

# Língua e Literatura





# LÍNGUA E LITERATURA

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Waldyr Muniz Oliva

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Antonio Brito da Cunha

Secretário Geral: — Dr. José Geraldo Soares de Mello

## FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Paulo Vizioli

Assistente Técnico para Assuntos Acadêmicos:

Eduardo Marques da Silva Ayrosa

Assistente Técnico para Assuntos Administrativos:

Célio Machado da Silva

## LÍNGUA E LITERATURA

*Comissão de Redação:*

Massaud Moisés

Cidmar Teodoro Pais

Julio G. García Morejón

*Diretor-Responsável deste número:*

Massaud Moisés

*Revisão:*

Álvaro Cardoso Gomes

Ana Maria Coelho Silva

# Língua e Literatura

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

Ling. e Lit.	São Paulo	Ano VIII	v. 8	p. 1 - 335	1979
--------------	-----------	----------	------	------------	------

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 resenhas;
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.

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

## SUMÁRIO

### ARTIGOS

<i>Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira</i>	
O molde e a matéria: a propósito de uma gramática da língua sânscrita. . . . .	9
<i>Célia Berrettini</i>	
A antítese em algumas peças de Montherlant. . . . .	37
<i>Cidmar Teodoro Pais</i>	
Semiose, Informação e Transcodificação. . . . .	57
<i>Christl M. K. Brink</i>	
Hermann Hesse und seine Wirkung in Brasilien. . . . .	69
<i>Eloá Di Pierro Heise</i>	
Caminhos da Radiopeça Alemã. . . . .	83
<i>Filomena Y Hirata Garcia</i>	
O delírio de Hércules... . . . .	95
<i>Fredric M. Litto</i>	
Democracy and the Drama: Tocqueville and the Theatre in America, 1831-1832. . . . .	105
<i>Geny Wakisaka</i>	
O papel do substantivo nas técnicas poéticas de Otomono Sakanoueno Iratsume. . . . .	119
<i>Italo Caroni</i>	
Alguns galicismos de certa imprensa paulistana. . . . .	131
<i>Ligia Chiappini Moraes Leite</i>	
Mestre em "Tempo do Contra" . . . . .	147
<i>Maria Aparecida Barbosa</i>	
Aspectos Semânticos da Produtividade Léxica. . . . .	165
<i>Ruth Leftel e Nelson Rozenchan</i>	
O cântico de Débora.. . . .	185
<i>Sérgio França Danese</i>	
Sobre la narrativa social en América Latina... . . . .	201
<i>Walter Rehfeld</i>	
Em busca do homem bíblico.. . . .	229
<i>Zulema Inés Armatto de Welti e Erasmo d' Almeida Magalhães</i>	
Apuntes para la investigación en etnolingüística Guaraní. . . . .	247

NOTAS

*João Décio*

Tempo e destino n'*Os Maias*, de Eça de Queirós. .. . . . 263

*Luiz Roberto Alves*

Os contos populares em Israel: O repuxo das centelhas. .... 271

*Martinho Lutero dos Santos*

As cinzas da vindita. .... . . . . . 279

*Philippe Willemart*

Gamberge en cavale. .... . . . . . 287

*Roberto de Oliveira Brandão*

Entre o Histórico e o Literário: o Signo... .... . . . 293

*Suzana Camargo*

Da crise da lírica na Era Industrial em ascensão. ... . . . . 299

*Stella Tagnin*

A Short Grammar of the Two-Word Verbs in English. .... 305

*Valter Kehdi*

A flexão de gênero em Português.. .... . . . . . 315

RESENHA

FERNANDO SABINO, *O Grande Mentecapto, relato de aventuras e des-*  
*venturas de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações.* (Eliana  
Faganello) ... . . . . . 320

NOTICIÁRIO

*Carlos Alberto da Fonseca*

O IV Congresso Mundial de Sânscrito da I.A.S.S. .... . . . 325

*Heitor Megale*

Tendências Divergentes entre Medievalistas. ... . . . . 333



# **ARTIGOS**



## O MOLDE E A MATÉRIA:

a propósito de uma gramática da língua sânscrita

*Carlos Alberto da Fonseca*

*Mário Ferreira*

*“O que é linguagem? Responder a esta pergunta introduz-se no próprio cerne da problemática que sempre foi a do estudo da linguagem. Cada época ou cada civilização, em conformidade com o conjunto do seu saber, das suas crenças, da sua ideologia, responde de modo diferente e vê a linguagem em função dos moldes que a constituem a si própria.”*

*Julia Kristeva (1).*

*A história da longa trajetória do homem sobre a face da Terra é também a longa história do seu envolvimento com a linguagem. Difícil imaginar uma comunidade, provida ou não de escrita, para a qual o sistema de enunciação das coisas constitua um dado inerte ou, pior, neutro. A mera atividade de conferir nomes aos seres implica por si própria um complexo trabalho de especulação lingüística, uma vez que envolve, em presença ou em ausência, todos os mecanismos de codificação do sistema lingüístico. Toda fala implica uma reflexão sobre a fala. Concedida pelos deuses ou roubada a eles, impressa na lama pelas patas de uma íbis ou falada por um homem primordial no começo dos tempos — constitui a linguagem, como o Sol e a Lua, o cenário em que o homem desempenha os seus papéis. Estar no mundo é estar na linguagem. Mas há inúmeras maneiras de estar no mundo e, portanto, inúmeras maneiras de estar na linguagem. Donde a diversidade de concepções lingüísticas que a História registrou.*

*Somos hoje os herdeiros de inúmeros tesouros. Acumulados paciente e laboriosamente, eles se nos oferecem como um bem de uso,*

---

(1) — Julia KRISTEVA, *História da Linguagem*, Lisboa, Edições 70, 1974, pp. 17-18, tradução de Maria Margarida Barahona, do original francês *Le Language, cet inconnu*.

com a condição única de que os respeitemos em sua especialidade. De que não os consideremos como peças de museu às quais não se possa conferir um valor externo, de troca. Devemos, ao contrário, integrá-los em nossos sistemas de uso. Mas isso só é possível se consideramos os nossos padrões de modo relativo, recusando-lhes o estatuto de Verdade. Nunca, como hoje, se tornou tão evidente a afirmação de que pensar a linguagem é sobretudo repensá-la. Diz Julia Kristeva “A pergunta o que é a linguagem? pode e deve ser substituída por uma outra: ‘como é que a linguagem pôde ser pensada?’ Pondo assim o problema, recusamo-nos a procurar uma pretensa ‘essência’ da linguagem, e apresentamos a prática lingüística através desse processo que a acompanhou: a reflexão que suscitou, a representação que dela se elaborou” (2). E o objeto linguagem — “desconhecido”, segundo a mesma autora — só pode ser conhecido, sob pena de o desfigurarmos, mediante sondagens realizadas com os instrumentos mais apropriados à face que ele apresenta num determinado momento, numa determinada cultura, num determinado tipo de discurso. Essa exigência, entretanto, desvela a paradoxal postura do investigador moderno: por um lado, ele possui — como nenhum outro investigador jamais possuiu — conhecimentos e informações sobre uma infinidade de dados culturais; por outro lado, jamais ele próprio desconfiou tanto dos seus instrumentos de avaliação. Como, portanto, superar o paradoxo e quais instrumentos utilizar para nos aproximarmos do “desconhecido”?

No fazer da estética, contemporânea ou não, a compreensão do inter-relacionamento do objeto artístico com o material que o conforma parece ser uma conquista inicial e definitiva. Vitrais constrõem-se com ferro ou cobre e vidros coloridos, romances com enredos, filmes com imagens, sonatas com melodias, pinturas com um suporte especial preenchido por manchas coloridas, esculturas com formas. A obtenção de obras bem logradas nestas artes radica na correta interdependência entre molde e matéria. Claro, não se proíbem as combinações de moldes e matérias diferentes, mas é preciso que na manipulação de moldes e matérias diferentes a matéria não seja deformada pelo molde, nem que o molde oculte a especificidade da matéria (3).

---

(2) — *Idem, ibidem*, p. 18.

(3) — Beethoven recusava o estatuto de obras de arte aos arranjos “literais” para outros instrumentos que não os da obra original. Nesse sentido, o seu *Concerto para violino e orquestra*, opus 61 e o arranjo que ele próprio fez deste concerto para piano e orquestra são lapidares: neles a mesma matéria (melodias, modulações tonais, células rítmicas) plasma-se diferentemente em consonância com os moldes (timbres diferentes do vio-

*Numa gramática de língua, qual é o molde, qual a matéria?*

*Se é válida a comparação de uma gramática e a língua que ela descreve com um texto de uma língua traduzido para outra, poderíamos, como ponto de partida, afirmar que se trata, nos dois casos, de um confronto de sistemas de significações. Um texto, digamos, poético é solidário consigo mesmo, cifrando de tal maneira os significados a uma determinada ordem significante que a sua transposição para uma outra língua constitui, antes de mais nada, uma representação especular, uma homologação de estruturas. Uma língua, tal como um texto, é um delicado artifício de significações, e tanto mais delicado na medida em que numa língua, muito mais do que num texto, cruzam embutidos inúmeros sub-sistemas e infindáveis possibilidades de significação. Uma gramática que se proponha abranger essa multiplicidade de estruturas precisa colocar-se, sob pena de nela dissolver-se, a uma certa distância do material que descreve. E, em face das possibilidades de feitura utilizadas ou a utilizar por uma comunidade, a gramática se configura como um sistema ao mesmo tempo autônomo e dependente. Autônomo, no sentido de que é comandado por códigos que deitam raízes nas suas próprias possibilidades de significação; dependente, na medida em que as suas estruturas foram forjadas isotopicamente, a partir de estruturas já articuladas.*

*A mesma tensão que existe entre a autonomia e a dependência de uma gramática em relação à língua que ela descreve está presente na incorporação da matéria ao molde. Noutras palavras, o molde é a tensão entre a autonomia e a dependência. Ou ainda, para dizer de outra maneira, a articulação da matéria no molde traduz a problemática de como descrever num determinado sistema os dados dum sistema an-*

---

lino e do piano, o caráter monocórdico daquele e policórdico deste) disponíveis. Não será talvez a adequação entre molde e matéria que torna *O idiota*, de Akira Kurosawa, um filme tão bem logrado, transposição que é do romance de Dostoiévski? Atente-se, por outro lado, para a compreensão cotidiana que desse problema teve Liv Ullmann, conforme ela própria relata nas suas *Mutações* (Rio de Janeiro, Nórdica, 1978, pp. 179-180): “Desempenhar *Casa de Bonecas* numa língua estrangeira, depois de ter feito o papel em norueguês, é extremamente difícil para mim. Marquei o despertador para as 5 da manhã. Não parava de ler. Fiz uma porção de mudanças na tradução, porque as palavras de Nora são tão cheias de significação para mim. Conheço-as muito bem e então acho que a tradução para o inglês omitiu uma porção das características da personagem. / Um dos problemas que enfrento é ‘lavar’ de minha cabeça o texto norueguês. É essencial para mim, agora, pensar em inglês, e, se não puder esquecer as associações norueguesas, jamais conseguirei fazer o papel. / Aqui, tenho de adquirir um novo conjunto de imagens, uma nova série de referências. Nora em Nova York jamais poderá ser a mesma Nora de Oslo. / Tivemos três semanas para ensaiar. Em minha terra estou acostumada a ter dois meses. Em minha própria língua.”

terior. Se no lugar de matéria colocamos língua no molde gramática chegamos ao fulcro da questão.

Na verdade, perceber a interdependência entre fundo e forma constitui talvez uma saída para o impasse atrás mencionado. Um caminho alternativo, diferente daquele trilhado por tantas gramáticas escritas no Ocidente que fazem confluír para as suas malhas as estruturas lingüísticas de que na verdade deveriam ser a rigor o reflexo. No caso do universo lingüístico que nos interessa em particular — o Sânscrito —, é interessante observar que a unidade entre fundo e forma fica cindida, às vezes pelos mesmos estudiosos, em duas áreas não rigorosamente interdependentes: o plano do conteúdo explicita-se nos anexos e nas notas de rodapé das traduções; o plano da expressão descreve-se nas gramáticas da língua, mas de acordo com moldes ocidentais. Em contradição flagrante, portanto, com o postulado hjelmsleviano segundo o qual “a função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários, um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão” (4). Em outros termos: muito pouco esclarece, por exemplo, uma gramática sânscrita que enumera fatos fonéticos sem denunciar, com maior ou menor rigor, os mecanismos coerentes ou não de sua homologação ao universo do pensamento sânscrito. Tal gramática, em suma, corporifica um molde fornecido por uma tradição lingüística, o qual pressupõe uma matéria que, por conseguinte, fica dessa maneira escamoteada.

Perseguir essa solidariedade de que fala Hjelmslev constitui, a nosso ver, o ponto de partida para a discussão do problema de como escrever uma gramática. Os textos que se seguem foram extraídos duma obra (5) em que os autores deste artigo procuraram desenvolver praticamente a atividade de repensar a linguagem a que acima se referiu — dentro, é claro, de um âmbito limitado: o da língua sânscrita clássica e a sua descrição em Português. Os textos explicam por si mesmo os seus objetivos. Queremos, porém, enfatizar aqui uma preocupação que a nós parece fundamental: a de discutir, confrontar, corrigir e completar com os dados fornecidos por outros estudiosos de outras línguas as idéias neles lançados.

---

(4) — Louis Hjelmslev, *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 54. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto.

(5) — Carlos Alberto da Fonseca e Mário Ferreira, *Introdução ao Sânscrito Clássico*, São Paulo, FFLCH-USP, 1978.

## 1. P R E F Á C I O (6)

Premidos pela falta de material didático em língua portuguesa e pela grande dificuldade dos alunos na aquisição e manuseio de bibliografia em língua estrangeira, era nossa intenção coligir nas gramáticas sânscritas ocidentais farto material didático que completasse a atuação dos professores do Curso de Sânscrito na sala de aula. Esse material, pretendíamos, seria arranjado em diversas apostilas, seccionando toda a gramática da língua sânscrita nos tradicionais compartimentos estantes: um volume seria destinado à fonologia, outro à fonética, dois à morfologia (nome e verbo), outro à composição nominal e um último, alinhavo do empreendimento, à sintaxe. Esta divisão denunciava, também, um comprometimento com o método de abordagem da língua sânscrita veiculado por essas gramáticas. O que pretendíamos, nesse momento, era facilitar o acesso a essas gramáticas, no mais das vezes preparadas para especialistas acostumados ao trato com a lingüística indo-européia. E para os quais nem mesmo a leitura das páginas da *Grammaire Sanskrite* de Louis Renou oferece dificuldades.

Sempre com vistas ao procedimento didático, pretendíamos reunir em diversos volumes um material que aproveitasse a segurança de Renou, a riqueza de exemplos de Whitney, a praticidade de Varenne e a clareza de exposição de Macdonell e que complementasse as informações propiciadas pela Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Luísa Fernandez Miazzi em nossos anos de graduação. Princípios a coleta, ao mesmo tempo que reuníamos textos literários para a confecção do volume *Textos de literatura sânscrita*. No decorrer desse trabalho — com uma reflexão simultânea sobre a gramática da língua e sobre a sua manipulação nos textos de gêneros, épocas e autores variados —, nosso projeto foi adquirindo feições novas e nos colocou diante de vários impasses (alguns ainda sem solução) e de várias perspectivas para a condução do projeto. Não queríamos perder o caráter especificamente didático do trabalho, mas almejávamos também facultar instrumentos que revelassem o Sânscrito como língua de uma cultura. Ao final dessa primeira etapa, paradoxalmente, pareceu-nos necessário sanscritizar o Sânscrito.

O grande impasse surgiu quando refletimos sobre a função de uma gramática. É conhecida a distinção que atualmente se faz entre as gramáticas normativas e as gramáticas descritivas, distinção que deriva das duas possibilidades de focar um sistema lingüístico. Descrever as suas possibilidades de articulação, verificando quais delas

---

(6) — *Idem, ibidem*, pp. 1-7.

viabilizam a comunicação, é tarefa da gramática descritiva; inventariar e selecionar os modelos ideais de articulação são os objetivos buscados pela gramática normativa. São posturas diferentes de abordagem evidentes ao nível da sua fatura, mas que revelam subterraneamente a postura do gramático em relação ao material que ele estuda: ou ele subordina a língua ao falante (e então a gramática é descritiva), ou ou confere a este um papel secundário em relação à todo-poderosa língua (e então a gramática é normativa) Mas há um dado que condiciona a relação gramático-língua-falante: o fator temporal. Se os elementos desse triângulo são sincrônicos, quer dizer, se o gramático é ao mesmo tempo falante e gramático da língua em questão, as suas possibilidades de escolha podem oscilar tanto de uma quanto para outra postura. No entanto, se os mesmos dados são diacrônicos, ou seja, se o gramático — colocado num outro tempo (e eventualmente num outro espaço) — reflete sobre uma língua cujos falantes não mais lhe é dado conhecer ou influenciar, só lhe cabe a tarefa de descrever um estado lingüístico de coisas, dado que normativizá-lo seria inútil. O gramático normativo trabalha em função do futuro, o descritivo em função do passado.

No caso do Sânscrito, língua da qual só temos um repertório de textos — imenso, mas fechado numericamente — a estudar, e ao contrário das línguas contemporâneas, que conjugam textos — em constante crescimento — e falantes vivos, ocorre com os gramáticos que lhe estudaram a estrutura lingüística uma confusão de enfoque: esta língua e os falantes que a manipulavam só se podem recuperar hoje mediante o estudo de textos datados; e esta dicção escrita condiciona irremediavelmente uma postura passiva daquele que se dispõe a examinar este sistema. Mas postura passiva não significa encarar os falantes de uma língua como mortos: é fundamental, pelo contrário, fazer pulsar sob e sobre o texto a vitalidade da língua e daqueles que a utilizaram. E, para tanto, pelo menos uma imposição se apresenta: deixar de tentar normativizar fatos lingüísticos que assumiram dicção escrita apenas enquanto definitivação de uma dentre as muitas possibilidades oferecidas pelo sistema; ou seja, para utilizar os conceitos de Coseriu, não confundir o *sistema*, repertório abstrato de combinações, com a *norma*, conjunto ainda abstrato — mas circunscrito — de modelos à disposição do falante. Em Renou, por exemplo, é evidente a dificuldade que os parágrafos apresentam na tentativa de configurar a norma sânscrita: as inúmeras “exceções” alinhavadas (diríamos nós: “outras possibilidades de realização”), muitas vezes estranhamente mais extensas que as próprias regras, apenas confirmam a ausência de um seguro sentido de organização do sistema. É o caso, também, de Whitney, que, numa gramática de sânscrito clássico, enu-



mera, para exemplificar a regra clássica, infindáveis exemplos extraídos do repertório védico. Parece-nos que esta confusão entre sistema (que se propõe como norma) e norma (que, na verdade, é apenas a escrituração da escolha do falante) deriva de uma concepção inadequada, não hierarquizada, dos elementos sistemáticos e, em última análise, de uma incoerente consideração da cronologia do material lingüístico considerado. Fosse a literatura sânscrita um conjunto de textos pertinentes a um pequeno recorte espacial e temporal, seria possível — mas descabido, porque infecundo — tentar detectar, *hic et nunc*, um modelo lingüístico. Mas não há, no Sânscrito, ou melhor, é praticamente impossível detectar ao longo de 3000 anos de produção ininterrupta de literatura em língua sânscrita qual seja esse modelo.

Uma *gramática da língua sânscrita*, seja qual for a sua orientação, e para ser completa, tem como objeto uma língua que foi veículo e suporte de gêneros literários tão díspares quanto a épica e o romance, a poesia lírica e a especulação filosófica, os textos devocionais e os tratados técnicos, o teatro e a gramática, o fabulário e a poética, etc. Se tal projeto fosse realizável, e assim parecem acreditar os gramáticos compulsados, seria preciso admitir uma extraordinária uniformidade não só morfológica quanto sintática de textos coletivos do século XV a.C. com um texto individual do século XII d.C., e uma indiferenciação entre a escritura que rege um texto que descreve a configuração astronômica do universo e um outro que insinua poeticamente a fruição amorosa de um casal de amantes.

Nossas inquietações, portanto, levaram ao estabelecimento de três palavras de ordem, aparentemente inconciliáveis, para a execução do nosso trabalho:

- 1) evitar a confusão entre sistema e norma;
- 2) não utilizar um sistema de análise que descursasse o fator cronológico da língua consubstanciada nos textos; e
- 3) captar em sua profundidade o caráter específico dos discursos.

Como se vê, três direções divergentes a conduzir o trabalho para três posturas igualmente divergentes, mas todas as três incidindo numa mesma pergunta: afinal, o que é o Sânscrito? Se adotássemos o primeiro enfoque, teríamos descrições corretas, mas cada estágio não seria coeso em relação a outro; teríamos, como resultado, uma descrição fragmentada sem o necessário sentido de evolução que conduz uma etapa à etapa seguinte. Assim refletindo, o segundo enfoque, à primeira vista, poderia remediar os problemas levantados pelo item

anterior, pois, realmente, a uniformidade da língua sânscrita em período tão vasto é inegável, dado que reconhecemos como sânscritos textos elaborados nos extremos de um milênio. Mas uma outra questão, que se revela intransponível, se impõe: se é certo que de textos védicos e clássicos é possível extrair uma perspectiva comum, uma incidência de fatores lingüísticos, em que medida é possível propor uma continuidade lingüística entre os estilos tão singulares e pessoais de Pânini e de Kâlidasa? A resposta a esta pergunta, procuramo-la em vão nas gramáticas consultadas. Tentar respondê-la levou-nos a adotar o terceiro enfoque, que, dessa maneira privilegiado, colocou os dois outros numa perspectiva diferente. Existe, sim, um sistema que faculta reconhecer o caráter sânscrito de textos védicos e clássicos; mas é impossível estabelecer *uma* norma para esse sistema veiculado por textos elaborados em tal abrangência cronológica: o sistema sânscrito engloba uma *infinidade* de normas, que só se podem definir com o exame de um texto ou de um conjunto de textos estabelecidos na economia de tempo e espaço e na de autor e gênero. Nessa perspectiva, fica evidente que se desloca a dependência da norma em relação ao sistema para colocá-la sob a tutela do elemento primordial do circuito lingüístico: o falante. Sânscrito é, então, a nosso ver, um conjunto de atos de fala proferidos em tempos e lugares diferentes, por bocas de autores e gêneros diferentes. Estudar Sânscrito, para nós, é surpreender o falante em pleno ato de fala, mas o falante vivo, o único responsável pela vitalidade e pela preservação do código. Mas quem diz *falante* também tem de dizer *contexto*, e o contexto pressupõe abordagens múltiplas — antropológica, filosófica, mítica, etc.

Para dizer de outra maneira, é inegável que a língua sânscrita apresenta notável continuidade, mas esta só ocorre ao nível da morfologia — vale dizer da *langue* saussuriana —, pois que o estilo, ou seja, a *parole* é invenção exclusiva, portanto não-retomável/retornável ao sistema em si. Retomando a resposta formulada acima, Sânscrito é, ainda para nós, *um* sistema que se impõe ao falante como imposição cultural à qual ele se subordina sem questionamento. Mas sabemos também, com Pânini, que o falante, preso embora às malhas morfológicas do sistema, é livre para dispor dele dentro de determinados padrões expressos por *infindáveis* atos de fala. Para responder, então, finalmente, e ainda outra vez, à nossa pergunta, devemos, antes de mais nada, reformular esta mesma pergunta: o que está lingüisticamente oculto sob o sistema da língua sânscrita? Resposta provisória: um sistema morfológico bastante geral, e facilmente perceptível, e múltiplas realizações individuais emaranhadas nas condições de produção do discurso: situação de enunciação, referencialização do contexto, idiossincrasia do autor, exigência do gênero literário, confluên-

cia da tradição e da invenção — tudo apontando, enfim, para a ideologia da sociedade espelhada pelo falante, que, por sua vez, a homóloga e se lança numa escritura.

Vinculadas a essas preocupações, mas sugeridas por outra dimensão, inevitável, do projeto, duas questões tiveram de ser equacionadas em função da abordagem de um discurso lingüístico:

- 1) como dectar sob a escritura o sistema lingüístico que lhe dá sustentação?, e
- 2) quais são os instrumentos de abordagem capazes de, desarticulando o discurso, fazer aflorar os contornos específicos de um pensamento outro que não o nosso?

No caso específico do Sânscrito, não podemos esquecer que ele, saído embora do grupo das línguas indo-européias (e, portanto, engajado no sistema de formalização lógica comum ao latim e ao grego), chegou — dado o isolamento geográfico das comunidades indo-iranianas — a assumir procedimentos peculiaríssimos de composição lingüística da realidade, alguns muito próximos aos de línguas orientais como o Chinês e o Japonês. Entretanto, as gramáticas que procuraram descrevê-lo utilizaram como suporte conceitual estruturas intimamente relacionadas com a maneira de ver do mundo ocidental. Como se vê, inadequação tanto de método quanto de objeto, ou seja, tanto o objeto estudado quanto os meios de estudo falam de coisas diferentes — a gramática não é capaz de retratar um perfil verossímil do Sânscrito, greco-latino remete ao contexto especificamente indiano. Para nós, o elemento-chave para compreensão da fala indiana é o conceito do sagrado. É fundamental verificar de que maneira o sagrado circula pelos diversos extratos da articulação social, orientando o veículo lingüístico pelo qual são expressos. Importa ver nessa sociedade que tanto o que é referencializado quanto aquilo que o referencializa estão unidos de sacralidade, o que confere aos elementos do discurso uma dimensão que não é imediatamente apreensível, mas subterrânea, intimamente associada a ele. Na verdade esta peculiaridade remete a uma tautologia: o sagrado existe porque existe um sistema que o nomeia sagrado. Mas o sistema é capaz de nomear o sagrado pois que ele, por nomear, já é sagrado. Os meios que reputamos adequados para compreender a ampliação desse processo radicam, necessariamente, numa análise lingüística que desmonte os elementos articulados em discurso, deixando ver, porém, os vínculos que unem os elementos do mecanismo de referencialização. Uma gramática efetiva da língua sânscrita seria, em suma, aquela que, com um método coerente, lograsse captar a justaposição de todos os níveis en-

volvidos no processo da enunciação. Dessa gramática não temos notícia, não sabemos a que resultado ela seria capaz de chegar. Sabemos, porém, que as gramáticas sânscritas — veneráveis empreendimentos do saber ocidental — estão muito aquém de uma efetiva abordagem daquilo que pretendemos; sabemos, na verdade, que elas desconversam o Sânscrito.

Foram estas as idéias que nos levaram a repensar o tom e a organização do trabalho em que nos empenhávamos. Resgatado o falante, não pudemos, todavia, elaborar uma *gramática da jata*, que continua sendo o nosso objetivo. Pela urgência didática e pelo sentido do projeto em que estamos engajados, rechemos cautelosamente o trabalho no limiar da fronteira entre o sistema e as falas, apontando, porém, em textos estrategicamente posicionados ao longo do volume, para alguns (poucos) elementos que prestam conta do Sânscrito e dos seus falantes (portanto, de sua dicção). Esse trabalho é ainda insuficiente, mesmo porque os textos teóricos nele introduzidos remetem a considerações demasiadamente gerais sobre o comportamento entre o texto e a sociedade. Gerais, visto que, para a concretização da abordagem proposta por nós, necessitamos de estudos contextuais que permitam situar o sistema lingüístico numa dimensão profunda e ampla. Por outro lado, esses textos não são concludentes: foram deliberadamente redigidos para suscitar, durante as aulas de língua e de literatura, discussões dos problemas em questão. O objetivo deste manual, convém repetir, é descrever o sistema da língua sânscrita, e mesmo nesta apresentação divergimos em duas maneiras dos gramáticos que anteriormente pretendíamos imitar. Em primeiro lugar, enfatizamos deliberadamente o caráter estrutural dos procedimentos de aglutinação da língua, espinha dorsal do modo sânscrito de dizer e de descrever a realidade. Para tanto, fizemos extensas listagens dos elementos que participam da constituição do repertório léxico. Nesse sentido, o manual principia com a descrição dos elementos mínimos para, progressivamente, chegar às estruturas morfológicas mais complexas. Em segundo lugar, adotamos, para apresentar a matéria, a maneira de Pânini, ou seja, procuramos, tanto quanto possível, não descrever os fatos gramaticais, mas apresentá-los de maneira tal que a sua enunciação paradigmática valha por uma descrição que os defina por extenso. O volume se fecha, como dissemos, com um capítulo que aponta para os domínios além-morfologia, de modo que vão relacionadas ao final frases especialmente selecionadas para verificar o funcionamento do sistema e a vinculação da frase com o falante e de ambos com o contexto. Este volume, portanto, não se fecha sobre si mesmo, servindo como iniciação ao volume de textos, que, por sua vez, como este de gramática, também aponta para uma meta: a captura do significado

da vida de outros homens, de um outro tempo e de uma outra civilização.

## 2. SOBRE O CONCEITO DE SAMDHI (7)

Tarefa espinhosa a de definir e localizar o conceito de Samdhi no quadro dos instrumentos da gramática sânscrita. Como configurar no âmbito da linguagem um procedimento que está impregnado da maneira indiana de ver o mundo? Como homologar um conjunto de regras fonéticas com a função desempenhada por uma determinada fala, dentro de um determinado contorno? Estabelecida a distinção funcional entre sistema, norma e fala, onde situar esse conjunto de regras imposto sistematicamente ao falante, mas irremediavelmente dele dependente?

Apesar da perplexidade a que tais indagações poderiam conduzir, persiste uma certeza: a de que é imprescindível, para bem compreender o fenômeno do samdhi, manter uma postura que perceba quão indiciador é ele da função peculiar exercida pela língua sânscrita nos termos indianos. Cabe, assim, inicialmente, enfatizar a maneira por que compreendemos o Sânscrito — um infinidade de falas embutidas em normas estabelecidas que remetem a um sistema geral — para, a partir dessa posição, balizar alguns conceitos e fixar algumas advertências.

Como todos os fatos de língua, constitui um código de possibilidades previstas, solidário com os outros códigos alinhados no sistema, e, como todos estes, estabelecido impositivamente, exercendo uma função co-autora sobre o falante. Sistematicamente, o samdhi se esgota na previsibilidade e na necessidade da preservação da apresentação eufônica do discurso. Mas o seu caráter específico surge e deve ser perseguido numa instância extra-sistemática: a da situação de enunciação do discurso. Antes, porém, de penetrarmos nessa especificidade (a indianidade do som), convém observar duas prescrições na abordagem desse fenômeno.

Em primeiro lugar, não repetir — como o fazem os gramáticos ocidentais — o erro de confundir regras de “bem falar” (Sânscrito: prática de manutenção da Ordem) com práticas normativizadas a partir de desempenhos de “mau falar” (línguas ocidentais: haplogia, anaptixe, crase, etc.) Em segundo lugar, renunciar ao juízo que amiúde se faz: o de que é auto-explicado, isto é, que a aplicação das regras se faz por um consenso universal, quase mecânico, em face do

---

(7) — *Idem, ibidem*, pp. 115-118.

comportamento da cadeia sonora. Na verdade, as regras cujas causas radicam em fatos fisicamente mais ou menos observáveis são poucas, e predominam aquelas em que o seu critério é o artifício, o arbitrário. Todas essas regras, é claro, circulam nos três níveis por que passa a linguagem (sistema, norma e fala) e, como tal, devem ser observadas. Dentro da conceituação do Sânscrito que propomos, porém, o *samdhī* assume papel preponderante sobretudo na medida em que enraíza o falante na dicção escrita do texto e enfatiza a sua participação no alto da enunciação do discurso. Quer dizer, um compêndio que tão-somente alinhava o conjunto de regras que mantém a eufonia sonora desconversa precisamente aquilo de que o Sânscrito é o índice e que, em suma, deve ser perseguido nas vertentes da dicção sânscrita.

Se não, vejamos. Etimologicamente, o termo *samdhī* deriva da raiz *DHĀ*, que, numa das suas acepções, traduz as idéias de “dispor, colocar, estabelecer, constituir”; acrescida do prefixo *sam-* (índice dos conceitos de *reunião, agregação e união*) e do sufixo *-i* (índice de substantivação radical), denota duas idéias básicas: a de “reunião” “junção” e “combinação” de dois elementos num conjunto que mantém, reconhecíveis, os traços distintivos das unidades que congrega; e a de “espaço de junção” ou “transição” de um elemento para outro. Dentro dessa dualidade de significados, o conceito aplicava-se originalmente a quaisquer situações em que ocorresse a articulação de elementos: na literatura dramática o termo é empregado para designar o intervalo entre dois atos; nos tratados de ética amorosa assinala a união dos corpos no ato sexual; nos escritos geográficos nomeia o espaço limítrofe entre o céu e a terra (= o horizonte); nos códigos de ética militar referenda o pacto de paz e a aliança entre duas partes; na categorização do tempo cotidiano indica o espaço entre o dia e a noite (= crepúsculo); na do tempo mítico, o momento em que coincidem o término e o início de um *yuga*: etc. Estendido aos tratados dos gramáticas, designa em termos gerais, o espaço instaurado na cadeia fônica entre duas unidades morfológicas e, ao mesmo tempo, o fenômeno tangível que evidencia a sua articulação.

