um poema concreto.

O melhor caminho, a nosso ver, seria um mergulho na Semiótica, para a aprendizagem de um código que, à primeira vista, nos é totalmente estranho.

A decifração de “Poemobiles” e “Caixa Preta” só é possível se considerarmos a Realidade como uma categoria lingüística; isto é, ela passa a ser o próprio Signo, aqui entendido no conceito saussureano como a dupla articulação entre significante e significado (à maneira de anverso e verso de uma folha de papel).

A forma visual, como se nos apresentam esses dois trabalhos, se encaixa no conceito de Lévi-Strauss; ela se define por um conteúdo que lhe é exterior, o conteúdo é a sua própria estrutura e vice-versa. Conteúdo e forma apreendidos através de uma organização lógica concebida como propriedade do real. Esse real é apreendido pelo próprio material de trabalho: a linguagem.

Vale lembrar, ainda, o crítico italiano Cesare Segre quando diz que o objeto último dos modelos estruturais não é a destilação da realidade, mas o confronto com essa realidade, procurando, para cada caso, uma descrição mais coerente e exaustiva possível.

Poderíamos dizer que essa semiologia de invenção auto-estrutura e inter-estrutura os signos lingüísticos e visuais, formando um todo organizado (apesar da aparente desorganização) no enalço do poético.

Vale a pena transcrever trechos da proposição de fé dos poetas-concretistas (para uma melhor compreensão dos seus trabalhos), que se encontra no “plano-piloto para poesia concreta” (1).

“poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado estrutura

(1). — Para um melhor estudo, ver **TEORIA DA POESIA CONCRETA**, Textos Críticos e Manifestos, 1950-1960 de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Editora Livraria Duas Cidades, \$50,00, 2.^a edição, 1975.

espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta-analógica, não lógico-discursiva de elementos ().

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. Criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. O poema produto: objeto útil.”

Em POEMOBILES há uma fusão de dois artistas que se tornam um só na procura de uma comunicação fácil e imediata. Há uma tentativa, bem sucedida por sinal, de aplicar os elementos sinestésicos em todo o seu potencial visual, auditivo, tátil, com preponderância do primeiro. O próprio título define a obra: são poemas (13 ao todo) que têm a função de serem móveis de enfeite, ou seja: são objetos úteis.

Já CAIXA PRETA perde um pouco da unicidade de POEMOBILES. Saem ganhando os trabalhos de J Plaza, com as suas *Estruturas I/II/III/IV/V* os *Hexacubos*, a *Excultura montável*, etc. Realce-se o trabalho criativo de Augusto, em *cidade/city/cité*.

Na procura do “verbivocovisual”, um compacto do não menos excelente Caetano Veloso, que com sua maestria vocal ‘declama’ *Dias Dias Dias* e *O Pulsar* de Augusto de Campos.

Vale a pena ressaltar que esses dois trabalhos são apresentados de maneira a fugir à forma tradicional do livro.

POEMOBILES é uma caixa retangular de 21x16cm que ao ser aberta (fecho de barbante acetinado) mostra 13 poemas que se encontram soltos, podendo ser manuseados isoladamente. Não existe uma ordem fixa para as possíveis leituras do “livro” Impressão em offset e papel westerprint.

CAIXA PRETA de 31x23,5cm é-nos apresentada em forma de álbum dividido em duas partes. Como em POEMOBILES, os trabalhos podem ser manuseados independentemente. Julio Plaza introduz outra inovação: as suas *estruturas* são acompanhadas de um “modelo para armar” (nossa expressão) — um trabalho lúdico para o leitor.

Só podemos dar a “dica” de que vale a pena (mesmo que seja pela curiosidade dos trabalhos) conhecer esses “dois livros” que merecem um estudo mais minucioso por parte da crítica especializada.

PAULO JORGE HARANAKA

* * *

*

CHEVRIER, Jacques. *Littérature Nègre. Afrique-Antilles-Madagascar* Paris, Armand Colin, 1974, 288 p.

O interesse pelas diferentes literaturas de expressão francesa começou a manifestar-se junto ao nosso professorado universitário de francês sobretudo a partir do colóquio que a Association des Universités Partiellement ou Entièrement de Langue Française (AUPELF) promoveu na Universidade de São Paulo em junho de 1973. Desde então muito se tem falado do diálogo de culturas e do papel que a língua francesa nele pode representar. Aos poucos temos nos habituado à expressão *francofonia*, neologismo que designa, em seu sentido mais amplo, o conjunto dos países de expressão francesa (inclusive — convém não esquecer — a própria França):

Dos diferentes domínios da francofonia (europeu, canadense, negro-africano, árabe, asiático) o negro-africano parece fadado a suscitar ressonâncias mais profundas entre nós, tantos são os pontos comuns de nossas realidades, inseridas, tanto a africana quanto a brasileira, no contexto do Terceiro Mundo.

Por isso, julgamos oportuno assinalar a existência de obras como esta *Littérature Nègre*, de Jacques Chevrier. Não se trata propriamente de um manual literário, mas sim de um composto de manual e ensaio, que a própria editora Armand Colin inclui ao mesmo tempo sob as rubricas de *Ideias e Literaturas*. Com efeito, o objetivo de Chevrier é duplo: esboçar um panorama de 50 anos de literatura negro-africana e caracterizar o contexto socio-cultural no qual se inscreve esta literatura.

Esta duplicidade de objetivos reflete-se forçosamente na estrutura da obra, concebida em duas grandes partes: I “La Littérature Nègro-Africaine en langue française de 1921 à nos jours” (p. 11-176) e II “Situation et Perspectives” (p. 177-273).

Tal composição não evita certos inconvenientes, sobretudo o da retomada freqüente de idéias e de textos que as ilustram. Um exemplo, entre outros: a bela profissão de fé do poeta Aimé Césaire “Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n’ont point de bouche.” aparece pelo menos três vezes (p. 77, 87 e 183). Tem-se a impressão que Jacques Chevrier, sem se preocupar muito com os rigores dos manuais literários, limita-se às vezes a reunir ensaios diversos,

que evocam temas constantes dos estudos africanistas. Registra-se aqui o fato não como crítica, mas apenas para prevenir os leitores mais afeitos ao espírito universitário. Poder-se-ia estranhar também a frequência com que são resumidos trabalhos teóricos de outros especialistas do assunto, em particular os de Lilyan Kesteloot, cuja autoria de certos excertos nem sempre é assinalada (cf. p. 212, a idéia da fusão poesia-ação, retomada convenientemente à p. 222). São pequenos escolhos que não empanam contudo o brilho de um trabalho redigido com clareza, sem pedantices, e que denota no autor um profundo interesse pela cultura e civilização negro-africana de expressão francesa.

A primeira parte do livro compreende quatro capítulos: nascimento de uma literatura: irrupção da grande poesia negra; a era do romance; o teatro negro-africano.

1. *Nascimento de uma literatura*

Num rápido apanhado inicial, Jacques Chevrier define as diferentes fases de um exotismo literário que levou a França a interessar-se, desde o século XIV, pelo continente africano. Interesse que se acentua em fins do século XIX e começos deste século, com a obra de colonização. Contudo, imbuído de vários preconceitos, este exotismo revela-se superficial e evidencia duas tendências negativas: desprezo pelos países e povos negros e exaltação da conquista colonial. Nem mesmo a descoberta da arte negra em Paris por cubistas e surrealistas escapou inteiramente aos vezos do exotismo alegre.

No período que separa as duas grandes guerras, assume proporções consideráveis a produção de obras literárias pelos próprios escritores negros. Se a poesia se caracteriza ainda, em parte, pela imitação formal dos franceses e por uma certa pobreza de imaginação, o romance por sua vez começa a tomar consciência da realidade colonial. O romance *Batouala*, de René Maran, coroado pelo prêmio Goncourt de 1921, costuma ser considerado como a “certidão de batismo da literatura negra de expressão francesa” Também nestes primórdios da ficção situa-se o notável *Gouverneurs de la rosée*, do haitiano Jacques Roumain.

Sob a influência da Negro-Renascença americana, difunde-se na Europa dos anos 30 o chamado movimento da *Négritude*, ligado intimamente à *Revue du monde noir*, ao manifesto *Légitime défense* e às figuras do martiniquense Aimé Césaire e do senegalês Léopold Sedar Senghor. Baseando-se nas obras destes dois poetas, Jacques Chevrier nos propõe uma ampla definição da noção de *négritude*: expressão de uma raça oprimida, manifestação de uma maneira de ser autêntica, instrumento de uma luta e utensílio estético. Ou como diz, em resumo, Senghor: “a descoberta dos valores negros e a tomada de consciência, pelo negro, de sua situação” (citado à pág. 39).

2. *Irrupção da grande poesia negra*

“Alienado numa falsa cultura que o separa de suas raízes”, o africano — diz Chevrier — “experimenta a vertigem da angústia e volta-se com nostalgia para o seu passado: é o momento da grande poesia negra de expressão francesa” (p. 63). Seguem-se algumas indagações sobre a natureza profunda da poesia africana, suas etapas e os temas mais freqüentes.

Mas o essencial deste capítulo é consagrado ao panorama dos poetas mais representativos e respectivas obras marcantes. Quem se interessar por esta poesia não poderá deixar de ler: *Pigments*, do guianense Léon Damas; *Cahier d'un retour au pays natal* e *Cadastre*, de Aimé Césaire; *Hosties noires* e *Ethiopiennes*, de Senghor; *Les Contes d'Amadou Koumba*, de Birago Diop, também senegalês; *Antsa*, do malgaxe Jacques Rabemananjara. Sem esquecer os poetas mais recentes que, como o mauriciano Edouard Maunick, deixam para trás os queixumes da *négritude* e se interrogam sobre o sentido profundo da existência.

3. *A era do romance*

Por volta de 1954, o romance sucede à grande explosão lírica da *négritude*. Talvez porque, como afirma Chevrier, a prosa é funcional e porque era então necessário que romancistas começassem a retratar e analisar a nova sociedade africana em vias de edificação. Uma fecunda produção romanesca registra-se a partir daquela data, orientando-se em cinco direções, assim definidas pelo crítico: romances de contestação, romances históricos, romances de formação, romances de angústia, romances de desencanto. Seria lícito contestar o bem fundado de uma tal classificação, baseada apenas em conteúdos: um romance histórico pode ser contestador; o romance de formação nem sempre é isento de angústia, etc. De qualquer forma, a classificação de Chevrier tem o mérito de ordenar o que é complexo de facilitar a assimilação de informações. Eis, para cada tendência, os elementos que cumpre assinalar:

“*Romances de contestação*” — Concebidos em geral antes das Independências, exprimem a cólera de homens submetidos a uma cultura que rejeitam: Ferdinand Oyono (República dos Camarões), *Le Vieux Nègre et la médaille*; Seydou Badian, cujo único romance — *Sous l'orage* — constitui um requisitório contra a dominação européia no Sudão francês e um testemunho sobre a terrível epidemia de meningite que dizimou os bairros pobres de Bamako; Jacques Stephen Alexis (Haiti), *Compère Général Soleil*.

Romances históricos — Citando um texto de Mário de Andrade, extraído de sua introdução ao teatro do guineense Condetto N. Camara, J. Chevrier lembra que é inerente à alma africana a necessidade de “identificação com figuras prestigiosas das épocas passadas” Fato que explica a proliferação de coletâ-

neas de narrativas históricas, cujas mais importantes seriam, no dizer do crítico: *Soundjata ou l'épopée mandingue*, de Djibril Tamsir Niane (República do Mali); *Crépuscule des temps anciens*, de Nazi Boni (Alto Volta); *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazano*, de Jean Malonga (Congo)

Romances de formação — Retratam a formação intelectual e sentimental de uma geração de africanos marcados por disciplinas e métodos ocidentais: Camara Laye (Alta Guiné), *L'Enfant noir*; Hamidou Kane (Senegal), *L'aventure ambiguë*; Ake Loba, (Costa do Marfim), *Kocoumbo l'étudiant noir*.

Romances de angústia: — Propõem uma “visão patética da condição humana” Olympe Bhêly-Quenum (Dahomé), *Un Piège sans fin*; Camara Laye, *Le Regard du roi*.

Romances de desencanto — Reflexo das decepções causadas pelo advento de injustiças, corrupção e despotismo em certos estados africanos independentes: Amadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*; Henri Lopes (Congo), *Tribaliques*; Sembene Ousmane (Senegal), *Le Mandat*.

4. O teatro negro-africano

Embora o teatro, profano ou religioso, esteja enraizado nas fontes mais primitivas das diferentes culturas negras, a arte dramática à italiana ou ocidental faz sua aparição no cenário intelectual negro-africano a partir da década de 50. De modo geral, este teatro denuncia o colonialismo, propõe uma análise do conflito de gerações e critica os costumes políticos. Nomes mais representativos: Seydou Badian, Charles Nokan, Bernard Dadié, Guillaume Oyono e, sobretudo, Aimé Césaire, cuja *Tragédie du roi Christophe* obteve grande sucesso.

A segunda parte de *Littérature Nègre* sob o título já assinalado de “Situations et Perspectives”, estende-se com mais pormenores sobre o contexto socio-cultural dos países negro-africanos e coloca um certo número de problemas controvertidos, muito dos quais falam de perto ao próprio intelectual brasileiro: o homem de cultura africano face a suas responsabilidades, passagem da tradição oral à literatura escrita, o escritor e seu público, o futuro da literatura negro-africano: o entusiasmado engajamento na realidade do continente africano; a luta contra uma sempre virtual assimilação pelos padrões ocidentais; o bilingüismo e a necessidade de uma literatura escrita em língua vernácula; o perigo de novas formas de imperialismo cultural e certas reticências ao projeto moderno da francofonia; as inumeráveis dificuldades que encontra a difusão do livro num continente onde 80% da população é constituída de analfabetos.