O *samdhī* é, portanto, um instrumento de codificação sonora de que se vale o Sânscrito para viabilizar a dicção eufônica (dicção, vale repetir, que não se confunde com a mera *acomodação fonética*) Para o falante indiano, dentro dos termos da sua cultura, a frase só se concebe como símile possível da perfeição; ou seja, para dizer a frase — que é, ela mesma, um recorte particular de uma categoria ideal pré-existente —, é preciso dizê-la bem. E dizer bem implica, por um lado, dispor as palavras de acordo com a visão de mundo e com o

mundo visto pelo falante (ver o capítulo dedicado à sintaxe) e, por outro, revestir os fonemas conflitantes de elementos de ritmo e harmonia fônica. Em ambos os casos, essas necessidades do “bem dizer” remetem à homologação encetada pelo discurso. No caso específico da eufonia, a homologação pelo *samdhī* transforma-o num princípio de harmonização fonética dos elementos da realidade que a fala se encarrega de concretizar em linguagem. Quer dizer, as variadas regras de *samdhī* — compatibilização das consoantes em conflito (assimilação da primeira à segunda ou a alteração de ambas), supressão da consoante final da primeira palavra ou de parte de seu ditongo final, substituição da consoante final da primeira palavra por consoante totalmente diferente, ditongação da estrutura *-as* diante de sonora, fusão de vogais e ditongos, enfraquecimento de consoantes, etc. — configuram, a nosso ver, tentativas de re-presentar na harmonização do discurso a harmonização percebida pelo falante na organização da realidade. Ora, a realidade, para o indiano, tem a sua gramática: dotada de algumas matrizes originais e imutáveis, ela se re-produz em re-ocorrências; da mesma forma, a linguagem que a surpreende organiza-se no jogo do arquétipo (o sistema) com a sua presentificação (a fala). Assim como as coisas do mundo estão encadeadas entre si, deslizando na rota dos acontecimentos, também a fala, em perpétuo movimento, presta contas, em discurso, da apropriação das coisas do mundo. A realidade existe em duas instâncias: categorizada em si mesma e codificada na trama perceptiva do falante. A instância da frase é diferente: nela pulsa a realidade, mas re-existindo, relançando discursivamente o sujeito — e a realidade nele cifrada — no mundo das coisas. Homologam-se, desta maneira, a coisa e a dicção dessa coisa. Homologam-se, também, a complexidade e a paradoxalidade dos eventos da realidade e o seu símile ao nível fônico.

Do que se disse, fica evidente que o fenômeno lingüístico da acomodação sonora é fato exclusivamente sincrônico, decisivamente emoldurado pelo contexto e pela situação de enunciação. Fica evidente, também, o papel primordial que deve ser conferido ao falante — simultaneamente decodificador e codificador do mundo fenomênico e, ademais, operador do texto discursivo — numa análise da discursividade sânscrita.

Esta discursividade não está insenta da História, já que se pode detectar o percurso das falas no decorrer de milênios. Mas é possível, subterraneamente, resgatar do confronto de suas constantes procedimentos — diríamos — arquetípicos que remetem à efetiva peculiaridade do gênio indiano. Ainda no caso do *samdhī*, é possível descrever-lhe a trajetória, a sua história dos tempos védicos aos tempos

clássicos. Nesta trajetória, alguns procedimentos modificaram-se, fixando-se num cânone que é, neste livro, reproduzido. Mas a sua função (viabilizar a comemoração discursiva da realidade) permaneceu imutável: compreender o samdhi, neste sentido, é, pois, apreender uma História e um arquétipo.

É a História que emoldura a prática ritualística dos arianos recém-instalados na Índia ou as posturas fruidoras propiciadas pelo Estado ao tempo de Kâlidâsa. É o arquético, porém, que, sob a roupagem de cada contexto, estrutura a disposição do falante em face dos acontecimentos: presentificar a ordem cósmica evocada pelo sacerdote védico ou celebrar a ordem cósmica ocultada nos limites do Estado pelos poetas da corte.

### 3. SOBRE O CONCEITO DE AGLUTINAÇÃO (8)

Referimo-nos, no *Prefácio*, a uma mudança de tática na organização e apresentação da matéria que compõe este manual. Além dos motivos ali aduzidos, cremos conveniente aqui enfatizar um dos motivos que determinaram a estratégia adotada. Dissemos que — em vez de elaborar seis apostilas que tratariam a gramática sânscrita em compartimentos estanques — optamos, depois de refletir sobre a estrutura e o funcionamento da língua, por um volume cuja organização realçasse a estruturalidade dos mecanismos de aglutinação, “espinha dorsal do modo sânscrito de dizer e de descrever a realidade” Tendo conduzido o falante ao centro de uma reflexão sobre a língua e, por conseqüência, tendo adotado uma nova postura em relação ao alcance duma gramática, intuímos a presença de algo que se sobrepunha ao falante e à língua, e à relação entre ambos — e sobre a qual nada adiantavam os gramáticos ocidentais. Esta intuição, realmente muito difusa enquanto refletíamos sobre a gramática da língua, encontrou respaldo — surpreendentemente — quando fixávamos os textos que deveriam compor o volume *Textos de Literatura Sânscrita*. Do exame desses textos, ou melhor, da sua sintaxe — análise que nos encaminhou para a problemática da gramática da fala —, ficou-nos evidente a natureza complexa dos mecanismos e dos instrumentos ocultos no interior do discurso. Percebemos, então, que uma idéia única estruturava a organização da linguagem em relação áquilo que ela referencializa e, ao mesmo tempo, formalizava no interior do discurso a composição e a disposição de seus elementos morfológicos. No texto anterior, sobre o samdhi, detectamos neste fenômeno a face brilhante eufônica, da homologação língua/realidade; no texto seguinte, sobre

---

(8) — *Idem, ibidem*, pp. 157-160.



a sintaxe, estudamos uma instância mais envolvente oculta na discursividade do texto, e que denominamos *correlação*; neste texto, procuramos desvendar a outra face, iconizante, desta mesma instância, e que chamamos *substância*. Na verdade, correlação e substância são dois aspectos daquela idéia intuída nos e dos textos: a aglutinação.

Convém salientar, porém, que, nesses termos, a divisão obedece apenas a uma necessidade didática, pois que correlação e substância estão regidas por uma solidariedade que atua verticalmente (imposição ideológica) e horizontalmente (imposição discursiva) sobre o conjunto falante-texto, catalisando não apenas os elementos internos da escolha realizada pelo texto, mas também a idiosincrasia do falante e do gênero literário, a finalidade da mensagem e da comunicação, a vinculação ideológica da fala à sociedade — numa palavra, daquilo que constitui a situação e o contexto em que se produziu o discurso.

Como se poderá observar na proposta que corporifica este volume, o elemento nuclear que embasa a composição morfológica é a raiz. Dissemos anteriormente que a realidade existe em duas instâncias: “categorizada em si mesma e codificada na trama perceptiva dos falantes” Esta segunda corresponde á instância em que se acumulam as raízes, que, encarregadas de codificar a realidade percebida pelo falante, constituem-se como núcleos de significação. No dizer de Bharthari, esses corresponderiam aos *sphota* — marcas deixadas na trama perceptiva do falante pelas suas experiências de apreensão e conhecimento da realidade multidimensional. Como tal, não são significativos são elementos virtuais, adormecidos no repertório daquele que fala; só se tornam significativos quando se lhe agregam partículas funcionais que lhes dão contorno e os predis põem ao discurso. Estas possibilidades são aquelas que efetivamente se impõem ao falante: constituem a língua, ou sistema, e possuem componentes semânticos e formais. Esses elementos, em última análise, substancializam ainda de maneira informe e estática aqueles elementos estáticos da realidade aos quais se encarregará de simbolizar dinamicamente em discurso.

Neste percurso em direção à discursividade, há um momento em que o processo se torna mais palpável: corresponde áquele em que o núcleo vago de significação da raiz é aparado e tem delimitado um sentido; formalmente, esse momento coincide com a incorporação, à raiz, de prefixos e sufixos que a estabelecem como um nome ou um verbo. Revela-se, então, claramente, a função primordial conferida à raiz de suportar todo o imenso repertório de *funcivos*, ou seja, de aglutinar-se em conformidade com a maneira ideal de comunicar. Este processo de associações é incessante e caminha por diversos níveis hierár-

quicos. Neste primeiro, a comunicação é ainda estática, visto que o seu resultado consubstancia apenas o léxico em disponibilidade para o falante. É esta instância que, também, confina com os limites do sistema. Tão importante era a função de definir exatamente o repertório da realidade em função do repertório da linguagem que já no período védico extensas listas de raízes, falsas ou verdadeiras, foram compiladas, estabelecendo uma tradição escrita dos recortes efetuados no mundo das coisas; este o significado, também, do trabalho dos lexicógrafos indianos, que muito cedo estabeleceram elencos morfo-semânticos de “palavras” para uso dos poetas da corte. O alcance destas listas não pode ser minimizado. Tanto uma lista de raízes quanto uma lista de “palavras” são, em termos indianos, uma reafirmação do inventário da realidade e do seu simulacro no sistema lingüístico. *Pânini*, intelectual sutil, quando elaborou sua gramática, apresentou — ou melhor, a tradição o fez apresentar — um elenco dos elementos sistêmicos, ao qual se anexou uma lista de raízes (que se lhe atribuiu): em conseqüência, e com meios tão simples, atrelou todos os falantes a uma flexível, mas intransponível, Ordem. Isto evidencia o fato de que, dentro dos termos da indianidade, bem cedo se compreendeu que no bojo da linguagem, e da disposição para ela, estão virtualmente cifradas as possibilidades de postura do homem no Cosmos.

Estas posturas se definem com maior exatidão na medida em que o falante dota os itens lexicais de desinências verbais ou normais, estabelecendo para eles, dessa maneira, uma função a ser desempenhada na estrutura do enunciado e atribuindo-lhes um significado. Livre, então, para determinar a função do item (do simulacro do real) e sua posição no enunciado (no homólogo do real), o falante se revela dependente apenas do que queria comunicar, pois o material e os procedimentos para tal lhe foram outorgados pelo sistema cujas malhas ele sempre acaba por transgredir e cuja existência parece ignorar a cada ato da fala. Chega-se, assim, a um novo estágio da aglutinação (menos fossilizado que o anterior), com diversas possibilidades de combinado, mas sutilmente tutelado pelo sistema morfológico. Em outros termos, o falante — responsável pela sua escritura — é, no entanto, por ela vigiado; tendo vasculhado no seu repertório sistemático as substâncias lingüísticas que pretende comunicar e depois de tê-las encontrado prontas, definitivadas em termos de sentido e de forma, o falante — embora, como se disse, sutilmente tutelado por esse sistema — atribui a essas substâncias a função exigida pelo conteúdo do enunciado que quer comunicar e ali as distribui, correlacionado-as de acordo com a intencionalidade que é só sua e que nenhum sistema ou norma pode prever, pois que depende apenas do falante, da situação de enunciação, do contexto em que se situam falante e enunciado. Em

suma: este é o momento em que melhor se pode perceber a atuação do falante na linguagem: no momento da enunciação, o sistema estático assume o caráter de um processo dinâmico e vivo, a língua se concretiza em texto, e o que era apenas núcleo vago de significação na camada mais profunda da trama perceptiva do falante torna-se, verdadeiramente, signo simbolizador. Na passagem do significado ao signo revelam-se os dois vetores da aglutinação — a morfológica e a sintática —, que cumprem, no discurso, duas funções distintas. A aglutinação, símile lingüístico da realidade, confere à morfologia o caráter de uma técnica de representação do mundo *via* palavra (substância) e, à sintaxe, o caráter de uma técnica de dinamização dessa representação *via* discurso (correlação). Para dizer de outro modo, morfologia e sintaxe instauram-se como técnicas de abordagem da palavra, mas com motivações distintas: se o propósito é a simbolização lingüística do mundo, a morfologia forja um sistema estático de representação permeado pelas coordenadas ideológicas da sociedade; se o propósito é a discursividade lingüística do mundo, a sintaxe organiza um sistema dinâmico/extático de representação permeado pelas coordenadas ideológicas do falante. Em ambos os casos, os sistemas de representação configuram a homologação do estatuto cultural cifrado na palavra. E é a aglutinação que, ao instaurar a junção da palavra com a coisa referencializada (morfologia) e a junção da palavra com a palavra (sintaxe), estabelece a sacralidade (= maneira de articular o sagrado) dos processos discursivos.

Cabe ainda acentuar a capacidade de abrangência que a aglutinação revela: parte de uma unidade mínima — a raiz —, consubstancia palavras e, da junção de palavra com palavra, chega a congregar enormes aglomerados de frases — o texto. No interior da frase, no entanto, é possível perceber no caso da composição nominal, formações morfológicas constituídas da aglutinação de um signo com um ou mais itens lexicais. Mas, tanto neste caso quanto no do signo simples e no da frase, a função substantiva é sempre a mesma: iconizar a realidade no discurso.

#### 4. O PRIMADO DA AFETIVIDADE NA SINTAXE SÂNSCRITA (9)

Silvio Edmundo Elia, no *Dicionário Gramatical* (10), apresenta a sintaxe como “parte da gramática que estuda as relações que as palavras mantêm entre si quando se estruturam numa frase” Francisco da Silva Borba, em seu *Pequeno Vocabulário da Lingüística Mo-*

---

(9) — *Idem, ibidem*, pp. 425-436.

(10) — Porto Alegre, Globo, 1962, 3ª ed.

*derna* (11), afirma-a como “parte da gramática que se ocupa de todas as possibilidades de combinação dos signos para efeito de comunicação lingüística. É puramente relacional” Dubois *et alii*, no *Dictionnaire de Linguistique* (12), referem-se a ela como “parte da gramática que descreve as regras pelas quais se combinam em frases as unidades significativas”, acrescentando que ela “trata das funções” das formas gramaticais. A par do evidente refinamento terminológico que vai de um autor a outro, os três autores, no entanto, concordam em relação às bases da questão: a sintaxe é: a) assunto de gramática; b) sua área de atuação é a frase; c) seu objeto é as relações estabelecidas pelas palavras/signos/unidades significativas de uma frase; e d) seu objetivo é a descrição das regras de combinação/estruturação dessas unidades, com o intuito de estabelecer as relações possíveis entre os elementos da frase.

A esse respeito, tanto Elia quanto Dubois fazem referência a uma distinção tradicional entre Sintaxe e Morfologia. Para o segundo, a Morfologia é o “estudo das formas ou partes do discurso, de suas flexões e da formação das palavras ou derivação” Para Elia, seguindo Viggo e Brondal, “o sistema da Sintaxe não deve confundir-se com o da Morfologia; uma prova disso é que podem evoluir independentemente” Borba anuncia as obrigações da Sintaxe: “1) Determinar a organização dos enunciados — seus componentes imediatos e o modo como se relacionam. 2) Determinar os recursos sintáticos usados pela língua. 3) Determinar o enunciado mínimo. 4) Classificar os tipos de enunciados existentes na língua. 5) Determinar a hierarquia das funções sintáticas” Na esteira bem trancada desses autores, marcam-se rigorosamente as áreas de atuação da Morfologia (a palavra) e da Sintaxe (a frase)

Elia, ainda sobre a Sintaxe, afirma que — por um lado, que não o da Morfologia — ela “confina com a Estilística, que estuda a margem de arbítrio que cabe ao sujeito falante no ato da criação da língua pela fala. Destarte, pertence à Sintaxe o que há de geral, de imperativo na frase; à Estilística incumbe o estudo dos aspectos individuais da frase” Assim, na análise da frase “Minha filha gosta de maçãs maduras” cumpriria à Sintaxe a determinação do sujeito, do predicado, dos complementos, do regime do verbo, da concordância, da ordem obrigatória das palavras; à Estilística cumpriria o exame das “razões lingüísticas e não-lingüísticas (psicológicas, estéticas) da contribuição pessoal do autor da frase no momento de criá-la (a seleção das palavras — por que *gosta* e não *aprecia* —, a ordem dos termos

---

(11) — São Paulo, CEN/EDUSP, 1971.

(12) — Paris, Larousse, 1973.

da oração — por que a ordem direta e não inversa)” Em outras palavras: Elia marca rigorosamente as áreas da atuação da Sintaxe (a frase) e da Estilística (a projeção do falante sobre matéria exclusiva da Sintaxe) Borba não se refere explicitamente à Estilística, mas afirma — ainda sobre a Sintaxe — que ela é “de natureza psicológica em contraste com o caráter fisiológico (material) da fonologia e da morfologia” Dubois — a respeito da Sintaxe — não se refere a uma possível aproximação dela com Estilística; sobre o estilo afirma que, “definido na época clássica como um não sei”, é a marca da individualidade do sujeito no discurso: noção fundamental, fortemente ideológica, cumpre à estilística depurá-la para extrair-lhe um conceito operativo e fazê-lo passar da intuição ao saber” Isto é, não mistura os objetos da investigação, sua posição coincide com a de Elia e incentiva a um estudo mais rigoroso do fenômeno “estilo” Entretanto, a “natureza psicológica” da Sintaxe afirmada por Borba — posição que faz confluir para uma mesma área os fatores “indivíduo” e “sociedade” — revela-se, no caso específico do Sânscrito, muito mais rica, pertinente e estimulante.

Em seu *Vocabulário*, Borba não alinha o verbete “estilo” (um lapso? sugestão de que o “estilo” não se enquadra no conjunto das noções da “Linguística moderna”?) Para Elia, o estilo é, “em termos lingüísticos” a “utilização dos elementos de uma dada língua para efeitos de expressão e comunicação do pensamento” Afirma, a seguir, que “resulta de uma tensão entre duas forças: a coletiva, representada pelas formas e processos lingüísticos próprios de determinada comunidade” (algo como as assim chamadas *estruturas* aprendidas quando se estuda uma língua estrangeira); “a individual, que é a atualização desses elementos na fala ou discurso. Evidentemente, o estilo será tão mais característico quanto mais predominar o contingente individual sobre a tradição social. Com a condição, porém, de não ultrapassar o limite além do qual a comunicação lingüística fique comprometida. Deve-se, pois, distinguir o estilo lingüístico do estilo literário” O estilo chamado lingüístico deve estar de acordo com a *norma*, isto é, o “conjunto de realizações lingüísticas constantes e repetidas, de caráter sociocultural e dependente de vários fatores operantes na comunidade idiomática” (Borba, *op. cit.*, s.v “norma”, escorado em Coseriu): em relação à frase latina *Petrus* (1) *Paulum* (3) *amat* (2) oferecem-se três outras possibilidades — 123, 321 ou 231 — “mas parece que a norma era 132” O estilo chamado literário é (Elia, s.v “estilo”) a utilização dos elementos da língua pelo indivíduo de maneira singularizada, quando ela assume, por assim dizer, uma personalidade que distingue esse estilo das “formas correntes (ou neutras) de expressão” Pense-se, no caso do francês, no caso de Proust.

Lançando-se aqui as bases do rigor que se pretende para uma posterior investigação vertical do caso sintático sânscrito, tem-se que a distinção entre áreas da atuação da Sintaxe e da Estilística se revela inoperante no caso do Sânscrito. Essa língua, se bem tenha sido *falada* por nobres e brâmanes (castas dominantes) — e, por conseguinte tenha tido uma existência *normal* como suporte de comunicação linguística —, não merece, no exame dos textos produzidos ao longo da toda a literatura sânscrita, uma regularidade sintática escrita e estrita. Se seguirmos a terminologia de Coseriu (*apud* Borba, s.v. “língua”), temos que a língua (= *sistema* para Coseriu, *langue* para Saussure), “segundo grau de abstração”, está totalmente organizada e canonizada no Vyâkarana de Pânini; a norma, “primeiro grau de abstração”, revelaria a realização *coletiva* do “sistema” (o grifo é de Borba); a fala (= *parole* saussuriana), “manifestação concreta”, apontaria para o “uso individual e, portanto, com uma faceta sempre nova e inédita” Em função desses elementos, toda a literatura (entendida aqui como conjunto de textos que fazem veicular e existir uma língua sânscrita) é uma questão, como não poderia deixar de ser, de apresentação de uma língua — mas, mais especificamente, de pulsação de uma multiplicidade de *falas*.

Mas, antes de seguir à frente com essa última afirmação, convém voltar mais um instante aos autores resenhados.

O texto de Pânini intitula-se simplesmente *Astadhyâyî* — “aquela que tem oito capítulos” Vyâkarana, outro título que se lhe atribui, quer dizer, apenas, “análise” A motivação do autor para a composição da sua obra: pôr um paradeiro a contínuas transformações pelas quais vinha passando a língua *falada*. Parece que com a crescente incorporação de pracritismos à língua falada pelas castas dominantes do ideário (e seus suportes textuais) da cultura — eles podem ser encontrados no texto compilado no século II d.C. do *Mahâbhârata* — e, por outro lado, em decorrência do perigo de “impureza” que pairava sobre essa língua, percebeu ele a necessidade de esclarecer o verdadeiro caráter do Sânscrito: é uma língua aglutinante e, como tal, todo e qualquer item lexical só pode e deve ser conseguido com a derivação primária e/ou secundária a partir de uma raiz verbal (= núcleo vago de significação) Toda a sua análise conclui com um capítulo sobre as palavras na frase — vale dizer, conclui com um estudo de, no máximo, morfo-sintaxe. Vale acrescentar, ainda, que Pânini se valeu de toda a literatura anterior a ele para dali extrair preceitos fonológicos, prosódicos, morfológicos e morfo-sintáticos. Mas quando se diz “literatura anterior” deve-se entender “textos *orais* transmitidos de geração para geração, nas famílias ou escolas bramânicas/nobres” Seu

trabalho, além disso, é um *çabdânuçâsana* — um “tratado sobre o *çabda*” — isto é, sobre o *som*, o *ruído*, a *palavra enquanto produto sonoro*. E também: sua preocupação é fazer um retrato falado do Sânscrito Clássico, isto é, da *bhâsâ* — termo derivado da raiz verbal BHÂS, que cobre os significados de “falar, conversar, dizer, narrar, falar sobre alguma coisa, anunciar, declarar, nomear, descrever”, e da qual derivam ainda *bhâsâna* “o ato de falar, a fala, *bhâsâjña*” “concedor de falas, falantes”, *bhâsântara* “*versão, tradução; transfala, tradicção*”, *bhâsika* “vernaculo, fala comum a um grupo”, *bhâsin* “falador”, *bhâsitr* “falante” e *bhâsya* “qualquer obra em vernáculo; uma obra explicativa, expositiva, interpretativa, um comentário” A respeito deste último derivado, lembremo-nos de que uma das interpretações do texto de Panini intitula-se, justamente, Mahâbhâsya “Grande Comentário”, isto é, a “grande conversa” sobre a análise falada por Pânini.

A análise feita por Pânini — o estabelecimento dos limites *normais* das possibilidades de aglutinação/derivação e das funções que as palavras/sons adquirem potencialmente ao final desse processo — confere ao seu trabalho a definição de “apropriação do potencial normativo do instrumento de comunicação”; o conhecimento do circuito da fala; a consciência de que a língua pode ser normativizada até a morfo-sintaxe — o que lhe excede pertence ao domínio da fala, isto é, aos extremos do circuito da fala —, e, como tal, não pode nem deve merecer repressão, mesmo porque a repressão já faz parte da organização do mundo que o ato de fala (atualização da língua) só faz traduzir em sons, só faz ser representado/representado como dramatização através-palavra.

Nesse sentido, Pânini parece deixar claro que o individuo é o único responsável pela continuidade da língua e pelas condições e retratos futuros da língua. Sua preocupação foi sincrônica e optativa-imperativa, como de resto o é toda a literatura normativa sânscrita (*vide*, por exemplo, o *Código de Manu*) Assim procedendo, ele se colocou a salvo de acusações do tipo “repressor da linguagem” mas — sutilmente — inseriu-se no espírito hinduísta: aponta a liberdade de enunciar e de enunciação e seus limites, aponta o consentimento do indivíduo com as ideologias de todas as épocas, e com as falas (retratos) dessas épocas.

Temos então, com Pânini, que — para o Sânscrito — a *norma* só pode ser pensada e existir até a morfo-sintaxe. Tudo o mais que lhe ultrapassar está vinculado ao enunciador e ao receptor e às suas idiosincrasias, às coordenadas culturais do falante (a *parole* como palavra e como fala, como fato social) — em suma, ao estilo: o Sânscrito é

*língua* e norma até a morfo-sintaxe, a partir do que é fala — o “lado executivo da língua” (Saussure, *Curso*, p. 21) Nem o seu próprio trabalho escapa a esta formulação: é normativo, mas não se enquadra em nenhuma norma de escrituração externa a ele: seus *sûtra* têm uma norma própria — a pâniniana.

Retomando os autores resenhados: com o que acaba de ser dito (13), desvela-se em relação ao Sânscrito um amplo quadro de redefinição (e, inclusive, uma necessidade e um impasse) Com Borba e Dubois, a morfologia sânscrita não se confundiria com a sintaxe sânscrita: têm objetos e limites distintos. A “Sintaxe imperativa” de Elia, quando vista em relação ao Sânscrito, assume proporções apenas de morfo-sintaxe, o ponto final da análise de Pânini. A Estilística de Elia e Dubois é que constitui a sintaxe propriamente dita do Sânscrito, que se encarregaria — Sintaxe estilística ou Estilística sintática — de cumprir as cinco obrigações (com ênfase na segunda e na quarta) relacionadas por Borba, imbricando-as, sempre, e porém, com o produtor e a situação da frase e com o modelo da frase em questão. Em conseqüência, não haveria — por inexistente — a distinção (de Elia) entre os estilos lingüístico e literário — mesmo porque, em termos de língua e de literatura sânscrita, aquilo que um dia foi concebido como texto falado um dia foi compilado (alguns oral e depois todos) escritamente, mas deixou-se continuar marcado pela fonética do ato de fala. Desta maneira, e como já se sugeriu anteriormente, o texto sânscrito “fala” mesmo se escrito. Em sendo assim, a complicação escrita de cada texto (sua conversão em literatura) apenas é uma definição da composição falada de cada texto (sua conversação em prática) E, assim, literatura foi a prática da fala, e o estilo foi a liberdade na execução da fala.

Poder-se-ia ressaltar, aqui, que todas as poucas afirmações de Saussure, no *Curso*, a respeito da fala, podem ser tomadas *ipsis literis* em relação ao Sânscrito. No caso das relações entre língua e fala: “historicamente, o fato da fala vem sempre antes” (p. 27) — pois que o que se tem imaginado como Sânscrito é apenas a sua manifestação copiada, sua pulsação a *posterioli*, sua imaginação não-sânscrita. “É a fala que faz evoluir a língua” (p. 27) — e, nesse caso, o Sânscrito se comporta como todas as línguas do mundo: viva porque uma edição qualquer de um texto sânscrito não é apenas fixação de texto: é tentativa de rememorar o momento de uma enunciação. No caso das relações entre fala e falante: “Nada existe, portanto, de coletivo na

---

(13) — Por falar nisso, este texto é escrito, mas, ao fazer-lhe referências, é necessário usar verbos como *dizer* e *falar*. Qual o misério ocidental (típico ou arquetípico) ocultado nesse procedimento?



fala; suas manifestações são individuais e momentâneas” (p. 28) — a fala sânscrita acusa a presença dos circunstantes da fala e o cenário do ato de fala. “E a soma do que as pessoas dizem” (p. 27), “o indivíduo é sempre senhor” dela (p. 21) e compreende “combinações individuais, dependentes da vontade dos que falam” (p. 28) — donde a impossibilidade, numa gramática de língua, de prestar contas dos inumeráveis atos de fala. As inovações da fala só entram no campo de observação da Lingüística da língua “no momento em que a coletividade as acolhe”; “enquanto permanecem individuais, não há por que levá-las em conta” (p. 115) pois o que se estuda é a língua. Isto é, as tentativas de abordagem lingüística da língua sânscrita inscrevem-na (e têm incrito) no grupo das línguas, no grupo daqueles códigos de comunicação humana bi-articulados. Mas o Sânscrito é algo mais que uma língua — e talvez outras línguas sejam algo mais que instrumentos normativizados. Falta acrescentar-lhe(s) a dimensão do uso comum, cotidiano, falta descobrir e consentir-lhe(s) os motivos e as motivações do uso. E, para tanto, há que se agregar à gramática a “sintaxe afetiva”

Segundo Elia, a sintaxe afetiva é a “parte da gramática que estuda a interferência da sensibilidade humana na frase” E segue: “De fato, como dizia Gabelentz, a ‘linguagem não serve apenas ao homem para exprimir qualquer coisa, mas também para exprimir-se’ O que significa, assinala Vendryès, que não basta tomar em consideração o modo pelo qual as idéias se traduzem na linguagem, mas cumpre ainda determinar as relações entre essas idéias e a sensibilidade do sujeito falante. Essas manifestações de sensibilidade podem concretizar-se em gestos, na entoação ou inflexão da voz, no ritmo da frase, na acentuação enfática de certos vocábulos. Mas também podem realizar-se por meio da escolha de palavras ou da sua colocação na frase, e o estudo de tais meios de expressão compete precisamente à Sintaxe Afetiva” Elia acrescenta, ainda: “se se quiser revelar o que num texto pertence à fala e não à língua, ao individual e não ao coletivo, a busca da afetividade na trama lingüística compete de direito ao Estilicista e não ao Sintaticista” Mas, como proceder no caso de uma língua como o Sânscrito, em que o estilo é a sintaxe? Como proceder com um instrumento que, enquanto língua, e depois de convenientemente normativizado, *nunca mais sofreu evolução lingüística de qualquer espécie?* Em outros termos, o falante do Sânscrito viu-se tolhido enquanto capaz de possivelmente influenciar no código; mas viu-se totalmente livre no uso desse código, fazendo confluir para seu uso coordenadas específicas de sua cultura. Sendo impossível normativizar a seqüência enunciativa, elaborou modelos formais de frase, onde ainda se permitiu o direito de exercer a sua vontade.

A afirmação anterior da existência de uma multiplicidade de falas liga-se à do exercício da vontade. E temos que se, na verificação da frase sânscrita, colocamos lado a lado um excerto de epopéia (*itihâsa*), um texto filosófico-religioso (*Brâhmana*, *Upanisad* ou *Sutra*, um conto/fábula (*kathâ*), um poema clássico lírico ou religioso ou épico, um excerto de romance clássico ou um grupo de frases (simbolicamente, *falas*) de um drama clássico — o que se terá é um conjunto variado de atos de fala. Agudizando ainda mais a questão: em relação aos poetas clássicos, a fala de Kâlidâsa é diferente da de Bhartrhari que difere da de Jayadeva que não se iguala à de Amaru e assim por diante. Nenhum deles foge à língua (=sistema) *normativizada* por Pânini, mas todos procuram extrair dela aquelas entranhas ativas que, mais tarde, em outro tempo e em outro lugar, mereceriam de escritores franceses — “falantes do francês” —, então intuídas como “estilo” afirmações como “O estilo é a continuidade” (Flaubert) e “Não se faz um poema só com idéias” (Mallarmé) (*in Dubois, op. cit.*, s.v. “style”) Para o Sânscrito, existem o estilo kâlidâsiano de frase, o estilo patañjaliano de frase, o estilo mahâbhâratiano de frase, o estilo upanisádico de frase, o estilo etc. de frase, etc. Existem, portanto, a prática sintática kâlidâsiana, a patañjaliana, a etc., etc. — mas seria tarefa sobre-humana infrutífera e injusta detectar *uma* prática sintática sânscrita.

É óbvio — o que complica ainda mais a compreensão da compreensão sânscrita da Sintaxe; o que, por outro lado, a facilita ainda mais, se mediarmos a questão com a idéia de convergência das noções de *estilo* e *fala* na prática da sintaxe sânscrita — é óbvio que a dicção estrutural da poesia não é a mesma da prosa: isto está na própria natureza dessas modalidades de trabalho com a frase. Vejamos o caso sânscrito: no *Mahâbhârata* o *çlok* (dístico leva ao *sarga* (capítulo) que leva ao *upâkhyâna* (conto) que leva ao *parvan* (canto, livro) que leva ao *itihâsa* (epopéia); no teatro, o *vâkya* (frase, fala) leva ao *ranga* (cena) que leva ao *anka* (ato) que leva ao *nâtak* (drama, a obra enquanto “texto”); na poesia clássica em geral, o *yugma* (par) conduz aos *vr̥tta* (estrofe), que se juntam para formar o *kâvya* (poema); na literatura filosófica, os *sûtra* (aforismo) se juntam para formar os *pâda* (livro) que formam os *çâstra* (tratado); no fabulário, os *vâkya* formam a *kathâ* (conto), entremeado de *çloka*, que, juntos, formam o *tantra* (livro) Assim, o *çloka*, o *vâkya* teatral e fabular, o *yugma*, o *sûtra* etc., são diferentes tipos de enunciados que exigem comportamentos sintáticos diferentes em sua própria concepção no conjunto das possibilidades de atos de fala e em sua própria prática de atos de fala. Realizações que a própria cultura desenvolveu e diferenciou, o *çloka* (“o que pode ser ouvido”), o *vâkya* (“o que se

tem a partir da palavra”), o *yugma* (“o que foi unido a outro”) e o sūtra (“fio condutor”) são *norma*. O que significa que a *norma*, no Sânscrito, existe enquanto produção coletiva de certos tipos de frase condicionados a determinadas intenções de comunicação; o que significa também que, se há algum “modelo sânscrito de produção sintática”, ele deve ser procurado e estabelecido a partir dessa norma, através da pesquisa das exigências sintáticas da *çloka*, do *vâkya*, do *yugma*, do *sūtra* etc. — levando-se em consideração, ainda, a natureza poético-prosaica do *çloka*, a poética do *yugma* e a prosaica do *vakya* e do *sūt’a*. Mas o *vâkya* teatral de kâlidâsa difere do de Çúdraka, do de Bhavabhūti, do de Bâna, etc.: são *falas*. Assim como o sūtra do filósofo Patañjali difere do retórico Dandin, do de outro Patañjali (o lingüista), etc. Recorde-se, aliás, que toda a literatura sânscrita está atenta à sua realização oral: concebido para ser dito, o texto “literário” sânscrito se pretende oral (prova-o o *samdhi* sempre presente em toda a frase). O organizadíssimo teatro clássico surge como continuação de manifestações védicas de representação; a poesia épica clássica continua a tradição das epopéias eminentemente orais; a poesia lírica, religiosa, filosófica agudiza vertentes temáticas orais antigas; os tratados filosóficos primam pela facilitação da memorização e da repetição do texto (*parampara* “uma pessoa depois da outra” é o termo que designa o procedimento de aprendizagem de um texto e de sua repetição a outra pessoa); o romance de Dandin é a re-elaboração da prática tradicional da fábula. Nesse sentido, o ato orgânico da fala marca toda a atividade lingüística sânscrita. E, desse relacionamento entre o gênero e a frase que lhe convém, pode-se perceber a liberdade consentida/conseguida que marca a sintaxe sânscrita: existe uma *língua*, pressupõe-se uma *norma* (em relação a modos, modelos de texto — não em relação ao procedimento sintático do texto), mas o que se vê — na realidade dos textos — é a concretude das *falas*. E a fala enquanto estilo. Além disso, atente-se para a concretude do *narrador* na literatura sânscrita: as epopéias são narradas por personagens nominalizadas, a poesia clássica pressupõe um narrador/declamador (algumas estrofes de Amaru têm, inclusive, várias vozes), as *Upanisad* são um diálogo entre mestre e discípulo ou entre personagens que “representam” durante a especulação, o teatro é um misto de narração (com recurso, inclusive, à mímica e à dança) e representação; e toda a base religiosa do Hinduísmo deriva de uma audição (*çruti*) do discurso divino. Como se pode perceber, há uma percepção e prática agudíssima da *fala* enquanto procedimento orgânico do homem, da literatura e da cultura. E, como sempre foi assim, pode-se perceber a preocupação central do falante do Sânscrito: a inquietação estimulante da consciência das condições de produção do texto — e algumas dessas condições podem ser detectadas já nesse primeiro mergulho no

problema: 1) a oralidade da cultura, 2) o diálogo da literatura e 3) o testemunho do homem.

Sobre a oralidade, já foi escrito que era esse o estágio da cultura à época da composição e da compilação escrita dos textos; já foi salientada, também, a importância do núcleo de significação BHĀS, a concretude do narrador na literatura, a fixação fonética (= falada) do texto, o procedimento didático da transmissão de textos. De todos esses dados (e mais algum que podem e devem ser procurados) pode-se concluir da importância de que a cultura sânscrita revestia (reveste) o momento e as circunstâncias de enunciação. O texto se nos propõe, assim, como uma narração (meio e conteúdo) estreitamente ligada à prática eminentemente oral — falada — da cultura.

O diálogo da literatura, por sua vez, estabelece-se em duas linhas. Primeiro, a presença de um narrador nominalizado e em sua diversificação na prática da literatura. Segundo, em nível de estrutura mais profunda, pode-se perceber o diálogo interno operado na transmissão/veiculação de certos temas mais ou menos constantes ao longo de toda a prática literária. Veja-se, por exemplo, no volume *Textos de Literatura Sânscrita*, a reocorrência do tema “chuvas”: o objeto de descrição é sempre igual em si mesmo — no curso dos anos (com a preocupação de tradicionalização da estação como ambiente mítico) mudará apenas a maneira de referência ao tema, apenas a estrutura da frase (ou do texto) que o referencializa, apenas a projeção individual do falante *via* o seu estilo pessoal, da época ou do gênero. Esse diálogo de temas, ao mesmo tempo em que re-fixa coordenadas culturais, deixa livre ao falante sua circulação pelo tema, possibilita a expressão — com os seus meios — de sua visão organizadora do tema de acordo com suas vontades de falá-lo. Da mesma maneira, pode-se ver também como se realizam lingüisticamente nas falas as concepções do sempre mesmo deus Visnu ao longo do dizê-lo. (A análise da intertextualidade na literatura indiana é veio riquíssimo e, de maneira alguma, foi colocado aqui em toda a sua extensão e profundidade)

A questão do testemunho do homem leva-nos ao centro das coordenadas culturais do falante sânscrito. Seguindo com Pânini, temos que um nome sânscrito, uma palavra dessa língua é um dado do léxico, um feixe de possibilidades semânticas e morfo-sintáticas. Mas também é um dado de discurso, um núcleo significativo manipulável segundo a vontade do enunciador, funções externas ao núcleo mas internas e organizadoras do cosmos, cujos nexos (as coordenadas) não podem ser captados pelos sentidos mas podem ser percebidos pela mente. A fala sânscrita, e o seu funcionalismo organicista, traduz em linguagem e comunicação a aparente desorganização cósmica, expli-

cita em sua organização assimétrica e assindética a justaposição relacional — molda-se na dinâmica dos processos cosmológicos. Os conectivos não têm lugar na frase ou no período — por isso a frase é in-subordinada. Na vida cotidiana, o cosmos surpreende a cada momento mas foi lexicalizado; mas as relações em si mesmas efetuadas no cosmos não surpreendem, são naturais. Mas o cosmos não pode ser encaixado em regras humanas — depende da ordem divina — e o arranjo das relações cósmicas é que surpreende o homem a cada momento. A sintaxe posicional e relacional do universo, conscientizada e acreditada pelo falante, transfere-se para a sintaxe posicional e relacional da frase, com a criação de relações/relacionamentos especiais/espaciais dentro do espaço permitido pelo modelo de frase. E a distribuição livre das palavras (fatos do mundo) na frase (o mundo) obriga à ocultação ou desvelamento, à vontade do falante, de contínuas centelhas de significação que pulsam, dinamicamente, à maneira da pulsação dinâmica e produtiva do cosmos. O padrão desse procedimento de criação é dado pelo exame individual do refinamento e da sutileza dessas revelações, das harmonias momentâneas do cosmos — que as falas se incumbem de homologar. Em função desses elementos, a sintaxe sânscrita obriga à elaboração de uma outra gramática — a da *fala sânscrita* —, isenta da bitola das definições aristotélicas ocidentais. A lógica indiana não é a do ocidental: a uma apenas “lógica da identidade” (que, sem dúvida, existe no Sânscrito — mas apenas até a morfo-sintaxe, visto que é uma língua indo-européia), a Índia responde com uma lógica que acrescenta ao legado indo-europeu sua face de circunstante oriental: a “lógica da correlação” — a da consideração do inter-relacionamento dinâmico e mutuamente complementar do fatos do mundo e sua narração analítica.

Resenhando as afirmações da lingüística saussuriana a respeito do estilo, Dubois afirma que “o estilo é pertinente à fala” Para o caso do Sânscrito, dizemos que o estilo é a fala, e vice-versa. Dubois afirma, ainda, que há determinadas línguas que podem ser elaboradas (a propósito, “Sânscrito” = *samskrta* quer dizer “elaborado, refinado, artificioso”), de maneira a reduzir a dicotomia língua x fala, e aponta para a língua literária, a língua da comédia, etc. As palavras de Dubois parecem ter sido escritas em função do Sânscrito: esta é uma língua especificamente literária (a despeito do fato de a fala sânscrita não se pretender como arte escrita, sua fixação em papel e o curso do tempo terminaram por conferir-lhe essa condição), é a língua em que foi escrita a grande comédia (no sentido que Susanne Langer (14) dá a esse termo) da história indiana. Reforçando esta

---

(14) — *Apud* Benedito Nunes, *O Dorso do Tigre*, 2ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 204.

última afirmação, lembre-se da habilidade sânscrita para os torneios verbais: diz uma das lendas a respeito de Kâlidâsa que ele teria sido morto pela inveja de uma das cortesãs da corte de Kumâradâsa (no Ceilão) por ter o poeta conseguido completar um *yugma*-desafio lançado pelo rei; e diz uma outra que ele teria ingressado no rol das “nove gemas” de Candragupta ao vencer Ghatakarpara em um torneio poético; como elementos biográficos, essas vitórias podem até ter sido inventadas para justificar o grande “falante” sânscrito, mas fica em pé a prática em si da oralidade do texto que no Ocidente só tem sido visto como escrito.

## A ANTITese EM ALGUMAS PEÇAS DE MONTHERLANT

*Célia Berrettini*

Et que je vive toutes les vies, toutes les diversités et  
toutes les contradictions du monde, avec intensité et  
détachement

*Les Olympiques.*

Contradições. É o signo sob o qual se coloca Montherlant, na sua vida particular. Notaram-no sempre os críticos; sublinhou-o Montherlant. Tendo, reiteradamente, declarado sua indiferença em relação à opinião dos leitores, recheia sua obra de notas, explicações, antecipando censuras, e a elas respondendo, quando não as incorpora às próprias observações; tendo desdenhado honrarias, nem por isso deixa de ser oficial da *Légion d'Honneur* e de receber distinções acadêmicas; tendo atacado, em público, o ensino do Colégio em que estudou, depois preside a solenidade de entrega de prêmios; tendo recusado o epíteto de escritor católico, aceita-o em seguida, tranquilamente; tendo feito um justo elogio do civismo, dele se esquece ao reivindicar o direito de viver na solidão, longe dos homens; tendo ilustrado a mais rígida sensibilidade católica, passa para a ilustração da mais brutal sensualidade, indo “de la tendresse à la grossièreté, de la légèreté au sérieux, de la pudeur au cynisme” (1); tendo exprimido seu amor pelos touros, mata-os nas touradas; tendo combatido, voluntariamente, na guerra em 1916, presta, no entanto, homenagem ao inimigo; tendo-se indignado contra a França que, em 1938, não declara guerra à Alemanha, faz depois a esta “le salut de l'épée”; pertencendo a um clube de futebol, não hesita em jogar na equipe rival; estando na África, compõe o romance *La Rose de Sable*, cujo objeto é, em primeiro lugar, o protesto contra os métodos da colonização, mas não o publica por escrúpulos patrióticos. Isto faz que um crítico, em 1950, diga: “On peut tout attendre de Montherlant, le meilleur comme le pire”, (2) parodiando talvez a pintura

---

(1) — Pierre de Boisdeffre, *Métamorphose de la Littérature*, Verviers (Belgique), Marabout Université, 1973, p. 319.

(2) — Pierre de Boisdeffre, *op. cit.*, p. 319

de Ferrante, de *La Reine Morte* “Bien meilleur et bien pire. Car j’ai été bien meilleur et bien pire que le monde ne le peut savoir”

Nele coincidem o ateísmo e a religião, o espírito de pugna e o respeito do inimigo, “le héros et le sage” (3) O desfilar de suas contradições, as obras que publica em ocasião inoportuna, e mesmo sabendo que lhe atrairão vigorosos ataques — o que origina a obra crítica *Montherlant Bourreau de Soi-même* — (4) e as que voluntariamente não publica em ocasião oportuna, e mesmo sabendo que lhe atrairiam entusiásticos aplausos, todas estas contradições são apontadas pelos críticos, entre os quais pode ser citado Henri Perruchot. Desafio de Montherlant? Não, pela explicação que apresenta, altivamente:

Dès mon second livre, *Le Songe*, mon parti était pris de m’accepter entièrement en tant qu’homme et en tant qu’écrivain, de ne craindre jamais d’exprimer tout ce que je ressentais, même quand cette expression pourrait m’être comptée à grief. (5)

E, aceitando-se, ou dizendo aceitar-se inteiramente como homem e como escritor, exprimindo tudo de si e da vida, expõe sua doutrina à qual dá o nome de *Sincretismo e Alternância*. Doutrina elaborada e exposta para justificar e apoiar suas contradições? Ou é ele a ilustração de sua doutrina? Preferimos apenas constatar que, já em 1923, escrevia:

Bonheur, souffrance, candeur, souillure, sagesse, folie, tout m’appartient et je veux tout avoir, car tout m’est bon, si rien ne me l’est assez. Et que je vive toutes les vies, toutes les diversités et toutes les contradictions du monde, avec intensité et détachement; et que cela soit, puisque je le peux. Tout pouvoir pour tout vivre, tout vivre pour tout connaître, tout connaître pour tout comprendre, tout comprendre pour tout exprimer. (6) (O grifo é nosso).

É a exaltação da posse dos elementos mais diversos e opostos, a apologia do total, de todas as diversidades e contradições: *O Sincretismo*, doutrina que seria desenvolvida alguns anos mais tarde (1926), especialmente no ensaio “Syncretisme et Alternance”, contido em *Aux Fontaines du Désir*, (7) além dos ensaios de *Service*

---

(3) — Henri Perruchot, *Montherlant*. Paris, Gallimard, 1959, p. 75.

(4) — Michel de Saint-Pierre, *Montherlant Bourreau de Soi-même*, Paris, Gallimard, 1949

(5) — *Montherlant vous parle*, disco “Festival”.

(6) — *Les Olympiques. Romans et Oeuvres de Fiction non Théâtrales*. Paris, Gallimard, 1959, p. 309

(7) — *Aux Fontaines du Désir*. In *Essais*, pp. 231-334.



*Inutile*, (8) e *l'Equinoxe de Septembre*. (9) Mas essa idéia do “tudo viver”, “tudo conservar” já estava expressa naquelas páginas que nos parecem essenciais para o conhecimento das ambivalências montherlantianas, e que, por isso, transcrevemos:

La grande affaire n'est pas de renoncer, et qu'on ne ricane pas quand j'ajoute: ce serait trop facile. *La grande affaire est de connaître le principe qui doit dominer, de le maintenir, et, autour, de garder tout en composant tout* ( . . ) *Non, ne cédon's rien. Elle n'a pas cessé de faire son fruit, la vieille doctrine de l'union des contraires*, formulée par Héraclite, par Hippocrate, que dis-je! par tous les Pères de la pensée grecque. La belle vie tient toujours au tempérament des forces opposées ( . . ).

Numa rica acumulação de antíteses, explica e defende Montherlant sua doutrina, feita de “sincretismo”, mas também de “alternância”, diante da impossibilidade de tudo viver no mesmo instante, da carência humana do dom da ubiqüidade. É assim que prossegue:

La raison en est simple: *parce que là est l'exemple de la nature*. La nature alterne en elle-même le jour et la nuit, le chaud et le froid, la pluie et la sécheresse, la sérénité et la tempête; et dans les corps la diète et la nourriture, le mouvement et le sommeil: et l'on ne dit pas pour cela que la nature est incohérente ni que sa variété est la confusion.

Tal como a natureza, recusa-se a abdicar do que quer que seja, pretendendo a “unidade total”, fundir as pretensas antinomias:

Comme elle, *je me refuse à choisir*, je veux entrer plus avant dans cette loi universelle du rythme et dans ce jeu divin des compensations; traduisons cela dans la langue de mon siècle: je veux toucher de tous les côtés.

*Une âme saine, ayant ce fond de simplicité qui caractérise et permet les choses grandes, sera toujours assez flexible, assez abondante et assez vigoureuse pour fondre joyeusement dans une unité supérieure la plupart de ces prétendues antinomies* ( . . ) (10)  
(O grifo é nosso)

Pretender unir elementos contrários não é invenção montherlantiana. Obras e obras falaram da riqueza das oposições naturais: a noite sucedendo-se ao dia; a primavera seguindo-se ao inverno; as chuvas seguindo-se às secas. Alternâncias da natureza às quais cor-

---

(8) — *Service Inutile*. In *Essais*, pp. 571-735

(9) — *L'Equinoxe de Septembre*. In *Essais*, pp. 743-849.

(10) — *Les Olympiques*, pp. 308-309.

respondem as do espírito humano. Ilustres filósofos, como Heráclito — que Montherlant aqui cita — já sonhava com a famosa unidade, princípio da unidade universal, falando da “lógica das contradições”; Nietzsche clamava seu reconhecimento para com “Deus, o diabo, a ovelha e o verme que em nós se ocultam” (foi Montherlant um grande leitor nietzchiano) E não pequena seria a lista dos que pretenderam tal unidade. Ora, Montherlant, o “anti-système” como o qualifica Henri Perruchot, deu aparência de sistema a um estado que lhe é, por assim dizer, fisiológico (11)

Consiste em reconhecer:

— A existência no homem de tendências diferentes e mesmo opostas.

b — A necessidade de conservá-las, de vivê-las, todas, sem nenhuma renúncia.

c — A impossibilidade de satisfazer a todas, no mesmo momento, o que leva à prática da alternância.

Embora todas as tendências apareçam, isto só é possível mediante o “tour à tour”, expressão tão usada por Costals, o protagonista do romance *Les Jeunes Filles* (1936): “Il y a en moi toutes les saisons, tour à tour je suis un cosmos qui tourne et expose au soleil les points différents de sa surface, tour à tour! Toujours tour à tour!” (12)

Mas não é mais do que um eco ampliado das palavras de Montherlant, em *Coups de Soleil*, obra publicada em 1950, mas que contém textos compostos de 1925 a 1930, entre os quais “Synchrétisme et alternance dans l’âme espagnole” repleto de citações de Maurice Barrès (*Du Sang*), mas, sobretudo, do admirado Unamuno (*Essence de l’Espagne*, que corresponde a *En torno al casticismo*), de quem foi leitor assíduo. Diz Montherlant nesta pequena antologia do que é o “espanhol”: “J’allume *tour à tour* chaque partie de moi-même, mettant durant ce temps les autres en veilleuse” (13)

Este pensamento foi retomado, não uma, mas muitas vezes, em diferentes obras, não constituindo novidade para aqueles que se aproximaram não só da obra ensaística de Montherlant — ensaios, *cartes* —, mas também dos seus romances e notas de teatro.

A contradição ou o caráter antitético é, pois, característica de Montherlant. Mas vejamos a oposição nos diálogos de algumas pe-

---

(11) — Henri Perruchot. *op. cit.*, p. 68.

(12) — *Les jeunes filles*. In *Romans et Oeuvres de Fiction non Théâtrales*. p. 1.140.

(13) *Coups de Soleil*, Paris La Palatine, 1950 p. 137

ças de Montherlant, a antítese, este recurso estilístico de todas as épocas.

Existente na poesia popular, se torna mais acentuada “en las escuelas más cortesanas y cultas; arrastrada de los Cancioneros y del Petrarquismo a la segunda mitad del siglo XVI va a tener un extraordinario desarrollo en el conceptismo y el gongorismo del siglo XVII”, continuando a ser empregada até hoje (14)

Realmente, este uso das antíteses, “juego intelectual” que fazia as delícias dos conceptistas, com sua “tendencia hacia los contrastes sin solución, hacia lo paradójico”, (15) não é, como se sabe, prerrogativa apenas barroca; os românticos delas também fizeram uso, e muito, bastando recordar Hugo, na sua bem conhecida afirmação: “La véritable poésie, la poésie complète, est la synthèse des contraires.” (16) E usam-na, ainda, os escritores contemporâneos, assim exprimindo a dualidade dos sentimentos.

Encontrável em tantos poetas, romancistas e dramaturgos, a antítese não poderia deixar de ser uma característica do estilo de Montherlant que teve, entre seus mais ilustres predecessores, Racine, que ele tanto admirou, com seus oxímoros “perfide bonté”, “faveurs meurtrières”, “orgueilleuse faiblesse”, (17) e com seus paradóxicos versos:

“Présente, je vous fuis; absente, je vous trouve.” (18)

“Toujours prête à partir, et demeurant toujours.” (19)

“Dans une longue enfance ils l’auraient fait vieillir.” (20)

Versos reveladores de conflito e recordados por Helmut Hatzfeld, nos seus *Estudios sobre el Barroco*; (21) mas também, mais próximo a ele, Hugo, igualmente admirado, com os seus antitéticos versos, de *Contemplations*:

---

(14) — Dámaso Alonso. *Poeta Española*. Madrid, Gredos, 1952, pp. 288-289.

(15) — Leo Spitzer, “El conceptismo interior de Pedro Salinas”, *Revista Hispánica Moderna*, New York, 1941, VII, pp. 63-68.

(16) — Victor Hugo, *Préface de “Cromwell”* Paris, Garnier-Flammation, 1968, p. 7.

(17) — Henri Brémond, *Racine et Valéry*, Paris, Grasset, 1930. Nesta, cita o autor uma lista de oxímoros racinianos.

(18) — *Phèdre*, v. 542.

(19) — *Andromaque*, v. 131.

(20) — *Britannicus*, v. 190.

(21) — Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1966, p. 153. Obra por nós traduzida e será publicada pela Ed. Perspectiva.

“C’est d’avoir en moi, misérable,  
De la fange et du firmament,

D’être un ciel et un tombeau.”

Versos expressivos de seu dilaceramento entre terra e céu, vida e morte, enfim, de sua disposição ambivalente, conflituosa, estudada entre outros por Charles Baudoin, sob o aspecto psicanalítico. (22)

Sendo a oposição o eixo das peças de Montherlant, natural seria que as personagens recorressem a antíteses isoladas ou acumuladas em séries de notáveis possibilidades expressivas. É preciso insistir que empregadas por Montherlant em ensaios e romances, mesmo antes, e, ainda, depois do teatro, revela tal persistência uma predileção estilística. Se bem que “en passant”, faremos uma incursão pela sua obra não teatral. Em *La Relève du Matin*, de 1920, coletânea de ensaios que constitui uma espécie de extenso poema que canta sobretudo a glória do colégio católico, encontra-se o oxímoro “une espérance désespérée”, que é retomado doze anos mais tarde, em *Aux Fontaines du Désir*, com o seguinte comentário: “une espérance sans espoir. Ce n’est pas un concetto, c’est la réalité même. Mais où donc ai-je déjà vu cette expression-là. Oui, c’est moi qui l’écrivais (dans *La Relève*): une espérance désespérée. Et il y a douze ans.” (23) E esta antítese não mais o deixaria. (24) No romance *Le Songe*, de 1922, diz o protagonista Alan de Bricoule, em quem se tem visto uma transposição do autor: “Il est nécessaire que je me repose dans l’action”; (25) e em *Le Chaos et la Nuit*, romance de publicação relativamente recente, de 1963, diz o protagonista, Celestino, tal um místico espanhol: “Je souffre de ne pas souffrir.” (26)

Sendo, porém, o teatro o foco de atenção deste trabalho, passemos a ele, com as suas personagens que estão em eterna situação conflituosa, umas em relação às outras, ou em si mesmas.

Perguntou-se um estudioso se o esquema psicológico determina o verbal ou vice-versa, concluindo que tal questão pertence ao domí-

---

(22) — Charles Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Armand Colin, 1972.

(23) — *Aux Fontaines du Désir*, in *Essais*. p. 319.

(24) — Gustave Cohen, In *Pesquisa de Retórica*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1975, pp. 20-24. Nesta obra, entre outras, é feita a distinção entre o oxímoro, contradição marcada pela cópula forte (C), como *ser*; e a antítese, contradição marcada pela cópula fraca (c), como *ter*, havendo, pois, um parentesco entre as duas figuras, que apenas diferem pelo grau de cópula.

(25) — *Le Songe, Romans et Oeuvres de Fiction non Théâtrales*. p. 9.

(26) — *Le Chaos et la Nuit*, Paris, Gallimard, 1963, p. 89.

nio da alquimia criadora. Mas o que nos interessa por ora é a oposição nas falas, uma vez que é através delas, e apenas através delas, que conhecemos estes seres que passam a existir diante da nós, muito embora tenha o autor, várias vezes, partido da história e se documentado a respeito.

Numerosos são os exemplos; limitar-nos-emos a alguns poucos. Em *Fils de Personne, Marie*, ao falar de sua solidão, usa pares de termos em contraste:

“Mieux vaut mourir auprès d'un être enfin, entourée d'affection, comme celle de tes grands-parents, que vivre abandonnée et dédaignée” (p. 231).

Em *Le Maître de Santiago*, a fala de D. Álvaro opondo o passado, com suas “grandes choses”, ao presente com suas “petites”, é digna de ser lembrada:

“On aimait l'or parce qu'il donnait le pouvoir et qu'avec le pouvoir on faisait de grandes choses. Maintenant on aime le pouvoir parce qu'il donne l'or et qu'avec cet or on en fait de petites” (p. 502)

Em *Demain il fera jour*, quando Marie fala a Gillou do desencontro entre ele e o pai, lança mão da expressiva construção antitética; embora falando de sujeitos diferentes, “um elemento comum está efetivamente presente” (27) Ouçamo-la:

“Toi, tu lui parlais comme s'il avait eu quatorze ans. Lui, il te parlait comme si tu en avais cinquante ans” (p.574).

Já em *Le Cardinal d'Espagne*, diz a Rainha ao Cardeal, bem marcando a posição entre ambos, no que diz respeito ao *crer-não crer*, ao *pertencer-não pertencer* à vida:

“Comment pouvez-vous croire à ce qui vous entoure, vous qui n'êtes plus de ce qui vous entoure, quand moi je n'y crois pas, qui suis, paraît-il, en vie?” (p. 1.145).

E, em *la Guerre Civile*, o soldado Mancia opõe o jovem e o velho Mancia com sua esperança e desesperança paradoxalmente situadas em sua vida:

“Je parlais mal de l'espérance quand j'étais jeune et avais de quoi espérer. Maintenant que je suis vieux et n'ai plus de motif d'espérer, j'ai fait camarade avec l'espérance” (p. 1.285).

Mas concentremos nossa atenção no *vocabulário*. Para tal, procedemos ao levantamento do vocabulário com nítida e indiscutível oposição, formando pares de associação em contraste empregados por uma única personagem e na mesma fala; procedemos ainda, de maneira natural e sem lançar mão de moderna terminologia, ao levantamento de certos termos (como “opposer”, “opposition”, “contredire”, “contre”) que bem marcam a oposição (vide Anexo I, colocado no final deste capítulo) (\*) Computando os resultados na *Tabela I*, em que estão dispostas as peças por ordem de publicação, notamos:

*Le Cardinal d'Espagne* é a peça que apresenta o maior número de pares de associação contrastante, além de termos com oposição: 100, o que equivale à média de mais de um emprego por página (a obra começa à página 1.103 e termina à página 1 170 do volume *Théâtre*) Aliás, a própria epígrafe do Ato I põe em realce o aspecto ambivalente, contraditório, do protagonista:

. . . cette phrase si importante de *l'Entretien avec M. de Saci*, où il est dit que M. Singlin voulait donner à Pascal un maître, qui lui enseignât les sciences, et un autre maître, qui lui apprît à les mépriser. Cette phrase me rappelle le cardinal Jiménez, qui portait une robe de bure sous sa pourpre; la bure démentait la pourpre; c'est ce démenti que l'être de sagesse doit porter sans cesse en soi: le démenti que l'homme intérieur donne à l'homme extérieur (p. 1.103)

---

(\*) — Por motivos técnicos, suprimiram-se os Anexos I e II que constam de *Ambivalências no Teatro de Montherlant*, tese apresentada no Concurso de Livre-docência — ECA — USP — 1977.

TABELA — I

*PARES DE ASSOCIAÇÃO EM CONTRASTE E VOCABULÁRIO QUE EXPRIME OPOSIÇÃO*

La Reine Morte	Fils de Personne	Malatesta	Le Maître de Santiago	Demain il Fera Jour	La Ville dont le prince est un enfant	Port-Royal	La Mort qui fait le trottoir	Le Cardinal d'Espagne	La Guerre Civile	Total
95	32	63	49	28	33	76	54	100	83	613
<i>NEGATIVAS-AFIRMATIVAS e AFIRMATIVAS-NEGATIVAS</i>										
29	25	22	12	7	11	25	17	37	38	223
<b>TOTAL</b>	124	57	85	61	35	44	101	71	137	836

Ora, examinando a distribuição dos casos, por personagem, notamos que quem mais os utiliza é o Cardeal:

TABELA — II

Cardeal	.....	...	...	30
Sobrinho	..	...	..	23
Rainha	..	..	...	19
Aralo	..	...	...	13
Estivel	..	..		4
“Demoiselle”	....		....	2
Eclesiástico	..	..		2
Nobre	..		...	1
Estrada	..			1
Dama	..			1
(Epígrafe)				4
TOTAL	..	..		100

Realmente, é o Cardeal a personagem mais antitética, a que mais opõe *o que é e o que parece ser, ou o que crê ser*. Quanto às outras personagens, como a Rainha ou o sobrinho, de maneira geral, usam os termos em contraste, quando se referem ao Cardeal, completando, pois, o seu perfil, ou o próprio.

Em seguida, vem *La Reine Morte*, que apresenta 95 casos, com a seguinte distribuição:

TABELA — III

Rei	.....	..	..	...	60
Inès	...	..	..	..	13
Pedro	...	...	...		10
Infanta		....	..	..	5
Egas	...				4
Alvar	...	....	..		2
D. Manoel		...	...	..	1
TOTAL	..	..	....		95

O contraditório Rei que brada contra “le noeud de contradictions” nele existente fazia prever tal índice de freqüência, que é realmente elevado em relação aos demais.

Segue-se a peça *La Guerre Civile*, com 83 casos, assim distribuídos:



TABELA — IV

Pompée	...	.....	.....	22
Caton	....	.....	....	16
Acilius	.....	....	.....	13
Laetorius	...	...	....	11
Domitius	....	....	....	6
Guerra	....	....	.....	6
Coro	....	...	.....	4
Fannius	..	...	...	3
Filho de Pompée	...	.....		2
				<hr/>
TOTAL	..	...	....	83

Notamos que os que mais deles fazem uso são Pompée e Caton, ambos em conflito interior, decorrente da situação. Acilius representa a total oposição a Pompée e a tudo o que este simboliza, enquanto Laetorius se opõe a César; e Domitius à situação a que está reduzido, vítima tanto de Pompée quanto de César, e do escravo que não lhe forneceu o veneno. Já a Guerra e o coro, muitas vezes, sublinham a situação conflituosa.

Vem em seguida *Port-Royal*, com um total de 76 casos, assim distribuídos:

TABELA — V

Irmã Angélique	..			28
Irmã Françoise	..	...		11
Madre	...	.....	..	7
Irmã Flavie	..			8
Irmã Gabrielle	..			7
Arcebispo	..		...	5
Pai de Gabrielle	...	....		2
Irmã Julie	..	...	...	2
Irmã Louise	..	..		2
Piora	...	....	...	1
Abadessa	...	..		1
Irmã Hélène	....	..		1
Uma religiosa	..			1
				<hr/>
TOTAL	..	..		76

Com efeito, são as duas primeiras as personagens que, além da oposição ao clero e às forças que invadem Port-Royal, maior oposição

apresentam em seu interior, ainda que de diferentes maneiras: a Irmã Angélique, com suas dúvidas, sendo que ao mesmo tempo que defende a não assinatura do “Formulário”, transpõe as “Portes des Ténèbres”, enquanto a Irmã Françoise, que antes era indiferente à assinatura, muda de posição e transpõe as “Portes des Lumières” Quanto à Madre, opõe-se tanto à falta de fé da Irmã Angélique, como ao clero que as persegue; a Irmã Flavie, à Irmã Angélique; e Péréfixe, às religiosas, sobretudo, através dos diálogos com a Irmã Angélique e a Irmã Françoise.

Quanto a *Malatesta*, apresenta 63 casos, com a seguinte distribuição por personagem:

TABELA — VI

Malatesta	..	..	30
Papa	..	.. ..	11
Porcellio	..	.. ..	6
Isotta	..	.. ..	5
Basinio	...	..	5
Platina	....	..	4
Genro de Malatesta	..	...	1
Borgia	...	..	1
TOTAL	..	..	63

Ao móvel e contraditório Malatesta cabe o maior número de casos, o que é profundamente coerente, inclusive por opor-se ao Papa, no que há reciprocidade, explicando o segundo lugar que este ocupa. Porcellio, com a surda oposição a Malatesta, Basinio e Isotta (que se coloca ao lado do marido, contra o Papa) ocupam os lugares subsequentes.