Terminando, não poderíamos deixar de transcrever este belíssimo trecho de Aimé Césaire, no qual se traduz o grito pungente de tantas civilizações ameaçadas de sufocamento pelo demônio da tecnologia:

“On me parle de progrès, de réalisations, de maladies guéries, de niveaux de vie élevés au dessus d’eux-mêmes.

Moi, je parle de sociétés vidées d’elles-mêmes, de cultures piétinées, d’institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d’extraordinaires possibilités supprimées.

On me lance à la tête des faits, des statistiques, des kilomètres de routes, de canaux, de chemins de fer.

Moi, je parle de milliers d’hommes sacrifiés au Congo-Océan. Je parle de ceux qui, à l’heure ou j’écris, sont en train de creuser à la main le port d’Abidjan. Je parle de millions d’hommes arrachés à leurs dieux, à leur terre, à leurs habitudes, à la sagesse.

Je parle de millions d’hommes à qui on a inculqué savamment la peur, le complexe d’infériorité, le tremblement, l’agenouillement, le désespoir, le larbinisme”

(Citado por J. Chevrier, p. 185-186).

ITALO CARONI

* *

*

Koch, Walter — *Falares Alemães no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1974. 90 p., 8 mapas, 7 ilustrações, Bibliografia p. 30-31.

As preocupações com os estudos dialetológicos remontam às últimas décadas do século passado. São trabalhos de lexicografia, como os de Antonio Pereira Coruja, com a *Coleção de Vocábulos e Frases usados na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul*, e Antonio Joaquim Macedo Soares, que pretendia documentar o *dialeto brasileiro* escrevendo *Estudos lexicográficos do dialeto brasileiro*. Revivendo o entusiasmo do período da Independência, o início da República se viu bafejado por um fervor nacionalista que se manifestou também nas obras de Sílvio Romero, cujo objetivo era identificar o *diferencial nacional*, e no “porque-me-ufanismo” de Affonso Celso. Talvez a ideologia latente deste período ainda não se tenha de todo esvaído.

O empenho em evitar a dissociação entre os vários campos da língua imprimiu uma nova orientação aos estudos da língua portuguesa no Brasil com os trabalhos de Amadeu Amaral, Antenor Nascentes, Mário Marroquim e outros. Temos, portanto, nessas obras não apenas um levantamento do léxico, mas uma

tentativa de abordagem de caráter geral. Embora imbuídos do espírito científico da época, esses estudos sobre os diversos falares regionais escondem em seu bojo a oposição entre propagandistas de uma língua brasileira e defensores da unidade lingüística entre Portugal e Brasil. A falta de técnica e rigor científicos impediu que esses trabalhos transcendessem o âmbito das proposições ideológicas.

Na década de 1950 o trabalho de Serafim da Silva Neto, *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*, marca uma nova fase na pesquisa lingüística brasileira. A coleta sistemática de dados e o emprego dos métodos da Geografia Lingüística e da Sociolingüística são as características desse novo período.

É dentro deste contexto que encontramos o livro de Walter Koch, *Falares alemães no Rio Grande do Sul*.

Como primeiro resultado de uma pesquisa ampla reúne a obra três estudos realizados na área de colonização alemã do Rio Grande do Sul. O primeiro deles, *Contribuição para o estudo dos falares alemães no Rio Grande do Sul*, tem por objeto estabelecer a possibilidade de uma “koiné” teuto-rio-grandense. O A. se utiliza das técnicas de pesquisa empregadas pelo “Deutsch-Wort-atlas” (DWA). Escolheu o termo *pepino* por não ser este passível de várias interpretações por parte dos informantes. Dada a predominância da forma “Gurke” e suas variantes, o A. conclui que os “dialetos alemães não se dissolveram totalmente numa “koiné” teuto-rio-grandense uniforme e homogênea” As variações devem-se à influência de diversos falares regionais alemães. Quanto à distribuição geográfica das formas encontradas “somente a comparação com outros mapas lingüísticos da mesma área admitirá conclusões válidas. Ademais teriam que ser examinados diversos fatores extra-lingüísticos, como correntes de imigração e de migração interna, vias de comunicação etc.”

O segundo estudo, *Idioleto e dialeto numa colônia westfaliana* (p. 33-61), fundamenta-se num levantamento realizado na localidade de Linha Clara, Município de Estrela, colonizada na década de 1870 por imigrantes oriundos da Westfalia que cultivam o westfaliano ainda em família. O A. busca a origem desse falar na própria Westfalia, bem como fatores que possam provocar as “impurezas” do dialeto. Emprega para tanto o processo de superposição de isoglossas que implica a distribuição geográfica de determinadas palavras e suas variantes. Da aplicação de cinco questionários a seis informantes, o A. infere que no falar de Linha Clara predomina o dialeto westfaliano falado na região de Tecklenburg, Lengerich e Osnabrück com alguma influência do dialeto francônio infiltrado na região através de matrimônio. A influência, porém, de dialetos francônios assim como na língua portuguesa “devem ser bem mais recentes, visto que nenhum empréstimo deles é usado por mais de dois dos seis informantes”

O terceiro estudo, *Notas etnográfico-lingüísticas sobre a cana-de-açúcar* (p. 63-90), registra o fato de os imigrantes alemães adotarem as técnicas de cultivo e industrialização da cana-de-açúcar empregadas no Brasil sem contudo se apropriarem da terminologia portuguesa.

Em face das pesquisas já realizadas entre os imigrantes alemães no Rio Grande do Sul, entre as quais destacamos as de H. Bunse, R. Bossmann e C. Oberacker, que não são desconhecidas do A., surge-nos a pergunta se não seria prematuro concluir pela inexistência de uma “koiné” teuto-rio-grandense depois do estudo, embora rigoroso, de uma só palavra. Não estaria aqui o A. concluindo mais do que as premissas lhe permitiriam?

Com relação ao segundo estudo o A. dá grande realce às porcentagens. Seria interessante empregar também outros recursos da estatística, pois pode igualmente ocorrer que o pequeno número de informantes (apenas seis que não respondem completamente os questionários) esteja viciando a amostra. Será que um maior número de informantes permitiria demonstrar uma maior influência dos pomeranos, dos baixo-saxões e de outros? É de elogiar a tentativa do A. em criar o conceito de *famileto*, devendo-se lembrar que sob este termo podem se esconder uma série de aspectos ainda não totalmente pesquisados.

Ressaltamos com o próprio A. que o terceiro estudo apenas reúne “Notas”, “como um produto lateral”, feitas por ocasião da pesquisa sobre os falares alemães no Rio Grande do Sul.

CÉLIA MARIA FROTA DE SOUZA

* * *

*

OS RELÂMPAGOS DE MURILO MENDES

MENDES, Murilo — *Retratos Relâmpago* Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 1973, 106 p.