O mesmo ocorre com o protagonista da peça *La Mort qui fait le trottoir*, que é, em relação às personagens que o rodeiam, o emissor do maior número de termos em oposição. Vejamos a distribuição por personagens:

TABELA — VII

D. Juan	..	36
Comendador	.. ..	7
Alcacer	.....	5
Condessa	.. ..	3

“Double Veuve”	..	...	2
“Carnavalier”	....	.....	1
TOTAL	..	..	54

Quanto a *Le Maître de Santiago*, notamos também uma grande superioridade do protagonista, no que diz respeito a tal emprego, em comparação com as outras personagens da peça. Assim se distribuem os casos:

TABELA — VIII

Álvaro	....	..	.....	32
Bernal	..	....	...	5
Campanita	.....	...	.....	4
Conde	....	...	..	4
Mariana	...	....	...	3
Olmeda		...	..	1
TOTAL	...	...	.....	49

É natural tal emprego numa personagem que, como sabemos, está em permanente oposição ao mundo, por suas exigências de grandeza não satisfeitas.

Em *La Ville dont le prince est un enfant*, é o Abade que manifesta maior predileção pelas oposições, o que é também explicável pela sua atitude em relação a Sevrais e à sua própria situação diante das críticas que recebe do Superior. A distribuição é a seguinte:

TABELA — IX

Abade	....	....	....	21
Sevrais	...	....	...	5
Habert	....	....	...	4
Souplier	....	....	...	2
Superior	....	...	..	1
TOTAL	..	.....	...	33

Vem, em seguida, *Fils de Personne*, que obedece à expressa intenção do autor no que diz respeito à simplicidade ((pp. 211-5). É Georges que usa os contrastes de maneira predominante, tendo em vista sua oposição a todos e a tudo. Vejamos a distribuição geral:

TABELA — X

Georges	....	...	...	24
Marie ..	....	....	....	6
Gillou ..	....	....	...	2
TOTAL	..	...	..	32

E *Demain il fera jour*, que, segundo as próprias palavras de Montherlant, também obedece à intenção de maior sobriedade, apresenta um número relativamente baixo de oposição. Apenas 28 casos, assim distribuídos:

TABELA — XI

Georges ...	..	...	..	..	13
Marie ...	..	..	...		11
Gillou ..	...	...	...		4
TOTAL	....	..	...	....	28

Como era de prever-se, Georges é a personagem que delas faz maior uso, uma vez que é quem mais se opõe à própria situação e à do mundo.

Impossível encerrarmos estas observações sobre o vocabulário, sem alguma referência à predileção de várias personagens pelas *nuvens*: estas se formam e se desfazem, surgem e se dissipam, num oposto movimento de construção e destruição, além de mutação. É D. Álvaro que nota “Puisse mon nom être comme *ces nuages* qu’un peu d’heures efface” (p. 513); é a Rainha que fala ao Cardeal: “Les idées, cela n’est pas sérieux. Ce sont *des nuages* qui changent de forme et enfin se dissipent” (p. 1.139); é o Cardeal que, sob o impacto da niilista Rainha, afirma: “Le temps ne presse pas quand les *nuages* se transforment et se défont” (p. 1.150); é o Coro de *La Guerre Civile* que anuncia que “une armée de cinquante mille hommes s’était dissipée comme se dissipent *les nuages*” (p. 1.306), sendo que na penúltima peça notável é a persistência do tema como imagem da futilidade da ação humana, que se repete sem cessar, através dos séculos. Esta visão da história do mundo, com os inúteis atos humanos já expressa nos *Carnets*, é posta em epígrafe no Ato II, quando se enfrentam o Cardeal e a Rainha num acirrado debate sobre a utilidade ou não da ação: “Toute l’histoire du monde est une histoire de nuages qui *se construisent, se détruisent, se dissipent, se reconstruisent,*

en des combinaisons différentes — *sans plus de signification ni d'importance dans le monde que dans le ciel*” (p. 1.127) (O grifo é nosso).

Além do emprego desses pares de associação em contraste e do vocabulário que exprime oposição, é necessário salientar ainda a predileção de Montherlant pelas frases de construção simétrica ou semi-simétrica, com base em afirmativas e negativas e vice-versa, com combinações, se bem que a oposição nem sempre provenha dessas formas (Vide Anexo II, no final do capítulo) Há, no entanto, a tendência a *afirmar* e *negar* ou a *negar* e *afirmar*; tendências, pois, opostas.

Transcrevamos, à guisa de exemplo, algumas das falas que apresentam tal tipo de construção, às quais atribuímos fórmulas N/A ou A/N, isto é, Negativa-Afirmativa ou Afirmativa-Negativa, havendo ainda outras combinações que não obedeceram — é preciso notar — a nenhuma intenção de análise sintática; é antes uma análise espontânea, ou melhor, catalogação própria, subjetiva, cujo intuito é apenas o de comprovar a predileção montherlantiana pela Negativa-Afirmativa e vice-versa, e cujos resultados aparecem na mesma Tabela I. Vejamos um exemplo de cada peça:

N/A — “Je ne suis pas un roi de gloire, je suis un roi de douleur”  
(*La Reine Morte*, p. 156 — O Rei falando a Inès)

A/N — “Je l'aime et je n'aime pas sa présence” (*Fils de Personne*, p. 252, Georges a Marie).

NA/A(A) — “Ce n'est pas la neige qui arrête ces messieurs.  
C'est un autre froid ” (*Le Maître de Santiago*, p. 480, Tia Campanita a Mariana).

N-NN/AAAA — “Est-ce que pourtant vous ne voyez pas que je ne le regarde jamais, que jamais mes yeux ne se posent sur son visage, tandis que vous, vous le regardez même à la dérobée, pour le regarder encore un peu plus, comme fait une femme qui veut regarder encore plus son amant?” (*Demain il fera jour*, p. 565, Georges a Marie).

AA / et AN — La haine est douce quand elle peut s'assouvir, et douloureuse quand elle ne le peut pas” (*Malatesta*, p. 399, Basinio a Porcellio).

A/ouN et A/ou NAN — “Des cinq propositions qui sont ou qui ne sont pas hérétiques, et qui sont ou qui ne sont pas dans Jansénius, il y en a trois dont on ne nous parle jamais ” (*Port-Royal*, p. 868, a Irmã Angélique à Irmã Françoise).

A mais NA/AAN — “II y a en vous un feu mais ce n'est pas celui dont parle Saint Bernard, c'est un feu qui brûle et qui n'éclaire pas” (*La Ville dont le Prince est un Enfant*, p. 733, Superior ao Abade).

A-AN/ mais NA — “II est pourtant assez notoire que j'accorde quelque fois ce qu'on ne me demande pas, mais que je n'accorde jamais ce qu'on me demande (*Le Cardinal d'Espagne*, p. 1.115, Cardeal ao Sobrinho).

AA/NN — “Ce que je suis mourra, non ce que je ne suis pas” (*La Mort qui fait le trottoir*, p. 1.067, D. Juan a Alcacer).

AAA/ et (A)AN — “II y a un temps où les louanges vous fortifient parce qu'on y croit, et un temps où elles vous font mal, parce qu'on n'y croit plus” (*La Guerre Civile*, p. 1.296, Pompée ao filho)

Tais exemplos extraídos das diferentes peças — que apresentam, aliás, outros — parecem reveladores da tendência montherlantiana pela oposição.

Mas vejamos como tal tipo de construção se distribui por personagens em cada peça, sendo que, quando surge nas falas entre duas personagens e não na fala de uma única, computamos 1/2 para cada uma. Em ordem decrescente, temos:

*La Guerre Civile* apresenta 38 casos, com a seguinte distribuição:

TABELA — XII

Laetorius	....	...	..	..	10 1/2
Pompée	...	..	...	..	7
Acilius	..	..	....	..	5 1/2
Caton	...	...	....	...	4 1/2
Guerra	...	...	....		3
Filho de Pompée		....		..	3
Domitius	..	...			2
Fannius	...		....		1
Soldado	..	....	....		1
Mancia	...		...	..	1 1/2
TOTAL		..	..	..	38

Como vemos, é o sinuoso Laetorius que mais emprega este tipo de construção, sendo seguido pelo indeciso Pompée.

*Le Cardinal d'Espagne* ocupa o segundo lugar, com pequena diferença: 37. Notamos que são o dilacerado Cardeal e a lúcida-louca Rainha os que mais empregam tal tipo de construção, seguidos pelo contraditório sobrinho do eclesiástico:

TABELA — XIII

Cardeal	...	.....	..	14
Rainha	..	...	..	11 1/2
Sobrinho	...	...	..	6 1/2
Estivel	..	...	.....	2
Aralo	...	..	...	2
Nobre	...	...	.....	1
TOTAL ... ..				37

*La Reine Morte* apresenta 29 casos, assim distribuídos:

TABELA — XIV

Rei	....	..	16
Pedro	..	5	
Inès	....	...	4
Infanta	...	.....	3
Egas	...	....	1
TOTAL .. ..			29

Como vemos, é o contraditório Rei que mais faz uso das negativas-afirmativas, seguido por Pedro e Inès.

Quanto a *Port-Royal e Fils de Personne* apresentam o mesmo número de casos. Na primeira, encontramos a seguinte distribuição:

TABELA — XV

Irmã Françoise	...	9 1/2	
Irmã Angélique	...	5 1/2	
Irmã Gabrielle	..	4	
Madre	..	2	
Arcebispo	..	....	2
Abadessa	.....	..	1
Visitante		1	
TOTAL		25	

Há, pois, a superioridade de ambas protagonistas quanto a esse tipo de emprego.

Quanto a *Fils de Personne*, apresenta a seguinte distribuição por personagens:

TABELA — XVI

Georges	.....	...	...	..	15
Marie	.....	.....	...		7
Gillou	...	.....	...	...	3
					<hr/>
TOTAL	.....	.....	.....	..	25

Georges, nesta peça como na outra que a completa, é quem mais usa este tipo negativo-afirmativo ou afirmativo-negativo.

Em *Malatesta*, há a seguinte distribuição, com o mutável Malatesta em primeiro lugar, seguido pelo traidor Porcellio:

TABELA — XVII

Malatesta	.....	.....	.....		10
Porcellio	...	..	.....	..	6
Isotta	...	...	.....	...	3
Platina	..	...	.....	.....	1
Papa	.....	.....	.....	...	1
Basinio	..	...	.....	...	1
					<hr/>
TOTAL	...	...	.....		22

Quanto a *La mort qui fait le trottoir* apresenta em primeiro lugar o móvel D Juan negando e afirmando ou afirmando e negando:

TABELA — XVIII

D. Juan	.....	.....	.....		12
Dama	..	.....	..	..	4
Alcacer	.....	.....	...		1
					<hr/>
TOTAL	.....	.....	.....		17

*Le Maître de Santi<sup>a</sup>go*, com poucos casos, apresenta os dois opositores, D. Bernal e D. Álvaro, nos primeiros lugares. E o Conde, por seu papel na peça, vai usar a negativa-afirmativa para persuadir D. Álvaro a partir



TABELA — XIX

Bernal	..	...	....	..	4
Álvaro	....	...	...	...	3 1/2
Mariana	...	..	..	....	2
Conde	....	...	....	....	1 1/2
Campanita	....	..	....	.....	1
TOTAL	..	..	....	....	12

Em *La Ville dont le prince est un enfant* é o conflituoso Abade que mais faz uso de tal tipo de fala, como vemos na:

TABELA — XX

Abade	..	..	...	...	7
Sevrais	....	....	....	...	2
Souplier	..	...	....	..	1
Superior	....	....	....	...	1
TOTAL	..	..	....	..	11

E *Demain il fera jour*, como *Fils de Personne*, apresenta Georges em primeiro lugar:

TABELA — XXI

Georges	...	..	....	5
Marie	...	...	.....	2
TOTAL	...	...	....	7

Examinando a *Tabela I*, com a soma dos resultados gerais, notamos que *Le Cardinal d'Espagne*, *La Reine Morte* e *La Guerre Civile*, as últimas e a primeira obra-prima, são as que apresentam superioridade quanto ao tipo de vocabulário contrastante e de falas afirmativas-negativas ou negativas-afirmativas. A permanência, pois, de uma característica barroca, sendo Montherlant “el hombre de barroco,” (28) não apenas pelos temas de sua obra: a desenganada atitude diante da vida; o angustiado sentimento em face da morte e a aguda atração do Nada.

(28) — Francisco José Fernández, *Op. cit.*, p. 223.



## SEMIOSE, INFORMAÇÃO E TRANSCODIFICAÇÃO

*Cidmar Teodoro Pais*

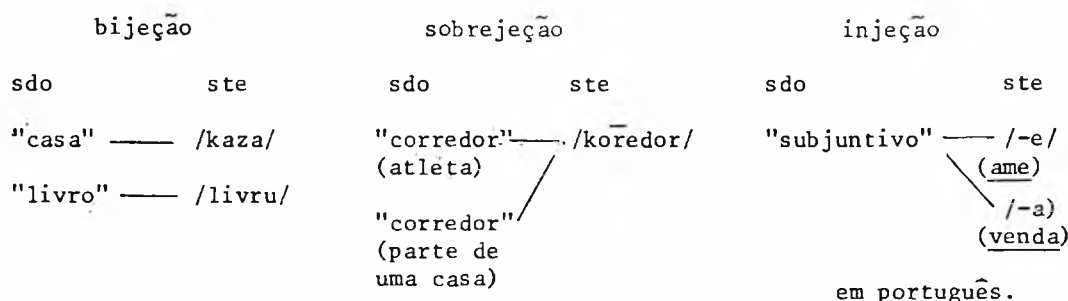
A compatibilidade e a articulação dos processos de produção da significação, entendida como relação fundamentalmente intrasemiótica, e de produção da informação, intra e inter-semiótica, seja nos discursos gerados pelos sistemas semióticos lingüísticos e pelos sistemas semióticos não-verbais, seja nos percursos sintagmáticos concomitantes que ocorrem, quando da eventual combinação daqueles, e, inevitavelmente, nos discursos dos sistemas semióticos complexos, seja, ainda, nos mecanismos de transcodificação e realimentação de tais sistemas, uns pelos outros, constituem, por certo, questões das mais fecundas e complexas, com que se debatem os estudiosos da semiótica.

A esta se acrescenta outra, igualmente árdua, a busca de um modelo científico que permita explicar a compatibilidade e a coerência ideológica dos recortes culturais produzidos ou reiterados pelos discursos de diferentes sistemas de significação, na medida em que pertençam estes últimos à mesma comunidade sócio-lingüístico-cultural, ou seja, a compatibilidade e a coerência ideológica dos diversos sistemas e seus discursos, verificáveis sempre que estes integram uma única macrossemiótica.

Daí decorrem várias indagações extremamente interessantes mas de difícil resposta, no estágio atual da ciência, como, por exemplo, a de saber até que ponto é possível assegurar semelhante coerência nos processos de transcodificação inter-macrossemiótica, necessariamente parcial, e, por outro lado, procurar conhecer de que maneira, e com qual rendimento, a produtividade dos discursos de uma macrossemiótica pode interferir na dos de outra, ou seja, como interagem duas culturas na produção e sustentação de ideologia.

Com efeito, a significação, tomada como *função semiótica*, na proposta de Hjelmslev, é uma relação de dependência entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, num sistema de significação, em suas grandezas-signos, em seus discursos. *Mutatis mutandis*, poder-se-ia dizer que a função semiótica é uma relação de dependência entre significante e significado, tal que o significante só é em relação ao

significado, o significado só é em relação ao significante, significado e significante só são na relação de significação, e esta só é entre os dois termos. Trata-se, por conseguinte, de uma função não orientada, recíproca e reversível, e que poderá traduzir-se por uma bijeção, uma injeção ou uma sobrejeção:



A função semiótica apresenta-se em três soluções básicas, já definidas pelo autor dos *Prolegômenos*:

a) A função semiótica, instaurada como relação intra-sígnica, geradora de uma *grandeza-signo*, ou seja, uma função semiótica da qual nenhum dos termos já seja uma função semiótica, como, por exemplo, em port. *carnaval*, para designar os três dias de entrudo, e que se expressa pela fórmula consagrada E R C;

b) A função semiótica, da qual o *plano de expressão* já é uma função semiótica, função meta-semiótica dita de *conotação*, como, por exemplo, port. *carnaval* para designar uma reunião que se julga deveria ser sóbria; função que se expressa pela fórmula (E R C) R C;

c) A função semiótica, da qual o *plano do conteúdo* já é uma função semiótica, chamada *função meta-semiótica propriamente dita*. Temos, por exemplo, a peça de Gianfrancesco Guarnieri, "*Antes quero asno que me leve.*" função meta-semiótica da *Farsa de Inês Pereira*, de Gil Vicente. Sua fórmula é E R (E R C)

Nesta concepção, a *função semiótica* é, necessariamente, uma relação intrasemiótica, isto é, que só pode existir no interior de um sistema semiótico determinado.

Bastante diversas são a natureza e as condições de produção da *informação*. Uma vivência qualquer, de um dado emissor, suscetível-

vel de encontrar-se na origem de um discurso, de um determinado sistema semiótico, faz parte dos dados da experiência daquele emissor e é considerada como informação potencial, não tratada e não utilizável, num nível pré-código e trans-código. Isso significa que semelhante informação pode ser submetida a tratamento, em discursos concomitantes ou sucessivos, de vários sistemas de significação.

Tomemos, inicialmente, o processo *intrasemiótico* de tratamento da informação. Uma experiência *E*, parte, como dissemos, dos dados da experiência, é submetida a tratamento num sistema semiótico determinado, constituindo-se, pois, num segmento da substância semântica, produzido por um *recorte* realizado sobre o *continuum* amorfo semântico (Hjelmslev). Semelhante recorte resulta, assim, da projeção das formas (estruturas) de um código-filtro sobre a substância do conteúdo, formas pré-existentes àquele discurso, disponíveis no sistema, ou, se preferirmos, numa concepção mais moderna da dinâmica dos sistemas, resultantes dos discursos anteriores àquele em causa.

Os recortes da substância semântica, estruturados, postos em relação uns com os outros, configuram-se, desse modo, como *sentido do significado*, inscritos numa rede semântica. No entanto, como a produção dos recortes se dá por meio da atualização de uma combinação nova de grandezas-signos já existentes, ou, mais raramente, pelo engendramento de novas grandezas-signos, realizadas e realizáveis, tanto uma como outra, unicamente no percurso sintagmático de um discurso, verifica-se que aquela produção dos recortes se dá *através* da produção de significação, quer de funções semióticas *stricto sensu*, quer de funções meta-semióticas, isto é, *na semiose*.

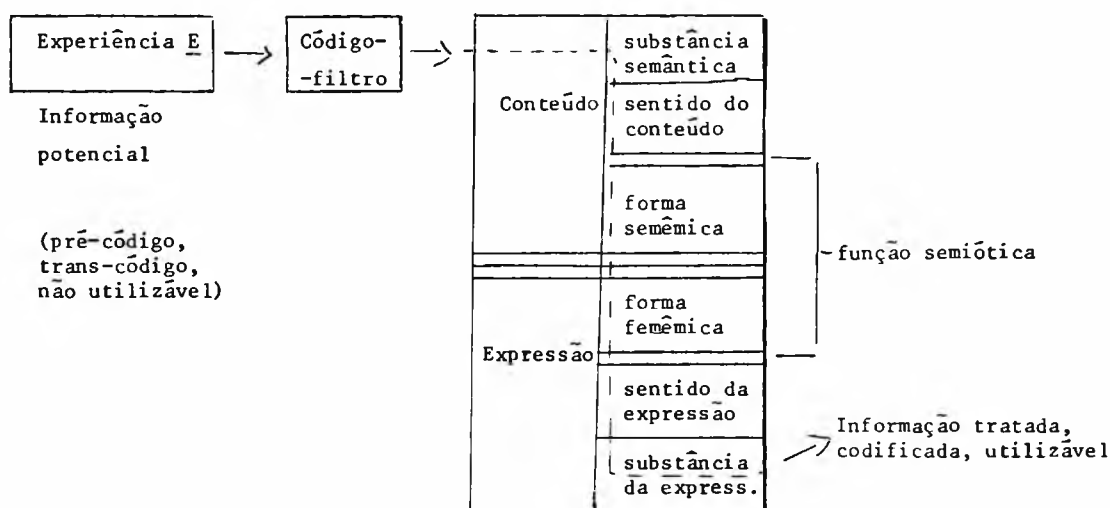
Nestas condições, tendo em vista a definição de função semiótica, a produção de um significado (forma x substância) é indissociável da produção de um significante (igualmente, forma x substância), no percurso discursivo, ou seja, da projeção de formas (estrutura) da expressão sobre uma substância de expressão (continuum), em que os recortes da substância de expressão configuram-se como *sentido da expressão*.

Dessa maneira, a informação de conteúdo, objeto da comunicação, é veiculada através da informação de expressão, peculiar a um sistema de significação. A experiência *E*, considerada como informação potencial, pré-código e transcódigo, não utilizável, é submetida a tratamento de um *código-filtro* e transforma-se em informação co-

dificada, filtrada e utilizável, isto é, suscetível de ser transmitida, armazenada e recuperada para novo tratamento, apresentando-se, então, estruturada segundo os modelos de um sistema semiótico determinado e como informação específica de um discurso. Uma parte da informação potencial, não compatível com a natureza do processo de tratamento da informação do código-filtro, perde-se ou é profundamente alterada.

Vê-se, pois, que a produção da informação se realiza sempre *via significação*.

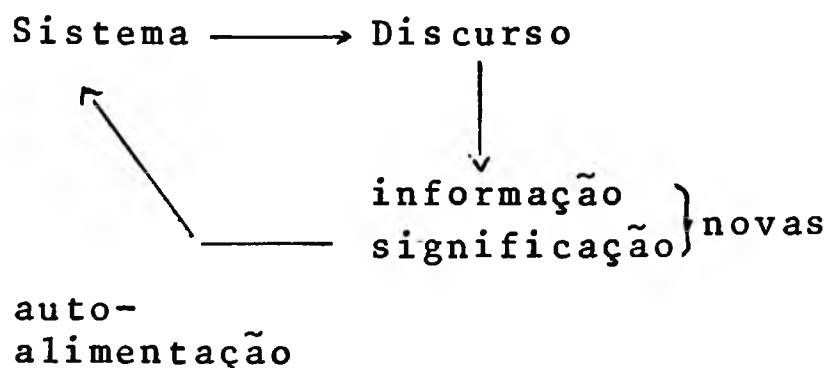
Se tomarmos, por exemplo, um sistema semiótico lingüístico, teremos o seguinte esquema de *produção de informação intrasemiótica*:



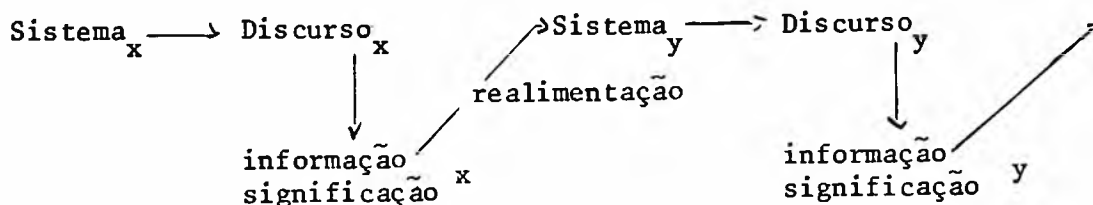
A informação produzida define-se, assim, como a relação entre significação e sentido, ou seja:

$$\text{Significado R Sentido} = \text{Informação produzida}$$

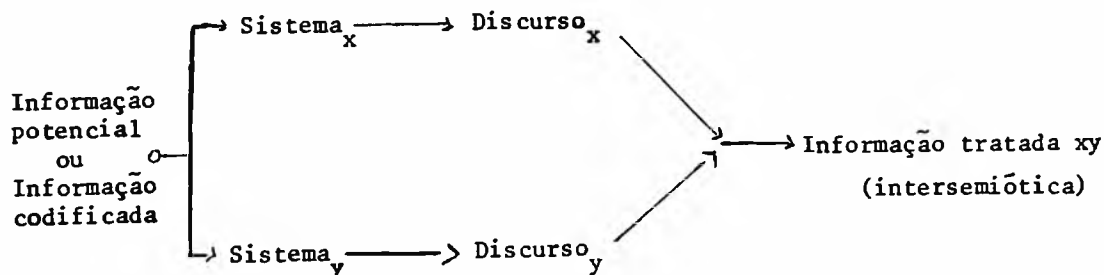
Se, algumas vezes, a informação que é submetida a tratamento pode ter sua origem numa experiência, não codificada num momento teórico  $x$ , imediatamente anterior ao discurso — informação potencial —, sucede, com muito maior freqüência, que a informação a ser tratada resulte da produtividade de um discurso precedente, do mesmo sistema semiótico, num processo de auto-alimentação, ou de *realimentação intrasemiótica*:



De outras vêzes, a informação submetida a tratamento é produto de um discurso precedente, de um sistema semiótico diverso. Trata-se, então, de *realimentação interssemiótica*, isto é, de um *processo de tratamento da informação interssemiótica*:



Finalmente, uma informação potencial ou resultante de um discurso de um sistema semiótico qualquer pode ser submetida a tratamento em paralelo, em discursos concomitantes de sistemas semióticos diferentes, ou nos percursos sintagmáticos discursivos dos sistemas semióticos complexos, que operam com vários códigos-filtros simultâneos. Temos, nesse caso, *um processo de produção de informação intersemiótica*:



Vimos que a *significação*, entendida como função semiótica, é uma relação de dependência entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, de maneira que um significado só é em relação a um significante. Desse modo, significante e significado, enquanto formas

de duas substâncias — ou, se se preferir, como substâncias estruturadas — são privativos de um sistema semiótico e a significação, produzida no percurso sintagmático de um discurso, é específica desse discurso. Logo, a significação, assim concebida, é, por definição *intrassemiótica*; o significado e, *a fortiori*, o significante, não podem ser traduzidos de um sistema semiótico para outro, são *intranscodificáveis*.

Uma *informação*, ao contrário, é suscetível de ser tratada, como pudemos observar, sucessiva ou simultaneamente, por diferentes sistemas semióticos, em discursos subseqüentes ou concomitantes. Temos, pois, basicamente, duas situações: uma informação resultante de produção *intrassemiótica* mas passível de tratamento *intersemiótico*, ou uma informação produto de um *processo intersemiótico*.

Na verdade, a informação da expressão, ou sentido da expressão é, também, privativa de um sistema semiótico e específica do seu discurso. Assim, pois, *somente o sentido do conteúdo, enquanto recorte de substância semântica e organização particular da experiência, é transcodificável*. Isso não impede, entretanto, que, em certos casos como o da tradução de um poema, se busque criar uma seqüência fônica de efeitos impressivos — ou fono-estilísticos — *comparáveis* mas convém lembrar que se trata de significantes motivados, ou, se preferirmos, da função poética, em que o significante é significado.

A partir dessas considerações, dois problemas extremamente difíceis podem ser propostos. O primeiro deles diz respeito à compatibilidade e à articulação entre funções semióticas — por definição *intrassemióticas* —, quando de sua produção em processos *intersemióticos*.

Com efeito, muito raramente encontramos na comunidade sócio-lingüístico-cultural, discursos completamente autônomos, produzidos por sistemas semióticos ditos “simples”, em atuação isolada. Assim, por exemplo, na comunicação banal, utilitária, o discurso lingüístico se faz acompanhar, quase sempre, de um discurso gestual — o jogo da expressão fisionômica, das mãos —, associando-se a estes ainda um terceiro discurso, produzido pelo sistema semiótico do vestuário. Mesmo nas comunicações telefônicas, constatamos que o emissor lança mão da expressão fisionômica, da gestualidade, muito embora o canal em questão filtre tais informações. O receptor, por seu lado, habituado a decodificar informação lingüística combinada à informação gestual, reconstitui a gestualidade do emissor, com relativa precisão, baseando-se em dados como os da intonação, do ritmo, etc.

Os sistemas semióticos complexos operam, ao mesmo tempo, com vários códigos-filtros, produzindo discursos paralelos, em percursos



sintagmáticos concomitantes, articulando-se a significação e a informação neles produzidas, de maneira que resultam de tais percursos uma significação e uma informação complexa. Num *discurso fílmico*, por exemplo, é possível surpreender a operação simultânea de doze códigos-filtros, por vêzes mais. É comum, por outro lado, a combinação da pintura e da arquitetura, em textos arquitetônicos, da pintura e da escultura, em texto da estatuária.

Teríamos um exemplo de sistema semiótico complexo mínimo na história em quadrinhos, em que se articulam um discurso lingüístico e um pictórico. O problema, entretanto, não é tão simples. Basta lembrar que, no discurso pictórico, acham-se transcodificados dados de discursos gestuais, arquitetônicos, do vestuário e assim por diante.

Para discutir o problema da produção de significação em discursos dos sistemas semióticos complexos e dos discursos concomitantes de sistemas semióticos ditos “simples”, quando eventualmente articulados, propusemos, em comunicação apresentada à 29a Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, realizada em 1977, um modelo a que chamamos as *resultantes semióticas complexas*.

Os discursos paralelos realizados em percursos sintagmáticos concomitantes produzem, cada um deles, significações, isto é, funções semióticas, que são, como sabemos, *intrassemióticas*, já que seus funtivos, significante e significado, são intranscodificáveis. Transcodificável é o sentido do conteúdo, de que nos ocuparemos mais adiante.

Não é possível considerar, nesses processos intersemióticos, que as funções semióticas dos diferentes discursos em paralelo constituam funções meta-semióticas, *lato sensu*, na concepção hjelmsleviana. De fato, as significações intrassemióticas produzidas nos percursos sintagmáticos concomitantes não podem ter o carácter de plano da expressão ou de plano do conteúdo, umas das outras, ou seja, não podem ter o estatuto de *funtivos*, de vez que a forma (estrutura) do conteúdo e da expressão dos sistemas semióticos “simples” colocados em relação é privativa desses sistemas.

Convém aduzir que a função semiótica é *não-orientada*, enquanto as relações entre funções semióticas dos diversos discursos produzidos concomitantemente são *orientadas*.

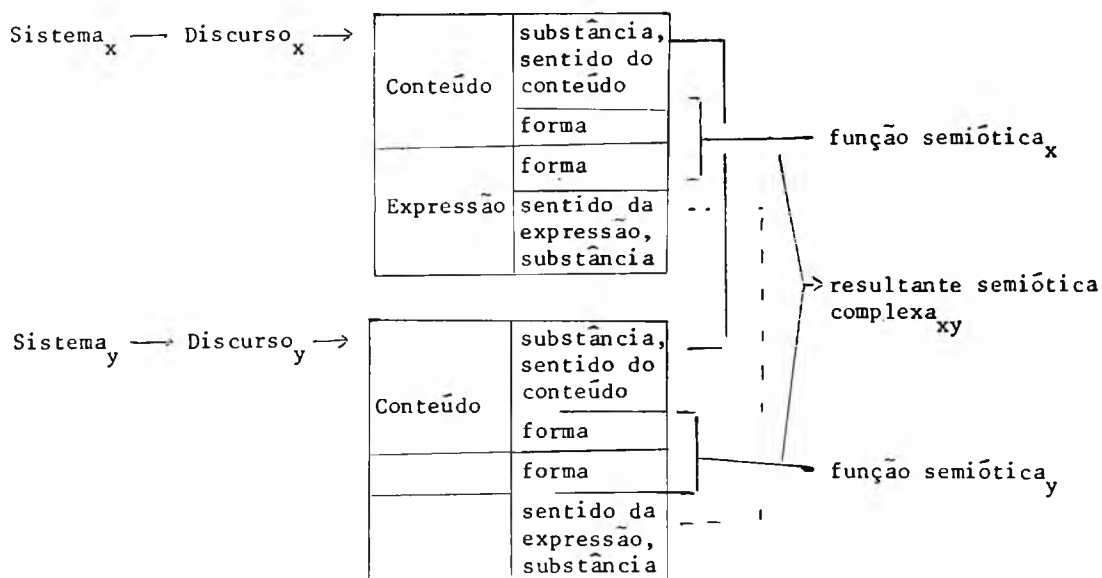
Sabemos que o sentido de conteúdo de uma função semiótica, considerado como recorte e organização particular da experiência é transcodificável. Por essa razão, os sentidos de conteúdo de duas ou mais funções semióticas produzidas em diversos discursos parelos, arti-

culam-se, necessária e inevitavelmente, seja reforçando mutuamente os recortes, seja provocando interferência dos recortes de uma sobre os de outra. Pode ocorrer, também, o relacionamento de dois significantes, sobretudo quando um deles, ou ambos, encontram-se em função poética. Esse relacionamento é sobretudo facilitado quando a natureza do tratamento da informação dos códigos-filtros envolvidos é parcialmente compatível — como, por exemplo, no caso em que se acham em presença uma seqüência gestual e uma seqüência musical de tratamento seqüencial contínuo.

De toda a maneira, produzidas duas significações — funções semióticas — ou mais, em discursos simultâneos de sistemas semióticos diferentes, realizados em percursos sintagmáticos concomitantes, aquelas significações interagem, produzindo uma significação complexa, isto é, uma *resultante semiótica complexa*.