Este livro teve um destino bem estranho. Embora tenha impressa na capa a data de 1973, não foi no início distribuído e, ainda em 1974, aparecia anunciado entre os “próximos lançamentos”. Ao que parece só no começo de 1975 passou a circular um pouco, isto é, podia ser encontrado em pouquíssimas livrarias e teve alguma repercussão crítica. Todavia, mesmo agora, é um livro difícil de encontrar, provavelmente porque os livreiros não se sentem muito animados pela edição oficial, de capa nada atraente, sendo conhecida, ademais, a aversão de muitos revendedores pelos livros baratos. E todos estes fatores fazem com que este livro tão importante atinja muito dificilmente o seu público.

Primeira série de uma publicação que Murilo Mendes pretendia continuar consiste numa sucessão de pequenos *flashes*, nos quais a escrita muriliana cola-se ao objeto, apreende-o antropofagicamente, desdobra-se de acordo com as novas coordenadas traçadas pelo texto que apreende, mas sem deixar jamais de ser Murilo. É algo bem diferente de uma colagem esta adesão total ao texto, mas uma adesão sem perda de personalidade, afirmando-se quando parecia diluir-se, vindo à luz quando parecia acabar.

Vejam-se, por exemplo, as primeiras linhas de “Homero”:

Homero rapta Helena corporal, arma e desarma guerreiros, incendia Tróia;

Fatigado, sangrando-lhe a armadura projetada pelo Primeiro de Chirico, seguido por algumas Metáforas fiéis.

É Homero-Murilo, atemporal e aparentemente apessoal, mas na realidade muito Murilo, o século XX englobado em Homero e vice-versa.

O livro é resultado de um longo trabalho de elaboração. Aparentemente em prosa, na realidade foi escrito sobre o fio da navalha, isto é, no limiar, na intersecção, na fronteira entre os dois domínios. Isto não significa apagar os limites entre prosa e poesia, mas, pelo contrário, ter bem consciência dos respectivos domínios e trabalhar a cavaleiro da crista entre os dois. É o que Murilo consegue admiravelmente, após um longo caminho.

Detectar este caminho não é fácil e o próprio poeta deixou neste livro, pouco antes de morrer, uma advertência sobre o áspero da empresa: “Agora então que me aproximo a passos largos da palavra eternidade — com ou sem direito a uma segunda vida — sinto se deslocarem dia a dia as cômodas etiquetas que reciprocamente nos aplicamos, enquanto subsiste o enigma da nossa verdadeira identidade, que talvez de resto nunca poderemos decifrar” (p. 59)

O Murilo que temos é o dos textos, a “verdadeira identidade” (verdadeira?) só nos pode ser dada pela leitura, o que “podemos decifrar” é sempre mutável. Apoiemo-nos, pois, em outras leituras também, procurando ver a relação entre este livro e o conjunto da obra muriliana.

O crítico João Alexandre Barbosa inicia o seu ensaio (1) com a constatação de que “a maioria dos trabalhos consagrados à análise da obra poética de Murilo Mendes coincide em vê-la fundada numa básica e, para o crítico, desconcertante multiplicidade, pendendo-se deste modo, a visão de conjunto capaz de integrá-la, unificando-a. Se a afirmação parece correta em relação

(1). — João Alexandre BARBOSA, “Convergência poética de Murilo Mendes”, in *A metáfora crítica*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1974.

à maior parte do que se escreveu sobre Murilo há alguns anos, o próprio ensaísta constata, a seguir, que alguns estudos recentes tendem justamente a apresentar esta visão mais integrada, embora sem redução a uma fórmula uniforme.

Por que haveria então esta “falência” da crítica pregressa e um possível êxito da crítica recente? Não será, em grande parte pelo menos, porque a própria obra do poeta foi-se definindo com o tempo e justamente agora, sobretudo a partir dos seus setenta anos, os livros se apresentam completando-se, lançando luz um sobre o outro, tornando mais aparentes as linhas mestras de toda a evolução do poeta, não obstante a advertência que nos deixou neste último livro? O desvelamento e o mistério passam a constituir dois pólos, entre os quais oscila qualquer exame que se faça hoje de sua obra.

Com efeito, o ensaio fundamental de Luciana Stegagno Picchio (2), que soube tão bem apontar para a “elegância” e “equilíbrio” de Murilo, ao mesmo tempo que mostrar como ele evitou o processo de “mumificação gloriosa” dos “monstros sagrados” de 22, este ensaio, com toda a sua agudez, tornou-se possível depois que os aforismos de *O discípulo de Emaús* mostraram o absurdo de certos clichês sobre a obra de Murilo Mendes.

O artigo tão rico e tão penetrante de Haroldo de Campos (3), e que só poderia ser escrito por quem domina o ofício do poeta por dentro, inicia-se também com um aforismo de *O discípulo de Emaús*: “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo” O ensaísta mostra que um caminho importantíssimo na obra de Murilo Mendes foi a sua tendência para o *rigor* e o *concreto*, que já aparecia claramente em *Poesia Liberdade*, mas adquiriu sua plenitude em *Tempo espanhol*, “livro domado e severo, de maturada maturidade”

Consciente de toda esta transformação da visão que se pode ter atualmente de Murilo Mendes, João Alexandre Barbosa, no ensaio já citado, analisa o livro *Convergência*, de 1970, o último volume de poesia de Murilo, justamente como um texto básico para a compreensão de toda a sua obra, concordando com Haroldo de Campos e com Alfredo Bosi quanto à crescente *objetividade* que nela se manifesta. A análise de João Alexandre resulta, igualmente, numa confirmação das observações de Haroldo de Campos sobre a “dissonância imagética”, que ocorre em Murilo e que Haroldo vê ligada a uma “rítmica dissonante” Esta “dissonância imagética” vem contribuir para a visão de Murilo que nos é dada pelo testemunho de João Cabral de Melo Neto: “Sua poesia me

(2). — PICCHIO, Luciana Stegagno, “O itinerário poético de Murilo Mendes”, in *Revista do livro*, nº 16, dezembro 1959.

(3) — CAMPOS, Haroldo de, “Murilo e o mundo substantivo”, in *Metalinguagem*, Editora Vozes, Petrópolis, 1967

foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (4)

Sendo o ensaio já citado um reconhecimento das contribuições importantes que tem havido para a compreensão da obra de Murilo, João Alexandre Barbosa acrescenta nele observações pessoais que são igualmente de grande alcance e permitem compreender melhor certos aspectos de *Retratos Relâmpago*: “ trata-se de verificar em que medida a existência de um último livro — *Convergência*, no caso de Murilo Mendes — responde a um roteiro de adequação entre o escritor e sua circunstância, isto é, a de seu tempo histórico e do tempo, por assim dizer, intertextual de que a sua obra é espaço privilegiado” Deste modo, aponta-se não para uma relação mecânica, de *reflexo*, entre o escritor e sua época, mas para uma relação em que a obra aparece em diálogo com o seu tempo, com as outras obras do autor e com toda a literatura. Os elementos externos passam a ter importância na medida em que são incorporados à própria estrutura da obra, conforme tem sido preocupação constante do autor do ensaio. João Alexandre dá uma formulação teórica mais ampla a uma observação contida no estudo já referido de Haroldo de Campos, tantas vezes acusado de só cuidar de sincronia, de ser “anti-histórico”: “Finalmente, e não com menos relevância, assinala-se a adequação isomórfica dessa estilística da dissonância praticada pelo Murilo Mendes de *Poesia-Liberdade* com o próprio conteúdo conturbado do livro, composto de trabalhos escritos entre 1943 e 1945, na sua maior parte marcados pelo espantoso drama da 2a. guerra mundial, que explode assim (ou “implode”) no próprio âmago conflitante dos poemas” O neologismo candente de Haroldo de Campos dá a correspondência imagética do fato analisado com pertinência e agudez por João Alexandre Barbosa.

Em “Murilo Mendes e o Poliedro”, ensaio publicado como prefácio ao livro em prosa *Poliedro* de Murilo Mendes, Eliane Zagury lança uma pergunta importante: “Como é possível uma obra em prosa expor uma face irrevelada da obra poética?” Mas, se a pergunta foi muito bem formulada, o caráter ligeiro do ensaio em questão não permitiu desenvolver adequadamente a problemática por ela suscitada. Segundo a ensaísta, *Poliedro* “apresenta todas as características da linguagem poética de Murilo Mendes, exceto uma que, no entanto, é fundamental: a densidade máxima que a língua suporta na tensão fono/’grafo, semântico-sintática” Mais uma vez, aponta-se habilmente para um fato da linguagem poética, mas o problema da relação prosa/poesia na obra de Murilo é bem mais complexo, e agora pode ser visto com mais clareza, depois da publicação não só de *O discípulo de Emaús* e *Poliedro*, mas também de *A idade do serrote e Retratos Relâmpago*.

(4). — MELO NETO, João Cabral de, orelha do livro *Poesias* de Murilo Mendes, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1,59.

Retratos Relâmpago, último livro editado do autor, nos coloca, de maneira aguda e poética, diante de uma prosa memorialista, oscilando entre estes dois polos, não extremos, próximos, porém ainda no impasse dessa proximidade.

Realmente, se nos atemos à noção poundiana da linguagem poética como concentração máxima, há “prosas” de Murilo que passariam facilmente por poesia, enquanto outras se classificariam tipicamente como participando do domínio da prosa.

Vejam-se, por exemplo, dois aforismos de *O discípulo de Emaús*:

[A poesia é a realidade; a imaginação, seu vestíbulo.
O Cristo é fino e agressivo.]

Onde está a “frase menos tensa, tomando aparência de afirmação objetiva, contundente, mas sem a densidade da linguagem poética”, a que se refere Eliane Zagury? Quanto à contundência está certo, mas.. o resto?

Poliedro termina com as palavras:

Recebi da vida. Suportei dos deuses. Acrescento-me da morte.

Não será esta uma das linguagens mais densas de toda a nossa literatura, de toda a poesia da língua?

Parecem à primeira vista tornar-se precárias, diante dela, as distinções entre linguagem poética e prosa literária. Mas veja-se agora outro trecho de *O discípulo de Emaús*:

A harmonia da sociedade somente poderá ser atingida mediante a execução de um código espiritual e moral que atenda, não só ao bem coletivo, como ao bem de cada um. A conciliação da liberdade com a autoridade é, no plano político, um dos mais importantes problemas. A extensão das possibilidades de melhoria a todos os membros da sociedade, sem distinção de raças, credos religiosos, opiniões políticas, é um dos imperativos da justiça social, bem como a apropriação pelo Estado dos instrumentos de trabalho coletivo”

Que texto será mais prosa, inclusive no sentido de “prosaico”? A mesma tensão entre os pólos, prosa/poesia, aparece reafirmada a cada passo em *Retratos Relâmpago*.

Às vezes, tem-se em Murilo a impressão de um jogo com os recursos prosa/poesia da língua. No capítulo “Belmiro Braga” de *A idade do serrote*, a evocação do poeta mineiro inicia-se com dois decassílabos perfeitos: “Lá vem o volantim Belmiro Braga sorrindo no seu terno de xadrez” Poderia ser

o início de um soneto. Este e outros recursos no gênero não tiram, porém, ao capítulo o caráter de prosa ritmada, mas bem *prosa* narrativa: discursiva, derramada até. Há realmente algo de malícia neste emprego de recursos fáceis, a facilidade aqui se torna ironia.

Não se pode deixar de levar em conta esta malícia e esta seriedade no jogo com a linguagem, em qualquer abordagem que se faça de *Retratos Relâmpago*. Mas, sobretudo, este livro nos coloca, mais uma vez, com veemência, diante do problema: onde acaba a prosa? Onde começa a poesia?

Vamos encontrar uma indagação sobre o assunto num trabalho importante de Iúri Tinianov, aparentemente inacabado, e que só foi publicado na Rússia 24 anos após a morte do autor (isto é, em 1967), e que já está traduzido para o espanhol. (5) Voltando-se contra a noção corrente de que o discurso poético está organizado sonoramente, enquanto a prosa se ordena em relação aos elementos semânticos, Tinianov estuda a importância dos elementos semânticos na poesia e dos sonoros na prosa. Escreve: “A deformação do som produzida pela função do significado é o princípio construtivo da prosa, e a deformação do significado produzida pela função do som é o princípio construtivo da poesia. As variações parciais da relação entre estes dois elementos constituem o fator dinâmico tanto da prosa como da poesia” Segundo Tinianov, o “umbral semântico” marca o limiar entre a prosa e a poesia, o lugar e o momento em que poesia e prosa se diferenciam. E como isto condiz com as palavras de Octavio Paz: “Hoy la poesía no puede ser destrucción sino búsqueda del sentido”! (6)

Ora, foi justamente neste “umbral semântico” que Murilo Mendes, que tinha alta consciência do problema, trabalhou nestes *Retratos Relâmpago*. E eles permitem compreender melhor certos aspectos da obra muriliana em conjunto. Sua famosa “desigualdade”, para a qual se apontou tantas vezes, parece antes o resultado de um jogo da função do significado e da função do som, ora aparecendo como prosa, ora como poesia. Ocorre em ambas uma *deformação* que constitui um fator de dinamização verdadeiramente revolucionário tanto em uma como em outra. Essa deformação só contribui para enriquecer a ambas. A obra de Murilo revitaliza formal e semanticamente o discurso específico de uma e outra.

Nesta busca, evidencia-se a técnica do fragmento, seja o retrato, seja o aforismo, com raízes quer na linha de Ungaretti e outros poetas modernos, quer de Lichtenberg (“ produto extremo da cultura europeia do século

(5). — TINIANOV, Y, “Sobre la composición del “Eugeni Onegin”, in *Formalismo y Vanguardia*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 2ª edição, 1973.

(6). — PAZ, Octavio “Los signos en rotación”, in *El arco y la lira*, Fondo de Cultura, México, 1973.

XVIII, escapa aos limites do (em geral) pesado gosto alemão” — *Retratos Relâmpago*, p. 21), Nietzsche (“Sou grato a Nietzsche por certas palavras: “o espírito que dança”; “criação de valores novos”; “tudo o que não me faz morrer torna-se mais forte”; “o poder oculto da alma; “no homem acham-se reunidos criatura e criador”./ Sou in-grato a Nietzsche pelo seu culto extremo da força, do mandarinato; pela sua incompreensão do cristianismo”, p. 27), etc.