Se tomarmos um sistema semiótico complexo mínimo, constituído da operação simultânea de dois sistemas semióticos “simples”, em que se manifestam dois discursos paralelos, como, por exemplo, o lingüístico e o pictórico, na história em quadrinhos, teremos o seguinte esquema básico de uma resultante semiótica complexa:

complexa:



Levando-se em consideração todas as possibilidades combinatórias das funções semióticas em causa, na produção de dois discursos paralelos de dois sistemas semióticos diferentes, chegaremos a um inventário das resultantes semióticas complexas, de sua articulação,

e do seu resultado em termos informacionais e de comunicação. Retomemos, para tanto, o exemplo da história em quadrinhos, em que se configura a interação do linguístico e do pictórico. Temos:

Resultantes Semióticas Complexas		Articulação		Resultado Informacional e de Comunicação
Função	Função	Linguístico	Pictórico	
ERC	/ (ERC)	denotação	— denotação	denotação reforçada
(ERC)RC	/ (ERC)RC	conotação	— conotação	conotação reforçada
ER(ERC)	/ ER(ERC)	fun.met.s.	— fun.met.s.	fun.met.-sem. reforçada
ERC	/ (ERC)RC	denotação	— conotação	interferência
ERC	/ ER(ERC)	denotação	— fun.met.s.	interferência
(ERC)RC	/ ERC	conotação	— denotação	interferência
(ERC)RC	/ ER(ERC)	denotação	— fun.met.s.	interferência
ER(ERC)	/ ERC	fun.met.s.	— denotação	interferência
ER(ERC)	/ (ERC)RC	fun.met.s.	— conotação	interferência

Assim, num sistema semiótico complexo que opera com doze códigos-intros, ou seja, que produz doze discursos em paralelo, o discurso complexo resultante comportará possibilidades combinatórias de suas funções semióticas, cada uma em relação a todas as demais, isto é, o número de resultantes semióticas complexas será  $3^{12}$ , o que não implica, evidentemente, que todas sejam necessariamente manipuladas de modo consciente e efetivo pelo emissor. A fórmula geral será, pois,

$$3^n$$

onde  $n$  é o número de percursos sintagmáticos concomitantes.

Importa observar, ainda, que a *interferência* de duas funções semióticas em paralelo pode tanto provocar ruído da comunicação como ser o instrumento de um processo retórico. Por essa razão, a ordem — por exemplo, denotação/conotação ou conotação/denotação — não é indiferente, é pertinente, e a relação construída na resultante semiótica complexa é *orientada*.

O segundo problema, extremamente complexo, é o da produção da informação intra e intersemiótica. Não seria possível esgotá-lo nos estreitos limites deste artigo, nem mesmo numa obra mais alentada. Pretendemos, por conseguinte, esboçar apenas uma proposta de um modelo, suscetível de explicar certos aspectos da questão.

Fundamentalmente, deparamo-nos com duas situações:

a) Uma informação produzida no discurso de um sistema semiótico, informação *intrasemiótica*, realimenta um sistema semiótico diferente, produzindo-se outro discurso, com nova informação. O tratamento da informação inicial, em discurso *sucessivos* de sistemas semióticos diversos, transforma-a em informação *intersemiótica*;

b) Uma informação *intersemiótica* produzida por sistemas semióticos em relação *simultânea*, na produção de discursos paralelos realizados como percursos sintagmáticos concomitantes, seja pela articulação eventual de dois sistemas, seja pela sua combinação necessária, nos sistemas semióticos complexos.

Vimos que a informação de conteúdo, considerada como *recorte e organização particular da experiência*, resulta de um processo de estruturação privativa de cada sistema semiótico e específica do seu discurso. No entanto, o sentido do conteúdo é transcodificável, na medida em que seus recortes recobrem a mesma zona da substância semântica — os dados da experiência comuns a todos os sistemas semióticos de uma mesma macrossemiótica.

Por outro lado, constata-se que as informações intra e intersemióticas produzidas pelos discursos dos diferentes sistemas semióticos em operação numa mesma comunidade sócio-lingüístico-cultural não são, de modo geral, conflitantes. Subjaz aos discursos dos diversos sistemas semióticos uma mesma *visão de mundo*, de modo que os recortes culturais por estes produzidos são não somente *compatíveis*, como *reiterados* de sistema a sistema e de universo de discurso a universo de discurso.

Isso se dá, obstante serem os processos de produção da informação viabilizados através da significação intrasemiótica e apesar de, em cada discurso, o sentido do conteúdo estruturar-se segundo os modelos estruturais privativos de um sistema, e encontra-se, assim, na função semiótica, em relação de dependência, com um sentido da expressão também privativo do sistema em questão.

Acreditamos, na verdade, que o problema pode encaminhar-se para uma solução, se tomarmos a hipótese de que os chamados recortes são efetivamente produzidos num nível pré-código e trans-código, ou seja, num nível conceptual.

Reveste-se aqui, de suma importância a proposta de Pottier (1974), a respeito da *lexe*, vista como um conjunto de semas ou traços pertinentes conceituais.

Se tomarmos uma *lexe* como um conjunto de atributos que definiriam um *objeto cultu'al* — tenha ele uma “referência” unicamente te cultural ou uma dupla “referência”, no universo cultural e no universo biofísico — poderíamos propor que o conjunto das *lexes* de uma macrossemiótica se organizaria em formas de *enciclopedia* de uma cultura, enquanto os signos de um sistema semiótico se inscrevem numa cadeia de interpretres, em formas de *dicionário*.

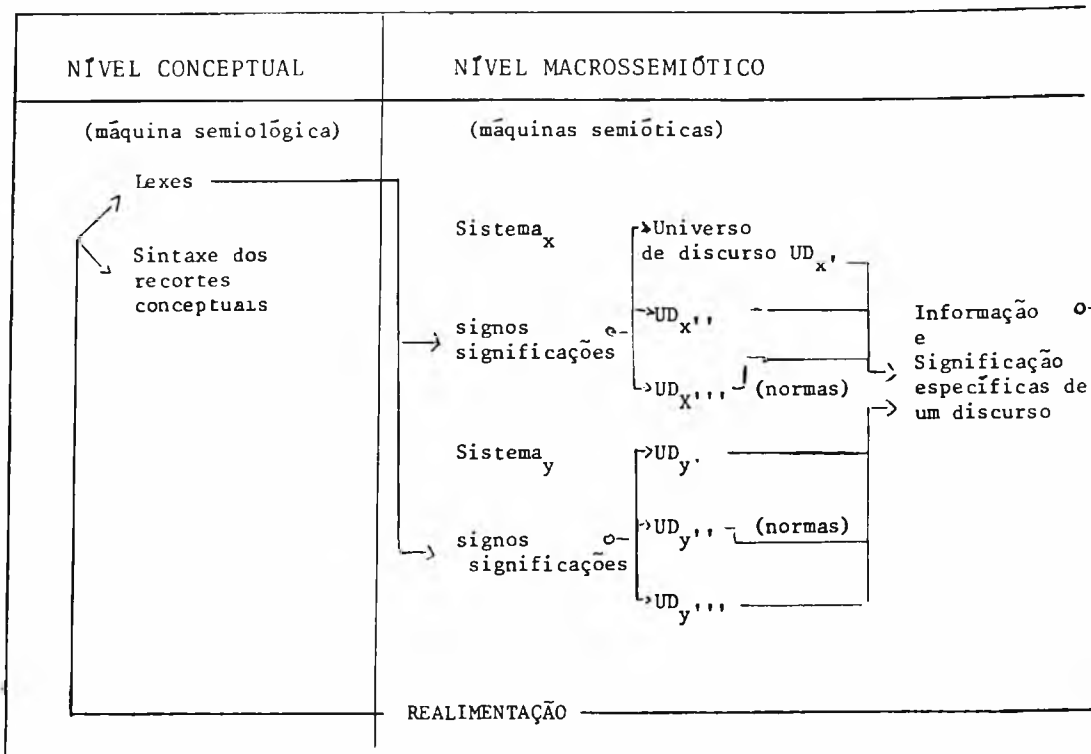
Nessas condições, a cada *lexe* corresponderia um *designatum* potencial que encontraria nos diferentes sistemas semióticos signos e significações, instaurando-se, em cada sistema, a relação *designatio/designatum*, estabelecendo-se, dessa maneira, uma intersecção dos recortes, condição da transcodificação e da realimentação intersemiótica.

Torna-se necessário, então, conceber um *léxico* conceptual, universo de *lexe*, vista como recortes conceituais pré-código e transcódigo, e uma *sintaxe* de produção dos recortes conceituais.

Nesse caso, *léxico* conceptual e *sintaxe* conceptual constituiriam uma máquina semiótica — exclusiva do plano de conteúdo —, como etapa intermediária na alimentação e realimentação dos sistemas semióticos de uma mesma macrossemiótica, de que resultaria a dinâmica dos sistemas semióticos e a produção de recortes compatíveis, de informação de conteúdo compatível, donde a produção e sustentação de uma ideologia coerente nos diferentes sistemas e nos discursos através dos quais se manifestam.

Tomando-se o *léxico* e a *sintaxe* *conceptuais* como máquina semiológica, ou seja, como parte comum das máquinas semióticas suscetíveis de produzir novas significações, nos diversos sistemas semióticos, “simples” ou complexos, configuram-se as *lexes* como *matrizes signícas*, capazes de provocar o engendramento de significação, e a produção de informação codificada, utilizável, através da significação, de um modo coerente nos discursos intra-culturais. Estes, por sua vez, realimentam o *léxico* conceptual, de modo que a *produtividade* informacional de um discurso pode, através das *lexes*, realimentar outro discurso, de um sistema semiótico diverso.

Esquemáticamente, teremos:



Assegura-se, assim, a compatibilidade das informações intra e intersemióticas produzidas, de que resulta a *coerência ideológica* dos sistemas semióticos e dos seus discursos, quando integrantes de uma mesma macrossemiótica, isto é, quando se definem como *intra-culturais*.

Caracteriza-se, por outro lado, a interferência de uma macrossemiótica sobre outra, nos processos de transcodificação intersemiótica intercultural, como uma atuação, através de discursos específicos, sobre o conjunto dos recortes conceptuais, do universo das lexes, através do processo de realimentação.

#### BIBLIOGRAFIA

- HJELMSLEV, L. — *Prolégomènes à une Théorie du Langage*. Paris, Minuit, 1968.
- POTTIER, B. — *Linguistique Générale*. Paris, Klincksieck, 1974.
- PAIS, C. T. — “Para um modelo cibernético de intertextualidade inter-semiótica”, comunicação apresentada à 29ª Reunião da SBPC, realizada em São Paulo, de 6 a 13/07/1977

## HERMANN HESSE UND SEINE WIRKUNG IN BRASILIEN

Christl M. K. Brink

Der Titel ist bewusst rezeptionsgeschichtlich formuliert. Die Rezeption und Materialienforschung ist heute nicht mehr eine Modeerscheinung, sondern ein anerkannter Teil der Literaturwissenschaften und auch der Germanistik.

Hervorgetan auf dem Gebiet der Hesse-Forschung in Deutschland hat sich Volker Michels. 1976 und 1977 erschienen zum 10 jährigen Geburtsjubiläum von Hesse im Suhrkamp Verlag u. a. zwei Bände mit Hesse-Materialien. Im ersten Band, der die Zeit von 1904 bis 1962 behandelt, versucht Michels die zeitgenössische Rezeption zusammenzufassen. Im zweiten Band über die Jahre von 1963-1977 war es sein Anliegen, auf die Hesse-Renaissance, die nach 1962 einsetzte, hinzuweisen. Es sollen noch zwei weitere grosse Forschungsarbeiten aus jüngster Zeit Erwähnung finden. Die Herausgeber sind Adrian Hsia und Martin Pfeifer

Adrian Hsia, Associate Professor an der Faculty of Graduate Studies and Research der McGill University in Montreal, Kanada, veröffentlichte 1975 im Francke Verlag in Bern eine Sammlung von Kritiken zu den Werken Hermann Hesses unter dem Titel *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik* (1), und spricht in seiner Vorbemerkung von fünf Popularitätswellen Hesses in Deutschland: Den ersten Publikumserfolg erreichte Hesse 1904 mit *Peter Camenzind*; den zweiten 1919 mit *Demian*; der dritte und bis dahin grösste Publikumserfolg aber war die Veröffentlichung 1930 von *Narziss und Goldmund*. "Dieser Roman", schreibt Hsia, "blieb bis zum Jahre 1973 sein meistgekauftes Buch im deutschen Sprachraum (Gesamtauflage 750.000)" (2) Während des Dritten Reichs geriet Hesse in Vergessenheit. Selbst sein letzter grosser Roman *Das Glasperlenspiel* konnte 1943 nur in der Schweiz erscheinen. Erst mit der Verleihung

---

(1) — Adrian Hsis, *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Francke Verlag, Bern, 1975, 561 S.

(2) — ebda. Vorbemerkung S. 4.

des Nobelpreises 1946 wächst Hesses Popularität in Deutschland wieder. Diese Beliebtheit hält etwa bis Mitte der fünfziger Jahre an, beginnt dann zu schwanken und erreicht den Tiefpunkt in den sechziger Jahren. Seine fünfte und bisher letzte deutsche Popularitätswelle verdankt Hesse nach Hsia seiner Popularität im Ausland, vor allem in Nordamerika und in Japan.

Nicht konform mit Hsia in diesem letzten Punkt geht Marcel Reich-Ranicki. Er bestreitet in seinem Artikel "Unser lieber Steppenwolf" (3) aus dem Jahre 1973, dass Hesse aufgrund seiner ausserordentlichen Auslandserfolge auch in Deutschland wieder zu neuer Beliebtheit gelangt sei. Reich-Ranicki meint vielmehr, dass die energischen Bemühungen des Suhrkamp Verlages, im deutschsprachigen Raum einen Hesse-Boom in Gang zu setzen, nicht sehr viel ergeben habe. Als Begründung dafür gibt er an, dass die deutsche Jugend Hesse nicht als Vorbild akzeptiere, weil er ihr mit seiner programmatischen Innerlichkeit mittlerweile kaum mehr erträglich sei.

1977 erscheint im Suhrkamp Verlag eine internationale Rezeptionsgeschichte, herausgegeben von Martin Pfeifer unter dem Titel *Hermann Hesses weltweite Wirkung* (4) Darin kommen ausser den Ländern mit grosser Hesse-Rezeption wie z.B. die USA mit einer Gesamtauflage von 15 Millionen, auch Länder wie Jugoslawien, Korea und Finnland mit wesentlich kleineren Auflagen zu Wort. Im ganzen sind es 15 Artikel, in denen über die jeweilige Hesse-Rezeption berichtet wird. Es erstaunt sehr, dass Brasilien nicht ebenbürtige Behandlung zuteil wird, trotz einer brasilianischen Hesse-Popularität, die bereits 14 Jahre andauert. Nach VEJA, einer brasilianischen Wochenzeitschrift, betrug die Hesse-Auflage bis 1977 etwa 150.000. Diese Zahl dürfte heute die 200.000 überschritten haben, und wenn diese Auflagen auch den Mammutauflagen der USA nicht vergleichbar sind, führen sie jedoch die Hessebegeisterung deutlich vor Augen, Ganz übergangen wird Brasilien in Pfeifers internationaler Hesse-Rezeptionsgeschichte allerdings nicht. In seiner chronologischen Übersicht der Hesse-Übersetzungen in andere Sprachen werden 34 portugiesische Titel erwähnt. Von diesen entfallen allerdings zwei auf Portugal (*Klein und Wagner* und *Narziss und Goldmund* übersetzt von Manuela de Sousa Marques 1952 bzw 1956) Ferner sind von dieser Zahl elf Teilübersetzungen abzuziehen, die in dem ebenfalls aufgeführten Band

---

(3) — Marcel Reich- Ranicki, "Unser lieber Steppenwolf" in: *Die Zeit*, 5.10.1973.

(4) — *Hermann Hesses weltweite Wirkng-Internationale Rezeptionsgeschichte*, hersg. von Martin Pfeifer, Suhrkamp Taschenbuch 386, Frankfurt a.M.,1977, 354 S.



“Minha Vida” (Mein Leben) vereinigt sind. Nach diesen Abzügen bleiben immer noch 21 Werke von Hermann Hesse, die ins Portugiesische übersetzt und in Brasilien mit grossem Erfolg verlegt wurden.

Die Beliebtheit Hesses in Brasilien zeigt sich in zwei grossen Popularitätswellen, um bei der Terminologie Hsias zu bleiben. Den ersten bedeutenden Erfolg in Brasilien hatte Hesse in den 30er Jahren, als der *O Lobo da Estepe* (Steppenwolf) in einer relativ guten Übersetzung von Augusto de Souza im Verlag Edições Cultura Brasileira erschien. Kurz darauf folgte in demselben Verlag vom gleichen Übersetzer der *Demian*. Es ist interessant festzustellen, dass Hesse in Brasilien mit dem *O Lobo da Estepe* seinen Ruhm begründete, während — nach Hsia — dem Erscheinen des *Steppenwolfs in Deutschland* kein Erfolg, vielmehr eine Einbusse an Popularität beschieden war. Den brasilianischen Hesse-Erfolg der 30er Jahre haben sicher vier Tatsachen mitbestimmt: das Abnehmen des Analphabetentums, die Gründung der ersten brasilianischen Universitäten; der ‘Modernismo’ und ein wirtschaftlicher Aufschwung des Landes.

1872 gab es in Brasilien etwa 85% Analphabeten; im Jahre 1930 nur noch 65%. Der Fortschritt ist beachtlich, bedenkt man, dass die Bevölkerung in der Zeit von 1872 bis 1930 von 10 auf 35 Millionen angewachsen war. Die Lesefähigkeit hatte sich also in den 30er Jahren bereits beträchtlich gesteigert und gleichzeitig auch die Zahl der Leser. 1934 wurde in São Paulo die erste brasilianische Universität (USP) gegründet. Weitere Gründungen folgten in kurzen Abständen. Waren bisher nur Juristen und Naturwissenschaftler, vor allem Ärzte, an den seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts bestehenden Fakultäten ausgebildet worden, so sind es jetzt auch Philologen, die sich für fremde Sprachen und Literaturen interessieren.

Der ‘Modernismo’ war eine avantgardistische Stilrichtung der brasilianischen Intelligenz und wurde öffentlich im Februar 1922 in der *Semana da Arte Moderna* (Woche der modernen Kunst) in São Paulo ausgerufen und programmiert. Er stellt das kulturelle Erwachen der brasilianischen Kunst in einer Kombination von europäischer Moderne und brasilianischem Nationalismus dar. Durch eine schnell anwachsende Leserschaft und eine wirtschaftliche Hausse in den Jahren von 1930 bis 1946 wurde auch das Entstehen zahlreicher Verlagshäuser möglich.

Ein nordamerikanischer Einfluss auf Geschmack und Wahl des Lesestoffes, wie es später geschah und z.Zt. durchaus der Fall ist, war damals nicht möglich, weil das breite nordamerikanische Publikum Hesse noch nicht kannte. Siegfried Unseld, der deutsche Verleger

des Autors, schreibt dazu folgendes: "Solange Hermann Hesse lebte, kümmerten sich die USA so wenig um ihn wie dieser um die USA,

Thornton Wilder, Henry Miller und Thomas Mann wiesen erfolglos auf Hesses Werk hin." (5) Es muss an dieser Stelle betont werden, dass sich Hesses Popularität in den 30er Jahren auf die brasilianische Intelligenz beschränkte, bei der er grossen Anklang fand. Dieser erste Erfolg hat sicher seinen späteren Triumph in den 70er Jahren wenn nicht hervorgerufen so doch erleichtert.

Mit Kriegsausbruch wird die deutsche Sprache in Brasilien verboten. Es wurde auch um Hermann Hesse still, besonders ab 1942, als Brasilien auf Seiten der Alliierten dem Krieg beitrug. Dies änderte sich schlagartig mit der Vergabe des Nobelpreises für Literatur 1946. Plötzlich ist der Autor des *O lobo da Estepe wieder im Gespräch*. Die brasilianische Presse veröffentlicht anlässlich der Preisverleihung eine Reihe von Würdigungen, in denen sie Hesse als den grossen Weisen, den Einsamen, den Aussenseiter, den "Paria" der deutschen Literatur darstellt, dem man bisher nicht gerecht geworden ist. Die internationale Ehrung wird deshalb wie die Abtragung einer Schuld ausgelegt. Andererseits schwingt auch ganz eindeutig eine politische Note in den Artikeln mit. Hesse wird als der grosse Pazifist, als Gegner des Pan-Germanismus und Feind jeglicher Form von Fanatismus gefeiert. Es dürfte sich in beiden Fällen jedoch nicht um echt-brasilianische Gefühlsregungen handeln, dafür war Hesse in Brasilien zulange totgeschwiegen worden, sondern um ein Echo der französischsprachigen europäischen Presse.

Trotz vieler Ehrungen kommt es 1946 — was Auflagenhöhe oder Neuerscheinungen betrifft — zu keiner neuen Popularitätswelle. Es bleibt bei vereinzelt Hesse-Sympathiekundgebungen: 1951 erscheint der *O Lobo da Estepe* in einer Neuübersetzung von Ivo Barroso im Verlag Editora Civilização Brasileira; 1957 veröffentlicht Sylvia Barbosa Ferraz (6) einen Artikel "Hermann Hesse e o verão" (Hermann Hesse und der Sommer); 1958 untersucht Pedro Moacyr Campos (7) die Persönlichkeit Hesses in zwei hervorragenden Aufsätzen: (1) "As fontes do individualismo de Hesse" (Die Quellen der Individualität Hesses) und (2) "A auto-educação em Hermann Hesse" (Die Selbsterziehung im Werk Hermann Hesses)

---

(5) — Sienfried Unseld, *Hermann Hesse, eine Werkgeschichte*, Suhrkamp Taschenbuch 143, Frankfurt a.M., 1973, S. 309

(6) — Sylvia Barbosa Ferraz, "Hermann Hesse e o verão", in: *O Estado de São Paulo*, 20.7.1957

(7) — Pedro Moacyr Campos, "As Fontes do Individualismo de Hesse" und "A auto-educação em Hermann Hesse" in: *O Estado de São Paulo*, 4.5.1958 bzw 21.6.1958.

Ein Jahr nach Hesses Tod erscheint im Verlag Editora Brasileira *O Jogo das Contas de Vidro* (Das Glasperlenspiel) in einer kompetenten und korrekten Übersetzung von Lavinia Abrandes Viotti und Flávio Vieira de Souza. Angeblich sollen bei der Erstauflage die Buchhändler vor dem paulistaner Verlagshaus Schlange gestanden haben.

Die zweite Hesse-Popularitätswelle beginnt Mitte der 60er Jahre. Gleichsam den Auftakt dazu bildet 1965 die Neuauflage des *Demian*, diesmal verlegt von der Editora Civilização Brasileira und neu übersetzt, wie der *Steppenwolf*, von Ivo Barroso. Eine besondere Steigerung erfährt der Hesse-Boom Anfang der 70er Jahre und erreicht in den Jahren um Hesses 100. Geburtstag einen Hochpunkt, vielleicht auch seinen Höhepunkt. Fünf Verlage übersetzen und verlegen Hesse: in Rio de Janeiro sind es die Editora Civilização Brasileira mit 12 Titeln, die Editora Record mit 11 Titeln, die Editora Artenova und Editora Nova Fronteira mit je einem Titel; in São Paulo ist es die Editora Brasiliense mit vier Titeln. *Narziss und Goldmund* und das *Glasperlenspiel* werden sogar in zwei Verlagen gleichzeitig verlegt.

1976 veröffentlicht der Verlag Artenova den Band "Minha Vida" (Mein Leben) mit autobiographischen Erzählungen aus verschiedenen Werken Hesses. Die Übersetzung ins Portugiesische erfolgte hier ausnahmsweise nach der englischen Übersetzung von Denver Lindley. Die Informationslücke, die sich auf biographische Aspekte beschränkte, wurde mit den persönlichen Episoden in "Minha Vida" geschlossen. Das Bestehen einer Hesse-Popularität in Brasilien dürfte hiermit bewiesen sein. Nicht bewiesen, und auch nicht ohne weiteres verständlich ist das Phänomen dieses Erfolges. Anatol Rosenfeld vermutet in seinem Artikel "Popularidade de Hesse" (Hesses Popularität) (8), dass der Erfolg von Hermann Hesse in Brasilien als ein Echo des nordamerikanischen Hesse-Triumphes zu verstehen sei.

Es ist wahr, dass sich anfangs der Hesse-Boom in Nordamerika mit dem in Brasilien deckt. Aber auch dort ist der Hesse-Erfolg ein Phänomen, das Rudolf Koester folgendermassen erklärt: "Die beispiellose Wirkung Hesses in den USA der späten sechziger und frühen siebziger Jahre dürfte als ein Phänomen sui generis gelten. Es erwuchs aus einer teils zufälligen, teils historisch-soziologisch bedingten Inter-

---

(8) — Anatol Rosenfeld, "Popularidade de Hesse" in: *O Estado de São Paulo*, 4.10.1969.

aktion von mindestens drei Agenzien: Publikum, Akademiker und Verleger ” (9)

In den USA nahmen die Germanisten aktiv an dem Hesse-Boom teil und waren teilweise mit dafür verantwortlich. Hören wir noch einmal Koester: “An den amerikanischen Universitäten begegnete die gereifte akademische Forschung der frisch gediehenen jugendlichen Hesse-Begeisterung. Eine neue Studentengeneration... strömte nunmehr zu den Hochschulen. Bei der Germanistik — kaum auf grossen Andrang eingestellt — entstand eine nahezu unersättliche Nachfrage nach Hesse-Kursen. Siegfried Unseld übertreibt nicht, wenn er feststellte: ‘Der amerikanische Student von 1967, quer durch alle Sozialschichten, las Hermann Hesse.’ Auch in den Folgejahren zählten Vorlesungen und Seminare über den Dichter zu den zugkräftigsten Lehrveranstaltungen. Der bis in die 70er Jahre reichende Studentenzulauf ermöglichte es den sonst so isolierten US-Germanisten, ihre Erkenntnisse einem ausgedehnten Hörerkreis zu unterbreiten. ” (10)

In Brasilien ist der Einfluss Hesses auf die Germanistik dagegen schwach. Trotzdem kann der deutsche Lehrstuhl in São Paulo auf zwei Hesse-Arbeiten hinweisen: Im Dezember 1959 erschien die Habilitationsschrift von Sylvia Barbosa Ferraz über Hermann Hesse, aus der sie 1960 die folgenden drei Skizzen in dem kleinen Band “Filtros Mágicos” (Magische Filter) veröffentlichte: a) “Hermann Hesse e o verão” (Hermann Hesse und der Sommer); b) “Basiléia e Calw” (Basel und Calw) und c) “Constança e Montagnola” (Der Bodensee und Montagnola). Aus neuester Zeit (18.12.1978) stammt die Magisterarbeit von Ingeburg Dekker über “As metamorfoses de Píktor” (Piktors Verwandlungen) Ausser den Anregungen aus den USA dürften aber noch andere Gründe den Ausschlag für die brasilianische Hesse-Popularität gegeben haben.

Einer, und wahrscheinlich der wichtigste Grund liegt in der kulturellen Entwicklung des Landes: Brasilien lebte in den ersten zwei Jahrhunderten seines Bestehens in völliger wirtschaftlicher, politischer und kultureller Abhängigkeit von Portugal, das seinerseits, auch in kultureller Beziehung, eine Nation an der Peripherie Europas, war. Das 19. Jahrhundert brachte die politische Unabhängigkeit

---

(9) — Rudolf Koester, “USA”, in: *Hermann Hesses weltweite Wirkung Internationale Rezeptionsgeschichte, op cit.*, s. 157

(10) — ebda. S. 162

(11) — Sylva Barbosa Ferraz, *Filtros Mágicos*, C.E.L., São Paulo, 1960. 49 S.

Brasiliens von Portugal (1822) Erst damit war eine eigenständige Entwicklung der geistigen Kräfte des Landes möglich. Trotzdem blieb Europa bis in das zweite Jahrzehnt dieses Jahrhunderts der ständige Prüfstein für die brasilianische Kultur. Erst 1922 versuchte eine Gruppe avantgardistischer Künstler in der "Semana da Arte Moderna" diese Abhängigkeit offiziell zu begraben und eine authentisch-brasilianische Kunst zu schaffen. Zu einem eigentlichen Durchbruch des Modernismus ist es im Grunde nicht gekommen. D.h. der brasilianische Leser, und hier ist vor allem die junge Intelligenz und nicht das breite Leserpublikum gemeint, hat die eigentliche Moderne noch gar nicht verkraftet, sondern steht in ihrer geistigen Entwicklung dem 19. Jahrhundert näher als dem 20.

Speziell zur Literatur als Ausdruck der Kultur im zeitgenössischen Brasilien schreibt Antonio Cândido, einer der bedeutendsten Kenner der brasilianischen Kulturgeschichte: "In der brasilianischen Literatur gibt es zwei Momente, die entscheidende Änderungen herbeigeführt und die ganze Intelligenz des Landes in Bewegung brachten: Die Romantik im 19. Jahrhundert (1836-1870) und die heute noch Modernismus genannte Strömung im gegenwärtigen Säkulum (1922-1940) Beide stellen Kulminationsphasen des literarischen Partikularismus dar in der Auseinandersetzung zwischen örtlicher Gebundenheit und dem Streben nach Universalität." (12)

Das 20. Jahrhundert, das uns in Hinblick auf Hesse besonders interessiert, teilt Candido in drei Abschnitte ein: Für den ersten setzt er die Periode von 1900 bis 1920 an; den zweiten von 1920 bis 1940. Von da ab beginnt die dritte Phase, in der wir uns augenblicklich befinden. "Die erste Periode", so kommentiert er, "gehört organisch zur Nach-Romantik und umfasst im weitesten Sinne die Zeitspanne von 1900 bis 1920, während die beiden anderen einer neuen, noch gegenwärtigen Ära angehören." (13)

In anderen Worten: Hesses Epigonentum und die geschichtliche Rückständigkeit des brasilianischen Leserpublikums haben ihren glücklichen Nenner in Hesses Werk gefunden. Ferner lässt sich die Dualität Romantik — Moderne, die die neuere brasilianische Literatur kennzeichnet, auch im Werk Hermann Hesses nachvollziehen. Den grössten Teil seiner Arbeiten kann man als "romantisch" klassifi-

---

(12) — Antonio Candido, "Die Literatur als Ausdruck der Kultur im zeitgenössischen Brasilien", in: *Staden-Jahrbuch*, Bd. 1, 1953, S. 37.

(13) — ebda. S. 21/22. 74.

zieren; modern in der Konzipierung sind eigentlich nur der *Steppenwolf*, erschienen 1927, und *Das Glasperlenspiel* aus dem Jahre 1943. Hesse, wie es öfter in der brasilianischen Presse geschehen ist, einen Erneuerer des modernen deutschen Romans zu nennen, ist in diesem Zusammenhang, wenn auch mit Einschränkungen, richtig. Um vor allem die Behauptung des Epigontums zu untermauern, ist ein Blick auf Hesses Bildungsweg sicher aufschlussreich. Pedro Moacyr benennt sechs Quellen für Hesses Individualität: Goethe, den Pietismus, Sturm und Drang, die Romantik, Nietzsche und Asien, vor allem die indisch-chinesische Religionsphilosophie. Betrachtet man den literarischen Bildungsweg Hesses, d.h. seine Lehrmeister und Quellen, aus denen er für sein späteres Werk schöpfte, so sind es vor allem die Dichter und Denker des 18. und 19. Jahrhunderts.

An erster Stelle mit Hesses Werteskala steht Goethe, den er als seinen grossen Lehrmeister verehrte und ihm in dem *Dank an Goethe* huldigte. Neben Goethe ist es im 18. Jahrhundert die Literatur des deutschen Pietismus, vor allem die Schriften von Jung-Stilling. Aber auch der Sturm und Drang, besonders die Idee von der "originalen" Kraft des Genies fesselte Hesse. In Hamann dürfte er viel von seinem Glauben gefunden haben, dass nämlich die innersten Werte des Individuums in dem Menschen selbst und nicht in einer vorgeformten gesellschaftlichen Struktur. Die Bedeutung der Ideenwelt des 18. Jahrhunderts für seinen Bildungsweg hat Hesse stets mit grosser Genugtuung betont.

Im 19. Jahrhundert sind es vor allem die Romantiker wie Jean Paul, Tieck, Brentano und Mörike, die ihn fesseln und seine Thematik, Ästhetik und seinen Stil beeinflussen. Die Verbindung zur Romantik wird von Hesse auch immer bejaht und zeigt sich besonders in seinem Frühwerk. Die Kraft des Gefühls und der romantische Stil kennzeichnen *Peter Camenzind*, *Demian*, *Unterm Rad*, *Gertrud* und *Narziss und Goldmund*.

Für das moderne Hesse-Weltbild ist Nietzsche verantwortlich. Der Einfluss dieses Dichters und Denkers erscheint vor allem im *Steppenwolf*, in dem sich das Individuum gegen die Masse und die Vermassung wehrt. Die Beliebtheit des *Steppenwolfs* ist in den USA und Brasilien gleich gross. "Dieses Buch", schreibt im Januar 1975 die *Suhrkamp Literatur Zeitung*, "hat die internationale Renaissance seines Autors ausgelöst und ihn zum meistgelesenen europäischen Schriftsteller in den USA gemacht. Hesse wurde, wie die Times Literary Supplement 1974 schrieb, zum 'Autor der siebziger Jahre', weil er entscheidend das Lebensgefühl der heutigen Generation beeinflusst

und geprägt hat.” (14) In den USA wurden bis Mitte 1976 etwa 1.600.000 Exemplare verkauft. Auch in Brasilien ist Hesses Ruhm und seine Beliebtheit mit dem *Steppenwolf* begründet worden, der gerade bei dem Verlag Editora Civilização Brasileira in der 13. Auflage erschienen ist. Franklin de Oliveira schrieb den Klappentext und nennt darin den *Steppenwolf* eine Explosion voller “Spannung und Ambivalenz, Abstossung und Anziehung, Systole und Diastole, Synkrisis und Diakrysis, Inspiration und Expiration, extremer Schwankungen, Zerrissenheit des Ichs ohne Rettung, Tier oder Mensch, oder Tier-Mensch?” (15) Er behauptet, dass man erst durch die Flammen des *Steppenwolfs* gegangen sein muss, bevor man in das ruhige Licht des *Glasperlenspiels* treten kann.

Adolf Muschg hat 1968 als Gastdozent in den USA ähnliche Gefühlsäusserungen von nordamerikanischen Studenten erlebt. Seine persönliche Reaktion darauf formuliert er in dem Aufsatz “Quer-weil treu zu sich, Widerspruch erbeten” folgendermassen:” Hermann Hesse, das war einmal der *Steppenwolf* gewesen, den man als Pubertierender verschlungen hatte, weil man darin die eigene Doppelseele wiederzuerkennen glaubte, nicht zuletzt: weil man die eigene unbewältigte Sexualität darin legitimiert fand.” (16)

Und damit ist bereits ein weiterer Punkt angeschnitten: nämlich Hesse als Autor der Jugend. Er hat sich selbst als ihr Sprecher und Ratgeber bezeichnet. Die Probleme der Jugend sind auch die Themen seines Frühwerks: die Einsamkeit des jungen Menschen, seine Suche nach Individualität, seine Revolte gegen das kapitalistische Bürgertum.

Brasilien ist ein junges Land mit einer sehr jungen Bevölkerung. Die jungen Brasilianer interessieren sich für Hesses jugendlichen Non-Konformismus z.B. mit dem Schul — und Bildungssystem; es interessiert sie sein Aussenseitertum und sein Sendungsbewusstsein; vor allem aber fasziniert sie neben dem *Steppenwolf* der *Demian*.

Der *Demian* ist die Geschichte einer Jugend für die Jugend. Hesse hat sie — er war bereits 43 Jahre alt — unter dem Pseudonym Emil Sinclair veröffentlicht, “um die Jugend nicht durch den bekannten

---

(14) — *Suhrkamp Literatur Zeitung* Nr 1, Januar 1975, S. 1.

(15) — Der portugiesische Text lautet: “*O lobo da Estepe*, onde tudo é tensão, ambivalência, atração e repulsão, sistole e diástole, sincrexis e diacresis, inspiração e expiração, oscilações polares, rasgadas dilaceradas do ser — o ser sem resgate. Fera ou homem, ou homem — e — fera?”

(16) — Adolfo Muschg, “Quer weil treu zu sich, Widerspruch erbeten”, in: *Die Zeit*, 28.10.1977

Namen eines alten Onkels abzuschrecken.” (17) Der *Demian* zeigt vor allem Hesses Begegnung mit der Psychoanalyse, die von nun an einen wichtigen Faktor in seinem Werk darstellt. Über das Problem “Künstler und Psychoanalyse” schreibt Hesse: “Seit Freuds *Psychoanalyse* über den engsten Kreis der Nervenärzte hinaus Teilnahme erregt hat, Freuds Schüler Jung seine Psychologie des Unbewussten und seine Typenlehre ausgebaut und zum Teil veröffentlicht hat, seit vollends die analytische Psychologie sich unmittelbar auch dem Volksmythos, der Sage und der Dichtung zuwandte, besteht zwischen Kunst und Psychoanalyse eine nahe und fruchtbare Berührung.” (18) Die Psychologie ist auch in Brasilien grosse Mode geworden und diese Worte Hesses sind jedem Brasilianer wie aus der Seele gesprochen.

Paulo Sérgio Scarpa zählt in einem Aufsatz über Hesse unter dem Titel: “Ein Wolf an der Grenze” (Um lobo na fronteira) drei Gründe für die Hesse-Beliebtheit bei der brasilianischen Jugend auf: 1.) seine klassisch-deutsche Kultur; 2.) sein Christentum und 3.) sein Interesse für das Religiöse. Die Behauptung zu 1.) ist richtig, erinnern wir uns an Hesses Bildungsweg und seine kulturellen Wurzeln, die ins 18. und 19. Jahrhundert reichen. Zu Lebzeiten aber hatte Hesse auch Kontakt zu deutschen Schriftstellern, die heute bereits zu den sog. “Klassikern der Moderne” gehören. Dabei waren Hesses Berührungen mit den Dichtern seiner Zeit mehr die des Lesers als persönliche Kontakte. Er hat nie um ihrer selbst willen literarische Bekanntschaften gesucht. Berühmt ist seine Freundschaft mit Thomas Mann, die nach Hans Mayer im Grunde nichts als ein “höflicher Briefwechsel” (19) gewesen ist. Trotzdem gehören die beiden Autoren für die brasilianischen Leser zusammen. Gerne werden Hesse und Thomas Mann miteinander verglichen, gegeneinander ausgespielt und nicht selten das Pendel der Sympathie zugunsten von Hermann Hesse aus.

Das Religiöse ist in Hesses Werk von grosser Bedeutung. “In meinem religiösen Leben”, schreibt er in dem Aufsatz *Mein Glaube*, “spielt das Christentum zwar nicht die einzige, aber doch eine beherrschende Rolle, mehr ein mystisches Christentum als ein kirchliches, und es lebt nicht ohne Konflikt, aber doch ohne Krieg neben einer mehr indisch-asiatisch gefärbten Gläubigkeit, deren einziges Dogma der Gedanke der Einheit ist. Ich habe nie ohne Religion gelebt, und könnte

---

(17) — Adrian Hsia, *op. cit.*, Vorbemerkung, S. 4.

(18) — Hermann Hesse, “Künstler und Psychoanalyse” in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., S. 137

(19) J Hans Mayer, “Der Steppenwolf und der Unpolitische” in: *Die Zeit* 22.3.1968.



keinen Tag ohne sie leben, aber ich bin mein Leben lang ohne Kirche ausgekommen.” (20)

Auch der Brasilianer ist in seiner Grundhaltung religiös, gläubig, christlich, meistens katholisch. Auch er ist eher mystisch-christlich als dogmatisch-kirchlich. Hat Hesses Christentum die indisch-asiatische Glaubenswelt beeinflusst, so beeinflusst viele Brasilianer die afrikanische Umbanda-Religion. “Die Umbanda”, schreibt Horst H. Figge in seinem Aufsatz *Schriftverkehr mit Geistern*, “ist eine in Brasilien im zweiten Drittel dieses Jahrhunderts spontan, ohne zentrale Lenkung, ohne Missionierung entstandene Religion. Sie verfügt insbesondere in den Grosstädten über viele Millionen Anhänger. Ihre Struktur geht im wesentlichen auf afro-brasilianische Sekten zurück, die modernen Inhalte bestehen dagegen in einem kaum überschaubaren Gemisch von Elementen praktisch aller Kulturen, aus denen die brasilianische selbst entstanden ist.

Die Grundlage der Umbanda liegt in der provozierten (totalen) Besessenheit durch ausgebildeter Medien durch Geister, bzw. in der Verkörperung von Geistrollen in Trance. Das Hauptziel der Umbanda ist die Nächstenliebe. Bei der Umbanda handelt es sich trotz den fortbestehenden arrikastämmigen Formen (zu denen in erster Linie die kultische Besessenheit gehört) um eine Art der Fortentwicklung und Sammlung des allgemeinen brasilianischen Volksglaubens und damit, wenn man so will, um eine Spielart des brasilianischen Volkskatholizismus. Die spektakuläre Aussenseite (Trommeln, Schreie, Blutopfer usw.) darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass über 90% der Umbandisten eine katholische Erziehung genossen haben. Ihre populär-katholischen Grundvorstellungen bestehen unverändert weiter. Vielmehr ist der Volkskatholizismus mit den christlichen Elementen wie katholische Gebete, Heiligennamen und -figuren, voll in die Umbanda integriert oder anders gesagt: die Umbanda erscheint als ausserkirchliches Sammelbecken des bisher formlos fluktuierenden brasilianischen Volkskatholizismus.” (21)

Bei dem Umbanda-Besessenheitskult geht es vor allem darum, ein zweites Ich, eine Persönlichkeit in dem betreffenden Menschen aufzubauen. Dazu muss aber zunächst die eigene, ursprüngliche Persönlichkeit vorübergehend ausgeschaltet werden, d.h. es wird zunächst etwas angestrebt, was man mit “Ausser-Sich-Geraten“ bezeichnen könnte.

---

20 — Hermann Hesse, “Mein Glaube” in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7 Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1958, S. 373.

(21) — Horst H. Figge, “Schriftverkehr mit Geistern eine Untersuchung von Umbanda-Zetteln”, in: *Staden-Jahrbuch*, Bd. 20, 1972, S. 91-102.

Ähnliche Gedankengänge finden sich in Hesses *Siddhartha*. Als Siddhartha ein Saman wird, heisst es von ihm: "Er ging den Weg der Entselbstung durch Meditation, durch das Leerdenken des Sinnes von allen Vorstellungen. Diese und andere Wege lernte er gehen, tausendmal verliess er sein Ich, stundenlang und tagelang verharrte er im Nicht-Ich." (22)

Es verwundert also wenig, wenn Hesse in Brasilien besonders mit dem *Siddhartha* einen ungeheuren Triumph feiern konnte. Das Werk liegt in seiner 19. Auflage (1978) vor. Um irgendwelchen Missverständnissen vorzubeugen sei hier besonders betont, dass es von mir nicht beabsichtigt war, Hesses christlich-indisch-asiatische Gläubigkeit mit der brasilianisch-christlich-afrikanischen Gläubigkeit gleichzusetzen. Es sollte vielmehr gezeigt werden, dass sich beide Richtungen ähnlich sind, vor allem in dem Wunsch nach Liebe, Ablehnung des Dogmas und dem Erlebnis der Einheit im Mittelpunkt.

Noch weitere drei Faktoren dürften den Erfolg des *Siddharthas* in Brasilien mitbewirkt haben: das Tropisch-Exotische, die brasilianische Charaktereigenschaft Geduld und das Soziale. Tropisch-exotisch ist die Natur in *Siddhartha*. Verständlicherweise ist dem Brasilianer, der selbst in den Tropen bzw. Subtropen zuhause ist, der Mango — oder Kokosbaum näher als die Tanne im deutschen Schwarzwald.

Als Siddhartha um die Gunst Kamalas wirbt, antwortet er auf ihre Frage: "Was kannst du denn?" mit den Worten: "Ich kann denken. Ich kann warten. Ich kann fasten." (23) Auch der Brasilianer kann warten: die Geduld (a paciência) ist die typische brasilianische Charaktereigenschaft. Hesse sagte einmal, dass es drei Waffen gegen die "Infamitäten" des Lebens gäbe: "Tapferkeit, Eigensinn und Geduld. Die Tapferkeit stärkt, der Eigensinn macht Spass und die Geduld gibt Ruhe." (24) Der Brasilianer ist in der Regel nicht besonders tapfer, noch ist er eigensinnig, es sei denn, man betrachte die Geduld als eine Art von Eigensinn. Aber er kann warten!

Als drittes schwingt eine soziale Saite in diesem Werk mit. *Siddhartha* zeigt die grossen sozialen Unterschiede zwischen ganz arm und ganz reich. Er zeigt aber vor allem das Bekannntnis zur Armut, zur Besitzlosigkeit. Diese Tatsache geht am brasilianischen Leser nicht unbeachtet vorüber, vergegenwärtigt man sich dazu, dass die bra-

---

(22) — Hermann Hesse, "Siddhartha", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1958, S. 627.

(23) — ebda. S. 659.

(24) — *Suhrkamp Literatur Zeitung*, cit., S. 56.

silianische Gesellschaftsstruktur noch ziemlich pyramidenförmig verläuft: eine breite Basis sozialer Armut und eine kleine Spitze sozialen Wohlstandes. Nicht unbedeutend für Hesses Popularität ist sein Stil. In allen brasilianischen Rezensionen und Kritiken wird einmütig Hesses feine, gepflegte, romantisch gefärbte Sprache gelobt. Ausschlaggebend für die Übersetzung ist aber vor allem die Struktur der Sätze, die Syntax, die der Autor benutzt. Hesse, da er sich in keinem linguistischen oder grammatikalischen Extravaganzen ergeht wie etwa Thomas Mann, ist relativ leicht zu übersetzen und wird deshalb auch ziemlich echt und wortgetreu im Portugiesischen wiedergegeben. Dass bei jeder Übersetzung ein gewisser Teil der Authentizität eines Werkes verloren geht, brauchte eigentlich nicht betont zu werden. Zur Zeit liegt fast das ganze Werk Hesses in portugiesischer Übersetzung vor. 1978 erschien im Verlag Editora Record die Sammlung politischer Aufsätze Hesses unter dem Titel *Sobre a Guerra e a Paz* (Krieg und Frieden) Hesse trägt mit diesen Texten, wenn auch verspätet und deshalb nur indirekt, zu einem besseren Verständnis der deutschen Geschichte während des Dritten Reichs bei.

Erschienen sind in den letzten drei Jahren im gleichen Verlag *A Arte dos Ociosos* (Die Kunst des Müßiggangs); *Obstinação* (Eigensinn); *Minha Fé* (Mein Glaube); *Caminhada* (Wanderung); *Para Ler e Pensar, Para Ler e Guardar* (Lektüre für Minuten) und *As Pequenas Alegrias* (Kleine Freuden) Diese Bände mit Betrachtungen und Gedanken haben Hesses Ruf als Dichter und Weiser bestätigt.

Der Verlag Editora Nova Fronteira veröffentlichte 1976 *Andares*, einen Band mit 200 Hesse-Gedichten (Stufen, ausgewählte Gedichte) in der Nachdichtung von Geir Campos. Es wäre hier nicht am Platz, womöglich im einzelnen auf die Übersetzungen einzugehen. Was noch fehlt sind eigentlich nur die Übersetzungen von Hesses Briefwechsel, besonders mit Peter Suhrkamp, seinem Verleger, und Rudolf Jakob Humm.

Der Hesse-Boom, der in Brasilien sich nun schon über 14 Jahre erstreckt, kann also mit so gut wie keinen Neuerscheinungen rechnen, um die Popularitätswelle wieder oder weiter ansteigen zu lassen. Trotzdem ist zu vermuten, dass Hesse in den nächsten Jahren seine Stellung als Best-seller halten wird. Auch ist anzunehmen, dass er, neben Kafka und Brecht, zu den wenigen deutschen Autoren gehört, deren Werk dem brasilianischen Durchschnittsleser bekannt geworden ist.



## CAMINHOS DA RADIOPEÇA ALEMÃ

*Eloá Di Pierro Heise*

No Brasil, o conceito de radiopeça, ou melhor, rádio-novela, tem uma conotação bastante pejorativa. Imaginamos imediatamente um dramalhão, transmitido em infinitos capítulos, que apresenta como característica principal uma estrutura folhetinesca. A história deve ser interrompida no exato momento em que a tensão atinge pontos culminantes, para que o ouvinte, levado pela pergunta “o que será que vai acontecer”, seja forçado a ouvir o próximo capítulo. A radiopeça alemã, entretanto, sem a necessidade de se sujeitar aos caprichos dos patrocinadores (a radiodifusão na Alemanha é subvencionada em grande parte pelas taxas que cada proprietário de aparelho paga mensalmente), desenvolveu-se como forma literária peculiar sendo que alguns críticos chegam a considerá-la como uma das formas artísticas mais importantes na produção literária alemã dos anos 50. (1)

Essa peça radiofônica não se encontra isolada no tempo; seus autores são também nomes consagrados da literatura alemã, que já escreviam para o rádio antes de 1933 (como Brecht, Döblin e Eich), ou que depois de 1945 também se dedicaram a essa forma literária: Dürrenmatt, Böll, Max Frisch, Siegfried Lenz, Hildesheimer, Martin Walser. Na República Federal da Alemanha, é digna de nota a importância que a radiopeça alcançou nos currículos escolares, parte como leitura e parte como tentativa de uma encenação própria. Mais de quinhentas peças foram publicadas em livros e em brochuras exatamente para este fim.

Em seus primórdios, a peça radiofônica apoiou-se fundamentalmente em seu modelo mais próximo: a peça teatral. Mas o rádio transformou-se em mero meio de reprodução. Não se criou nada de novo, apenas repetiu-se e imitou-se. Os textos teatrais, empobrecidos, soavam como uma leitura feita por personagens diferentes. A mar-

---

(1) — Cf. Heinz Schwitze, *Reclams Hörspielführer*, Stuttgart, Phillip Reclam Jun, 1969, p. 8.

cação das cenas era anunciada por uma espécie de narrador, e o som de um gongo tornou-se convencionalmente o sinal indicativo para a mudança de cenário. Muito em breve tornaram-se claros os limites que se impunham às reproduções radiofônicas. Só se podia transmitir pelo rádio peças onde as sensações acústicas fossem dominantes, nas quais os elementos visuais não se tornassem imprescindíveis à compreensão do texto. As peças de teatro, para serem reproduzidas pelo rádio, deveriam ser remodeladas, quando não completamente reestruturadas. Poder-se-ia mesmo assim falar em reprodução do texto de teatro. Por causa de sua forma acústica peculiar, e por isso mesmo intrinsecamente momentânea, os teóricos da radiopeça começaram a indagar qual seria o verdadeiro palco da peça radiofônica, no qual as sensações auditivas se transformariam em forma.

O espaço cênico do teatro só se transforma em palco da ação dramática quando devidamente preenchido de luzes, objetos, personagens, onde a mímica e as palavras vão se completar mutuamente. Na radiopeça, ao contrário, a caracterização espacial enfrenta inúmeras limitações; ela raramente se configura como um quadro concreto que brota associativamente no íntimo de cada ouvinte. Seu palco localiza-se num espaço ilimitado, não detectável objetivamente, entre o emissor e o fruidor. Essa indefinição espacial só pode adquirir contornos mais precisos através de ruídos, música ou menções contidas no próprio diálogo, pois a ação da peça radiofônica transcorre num espaço interior; seu verdadeiro palco é a alma humana. Os acontecimentos não se desenvolvem, como no teatro, diante do espectador, mas no íntimo do próprio ouvinte. Sugerindo uma realidade exterior, através de um processo interior, a radiopeça percorre o caminho inverso ao da peça de teatro, que, através de uma realidade exterior, procura despertar um processo interior.

Já na década de 30, alguns autores vão se insurgir contra a adaptação de peças de teatro para transmissões radiofônicas e principalmente contra a prática de tentar transpor a dimensão óptica do palco para a dimensão ótica do rádio através do uso abusivo de ruídos e música. A palavra passou então a ser o principal meio de expressão, a partir do qual deveria brotar toda imagem.

De 1929 a 1933, desenvolve-se na Alemanha o primeiro período de florescimento da radiopeça. Escrever para o rádio significa ter a possibilidade de atingir simultaneamente um público muito maior do que qualquer peça de teatro ou livro jamais alcançariam. Em 1929, num seminário a respeito do rádio, Döblin foi um dos primeiros autores de renome a compreender e explicar o significado da peça ra-

diofônica como forma literária. Segundo esse autor, o livro impresso, a literatura escrita havia transformado os leitores, de uma maneira anti-natural, em criaturas mudas. O rádio, como meio de comunicação acústica, iria oferecer-nos a oportunidade de reconduzir a literatura às suas origens, de transformar os escritores (Schriftsteller) novamente em “faladores” (Sprachsteller). Já nesta época, Döblin também formulou o conceito que se tornou corriqueiro para definir teoricamente a peça de rádio. Na verdadeira radiopeça não haverá distinção entre lírico, épico e dramático. Trata-se de uma forma em que se encontram interligados os três gêneros convencionais. O desenrolar dos acontecimentos da peça de rádio é dominado soberanamente tanto pelo ouvinte quanto pela personagem narradora, que se movimentam livremente dentro do encadeamento dos fatos, característica que corresponde à forma épica. Esse elemento épico, entretanto, estimula um desenvolver-se da ação em eterno presente, conceito típico do gênero dramático. Surge também o diálogo caracteristicamente dramático entre as personagens, mas essas não agem diante de nós; apresentam-se como indivíduos líricos e passivos, que vivenciam juntamente conosco suas experiências interiores. O caráter lírico da radiopeça, despertado por uma linguagem intrinsecamente poética e sugestiva, sobressai da tensão entre o épico e o dramático.

Entre outros autores famosos, que durante esta época também escreveram peças para o rádio, poderíamos ainda citar Brecht, Erich Kästner, Hermann Kasack. Entretanto este primeiro impulso começou logo a arrefecer, abalado pela crise econômica mundial e pela censura do nazismo, que ascendeu ao poder em 1933. De 36 a 38, a radiopeça quase que desapareceu da programação das rádios alemãs; pelo menos não há nenhum autor ou título que seja digno de nota. Finda a guerra, iniciou-se uma nova vivência com o rádio. Discussões, discursos, peças radiofônicas tornaram-se repentinamente vitais, principalmente em um país onde havia cessado quase todo meio de comunicação. A peça de Wolfgang Borchert *Do lado de fora, diante da porta (Draussen vor der Tür)*, levada ao ar em fevereiro de 1947, teve uma repercussão sensacional.

Mesmo tendo sido posteriormente transformada em peça de teatro, esta obra permanece, em sua essência, uma radiopeça. As técnicas narrativas utilizadas na elaboração do texto, o desenrolar da ação, que se processa de maneira casual, por justaposição, sem um encadeamento dramático que possa conduzir a um “clímax”, as cenas sem final definido, as montagens associativas, a estilização das personagens com maior ou menor grau de abstração, a interiorização do palco, todas essas características mostram que a obra de Borchert é um modelo de radiopeça. Quando, em 1957, comemorou-se o dé-

cimo aniversário da morte do autor, a peça foi novamente transmitida pelo rádio e apresentada nos palcos de teatro. Sua repercussão como peça teatral foi decepcionante, enquanto, como radiopeça, ainda conseguiu o efeito explosivo de dez anos atrás. Como peça de teatro o trabalho de Borchert tem hoje um valor histórico, mas como linguagem sonora que toma forma diante de nós, como imagens de nossa fantasia, este texto possui ainda todo seu impulso criador. O maior efeito poético de Borchert está em sua capacidade de manipular a palavra. O ritmo explosivo de suas frases, a cadência das repetições, tornam-se o tipo de linguagem ideal para ser captada através da audição. Parece que a palavra se desprende das formas e da mímica para procurar sua própria realidade.

Afirma-se que 1951, ano de transmissão da radiopeça intitulada *Sonhos (Träume)* de Günter Eich, é a data do nascimento da radiopeça alemã. Esta afirmação poderia ser injusta em relação a Borchert. Os dois trabalhos têm um valor incomensurável, cada um dentro de seu contexto. Contudo, a repercussão das duas peças distingue-as fundamentalmente. Beckmann, o protagonista de *Do lado de fora, diante da porta*, transformou-se em mito muito antes de ser entendido como figura poética; tornou-se o representante de toda uma geração que sofreu os horrores da guerra. De 1947 a 1950, houve um sentimento de solidariedade entre o ouvinte e as transmissões radiofônicas. A peça de Eich, ao contrário, em lugar de aceitação, provocou quase que exclusivamente repúdio e indignação. Seu trabalho não desperta uma identificação passiva, como o de Borchert, mas incita a uma oposição individual, que tem um aspecto muito positivo. Entre a transmissão das duas peças ocorreu uma transformação no relacionamento rádio/ouvinte. A obra de Borchert ficou cerca de três anos sem nenhum sucessor digno de nota. A radiopeça de Eich, em contraposição, com a mesma intensidade com que despertou repúdio em uma maioria, também fez brotar numa minoria uma nova consciência; surgiram novos cultores dentro desta forma artística. *Sonhos* é considerada como o nascimento da radiopeça porque a partir de sua transmissão nasceu a necessária solicitação do público, iniciou-se um diálogo, uma discussão entre a peça de rádio e um público ouvinte que se tornou auto-consciente.

Vejamos quais as características que transformaram a radiopeça, a partir da década de 50, em uma forma artística tão importante para a época.

A genuína peça de rádio incorpora as possibilidades expressivas da mímica dentro do próprio diálogo, que desta maneira adquire um caráter monológico. A desorientação espacial passa a ser usada



artisticamente para estimular a fantasia do ouvinte como elemento construtor da própria radiopeça. Luzes, cores e formas devem ser metamorfoseadas nas sensações despertadas pela palavra. Sendo a audição um sentido monodimensional, diante de um microfone a palavra atua de forma imediata e consegue refletir todo seu potencial sugestivo. Sem ter uma equivalência para o contato direto entre o público e os atores, que caracteriza a vivência teatral, a peça radiofônica transfere este diálogo para o íntimo do ouvinte e faz nascer um outro tipo de sensação, uma ilusão de realidade, que não se refere apenas à realidade à nossa volta, mas principalmente àquela dentro de nós. Tendo como meta principal mostrar muito mais o mundo dentro das pessoas que as pessoas no mundo, a radiopeça aguça a sensibilidade e a capacidade de interiorização do público radiofônico. As personagens da peça transformam-se em parte do próprio *eu* do ouvinte através da imaterialidade de suas vozes. Esse tipo de identificação consegue redimir e libertar as pessoas da coletividade, transformando-as novamente em indivíduos. Com isso a linguagem vai ser conduzida ao nível da poesia. O imaterial torna-se objeto ideal da apresentação. Uma vez atingida a esfera do irreal, não se impõe à peça radiofônica mais nenhuma barreira no espaço poético. Não só a noção de tempo tornou-se moldável como também o real e o irreal, a existência e a transcendência. O ruído, que já fora a tônica predominante das peças, adquire substância poética; sua simbologia acústica torna-se um meio de expressão artística, que pode atingir o caráter de “leitmotiv”: isto é, a repetição sistemática de certos ruídos faz com que eles atinjam um nível simbólico. Nas cinco partes que compõem a radiopeça *Sonhos* de Günter Eich, por exemplo, o ruído do trem, em um dos textos, o dos tambores, em outro, e o dos cupins, num terceiro, simbolizam a ameaça crescente da ruína que se aproxima.

Baseados na função predominantemente poética da linguagem na radiopeça dos anos 50, alguns críticos tendem a estudar esta forma artística apenas como texto literário. Essa interpretação tem sua razão de ser, se nos referimos ao texto escrito, mas não se deve esquecer que a comunicação imediata na peça radiofônica se faz através da língua falada. Em sua estrutura, a peça de rádio vai se aproximar muito mais da composição cinematográfica do que da peça de teatro. As seqüências de um filme, mais próximas de capítulos de romance do que de cenas de um drama, correspondem às fases de uma radiopeça. Tanto numa como em outra forma, as unidades são compostas através de cortes, montagem, intersecção de esferas, “flash-back”, digressões. Filme e rádio fazem uso abundante de sonhos, visões, fantasia, semi-consciência, que são inseridos na ação. O princípio com-

binatório da montagem, que tem por função ilustrar uma idéia que lhe é subjacente, torna-se radiofonicamente ideal por estimular no público as mais vivas associações. No cinema, raramente a tomada de uma cena é feita em sua totalidade; restringe-se a determinados ângulos, a gestos significativos, que, montados, vão condicionar uma visão transitória do espaço. Este enfoque corresponde à vivência espacial oferecida ao ouvinte de peças radiofônicas.

Vejamos como exemplo da radiopeça dos anos 50 o monólogo inicial de *O Ano Lazertis* (*Das Jahr Lazertis*) Essa peça segue o modelo geral das peças radiofônicas de Eich, que poderíamos interpretar como uma parábola do andarilho que percorre uma estrada difícil e pedregosa à procura de algo. Essa estrada apresenta inúmeros atalhos tortuosos que também devem ser percorridos, para que se possa encontrar o destino certo. Achar o verdadeiro rumo torna-se uma questão de paciência e tenacidade — estes são os únicos indícios que podem servir de orientação ao andarilho em sua busca.

### O Ano Lazertis

“As palmeiras diante do monastério formam uma espessa grade, diante da qual não só os passos humanos estacam, como também o tempo. Passaram-se vinte, passaram trinta anos? Talvez eu pudesse calcular se me esforçasse — as cruces sobre os túmulos poderiam me ajudar, ainda que suas inscrições tenham sido apagadas pela chuva, ou estejam encobertas pelo emaranhado das trepadeiras. O tempo tornou-se a cor de uma rosa silvestre, o brilho da pele de uma serpente.

Nem mesmo sei mais a cifra do ano que precedeu a tudo isso. É possível que fosse o ano de 1880, mas, em minha lembrança, eu o chamei de Lazertis, uma palavra que naquela época tinha um significado para mim, apesar de não ter sentido algum, e apesar de saber que não era a palavra certa.

A palavra exata, eu a ouvi na noite de Ano Novo daquele mesmo ano, enquanto dormia. Dormia num quarto no andar térreo e a janela atrás das cortinas estava entreaberta. Em meu sonho, ecoavam a cantoria dos bêbados que voltavam para casa e as batidas do carilhão da Igreja de São Paulo. Eram pouco mais de seis horas. Levantei num repente quando ouvi a palavra. Alguém que passava por minha janela deve tê-la pronunciado numa conversa casual, apesar de ser a palavra que deveria elucidar todos os mistérios. Na brevidade de seu sopro o mundo se transformara, mas no mesmo instante foi novamente esquecida.

Pulei da cama e lancei-me à janela. Um casal se dirigia à Rua Wilhelm. Ambos trajavam casacos escuros, o homem usava uma cartola e a mulher, quase tão alta quanto ele, um chapeuzinho delicado. Pareceu-me que cambaleavam. Será que eles também estavam rindo? Eu os chamei, mas eles não se voltaram e entraram à esquerda, na Rua Fischer. Vesti-me rapidamente e corri para a rua, na esperança de os alcançar.

Logo perdi suas pegadas, encobertas pelos flocos de neve que caíam. Eu possuía a pedra filosofal por um instante tão breve quanto o faiscar de um relâmpago. Poder-se-ia encontrá-la uma segunda vez, quando já na primeira toda a busca fora em vão? O acaso era minha maior esperança. Não encontrei o casal, nem mesmo alguém que fosse parecido com eles.

As ruas pareciam ter-se esvaziado e, quando o sininho de um bonde puxado a cavalo emudeceu ao longe, fiquei sozinho numa paisagem lunar petrificada, envolto pelo véu da neve que caía gelada do espaço, varrendo os silos do porto.

Só a partir de determinados indícios é que eu ainda conseguia perceber onde estava. Da escuridão surgiu o anjo que segurava um archote por sobre o nome daqueles que haviam tombado em batalha. Por um instante, pareceu-me consolador que o nome de meu irmão também estivesse incluído na placa comemorativa, que ele também pertencesse àqueles que conheciam a palavra, e que não precisavam andar pela neve à sua procura.” (2)

Essa peça, levada ao ar pela primeira vez em 1954, inicia-se com o monólogo do protagonista-narrador, no qual a linguagem nos soa liricamente próxima e íntima. Paul, o narrador, não só nos informa a respeito do desenrolar da ação, mas compartilhamos também de suas confissões e reflexões a respeito de experiências de sua própria vida. Trata-se de um relato que retorna ao passado, mas que transforma esse passado numa parte integrante do próprio presente, pois o narrador ainda não tem uma opinião definida sobre suas experiências.