Partindo do aforismo, do enunciado informativo, do poema, revelando-se ficcionista (V o retrato de Borges, p. 40, 41), realizando o amálgama destes procedimentos, Murilo Mendes completa com *Relatos Relâmpago* o que já se prenunciava em obras anteriores. Depois de ter manipulado a palavra mais de cinquenta anos, ele associou na pesquisa da memória todo um mundo de artistas, poetas, romancistas, buscando na intertextualidade, na fusão do texto muriliano com os outros textos, o mundo esfíngico da identidade poética. Os retratados neste livro, em Três Setores, são os poetas da palavra, da pintura, das artes visuais em geral e da música, cada um deles re-tocado no essencial e característico.

Iniciando seus retratos por Homero, Murilo Mendes parece levar o seu mundo até as origens:

Antiquíssimo, já nem se recorda das suas primeira letras. É clássico, barroco, romântico, surrealista, atômico. (p. 9)

Nesta abrangência ontológica, Murilo Mendes caminha ou, melhor, vagueia pelos labirintos do tempo e do espaço. São quarenta e cinco retratos onde aparece, como já dissemos, uma voracidade realmente antropofágica do homem erudito a fazer um balanço de sua existência.

O sol de Sócrates amanhece lúcido, vigilante, polêmico, autocrítico. (p. 10)

Pode-se dizer que o poeta, indo e vindo pelas fronteiras do real e da própria vida, através da memória, quase miticamente, procura transformar o tempo da vida individual — tempo também passado, incoerente e irreversível — em um ciclo reconstituído. O que resulta é sempre a tentativa poética da reintegração do tempo humano na periodicidade cósmica e na eternidade divina.

O oscilar dos tempos — até verbais — em *Retratos Relâmpago* não faz mais que realçar isto. Derrubando as barreiras que limitam presente e passado, Murilo Mendes não reconstrói o tempo e nem o abole. Passado e presente fundem-se numa prosa ágil e concisa, que se cola ao objeto, que o apreende e devora e o estrutura à sua própria maneira.

Murilo parece tomar de empréstimo, mas a seu modo, à brasileira e universal, um postulado atribuído a Borges:

Para Borges a realidade é um fenômeno resultante da memória; outra alternativa: a memória seria a estrutura da própria realidade. A memória dos textos lidos, assimilados e transformados por Borges produz textos de Borges que morrerão com a morte do mundo, esvaziado de Borges. (p. 41)

A concisão dos fragmentos-relâmpago revela mais uma vez o poeta às voltas com a plasticidade verbo-visual, característica de Murilo.

Solar, solerte, soletra o sol de Heráclito. (p. 68)

O medo fértil. O medo, tésseira de identidade de todos os homens.
O medo do mito. O medo do mato. O medo do morto. O medo do medo. (p. 36).

Crítico e conhecedor de artes, Murilo levanta o problema da relação poesia/pintura/música:

Domina a tela um céu nuvioso. Todos estes elementos reunidos em absoluta consciência criam uma profundidade especial a que o espírito adere: texto de poesia óptica, não literária. (“Magritte”, p. 88)

Mas a arte de Fólgoire, com recursos estilísticos muito conscientes, apoiados numa predominância do substantivo, interessa-nos de perto devido a suas linhas paralelas de graça e realidade. É uma arte visiva (p. 19)

Telas como “Distância”, “A cuca”, “O sono”, “A negra”, viajarão clandestinamente ao longo dos meus *Poemas*, alternando com outras de Max Ernest, do Primeiro Cícero Dias e do Primeiro de Chirico. A pintura pau-brasil e a pintura antropofágica aplainam os caminhos posteriores da poesia. (p. 82)

Villa segundo Murici emprega todos estes instrumentos: o camisão, a tartaruga, o tambu, o tambi, o pio, o agogó. Ritmonova. Percute. Sincopa. (“Villa-Lobos”, p. 95).

A poesia é também metamorfose, um trabalho de laboratório, paciente e revelador:

Força entretanto é reconhecer que a desforra de qualquer poeta autêntico repousa em grande parte numa filtragem de elementos negativos da sua vida, transformados — mesmo realisticamente — em matéria de arte. (p. 17)

Miguel Hernández pertence ao número dos poetas que morreram cedo e não puderam se realizar totalmente como artistas, ou melhor, artesãos. (p. 42)

Transcurei a química. Sem me afastar entretanto do seu território: troquei-a pela alquimia, sua irmã colaça. Pois não é a poesia a arte de transformar materiais e permutar elementos? (p. 29)

Arte e provocação sensitiva estão muito próximas, no mundo de Murilo:

Detenho-me diante dum dragão reduzido, de bronze chinês: para mim, uma forma plástica de terror. Fascina-me, espaventa-me. Sofrer o invisível já se me afigura duríssimo; mas sofrer o invisível desencadeado plasticamente, é uma angústia de dois andares. (p. 50)

Quase todos os críticos de Murilo Mendes não deixam de notar a presença constante e dogmática do homem consciente de sua fé, do seu catolicismo ecumênico e dialético, como também do poeta messiânico em seu arvorado pacifismo. E a marca destes elementos é constante em *Retratos Relâmpago*.

Descobria o Brasil em nova dimensão: a universalista. A delícia da vida respirei-a. Quanto à guerra, parecia afastada do horizonte, no entanto andava próximo. E eu a vi, mesmo de longe: suas formas não femíneas nem ondulosas. Era anti-raimundeana, raivamundeana, uma besta de mil chifres desencadeada. (p. 28)
Transcristão? Interpreta a disciplina do sofrimento. Cada cristão deveria explorar a parte de Dionísio que lhe toca. (“Nietzsche”, p. 27)

A admiração confessa pelo absurdo, de Bosch a Michaux, leva inevitavelmente à relação de Murilo com o Surrealismo, relação esta bastante complexa em sua obra. Para melhor conhecer o Murilo “surrealista”, torna-se essencial a página sobre André Breton.

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. (p. 65)

Esta “acoplagem de elementos díspares” não explica muita coisa do universo poético de Murilo?

Ao mesmo tempo, a sucessão de *Retratos* tem algo de álbum inacabado. Há poses estudadas, objetos de estudo, realizações plenas de alto conteúdo poético, crônicas menores, todavia mesmo o que é realmente “menor” quando tomado isoladamente, parece ter o seu lugar na obra em conjunto, na tensão

dos elementos compositivos. Se em *O discípulo de Emaús* havia tensão entre poesia e uma prosa que tendia para o aforismo argumentativo, doutrinário, nos *Retratos* o pólo oposto da poesia constitui-se sobretudo de crônica de jornal, com sua agilidade característica, sua leveza e inconseqüência.