Paul, da cela que ocupa no leprosário, descreve a paisagem que tem diante dos olhos: “as palmeiras diante do monastério formam uma espessa grade” Imaginamos que a ação se passe em lugar longínquo e exótico, possivelmente uma terra tropical (palmeiras), que de al-

---

(2) — Günter Eich, *Gesammelte Werke*, Band II, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, p. 674-675.

guma maneira está ligado a um conceito religioso (monastério) e a uma prisão (grades)

O mundo exterior, como o tempo adquirem outra dimensão, pois ficam fora desse reduto, “diante do qual não só os passos humanos estancam como também o tempo”

O ouvinte toma consciência de que os pensamentos do narrador se dirigem retrospectivamente ao passado quando a noção temporal é mencionada: “passaram-se vinte, passaram trinta anos?” Entretanto, uma fixação no tempo mostra-se indefinida, ou mesmo irrelevante: “Nem mesmo sei mais a cifra do ano que precedeu a tudo isso. É possível que fosse o ano de 1880, mas, em minha lembrança, eu o chamei Lazertis. ” Surge aí a palavra mágica, possivelmente sem significado lógico, que conduz o fio da ação. Lazertis é o primeiro rastro de uma palavra de múltiplas facetas, o início de um encadeamento de assonâncias — *Lazertis* — *Laparte* — *Laertis* — *Lazarus* — *La certitude* — *la Certosa*—, cada uma ligada a um episódio que estrutura a ação. Na busca da verdadeira palavra, Paul trilhará seu caminho tortuoso à procura da verdade. Enquanto a palavra foi articulada, chegou-se, por segundos, à compreensão do mundo e sua transparência. O protagonista lança-se à aventura de encontrar novamente a cifra de todos os significados. Só os mortos, como o irmão de Paul, possuem a pedra filosofal e não necessitam persistir na busca.

No final do trajeto, Paul só pôde encontrar morte, doença e amor. Preso a um leprosário sem estar doente, ele ficará lá até o fim de seus dias por amor e dedicação ao próximo. No monastério, *La Certosa*, a última palavra do encadeamento de assonâncias é apenas insinuada: *Caritas*. A desilusão da procura inútil do significado da existência vai reconduzir o homem a fatos do cotidiano, que estão destinados ao ser humano como uma realidade palpável e compreensível.

A radiopeça imagística e metafórica dominou quase que exclusivamente durante décadas. Como tendência geral de modificação estética nas peças radiofônicas, surge, em meados dos anos 60, um comportamento declaradamente, antiülusionista. Percebe-se uma atitude crítica em relação à linguagem e uma necessidade crescente de reflexão sobre essa forma de comunicação. É uma tendência paralela à que se iniciara numa parte da produção literária a partir do começo do século.

Uma série de peças preocupa-se em desvendar e criticar a falta de sentido de certos clichês lingüísticos. Na peça *Estação de Águas*,

de Erika Pedrettis, a personagem tenta inutilmente fugir do mundo da pseudo-comunicação: “Bom dia — bom dia — então, como vai, dormiu bem? — Mais ou menos, obrigado, sempre tenho dificuldade em adormecer — e ainda mais aqui, onde o rio marulha tão alto — Ê, o rio marulha tão alto — Bom dia — boa tarde — tarde — bom dia — dia — dia — sem agonia — diagonia? boa — boa — boa tarde —tarde — tarde — bom — bom — bom — dia — dia — dia — agonia —agonia.” (3)

Em oposição a esta crítica contra o desgaste da palavra, algumas radiopeças preocupam-se em despertar novamente a consciência do ouvinte para o verdadeiro significado dos chavões do dia-a-dia. Reinhard Döhl, em seu texto *Partitura para 5 Vozes (Partitur für 5 Stimmen)* une a crítica aos lugares-comuns, esvaziados de sentido, a um ataque ao comportamento humano, imprimindo, assim, uma nova tônica a este palavreado inconsciente. O autor parte de frases corriqueiras, faladas em toda a Alemanha, e que tentam sobrepujar e desculpar seu passado de guerra: “A gente não podia fazer nada contra/a gente só estava cumprindo ordens/a gente tinha mulher e filho/a gente precisava pensar na família/ a gente teria arriscado o próprio pescoço/a gente teria se metido em um beco sem saída/a gente teria visto a morte de perto/a gente teria sido liquidado.” Contrapondo, Döhl coloca outros “clichês” equivalentes de significado contrário: “a gente poderia ter feito alguma coisa contra/a gente poderia ter mandado mulher e filho às favas/a gente poderia ter deixado de pensar nos outros” (4) Revivendo e questionando o significado desses lugares-comuns, que encobrem desinteresse e indiferença pelo passado, o autor tenta lembrar que esse passado só pode ser enfrentado, na medida em que é assumido.

Em outras peças, percebe-se a tendência de tentar desfazer o nível do significado do sistema lingüístico; parte dos textos é composta por palavras ou por combinação de sons fonéticos, que têm função apenas como material acústico. As palavras perdem, assim, seu caráter de símbolos semânticos e vão se aproximar da dimensão musical. Entretanto, na medida em que se acentua a tendência de desfazer o nível do significado, aumentam também os “ruídos”, os problemas na comunicação entre a peça e os ouvintes, torna-se cada vez mais discrepante a diferença entre a intenção e a recepção. O emprego da estereofonia na realização de radiopeças possibilitou dar-se ênfase

---

(3) — Erica Pedrettis, *Badekur*, manuscrito da “Süddeutscher Rundfunk” (Stuttgart).

(4) — Reinhard Döhl, *Partitur für fünf Stimmen*, manuscrito da “Westdeutscher Rundfunk” (Köln).

a certas palavras através da mudança constante da posição estereofônica. Com isto, oferece-se ao ouvinte uma sensação equivalente ao efeito visual de espacialidade que ocorre em um livro de impressão tipográfica inconvençional, procedimento comum nas pesquisas concretistas.

A técnica antiilusionista no nível estrutural consiste, frequentemente, em inserir no texto da peça radiofônica as instruções do diretor e os detalhes a respeito dos cortes do próprio texto. A montagem é feita para destruir o enredo fechado, não mais para sugerir um mundo ilusório. A comunicação articula-se a partir de fragmentos descontínuos. A peça *Concerto a Quatro Telefones* (*Konzert an vier Telefonen*), de Kay Hoff, é constituída pela justaposição de quatro conversas simultâneas, que ocorrem em quatro cabines telefônicas paralelas.

Acompanhando as características que norteiam a produção de novas peças radiofônicas, o ruído também vai adquirir um caráter antiilusionista. Tais ruídos entremeiam os textos, sendo precedidos pela voz de um locutor que os anuncia. Em outras peças, os ruídos inseridos são estranhos e destoantes em relação ao enredo. Oferece-se também ao ouvinte uma possibilidade de criação própria através de peças compostas por ruídos. Peter Handke constrói seu trabalho *Ruído de um ruído, radiopeça nº3* (*Geräusch einse Geräusches, Hörspiel N. 3*) apenas com ruídos naturais provenientes de atividades exercidas dentro de uma casa. O ouvinte deve combinar seletivamente os sons e compor seu próprio texto. Neste sentido a peça radiofônica aproxima-se da chamada música concreta.

As modificações que ocorrem a partir de meados dos anos 60 vão produzir uma conseqüente modificação na posição do ouvinte. A ele é oferecida uma pluralidade de opções. Ao lado das peças ilusionistas, que não deixam de existir, percebe-se o desenvolvimento de formas que têm como meta principal a ativação política direta do ouvinte. Nos manuscritos da radiodifusão de Saarbrücken, encontra-se um texto calcado na história do pequeno pastor e do lobo. No final uma voz indaga o ouvinte, induzindo-o a refletir sobre a fábula que acabou de ouvir: “Mas, pela terceira vez o lobo veio realmente/E arrancou um cordeiro                      Questione-se/Reflita/Há perigo? (pausa)/Quais os perigos que ocorrem a você?                      Você ouviu/ Você mesmo pode julgar/Quem é o lobo?/Quem ocorre a você, escreva!/Quais os povos quais os grupos de pessoas? Pegue papel e caneta e escreva!/                      Então nós vamos provar/Se você chegou a um julgamento/Mas talvez você esteja tentado a dar um outro final à coisa/Faça isto/Ou então um outro começo/Faça isto/Você acha que esta

história é apropriada para se tornar matéria de estudo na escola?” (5) Discussões semelhantes são regularmente colocadas no ar em Saarbrücken desde 1971 depois da transmissão da radiopeça. O público é intimado a participar, na medida em que parte do enredo da própria peça deve ser completado através de perguntas de caráter sugestivo.

Por sua própria natureza, o rádio deve ser encarado como um meio de comunicação não cooperativo, visto que as transmissões radiofônicas só se processam no sentido emissor/fruidor. Em princípio, não é viável uma resposta em sentido contrário. Hoje, no setor da radiopeça, tenta-se estabelecer uma ligação de reciprocidade, incluindo o ouvinte na produção, exigindo que ele se torne co-autor do texto. As peças de Jürgen Alberts *Argumentos contra a Modificação* e *Na realidade o autor não interessa* (*Argumente gegen die Veränderung e Auf den Autor kommt es wirklich nicht an*) compõem-se basicamente de pronunciamentos de diversas pessoas a respeito de temas da atualidade. A partir da “mixagem” dos bate-papos originais, foi construída uma radiomontagem, que, por sua vez, também se destina a uma nova discussão dentro de um outro círculo de ouvintes. A função do “autor”, neste caso, adquire uma concepção diferente. Ele desenvolve as regras do jogo e se torna o executante deste jogo, “ao pé da letra”. Uma das conseqüências mais importantes da nova orientação da peça radiofônica reside no fato de tentar transformar o rádio em um meio de comunicação cooperativo.

Mostrar todas as variantes de peças de rádio parece uma tarefa impossível. Em uma forma tão nova e em constante transformação, não se podem estabelecer normas apriorísticas. Trata-se de um fenômeno acústico no qual tudo é possível, tudo é permitido. As barreiras e os limites existem apenas para serem transpostos.

---

(5) — Manuscrito da “Saarländischer Rundfunk” (Saarbücken), p. 17-19





## O DELIRIO DE HÉRACLES

*Filomena Y Hirata Garcia*

Héracles trágico aparece na cena grega em duas peças: *As Traquínias* de Sófocles e *Héracles Furioso* de Eurípides (1) Ambas situam a ação após o término dos doze trabalhos, portanto, no fim da vida, e no mais baixo degrau da condição humana. Nas *Traquínias*, ele é queimado vivo, depois de deixar-se retratar duramente pelo poeta que nem menciona a apoteose póstuma no monte sagrado Eta (2) No *Héracles*, ele recobra a razão após violenta crise de loucura, no meio dos corpos da mulher e dos filhos mortos. Rejeita seu papel de mediador, recusa sua origem divina e não lhe resta nenhuma esperança no mundo humano e no divino.

Héracles apresentado pelos dois poetas é diferente. Sófocles segue a tradição mais de perto, sem incomodar-se com a moral dos novos tempos. Seu Héracles não tem qualidades dignificantes: é capaz de matar por traição, de saquear uma cidade por uma mulher para levá-la como concubina à casa; não sente nenhuma emoção ao saber da morte da esposa e, na hora da própria morte, lembra-se de dar a concubina como esposa ao filho, sem levar em conta o desejo deste; morre lentamente, consumido pelo veneno, maldizendo a Zeus e aos homens sem ouvir resposta ou consolo, num silêncio cruel envolvendo seus gritos.

Todos esses traços e qualquer outro que pudesse denegrir a dignidade do herói, Eurípides elimina de sua versão. E resulta, então, que seu Héracles não é apenas o benfeitor que expõe sua força e sua coragem a serviço da humanidade, mas é também um homem exemplar enquanto pai, filho e esposo. Para tanto, o poeta trata os elementos míticos com muita liberdade. Assim, por exemplo, Héracles

---

(1) — Ele sempre foi herói preferido de peças satíricas ou comédias. Em *Alceste* que ocupava o lugar do drama satírico na tetralogia, aparece com traços burlescos. No *Filoctetes*, Sófocles serve-se dele como *deus ex machina* para persuadir Filoctetes a partir para Tróia.

(2) — Sófocles conhecia esta apoteose como mostra o fim do *Filoctetes*.

realiza seus feitos notáveis não como tarefa servil imposta por Euristeu, mas como trabalho voluntário que ele se dispõe a fazer para obter o fim do exílio de seu pai e sua família. É esse héroi atingido pelo delírio que passaremos a estudar.

*Héracles Furioso* apresenta duas partes nítidas. A primeira é considerada fraca pelos estudiosos e a segunda genial. A ação da primeira parte é apenas esboçada em grandes traços. Logo no início, fica-se sabendo que Héracles desceu ao Hades para de lá trazer o Cérbero. Aproveitando-se de sua ausência, um tirano, Lykos, toma o poder, após assassinar o rei do país, num golpe rápido bastante semelhante às revoluções e complôs que, durante a guerra do Peloponeso, derrubavam governos democráticos ou oligárquicos em uma noite ou uma semana. No momento Lykos planeja matar o pai, a mulher e os filhos de Héracles, testemunhas do crime, que se encontram reunidos como suplicantes no altar de Zeus. A situação torna-se dramática e Anfitrião procura manter a calma:

“A desgraça acaba por cansar-se, os sopros dos ventos não guardam sempre a violência e os felizes não gozam até o fim de sua felicidade. Tudo está sujeito a mudanças e a voltas.” (101-103)

De fato, como resposta a suas palavras, quando o desespero atinge o ápice na certeza de que “nenhum morto algum dia voltou do Hades” (297), Héracles entra em cena. Salva os inocentes e pune o culpado que sucumbe sob seus golpes. Termina a primeira parte da peça.

Há em seguida um entreato, uma espécie de segundo prólogo, onde a catástrofe que vai abater-se sobre Héracles é anunciada.

Sobre o palácio aparecem Íris e Lyssa. Íris, mensageira de Hera, transmite ordens da deusa, implacável inimiga do herói: é preciso que numa crise de loucura, Héracles manche suas mãos no sangue de seus filhos. Lyssa, a Raiva, a divindade que personifica o acesso frenético, deve ocupar-se do vergonhoso trabalho. A hierarquia divina aparece bem definida. Às vezes os carrascos têm escrúpulos

“O homem a quem tu me envias não é sem renome na terra nem entre os deuses. Pacificou regiões inacessíveis e o mar selvagem e soube, sozinho, restabelecer o culto aos deuses, derrubado pelos homens ímpios.” (849-853)

mas nem por isso deixam de cumprir as ordens. Lyssa já inicia sua tarefa monstruosa:

“Farei cair o teto da casa, farei cair sobre ele o edifício, depois de primeiro fazê-lo matar os filhos. O assassino não saberá que imola

seus filhos antes de ficar livre de meu furor.

Vê, ele vai entrar na arena; já sacode a cabeça e em silêncio roda seus olhos convulsos e fulgurantes; sua respiração é desordenada...”

(867- e seg.)

A crise de loucura acontece fora da cena, no interior do palácio. Na orquestra, o coro acompanha os acontecimentos com música e dança, que são intercalados com os gritos de Anfítrião, provenientes do interior do palácio. Dessa mistura resulta a atmosfera alucinante criada pelo poeta nos moldes de uma bacanal, que se sustenta pelo emprego excessivo dos termos do organismo báquico. Trata-se de uma bacanal às avessas na qual o êxtase divino é substituído pela morte sangrenta:

Coro — Eis que principia uma dança onde não aparecem os tambores nem o amável tirso de Brômio ..

Anf. — (de dentro) Ó meu palácio!

Coro — Ela quer sangue e não libação báquica de suco da vinha.

Anf. — (de dentro) Fugi, crianças, salvai-vos!

Coro — Horrível, horrível é a música desta flauta. A caça às crianças continua.

Não é em vão que Lyssa fará uma bacanal no palácio . . .

(891-899)

Esta sequência acentua o caráter alucinatorio da dança e da música, elementos imprescindíveis do ritual dionisíaco. E no entanto, o delírio de Hércules não tem, em seu princípio e suas origens, nada a ver com o delírio dionisíaco. Contudo, verifica-se que para exprimir seu paroxismo, o poeta se serve das mesmas expressões empregadas nos casos de frenesia báquica. Durante o transe, Hércules é chamado bacante, “um bacante do Hades”, como afirma Anfítrião (119), revelando a persistência da idéia de possessão pelos mortos e pelas potências maléficas e vingadoras que emanam dos defuntos em certos momentos da crise (3)

Depois aparece o Mensageiro e verdadeiramente descreve a fisiologia da loucura. A exatidão do relato já surpreendeu os psiquiatras:

”já não era o mesmo; o rosto decomposto, ele rodava os olhos onde aparecia uma rede de veias cheias de sangue e a espuma escorria

---

(3) — H. Jeanmaire, *Dionysos, Histoire du Culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1970, p. 112.

sobre a barba espessa. Então, pôs-se a rir como um demente: Pai, por que acender o fogo do sacrifício purificador antes de matar Euristeu?” (931 e seg)

Mas para concretizar esse ato, é preciso ir a Micenas. Em seu sonho, Hércules faz os preparativos e empreende a viagem que pode ser seguida passo a passo por seus gestos. Os servos se interrogam com o olhar, rindo e tremendo ao mesmo tempo:

“Nosso amo brinca conosco ou está louco?”

(952)

Logo, seu estado de euforia (Hércules participa de um combate e sai vitorioso) cede lugar à cólera. Ele se imagina no palácio de Euristeu e, tomando seus filhos pelos filhos daquele, põe-se a persegui-los furiosamente, matando a cada um com suas armas.

É oportuno observar aqui, com H. Jeanmaire (4), que a maneira pela qual o poeta descreve as fases sucessivas do delírio de Hércules corresponde perfeitamente às fases do grande ataque histérico, segundo Charcot e seus seguidores. A descrição que estes fazem repousa sobre três fases distintas sucessivas: uma epiléptica, uma de contorsões e outra de atitudes passionais. Pode-se ver que o diálogo entre Íris e Lyssa e o canto coral que se segue evocam sumariamente as duas primeiras fases e a narrativa do Mensageiro a terceira.

A título de comparação, leia-se a descrição do Dr. Paul Richer correspondente à primeira fase: “La tête se raidit, se renverse lentement en arrière, faisant saillir le cou qui se gonfle, ou bien demeure rectiligne, un peu penchée en avant entre les deux épaules, qui s’élèvent. La face, excessivement pâle tout d’abord, ne tarde pas à se congestionner. Le front se ride, les yeux convulsés cachent habituellement leur pupille sous la paupière supérieure ou roulent dans l’orbite. La pupille est dilatée ou quelquefois, au contraire, elle semble resserrée. La bouche s’ouvre démesurément, la langue sort quelquefois et se meut d’une commissure à l’autre. ” No período seguinte, os autores distinguem a fase das atitudes ilógicas ou contorsões caracterizada pela flexão violenta do corpo, grandes movimentos, projeção dos membros inferiores e respiração bastante desordenada. Em seguida, vemos também o que escreve Gilles de la Tourette sobre a terceira fase: “C’est le rêve qui va dominer la troisième période de l’attaque

---

(4) — H. Jeanmaire, *op. cit.*, p. 113.

(5) — Paul Richer, *Etudes sur la grande Hystérie ou Hystéro-épilepsie*, 2e ed., 1885, citado por H. Jeanmaire, *Dionysos*, p.113-114.

dite aussi des attitudes passionnelles ou des expressions passionnelles .Le rêve commençant avec les grands mouvements, on comprend facilement que la transition entre la deuxième période et la troisième soit souvent difficile à déterminer. Ces attitudes qui répondent soit à des actes mentaux purs, soit à des hallucinations des divers sens. sont fort variées à l'instar du rêve qu'elles représentent. Le rêve se rapporte le plus souvent aux événements qui, dans la vie de l'hystérique, ont joué un rôle prédominant en particulier à l'émotion violente qui a déterminé la première attaque. Les hystériques font la troisième période du paroxysme avec leurs rêves, leurs préoccupations de tous les jours; on y retrouve, profondément gravée, l'empreinte de leur propre personnalité." (6)

Entretanto, esse delírio assim descrito tem uma motivação mítica. Hera é responsável por ele. Hércules é filho de Zeus e de Alcmena, uma mortal, o que explica sua inimizade. Mas a essa motivação tradicional Eurípides acrescenta outra, correspondente a sua concepção de herói: Hércules provoca o ciúme de muitos deuses:

“Os deuses nada significarão e a raça mortal terá o poder, se Hércules não for punido.” (841-842)

Comentando os versos, A. J. Festugière pensa poder extrair o sentido profundo da tragédia: “Héraclès est le symbole de l'humanité souffrante, qui, chaque jour, peine et lutte pour accomplir son destin. Aussi longtemps donc que l'homme est dans l'épreuve, il est indemne. 'Avant qu'il n' eût achevé ses durs combats, Héraclès était protégé par les luttes mêmes auxquelles son sort le contraignait.” (827 s. ). Maintenant qu'il a fini, qu'il est heureux, il est perdu. Pourquoi? Parce que le bonheur est l'apanage du divin, parce que les dieux ne permettent pas que l'homme, même juste, même vertueux, soit trop heureux, parce que les dieux, en fait, jaloussent le bonheur de l'homme” (7). Sua conclusão é pertinente e corresponde ao que de fato se pode ver no desenrolar da peça. De nossa parte, entretanto, acreditamos que há algo mais preciso nessa inveja, nessa *némesis* dos deuses.

A tragédia contém duas partes distintas com duas histórias. Mal Lykos é afastado da primeira parte, Lyssa aparece na segunda. Uma ligação entre eles decorre da própria estrutura da peça. Etimologicamente também existe uma relação entre os dois nomes que não

---

(6) — G. de la Tourette, *Traité de Clinique et Thérapeutique de l'hystérie* (II, 1895, p. 26 et s.) citado por H. Jeanmaire, *Dionysos*, p. 114.

(7) — A. J. Festugière, *De l'essence de la tragédie grecque*, Paris, Aubier-Montaigne, 1969, p. 46.

devia passar despercebida aos espectadores. E ainda ambos têm um traço humano: Lyssa é sensível à desgraça de Hércules e Lykos é um tirano como outros da tragédia grega, marcado pelo desejo de poder que o torna sanguinário. Ambos são responsáveis pela revelação, pela manifestação daquilo que Hércules tem de mais profundo: sua selvageria, inseparável de seu vigor superhumano, que lhe permite vencer monstros, pacificar a terra e o mar, civilizar o universo. Assim, instigado pela Raiva (Lyssa), Hércules realiza exatamente o que Lykos queria realizar: o assassinato da mulher e dos filhos. Nesse instante, ele se identifica com o lobo (8)

Há, sem dúvida, em Hércules, um vigor em excesso que torna compreensível, ou antes, que revela o que há de específico na sua grande crise de loucura. Ele se perde numa fúria assassina, onde toda violência e energia que lhe permitiam vencer seus adversários, voltam-se contra ele mesmo. Isso significa que ele só poderia ser derrotado por si mesmo. Sua energia inesgotável, sua selvageria incomum, que ele empregou em sua obra pacificadora a serviço da humanidade, são seu risco.

Esta idéia fica mais clara se se atentar para a relação existente entre a herança reservada a cada um dos filhos e o que acaba por lhes caber na morte. É Mégara quem fala:

“A ti o pai morto destinava Argos( ), sobre teus ombros ele jogava a pele fulva do leão que usava sobre a armadura. Tu eras rei de Tebas( ), ele punha em tua mão a maça tutelar, dom enganador de Dédalo. A ti, enfim, ele prometera a Ecália, conquistada outrora pelo arco de longo alcance.” (462-473)

Como observou P. Pachet, no texto já mencionado, os três tipos de arma, que marcam o valor guerreiro de Hércules, “decoupent trois aspects de la puissance d’Héraclès: violence bestiale (peau de lion), vigueur (massue) et adresse guerrière (flèches)” (9) Essa tripartição verifica-se como resposta da *némesis* divina na morte dos filhos. O primeiro é morto no fim de uma perseguição que evoca uma caçada; o segundo é abatido por um golpe de maça; o terceiro, com a mãe, é atingido por uma só flecha habilmente dirigida. Dessa forma fica evidente que a destruição de Hércules só seria possível por sua própria violência. Essa energia em excesso, que o coloca num plano superior ao do homem comum, é que atrai a inveja dos deuses.

---

(8) — P. Pachet, “Le batârd monstrueux” in: *Poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p.531-543.

(9) — P.Pachet, *op.cit.*, p. 534.

Essa selvageria extrapola de sua função guerreira. No primeiro estásimo, o coro celebra os feitos espantosos de Hércules. Todos se caracterizam por ultrapassar o limite da capacidade humana. Isso deixa claro que o campo de ação do nosso herói é o universo selvagem, povoado de monstros que devem ser eliminados. Sua força brutal permite-lhe dominar os piores adversários, mas com o risco de tornar-se um perigo para sua própria cidade. Torna-se compreensível, portanto, por que Hércules não se enquadra no *oîkos*, nem na *pólis* (10) Tratam-se de domínios estreitos para a plena expansão de seu *ménos*. Na tragédia, quando um confronto pode ser estabelecido entre esses dois polos opostos — *oîkos/pólis* e mundo selvagem — o tom torna-se trágico e Hércules pronuncia palavras que deixam entrever seu futuro negro:

“Adeus meus trabalhos! vãs são estas vitórias comparadas com a presente tarefa(..). Que glória me advirá por ter combatido a hidra e o leão sob ordens de Euristeu, se não salvo meus filhos da morte?”  
(575-581)

De fato, Hércules salva seus filhos da morte, mas para matá-los em seguida. Esse crime não só tornará suas vitórias vãs, como também deixará seu nome sem glórias, manchado de vergonha.

O último ato selvagem de Hércules, antes de reassumir suas funções de chefe de *oîkos*, é o assassinato de Lykos, o usurpador do trono de Tebas. Logo a seguir, durante o ritual de purificação do palácio é tomado pelo delírio. Diante de seu estranho comportamento, Anfitrião não hesita em perguntar:

“O sangue que acabas de derramar, não te deixou em delírio?”  
(966-967)

Esta crença de que o homicídio podia provocar uma perturbação mental é antiga entre os gregos. Difícil, no caso em questão, é crer que a morte de Lykos acarretasse está consequência. O ato de Hércules apareceria como uma impiedade manifestamente condenada pelos deuses. Na verdade o próprio poeta não nos encoraja a essa interpretação. Muitos estudiosos já atentaram para o fato de que Lykos é uma personagem inconsistente. Esboçado com traços rápidos, não apresenta profundidade de caráter que resista a uma análise mais demorada. Essa caracterização pode até mesmo ser intencional. A figura do tirano, inspirada na realidade da época, vem mar-

---

(10) — Com devidas restrições, pode-se traduzir por lar e cidade respectivamente.

cada por lugares comuns, podendo ser traçadas a grandes pinceladas. Os detalhes míticos se enraízam na atualidade. Observe-se, por exemplo, que o ato de queimar vivos os herdeiros do regime anterior e testemunhas do crime não pretende revelar apenas a violência sangüinária de Lykos, mas é a maneira que o tirano encontra de fazer à população uma demonstração de força. Um indivíduo desse tipo, homem mau da tragédia, dificilmente ocasionaria com sua morte a ruína de um herói exemplar. Lykos poderia ser assimilado a esses inúmeros monstros que Hércules se permite eliminar para livrar a terra de seus males.

Embora o sangue de Lykos não seja qualificado para provocar o delírio de Hércules, o ritual de purificação ocupa papel tão importante que Eurípides o menciona duas vezes. Ele está colocado entre o fim da face heróica de Hércules e sua volta ao lar. A loucura assassina decorre de um sacrifício que fracassa, que não dá certo. O ritual de purificação é um ato social que simboliza, após todas as aventuras, a integração definitiva do herói no seio da família e da cidade. E, no entanto, Hércules não é o herói do *oikos* nem da *pólis*. O sacrifício é recusado. Não há possibilidade de integração, por isso, quando delira, seu primeiro ato é viajar, como se a vida lhe fosse impossível, fora do reino da aventura.

Hércules volta a Tebas duas vezes na tragédia. Na primeira vez, quando vem do Hades; na segunda, quando recobra a consciência, depois de um sono profundo. Nas duas vezes, há referência à luz do sol (523-524 e 1089-1090) A luz põe tudo claro. Na primeira volta, salva a família da desgraça. Mas, desta vez, a mulher e os filhos estão mortos e o palácio em ruínas. Suas armas espalham-se pelo chão, suas flechas e seu arco, fiéis auxiliares de seu braço (1097 e seg) Ele mesmo encontra-se amarrado a uma das colunas do palácio. Suas façanhas heróicas não lhe deram glórias, não chegaram a civilizar o mundo, mas despertaram a inveja divina. Hércules, que sobrepuja os homens em vigor, foi rebaixado.

O suicídio aparece como única solução possível para evitar a desonra. O balanço que faz da vida (desde a infância ameaçada pelos

---

(11) — A mesma idéia pode ser encontrada nas *Traquínias*, onde a distância entre Hércules e Dejanira, mito e contemporaneidade, feitos heróicos e *oikos* é uma distância entre dois tipos de caráter. A energia de Hércules não pode ser guardada na vida doméstica de Dejanira. Sua vida está relacionada com os monstros que ele mata, usando assim seu vigor. Quando ele ultrapassa essa distância, ele e Dejanira são vítimas. Ela o mata com o veneno da hidra de Lerna, que lembra um feito heróico de Hércules, veneno que pertence a um mundo ao qual ela não tem acesso.



monstros ou por Hera), de sua origem (marcada pelo crime de Anfitrião ou pela inconseqüência de Zeus), revela que o assassinato da mulher e dos filhos não é mais do que o último ato desse drama (1255 e seg.) Desgraçadamente, esse ato vem marcado pela desmedida que sempre caracterizou suas façanhas.

Teseu, seu interlocutor, nesse momento de reflexão, alega que os deuses também estão sujeitos aos golpes do destino e suportam, vivos, o peso de seus crimes, de suas ações condenáveis. Cabe, portanto, aos homens aceitar também o destino a que os deuses se submetem. Mas a tese de Hércules de Eurípides é outra. Um deus verdadeiramente deus é perfeito, não conhece a necessidade, nem tem defeitos:

“os discursos contrários são invenções miseráveis dos poetas”  
(1346)

É curioso ver que essa última tese se integra afinal numa posição tradicional grega que é a afirmação do divino. Uma conclusão decorre das duas teses:

“Embora mergulhado na desgraça, pensei no perigo de ser acusado de covardia, se fugir à luz do dia (. .) Agora, eu vejo, é preciso obedecer, como um escravo, ao destino.” (1347 e seg)

Hércules aceita a condição humana com os olhos cheios de lágrimas. Reconhece em Anfitrião seu verdadeiro pai, o que implica a recusa de Zeus. Mais do que isso, compartilha agora do mesmo infortúnio, como se carregasse uma carga hereditária: o exílio. Parte com Teseu para Atenas, onde esperará a morte corajosamente. Mas antes de deixar a cena, tem o cuidado de recolher suas armas, testemunhas de seu vigor, de seus tempos heróicos. Todos esses elementos ressaltam manifestamente a concepção euripidiana de valores éticos, distinta da força física.

Hércules aceita a condição humana:

“É preciso obedecer, como um escravo, ao destino” (1357)

Sua escolha consiste em viver após sua destruição. É a vitória da força moral.



## DEMOCRACY AND THE DRAMA: TOCQUEVILLE AND THE THEATRE IN AMERICA, 1831-1832

*Fredric M. Litto*

“If you would judge beforehand of the literature of a people that is lapsing into democracy, study its dramatic productions. The literature of the stage, . . . constitutes the most democratic part of their literature.” This pontification, so typical of its author, Alexis de Tocqueville, may well be a key to the understanding of American cultural life during the mid-nineteenth-century period of nationalism and romanticism.

De Tocqueville, a Frenchman with an aristocratic inheritance, and a scholarly, liberal bent, came to the United States in 1831 with his friend Gustave de Beaumont to study the new American prison reforms. Their mission, an official investigation endorsed, though not paid for, by the French government, was partially in the spirit of humanitarianism of the day. But it is quite clear that the two young men, de Tocqueville aged twenty-six and Beaumont twenty-nine, also had the greatest desire to visit the United States—to explore and study the fabled republic on the other side of the Atlantic. Their nine-month stay in America, from 9 May 1831 to 20 February 1832, yielded not only the promised report on the novel penitentiary systems just developed in the United States, but de Tocqueville’s famed philosophical commentary on the institutions and people in a democratic state, *Democracy in America*(1). This work was based on observations made during the intellectual adventure which took the young Frenchmen as far west as Green Bay, as far north as Quebec, and as far south as New Orleans.

---

(1) — Originally published as *De la Démocratie en Amérique*. 2 vols. Paris: Charles Gissefin, 1835. The edition from which I quote is *Democracy in America*, the Henry Reeve text, as Revised by Francis Bowen, Now Further Corrected and Edited with a Historical Essay, Editorial Notes, and Bibliographies by Phillips Bradley. 2 vols. New York: Vintage Books, 1960. Since the chapter on the drama is but five pages in length and my treatment of them is progressive, I have omitted citations to specific pages when quoting directly or indirectly.

Among the people who were their informants were John Quincy Adams, Jared Sparks, Daniel Webster, Sam Houston, Charles Carroll of Carrollton, President Andrew Jackson, and Secretary of State Edward Livingston. *Democracy in America* was not merely a book of abstract philosophical speculations, but one of the most immediate and practical sociological analyses of a nation ever done. It is a signal of the book's worth that despite its frequent severity with certain American institutions, it was tendered admiration and gratitude by Americans since the time of its translation. In excerpted form, or in full, the *Democracy* has long been in use in American schools, and still today enjoys a commanding reputation among historians and social scientists.