Esta tensão se manifesta por vezes numa verdadeira explosão de metáforas, aliterações, neologismos saborosos, que marcam a presença de um poeta em pleno domínio de seus recursos expressivos, mas que ao mesmo tempo sabe domá-los com equilíbrio que tem algo de "clássico", conforme apontou Luciana Stegagno Picchio. Fundindo vida e texto, o retrato do artista e o de sua obra, dando biografias concisas em que o poético afasta qualquer vislumbre de biografismo, Murilo Mendes nos deu pouco antes de morrer uma de suas obras mais características.

BORIS SCHNAIDERMAN

ELISABET G. MOREIRA

* *

*

RUBIN, Joan — *Bilinguismo nacional en el Paraguay*. México Instituto Indigenista Interamericano, 1974. 188 p. Mapas.

De uns anos a esta parte um grupo de sociólogos e lingüistas tem dedicado especial atenção ao estudo das áreas bilingües e multilingües na América Latina, notadamente México, Perú, Bolívia e Paraguai. Muitas das investigações foram aproveitadas para 'projetos de integração' dos chamados grupos nativos, muitas vezes ainda não incorporados numa comunidade dita nacional.

No que se refere ao Paraguai, país predominantemente bilingüe, e talvez o que possui mais alto índice de eficiência bilingüe no mundo, destacam-se os estudos de Bartolomeu Meliá (1), Josefina Plá (2), Paul Garvin (3), Leon Cadogan (4), Bertil Malmberg (5) e Branislava Susnik (6)

Nesta investigação de Joan Rubin, levada a cabo em arquivos e em estudos de campo, procurou-se descrever e analisar os fatores sociais, políticos e

(1). — *Hacia una tercera lengua en el Paraguay (Estudios paraguayos Assunção, 1974)*; (2) *Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya (Caravelle, Strasbourg, 1970)*; (3) *The urbanization of the guarani language: a problem in language and culture (Philadelphia, 1960)*; (4) *Algunos datos para la antropología social paraguaya (Suplemento Antropológico, Assunção, 1967)*; (5) *El Paraguay de indios y mestizos (in La América Hispanohablante, Madrid, 1966)*; (6) *El indio colonial del Paraguay (Assunção, 1965)*

culturais que modelam a conduta individual relacionada com os dois idiomas principais do Paraguai: o guarani e o espanhol. Foi feita, através de pesquisas realizadas em arquivos, uma tentativa para explicar historicamente as razões da persistência do guarani no Paraguai e uma análise de quatro aspectos interdependentes do comportamento extra-lingüístico: atitudes, uso e aquisição, estabilidade e grau de eficiência. Para a análise referida foram levados em conta os dados obtidos através de informantes sediados em Luque e Itapuami, núcleos urbanos próximos de Assunção.

Os paraguaios se destacam na América Latina pela importância que dão à língua aborígine, ou seja o Guarani, que configura um alto grau de 'lealdade lingüística', com grande número de paraguaios identificando seu espírito nacional com a língua guarani. Esta identificação pode ser exemplificada com a seguinte ponderação de Carlos Centurión: 'La guerra de 1864 a 1870 se nutrió con la sonora armonía del idioma autóctono. Era la lengua en que lloraban las mujeres de la residenta y en la que odiaban y peleaban los varones de nuestra tierra' (*In História de las letras paraguayas*, vol. I, p. 75. Buenos Aires, Ed. Ayacucho, 1947).

Dados de ordem histórica podem explicar o fato. A carência de recursos naturais exportáveis resultou num isolamento comercial e conseqüente isolamento em relação ao mundo exterior. Não pode ser esquecida a grande influência das missões religiosas, mormente jesuítas, que no seu trabalho de catequese utilizavam unicamente o guarani. A estes dois dados deve-se juntar a deficiente escolarização dos nativos e mestiços, pois a coroa espanhola pouca atenção dava ao sistema de ensino.

Quanto ao aspecto *atitudes* deve-se levar em conta o grande interesse dos paraguaios pelos problemas sociais e educacionais que surgem em razão do dualismo lingüístico. O bilingüe, que preferentemente utiliza o espanhol, não deixa de reconhecer a importância do guarani para o resto do país. Em referência à lealdade lingüística a autora comenta: 'No encontré ningún indicio de que el español fuera, en ciertos momentos, considerado inapropiado o atacado pero, a la vez, encontré un número limitado de casos en los cuales se consideraba que el guaraní poseía cualidades superiores. Jamás se ha sugerido que se elimine el uso del español en Paraguai. Tal propuesta sería considerada ridícula aun por los partidarios más ardientes del guaraní. Aunque el español jamás es atacado, tampoco encontré demostraciones de una lealtad especial hacia este idioma' (p. 57)

Para bem entender o tipo de comunidade bilingüe existente no país e a importância do bilingüismo é necessário ter em conta as variáveis sociais (classe social, idade, educação, local de morada, etc.)

Uma análise atenta destas variáveis permite conhecer a relação existente entre os dois idiomas principais e as estruturas sócio-econômicas do país. Ve-

rificou-se que: I) nível de educação é por si só o fator mais importante para determinar a eficiência em espanhol, sendo os anos de escolaridade de grande importância na zona rural; II) os habitantes da zona rural tendem a ter uma menor eficiência bilingüe pois a necessidade de aprender o espanhol é bem menor na zona rural; III) na zona urbana o status social exerce certa influência em razão do idioma que é aprendido primeiramente, com as pessoas da classe alta aprendendo antes o espanhol; IV) nas zonas rurais os homens adquirem maior eficiência bilingüe que as mulheres.

Surpreendente é a inter-relação complexa entre os dois idiomas principais do país.

Todos estimam o espanhol, mas não deixam de sentir uma ambivalência em sua atitude para com o guarani.

Quase todos aprendem algo de guarani mas a aquisição e o grau de eficiência no espanhol depende das variáveis sociais.

Há três áreas em que o uso lingüístico está definido (na zona rural, na escola e nas funções públicas em Assunção). Em todos os demais casos o uso está definido em parte pelas dimensões sociais, em parte pelas pressões sociais e em parte por considerações de índole individual.

Ainda que o uso e a eficiência relativa tenham se mantido estáveis no Paraguai durante os últimos quatrocentos anos, em Luque e em Itapuami houve uma mudança no sentido de uma maior habilidade e eficiência bilingüe.

As argutas ponderações da autora de que demos pálida mostra nesta resenha, poderão servir como modelo em pesquisas a serem efetuadas em outras comunidades bilingües, já que permitem descobrir características importantes que contribuem para manutenção ou promoção de comunidades semelhantes.

ERASMO D'ALMEIDA MAGALHÃES

* *

*

CASTRO, Sílvio *A Revolução da Palavra — origens e estrutura da literatura brasileira moderna*, Petrópolis, Vozes, 1976.

Sílvio Castro vem engrossar a bibliografia referente ao movimento modernista com este livro que é, segundo o prefácio, fruto de pesquisas e indagações, acerca da literatura brasileira moderna, realizadas em forma de cursos ministrados nas Universidades de Pádua e Veneza. Pretendendo ser “principalmente a História do Modernismo Brasileiro”, divide-se o estudo em duas partes: “A Poética Adjetiva” e a “Poética Substantiva”

A primeira, referente aos precedentes diretos do movimento (Simbolismo e Cruz e Sousa) e ao ambiente literário anterior à zoadá de 1922, localiza no autor de *Missal* a origem de um novo tempo poético: a descoberta da “poesia pura”, emergente do espírito irracional, não conceitual da linguagem, opondo-se à logicidade formalista que espartilhava o verso parnasiano. Tal sopro de modernidade vê-se prejudicado por um certo caráter de involução, que, assumindo a feição de “recorrências”, só começará a ser extirpado, consoante a perspectiva do Autor, com o brado de independência proferido em 1922. “Recorrências” simbolistas, parnasianas e regionalistas não de enformar um embate entre Tradição e Modernidade no pré-modernismo. “As primeiras figuras que não se deixam condicionar pelas recorrências literárias da tradição brasileira: Euclides da Cunha, Graça Aranha e Augusto dos Anjos”, p. 13. Torna-se evidente que o conceito de “recorrência” é puramente formal (“a presença formal e tradicional das “componentes” de uma forma romântica e de uma forma parnasiana”, p. 12), ou não se justificaria que os autores supracitados, com uma visão eminentemente científica da realidade, fugissem a tal condicionamento.

A segunda parte trata da “revolução literária de 1922.” Revolução lexicá, conforme a óptica do Autor. Destarte, a reinvenção da linguagem (um dos itens no artigo “Na Maré das Reformas” de Menotti del Picchia, publicado no “Correio Paulistano”, a 24 de janeiro de 1921) será “o setor mais importante da revolução modernista” (p. 96).

Se a nova poesia, inaugurada com *A Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade e radicalizada pelas inovações de Oswald de Andrade, não vai sofrer solução de continuidade, mesmo em autores onde a tradição e o vanguardismo coexistem (Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt), encontrando maturidade expressiva em Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto — o mesmo não se pode dizer no que concerne à prosa. Nesse setor, *Macunaíma* e *Memórias Sentimentais de João Miramar* lançam a semente revolucionária, no léxico e na sintaxe, que só será retomada em 1946, com Guimarães Rosa — coincidentemente época da crise de 1945. Vê o Autor na obra roseana (e nos ficcionistas que são devedores de sua lição de vanguarda: Adonias Filho, Clarice Lispector, Nélia Piñon) o início do modernismo na prosa de ficção.

Aqui se delineia o conceito basilar do livro: refutar que esteja o Modernismo brasileiro historicamente acabado ou se tenha transformado num neo-modernismo. A crise momentânea, por que atravessa o poesia por volta de 1945, quando um grupo de poetas propendia para um retorno lógico-formalista de natureza tipicamente parnasiana, “provoca a reação do espírito modernista ainda vivo e ativo, fazendo com que nasça o movimento da Poesia Concretista” Configura-se, assim, o concretismo como uma retomada da radicalização léxico-sintática promovida pelos Andrades.

O meio de que se serve o Autor para comprovar sua tese é um conceito de modernidade e/ou vanguarda que, por repousar no aspecto formal (inovação léxica e sintática), apresenta um contorno impreciso. Para ele, movimento de vanguarda significa pesquisa ativa por uma linguagem, radicalizando, por seu turno, a máxima de Maiakovsky sobre a não existência de arte revolucionária sem a correspondente presença de uma forma revolucionária. Se arte de vanguarda é a que leva a consequência extremas as pesquisas formais ou irracionais, se é esse vanguardismo de caráter meramente formalista que define o Modernismo — o Barroco com suas audácias formais (ver, por exemplo, “O Labirinto Cúbico” de Anastácio Ayres de Penhafiel, o “Soneto per Ecos” de Bento Teixeira Pinto, o “Labirinto” de Fernão Álvares do Oriente), a sacudir o mofo da retórica clássica, é também um modernismo. Ausenta-se, assim, da obra em pauta o elemento contedístico, cuja peculiaridade e especificidade enformaria uma *Weltanschauung* típica do movimento a ponto de não confundi-lo com nenhum outro. Só o ponto de vista formal, como o adotado por Sílvio Castro, poderia decretar uma continuidade entre o Concretismo e as primeiras manifestações modernistas, cujo mergulho na realidade nacional opõe-se, substancialmente, ao insulamento “arte pela arte” e internacionalista daquele.

A reinvenção revolucionária tanto em relação ao léxico quanto à sintaxe, responsável pela conceituação de “modernismo” em seu ensaio, na medida em que rompe com o espírito e tradição lógico-formalista da linguagem do século XIX, não se corporifica, por seu lado, numa série de procedimentos em cujo substrato repousasse(m), mesmo que do ponto de vista formal, o(s) elemento(s) unificador(s) e definidor(s) da estética considerada. Oralidade, busca de um vocabulário e frase brasileiros, ruptura com o formalismo ocidental das estéticas precedentes não nos parece sejam capazes de gerar a especificidade do Modernismo.

Cumpriria, talvez, ressaltar que o Modernismo, como qualquer outro movimento, não pode definir-se apenas pelo estilo, pois soma uma forma a um conteúdo, é uma adequação de estilo ao clima espiritual de uma determinada época. Aliás, temos a impressão, salvo erro de perspectiva, de que é o conteúdo ideológico, *lato sensu*, que, ao exigir a forma mais adequada para expressar-se, instaura a modernidade, o “avant-garde”

A oscilação entre a historiografia literária e o ensaísmo compromete a estrutura e o rigor crítico da obra em pauta. Se pretende, como dissemos ao início, ser uma História do Modernismo, não se justifica a omissão de certos autores, como Guilherme de Almeida, Vinícius de Moraes, Osman Lins. Explicar-se-ia tal lapso, afirmando-se que o intuito ensaístico, com vistas à tese que pretende defender, preside à seleção dos ficcionistas e poetas. Mesmo sob esse aspecto parece-nos passível de questionamento a inclusão de auto-

res como José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Jorge Amado e Érico Veríssimo, cujas contribuições para a evolução da prosa modernista são detectadas de modo impressionista. Assim, a modernidade de José Américo está num “novo” tipo não-enfático de expressão lingüística” (p. 133); o traço de modernidade de José Lins do Rego é a utilização da “memória reconquistada através do intuitivo” (p. 139); em Rachel de Queirós, o lirismo será um elemento novo no quadro dos romances regionalistas (p. 131)..

Os senões acima discutidos, decorrentes, como se percebeu, da postura metodológico-crítica, em nada diminuem a importância desse estudo de Sílvio Castro. Ao contrário, útil é a obra que nos faz pensar e exige uma tomada de posição. Sua interpretação, sob o prisma formal, do Modernismo, avulta em fecundidade. A ponto de suscitar em seus leitores a impressão de que a perquirição desse rastro formalista na estética deflagrada em 1922, culminando com a tendência verbivocovisual concretista, talvez venha a comprovar que, ao invés de ruptura com o passado e a tradição, é a Literatura Brasileira atual herdeira de um sestro barroco-parnasiano, que está em nosso sangue e caráter.

FRANCISCO MACIEL SILVEIRA