In very brief, de Tocqueville's conclusions regarding the basic factors of the American civilization are these: their religious tradition, their mercantile bent, and the land's unlimited natural resources have made the American people "busy, moral, prosperous and contented, with a minimum of government democratically organized." (2) The obsessive concern of Americans with business-affairs, which de Tocqueville describes elsewhere in the *Democracy*, is a manifestation of the Protestant Ethic identified later by Max Weber and R. H. Tawney. The Calvinistic heritage of America embodied the idea that industriousness, frugality, and piety made one eligible for temporal salvation among the "elect." Frivolous activities like the theatre, which distracted believers from leading "the good life", were condemned; and consequently this religiously — oriented philosophy, so influential a factor in the creation of democracy, had a distinctive, deterministic effect on cultural matters. De Tocqueville also found the Americans, as a people, conceited and materialistic, and predicted the influence of these aberrations on all aspects of the civilization.

It may be helpful to the reader to know that de Tocqueville was not always precise in his use of terms in the *Democracy*. (3) Even though it was his key word, he allowed himself to use *démocratie* in seven or eight different senses; and some of the quotations which follow may show this occasional ambiguity. Since this paper is not concerned with all democracies, but with American history, and since its main focus is on the drama, and not politics, the term "democracy" has been used loosely and I hope clearly. When not occurring in a quotation, "democracy" means that political-sociological condition

---

(2) — George Wilson Pierson, *Tocqueville in America*. Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1959, p.54.

(33) — Pierson, 459.

experienced by Americans at the time of de Tocqueville's visit (1831-1832)

Chapter XIX of Volume Two of *Democracy in America* is devoted to "Some observations on the Drama Among Democratic Nations." It is in this provocative analysis and prediction that one may attempt to identify the causes and effects of the drama and stage in America in the 1830's. De Tocqueville writes: since theatrical performances require no intellectual preparation or study on the part of spectators, and similarly do not allow time for the spectator to refer to his memory or to consult one more able than himself to judge for him, they are ideally suited for democratic societies, whose most salient feature is the equality of their people. Authors of literature and drama are very prompt in discovering which way the taste of the public is inclined and they shape their productions accordingly. This is so because in democratic societies not only is a taste for letters introduced among the trading classes, but a trading spirit is introduced to literature-i. e., these societies are "infested with a tribe of writers who look upon letters as a mere trade." Consequently, knowing that most dramatic writers in a democracy cater to the public, look to the stage to see the disposition or attitude of that society. The corollary to this, of course, is that in the theatre "men of cultivation and of literary attainments have always had more difficulty than elsewhere in making their taste prevail over that of the people and in preventing themselves from being carried away by the latter. The pit has frequently made laws for the boxes." Thus, the tyranny of the majority, de Tocqueville's great nemesis, haunts the theatre, too (4)

In point of fact, the mid-nineteenth-century was a period of excessive majority rule—in a word, an era of riots. New York saw the brutal Astor Place Riot, and the (James R.) Anderson Riots; the Boston public assaulted Edmund Kean in both 1821 and 1825, while Philadelphia witnessed the infamous MacKenzie Riot. For the most part, these disturbances were due to nationalistic feelings coming to the fore. The English dramas and English actors that had once dominated American stages were now bearing the brunt of American conceit. Native playwrights like James Nelson Barker, John Howard Payne, Mordecai Noah, Robert Montgomery Bird, John Augustus Stone and James Kirk Paulding were undeniable proof to Americans that their drama-

---

(4) — Although I cannot trace the original source of this fear of the "tyranny of the majority" before de Tocqueville's time, I rather doubt that it was original with him. Indeed, de Tocqueville's eminent biographer, George York: McGraw-Hill Book Company, 1961, p. p. 40, from Davis' original (Bosred Sparks (Cf. Pierson, pp. 266 and 467)).

tists had come of age. And the number and quality of American born actors had steadily increased. Edwin Forrest, James H. Hackett, Charlotte Cushman, E. L. Davenport, and Edwin Booth all made their debuts between 1820 and 1850. Though their majesties the mob might have held sway in this time, their actions were motivated by a just if overinflated pride in native accomplishments.

Again de Tocqueville writes: "Democratic communities hold erudition very cheap and care but little for what occurred at Rome and Athens; they want to hear something that concerns themselves and the delineation of the present age is what they demand." At first glance, this generalization appears to belie the facts. Can de Tocqueville so easily overlook *The Gladiator* (1831!), *Pelopidas* (1830), *Sertorius* (1830), *Caius Marius* (1831!), *Brutus* (1818), *The Grecian Captive* (1822), *Two Galley Slaves* (1822), and a host of other American plays with ancient settings? What of the dozens of successful dramas with Italian Renaissance backgrounds? And what of the Indian plays, hardly a depiction of the contemporary scene for inhabitants of the Eastern seaboard in the 1830's?

The answer to this apparently gross error lies in a familiarity with the plays of the period—and not merely with their titles. The fact that foreign settings were employed by American playwrights does not mean that there was not an essentially native flavor in these plays. They had a particular relevance for a young democratic republic, and made constant reference to the political and social ideals of Americans in that day. In this sense they delineated the contemporary age most effectively (5). *The Gladiator*, not accidentall, was about the revolt of the slaves against their Roman masters; *Pelopidas*, the revolt of the Thebans against the tyranny of Sparta; *Caius Marius* celebrated the revolt of the Roman populace against oligarchy; *Brutus*, the overthrow of the Tarquins; *Sertorius*, the revolt of Spain against Roman rule; *The Broker of Bogota* and *Tortesa the Usurer*, the resentment of the merchant class against the oppressions of a ruling caste; *Metamora*, the revolt of the Indians against the encroachments of the whites; and *Oralloossa*, the revolt of the Indians against their Spanish conquerors. The spirit of democracy was not only on the boards when de Tocqueville visited America, it was in the air throughout the Western world. South American dominions were revolting against Spain and Portugal, and Spain itself adopted a constitution; there was a Greek Revolution in 1829, a French Revolution in 1830, and a struggle

---

(5) — Arthur Hobson Quinn, *A History of the American Drama, from the Beginning to the Civil War*. New York: Appleton-Century Crofts, Inc., 1928, p. 267.

for freedom in Poland. Most inspiring of all, however, was the triumph of democratic institutions in America. Andrew Jackson's election to the Presidency in 1828 marked a turning point in American affairs—a veritable revolution of egalitarianism which made the common men of America conscious of their power in a democratic society.

De Tocqueville maintains that in aristocratic societies one finds that the refined tastes and arrogant bearing of the audience require the drama to depict a certain selection of human characters, certain human actions, certain virtues and certain vices. By this means the stage comes to delineate only a small part of life, frequently even representing what is not to be met with in human nature at all, but rising above nature and going beyond it. No such preferences however are expressed in democratic communities. Such a public likes to see on the stage “that medley of conditions, feelings, and opinions that occurs before their eyes.” The drama, thus influenced, perforce is more striking, more vulgar, and more true” In this regard and remembering that democratic citizens enjoy witnessing the representation of familiar things, one can find the background for the popularity of such native themes and characters as the Negro Minstrelsy, the Negro, the Indian, the Yankee, the Historic War, and the Frontier on the American stage of the mid-nineteenth-century (6) The figures of these dramas almost never are persons of high station, and the plots in which they are a part never center about problems like the misfortunes of a king. Instead they represent American regional types, popular conceptions of men and their foibles based on an assumption of average audience prejudice and ignorance, and worked by the playwrights into highly entertaining pieces. Jonathan, the Yankee, and the Bowery B’Hoy, as instances, were conventionalized characters who exemplified and glorified the common man and his eccentricities. Each was a contrast to the dandy, the effete cityslicker; each was a “true blue son of liberty,” a figure of considerable derring-do, possessed of a strong moral strain, and known for his salty epithets or picturesque colloquial language. Epitomizations of individualism and patriotism, conceited and materialistic, these native dramatic characters of the 1820's to 1850's may in all justice be called American Jacksonian heroes—significant offspring of their age.

Unlike the aristocratic society which is apt to impose upon dramatic authors certain modes of expression, when democratic classes rule the stage, de Tocqueville observes, “they introduce as much licen-

---

(6) — These native characters are the subject of the study by Richard Moody, *America Takes the Stage*, Bloomington: Indiana University Press, 1955.

se in the manner of treating subjects as in the choice of them.” The reason for this is that drama is the artistic taste most natural to democratic nations, and democracies in turn encourage a decentralization which requires an ever-increasing number of dramatists, actors, and spectators to keep up with the growth of communities in every region. Thus,

such a multitude, composed of elements so different and scattered in so many different places, cannot acknowledge the same rules or submit to the same laws. No agreement is possible among judges so numerous, who do not know when they may meet again, and therefore each pronounces his own separate opinion on the piece. If the effect of democracy is generally to question the authority of all literary rules and conventions, on the stage it abolishes them altogether and puts in their place nothing but the caprice of each author and each public.

Caprice: a sudden turn of mind, emotion, or action, and usually caused by a whim or impulse. Caprice signifies freedom from restraint, and is not freedom from restraint the essence of romanticism? How well suited, indeed, the romanticism of the nineteenth-century theatre was to a democratic state. The late twenties and early thirties of the century was a high watermark in romanticism: it was the era dominated by Lord Byron and the novels of Walter Scott and James Fenimore Cooper. Nathaniel Hawthorne and Edgar Allan Poe in America, and Honoré de Balzac and Prosper Mérimée in France between 1829 and 1832 were nurturing the newly-born modern romantic novel. In the theatre, the romantic revolt spurted forward with Alexandre Dumas' *Henry III* and Victor Hugo's *Hernani* in 1829 and 1830, and Robert Montgomery Bird's *Pelopidas* and *The Gladiator* in 1830-31. The dramatists of America enjoyed public license to seek out foreign plays which could be adapted for American audiences and William Dunlap and John Howard Payne led a generation of writers to sources of European influence, especially in the works of Pixérécourt, Schiller, and Kotzebue. Of particular interest to Dunlap and certain others were the French *mélodrames*, dramatic form that had, and continues to have, a significant influence upon American playwrights.

The essence of melodrama is its freedom from the observance of the strict dramatic law of cause and effect, its intensification of *sentiment* and exaggeration of *passion*. To supply the appeal which true feeling and natural motive make instantly to the audience, melodrama calls in the aid of musical accompaniment to incite *emotion*



and thus weaken, even momentarily, the critical judgment and the appeal of reason (7)

Originally created in France to bring the drama closer to the people, this form of melodrama greatly attracted American theatrical managers. It not only had a universal appeal to large, mixed audiences, but in the form of adaptations from abroad, it required no payments to be made to original authors. Moreover, American political interest in France helped prepare for mel o drama a sympathetic audience in the United States. Although American authors eventually created their own melodramatic conventions, they were heavily indebted to the French *mélodrame* for contributing the element of freedom of restraint which, as we have seen, so well suited their democratic condition and interest in romantic themes.

De Tocqueville recognized that the Americans had begun to abolish the authority of earlier literary rules. His explanation of the reason for this relies upon sociological causes rather than purely aesthetic ones. He notes in reading the dramatic criticism of the time of Louis XIV that great emphasis was given to matters like the probability of the plot, character consistency and convincingness, and the propriety of the language employed by the author

It would seem that the men of the age of Louis XIV attached very exaggerated importance to those details which may be perceived in the study, but which escape attention on the stage; for, after all, the principal object of a dramatic piece is to be performed, and its chief merit is to affect the audience. But the audience and the readers in that age were the same: on leaving the theatre they called up the author for judgment at their own firesides.

In democracies dramatic pieces are listened to, but not read. Most of these who frequent the amusements of the stage do not go there to seek the pleasures of the mind, but the keen emotions of the heart. They do not expect to hear a fine literary work, but to see a play; and provided the author writes the language of his country correctly enough to be understood, and his characters excite curiosity and awaken sympathy, the audience are satisfied. They ask no more of fiction and immediately return to real life. Accuracy of style is therefore less required, because the attentive observance of its rules is less perceptible on the stage.

---

(7) — Quinn, 102 (italics mine).

In an earlier discussion, Chapter VIII, "Literary Characteristics of Democratic Times," de Tocqueville reminds us that since the influence of the Protestant Ethic allows in a democracy to devote very little time to letters, such men seek to make best use of the whole of it. They therefore "prefer books which may be easily procured, quickly read, and which require no learned researches to be understood." Above all, "they must have what is unexpected and new. Accustomed to the struggle, the crosses, and the monotony of practical life, they require strong and rapid emotions, starting passages, truths or errors brilliant enough to rouse them up and plunge them at once, as if by violence into the midst of the subject." These are the very characteristics of the romantic dramas and acting styles which dominated the stages of America when de Tocqueville visited here. He must have had the same external pressures in mind when he wrote about the artistic requirements of drama in a democracy:

As for the probability of the plot, it is incompatible with perpetual novelty, surprise, and rapidity of invention. It is therefore neglected, and the public excuses the neglect. You may be sure that if you succeed in bringing your audience into the presence of something that affects them, they will not care by what road you brought them there, and they will never reproach you for having excited their emotions in spite of dramatic rules.

Given these manifestations of a democratic society, the tenets of romanticism on both the real-life and artistic levels, and the reader understands the development of the melodramatic form on the American stage. Beginning with the Gothic tradition of the Kotzebue plays, introduced through the adaptations of Dunlap, the third form of drama blossomed through the nineteenth century into the scenically-grandiose tradition of Dion Boucicault, the hairraising thrillers of Augustin Daly and Owen Davis. Would not de Tocqueville have smiled knowingly if he had been able to read Owen Davis' famed credo of the *fin de siècle* creators of melodrama in his autobiography, *My First Fifty Years in the Theatre*?

Your hero was labeled at his first entrance. Nothing was left to inference. It was almost indispensable that he knock down the first two minutes following his entrance. Instead of having your heroine pursued by some abstract thing such as fate you had her pursued by a tangible villain bent upon cutting her throat. You piled catastrophe upon catastrophe. By the time the hero threw his protecting arms around her in the last act, she must have narrowly missed death in a train wreck and been shot at and stabbed by the villain,

to say nothing of having passed unscathed through several conflagrations, an earthquake or two, a mine cave-in, or a magazine explosion. The play only ended when you had exhausted every possible calamity, but it ended happily: it *had* to end happily. And the hero remained the hero and the villain died as black as when he first came on (8).

In the early twentieth century, such effects left the theatre in favor of the movies, for by that time they had drained for the legitimate stage every last drop of use from “perpetual novelty, surprise, and rapidity of invention.”

Despite his conclusion that the drama is the pastime best suited for democratic communities, de Tocqueville is forced to admit that very few people in the United States as of that time went to the theatre. They indulged in theatrical amusement only with the greatest reserve for several reasons, he observed. As cultural descendants of the Puritans, Americans have been deeply influenced in regard to scenic performances. The Puritans were enemies to amusements and reserved a special abhorrence for the stage because of the traditional Judeo-Christian fear of representing graven images, and because of the somewhat sullied moral reputation of theatrical people since Roman times. Further, “the extreme regularity of habits and the great strictness of morals that are observable in the United States have as yet,” de Tocqueville remarked, “little favored the growth of dramatic art. . . . People who spend every day in the week in making money, and Sunday in going to church, have nothing to invite the Muse of Comedy.” It is actually remarkable how integral a part of the main theme of *Democracy in America* this analysis. Yet the reader wonders whether the interpretation was developed as the result of empiric evidence, or whether it arose from a need to retain unity within the work. As yet no study has been done on the attendance records of pre-Civil War theatres in America, and so the reader’s doubts cannot soon be assuaged.

De Tocqueville adds:

A single fact suffices to show that the stage is not very popular in the United States. The Americans, whose laws allow of the utmost freedom, and even license of language in all other respects, have

---

(8) — Quoted in Jordan Y. Miller, *American Dramatic Literature*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1961, p. 40, from Davis’ original (Boston, 1950).

nevertheless subjected their dramatic authors to a sort of censorship. Theatrical performances can take place only by permission of the municipal authorities. This may serve to show how much communities are like individuals; they surrender themselves unscrupulously to their ruling passions and afterwards take the greatest care not to yield too much to the vehemence of tastes that they do not possess.

Although theatrical activities did not begin on the professional level until quite late in the colonial period, the generation which remembered plays disguised as "moral dialogues" saw the last major opposition stronghold, the city of Boston, relent and permit a playhouse to be built in 1794. To what extent censorship of the stage was a common or infrequent phenomenon in the middle of the nineteenth-century remains a subject for further investigation.

This leaves us, then, with de Tocqueville's last observation-prediction in the chapter on drama. He reminds us again that "no portion of literature is connected by closer or more numerous ties with the present condition of society than the drama." But, he maintains, in a democracy the dramatic authors of the past live only in books, "for pieces written for a different public will not attract an audience." "The drama of one period," he declares, "can never be suited to the following age if in the interval an important revolution has affected the manners and laws of the nation." It is at first a simple matter to say that de Tocqueville is rather off the mark here, for the managers of the American theatres depended upon the classics of English drama to pull them out of difficult financial binds, and their records show Shakespeare, Sheridan, Otway, Farquhar, Goldsmith, and Kotzebue on the boards long after de Tocqueville returned to France. Indeed, even when de Tocqueville was in New York through the month of June, 1831, the Bowery Theatre, long known as the playhouse of the unrefined classes of New York, played more than a week of Shakespeare: *Richard III* on the 13th, *Hamlet* on the 14th, *Julius Caesar* on the 16th, *Henry IV* on the 20th and the *Merchant of Venice* on the 23rd. But de Tocqueville, we must remember, was predicting the effects of democracy in the long run. And his closing sentence in the chapter forces us to reexamine more recent theatre history, where we discover that his quasi-philosophical, quasi-sociological prognostication has indeed come to pass. "The traditional taste of certain individuals, vanity, fashion, or the genius of an actor may sustain or resuscitate for a time the aristocratic drama among a democracy; but it will speedily fall away of itself, not overthrown, but abandoned." And we turn to our present day and seek the whereabouts of the dra-

mas of past ages. They are in books, and they are on academic stages, and they make a sometimes impressive appearance in professional playhouses when there is an especially prominent actor or actress in the leading role and offering a *tour de force*. De Tocqueville, in the final analysis, is again correct.

In comparing de Tocqueville with other foreign observers of the American theatre during the mid-nineteenth century, some interesting facts come to light. (9) Almost all English travellers visiting America visited the same cities as did two young Frenchmen, de Tocqueville and Beaumont: New York, Philadelphia, Baltimore, Washington, Charleston, New Orleans, and Cincinnati. The rest of the country went unknown to the Englishmen. Although the two Frenchmen saw no small part of the frontier in Michigan and Wisconsin. Neither Frenchmen nor Englishmen gave, in their accounts published later, details of the interiors of homes, theatres, descriptions of common appliances, or informative statistics. It was only the curiosities which attracted their attention, and on the rare occasions when they cited references for their information, the authority of such references was questionable. Most Englishmen were surprised by the good behavior of American audiences in the theatres, and a few noted with real astonishment the scarcity of women in the audiences. It was the Englishmen who again observed that American performances were well attended by attentive and intelligent audiences, although they did not believe the spectators suitably dressed for theatre-going. They proudly reported, as de Tocqueville carefully did not, that the American theatre was truly a derivative one, dependent upon the English stage for many actors, most dramatic forms, numberless themes, and basic staging techniques. Indeed, it was one of de Tocqueville's greatest failings in the *Democracy* that he never fully grasped the significance of America's English heritage. He made a picture that actually had depth into an ideal image, one flattened out and without sufficient perspective. (10) His approach to the study of American institutions was excessively *a priori*, and his tendency, in general, was to oversimplify, to explain too much by little. One can find only two entries in his journals testifying to his visits to American theatres (14 October, in Philadelphia, and 1 January, in New Orleans) At home in France he had but to glance through these journals, and letters he had written to his family at home as a record of his American expe-

---

(9) — All of my information on English travellers comes from Jane L. Mesick, *The English Traveller in America*, New York, 1922, pp. 230-235, and 336-345.

(10) — Pierson, 466.

riences, in order to evaluate the institutional practices of an incipient democracy De Tocqueville, after his nine month stay, thought he knew where the weaknesses of democracy lay. His writings make plain that he was not a tourist or visitor in the customary sense of those words. He omitted detailed description because he was interested in essences — in the “real” character of democratic people — the “inward qualities of the race.” De Tocqueville was interested in the theatre, as with everything else in America, as a symbol of equality. The materialism, the conceit, the moralistic and tyrannical elements attendant upon societies of so-called equality he also found in the theatre and drama of the mid-century period.

Perceptive and intellectually ambitious, de Tocqueville is important to us today as one who was a foreseer. At times his observations and conclusions were not quite right; but these reservations notwithstanding, I believe that the close reading of his work by the student of American dramatic history will be both provocative and enlightening.

#### BIBLIOGRAFIA

- Broderson, Arvid. “Themes in the Interpretation of America by Prominent Visitors from Abroad”, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, CCVC (September, 1954), 22-26.
- Brown, T Allston. *A History of the New York Stage, from the First Performance in 1732 to 1901*. 3 vols. New York: Dodd, Mead and Company, 1903.
- “The Error of de Tocqueville,” *The North American Review*, CII (1866), 321.
- Freedley, George and John A. Reeves. *A History of the Theatre*. 2 ed. New York: Crown Publishers, 1941.
- Gargan, Edward T “Some Problems in Tocqueville Scholarship”, *Mid-America*, XLI (January, 1959), 3-26.
- Hartnoll, Phyllis. *The Oxford Companion to the Theatre*. 2 ed. London: Oxford University Press, 1957.
- Hewitt, Barnard. *Theatre U.S.A., 1668 to 1957*. New York: McGraw-Hill, 1959.
- Hughes, Gleni. *A History of the American Theatre, 1700-1950*. New York: French, 1951.
- James, Reese D. *Old Drury of Philadelphia, A History of the Philadelphia Stage, 1800-1835*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1932.
- Marshall, Margaret. “Notes by the Way (Alexis de Tocqueville’s Discussion of Cultural Matters,” *Nation*, CLXII (February 2, 1946), 170-72.
- Mayer, J. P. “Toqueville’s Travel Diaries,” *Encounter*, LIV (March, 1958), 54-60.

- Messick, Jane L. *The English Traveller in America*. New York, 1922.
- Miller, Jordan Y. *American Dramatic Literature*. New York: McGraw-Hill, 1961.
- Moody, Richard. *America Takes the Stage, Romanticism in American Drama and Theatre, 1750-1900*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1965.
- . *The Astor Place Riot*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1958.
- Pierson, George Wilson. *Tocqueville in America*. Garden City, N.Y.: Anchor, 1959.
- Quinn, Arthur Hobson. *A History of the American Drama, From the Beginning to the Civil War*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1928.
- Read, Herbert. "De Tocqueville on Art in America," *Adelphi*, XXIII (October-December, 1946), 9-13.
- Tocqueville, Alexis de. *Democracy in America*. The Henry Reeve Text, as Revised by Francis Bowen. 2 vols. New York: Vintage Books, 1960.
- . *Journey to America*. New Haven: Yale University Press, 1960.





## O PAPEL DO SUBSTANTIVO NAS TÉCNICAS POÉTICAS DE OTOMONO SAKANOUENO IRATSUME

*Geny Wakisaka*

MANYOSHU é a mais antiga antologia poética japonesa. Com vinte volumes, é conhecida somente através de suas cópias, presumindo-se que tenha sido organizada na segunda metade do século VIII, por Otomono Yakamochi, sobrinho de Otomono Sakanoueno Iratsume. Conta com quatro mil e quinhentos e sessenta produções literárias, variando este número de cópia para cópia.

Seus autores vão do anônimo ao mais alto dignatário da época e suas produções literárias abrangem desde as canções populares até as mais elaboradas obras poéticas da literatura escrita. Nota-se aí, o processo poético evolutivo do “waka” (1), que, enraizado nas canções populares, torna-se uma das formas poéticas representativas do Japão, como manifestação já individualizada a partir da era Jōmei e Samei (628-661)

Por razões de ordem prática, estuda-se as obras de MANYOSHU dividindo-as em quatro períodos, sendo que os dois primeiros estão em consonância com os dados históricos do país. Assim, o 1.º período inclui as obras escritas até a Guerra Civil de Jinshin, em 672 (guerra de disputa do poder imperial entre as forças ligadas ao ex-imperador Tenji, contra a coligação dos potentados regionais descontentes, apoiando Temmu, irmão do imperador). O 2.º período é demarcado de 710, ano da mudança da capital para Nara. O 3.º período tem como marco o ano 5 da era Tempyo (733), data presumida do falecimento de Yamanoueno Okura, autor que, junto com Otomono Tabito, pai de Otomono Yakamochi, marcaram época na intelectualidade da época. O 4.º período se inicia em 733 e vai até o ano 3 da era Tempyō Hoji (759), última data de produção literária que aparece em MANYOSHU

---

(1) — *Waka* — praticada desde 1.300 anos atrás aproximadamente, sua forma se baseia na combinação de cinco versos com respectivamente 5-7-5-7-7 sílabas métricas. Dessa forma básica advém, entre outras, a forma de “choka” (poema longo de 5-7-5-7 .7-7 sílabas métricas).

A maioria das poesias de MANYOSHU está concentrada aproximadamente nos cem anos que compreende do 2.<sup>o</sup> ao 4.<sup>o</sup> período. É praticamente impossível delimitar a época das primeiras obras de MANYOSHU, pois, estas se constituem de canções populares tradicionais cuja autoria é ignorada.

Otomono Sakanoueno Iratsume deixa 84 poesias, espalhadas nos volumes de MANYOSHU, e pertence ao 3.<sup>o</sup> período. Utiliza pois, consciente ou inconscientemente, expressões herdadas dos poetas do 1.<sup>o</sup> e do 2.<sup>o</sup> período e lega a sua técnica aos poetas subsequentes.

Os dados biográficos dessa poetisa são bem precários:

O nome de sua família, Otomo, aparece nas lendas históricas japonesas, acompanhando as divindades que descem à terra, incumbidas na formação do país. Família tradicionalmente renomada, torna-se militarmente o mais poderoso clã do país na era do imperador Yhryaku (457-479). Em 537, toma parte no ataque a Shiragi e em 562, a Korai, apoiando sempre Mimana. Os momentos áureos do clã fenecem com o tempo e com a ascensão das forças de Fujiwara. Otomono Tabito, irmão de Sakanoueno Iratsume, foi nomeado comandante-governador da província de Tsukushi, em 728 (ponto avançado de Kyushu, que mantinha relação direta com o continente), e o fato é considerado na história quase que um desterro. Desolado com a morte de sua esposa, Tabito é apoiado pela irmã que vem da capital em seu auxílio. Em Tsukushi, Otomono Sakanoueno Iratsume toma as rédeas da família, influenciando na formação do sobrinho Otomono Yakamochi. A poetisa Otomono Sakanoueno Iratsume, depois da morte de Tabito, se torna a figura central do clã, já decadente.

O mais recente de seus poemas vem datado do ano 750 (Tempyō Shōho 2), data em que presumidamente contava 50 anos. Entretanto, MANYOSHU não registra elegia à poetisa (fato que era muito comum nessa época após a morte de todo poeta de destaque), o que leva a crer que ela tenha vivido mais do que a última data registrada na antologia.

Os poemas de Otomono Sakanoueno Iratsume vêm com a seguinte numeração (2):

---

(2) — A numeração dos poemas de MANYOSHU obedece aos números do Kan-ei-ban MANYOSHU (20 volumes), brochuras de reproduções, produ-

- Volume 3: 379 380 - 401 410 460 461;  
Volume 4: 525 - 526 527 528 529 563 564 - 585 - 586 -  
619 - 620 - 647 - 649 - 651 - 652 - 656 - 657 - 658 -  
659 660 - 661 666 667 673 - 674 - 683 684 -  
685 686 687 - 688 689 721 723 724 725 -  
726 760 761;  
Volume 6: 963 964 - 979 - 981 - 982 983 992 993 995 -  
1017 - 1028;  
Volume 8: 1432 - 1433 - 1445 - 1447 - 1450 - 1474 - 1475 - 1484 -  
1498 1500 1502 1548 - 1560 - 1561 - 1592  
1593 - 1620 - 1651 - 1654 - 1656;  
Volume 17: 3927 3928 - 3929 - 3930;  
Volume 18: 4080 - 4081;  
Volume 19: 4220 - 4221

Os vinte volumes de MANYOSHU não apresentam uma unidade de organização. Assim, destacando-se as características dos volumes em que aparecem os poemas de Otomono Sakanoueno Iratsume, vemos que:

Os volumes 3-4-6, juntamente com os volumes 1 e 2, apresentam obras poéticas de cunho arcaico, tendo como temática os rituais religiosos e as comemorações centralizadas na vida da corte.

O volume 8, como o volume 10, apresenta-se dividido em quatro partes, conforme as estações do ano a que as obras se referem. Estas quatro são subdivididas em outras duas, conforme as temáticas: "Somon" e Zoka" — "Somon", poemas de temas amorosos e relações humanas; "Zoka", de temas variados, excluindo-se os que pertencem a "Somon" e às elegias. Desse modo, estes volumes mantêm oito divisões, sendo seus poemas menos arcaicos.

Os volumes 17-18-19 (inclusive o volume 20) apresentam poemas que nos dão a impressão de constituir um diário de Otomono Yakamochi.

Dos 84 poemas de Otomono Sakanoueno Iratsume, dois terços estão em volumes cujos textos são de cunho arcaico e o restante está

---

zidas no ano 20 da era Kan-ei (1643). Esta numeração foi adotada e mais ou menos oficializada no ano 36 da era Meiji (1903), através do *Koka Taikanbon Manyoshu*. O número do poema vem posposto ao número do volume em que ele se encontra.

nos de cunho menos arcaico e nos volumes 17 - 18 e 19 ditos “diário” de Yakamochi.

Dos poemas de autoria de Otomono Sakanoueno Iratsume, destaquei 260 termos: substantivos simples, compostos e termos que equivalem a um substantivo, acompanhados ou não de locução adjetiva. Em seguida, pesquisando a frequência de cada termo dentro de MANYOSHU, classifiquei-os em três grupos, como se segue:

#### Grupo A:

Termos que aparecem mais de 15 vezes e de maneira generalizada nos vinte volumes, totalizando 124. Considerei-os de pouca significação dentro da evolução do waka, justamente por manter uma constância de aparecimento.

#### Grupo B:

Termos que aparecem menos de 15 vezes, cuja frequência se nota com certa insistência, em alguns volumes determinados - totalizam 100 termos.

#### Grupo C:

Termos que aparecem uma única vez em todo MANYOSHU totalizam 36 termos.

Analisei, neste trabalho, estes 36 termos do Grupo C.

Levando-se em conta o significado de cada termo dentro do respectivo poema e no que concerne à técnica de seu uso pela autora, separe estes 36 termos, por sua vez, em três grupos, como se segue:

#### Grupo 1 — Denotativo:

O termo é utilizado apenas no seu sentido denotativo — retrata ou descreve a coisa em si. Ex: *Nara* (6-992) — indica o nome da capital.

#### Grupo 2 — Conotativo:

O termo é utilizado com sentido figurado — função metafórica e simbólica. Ex: *Se* (4-761) — literalmente “corredeira”, neste poema, sugere uma situação — “sem descanso”

Grupo 3 — Evocativo:

O termo evoca outro por analogia sonora. Ex: Nagoyama (6-963) — significa “Monte Nago” Por analogia sonora, “Nago” (Nome do Monte) evoca *nagomu*, que significa “descanso”

o termo é utilizado como *Makurakotoba* ou *Jokotoba*:

*Makurakotoba* (5sílabas) e *Jokotoba* (5+7 sílabas ou 5+7+5 sílabas) são técnicas poéticas bastante exploradas na poesia e também na prosa clássica.

O *makurakotoba* e *jokotoba* precediam sempre os nomes próprios, adjetivando-os de certa maneira. Com o tempo passam a se ligar a nomes comuns e tornam-se uns dos mais ricos recursos literários da poesia antiga.

—Ex: de *makurakotoba*:

*Nubatama* (*no*) é o *makurakotoba* que se associa à idéia de “preto”, por aparecer sempre um substantivo que imediatamente remete à idéia de “cor preta” Assim temos:

*Nubatamano kurokami* = cabelos negros

*Nubatamano yoru* = noite

*Nubatamano kurouma* = cavalos pretos

—Ex: de *jokotoba*:

*Natsuno nono Shigemini Sakeru Himeyurino* = Lírio- princesa que floresce nas relvas dos campos de verão. É um *jokotoba* de *shiraenu koi* que significa “amor oculto”

Muitos *makurakotoba* perderam, com o tempo, a sua significação. Mas são utilizados como técnica poética, pelo seu efeito rítmico e sonoro que dá um toque de imponência sempre que introduzido na poesia japonesa.

Pela análise feita, os 36 termos do Grupo C podem ser dispostos da seguinte maneira:

TERMO	VOL-POEMA	SIGNIFICADO	GRUPO
1 — <i>Sakakinoeda</i>	3 — 379	ramos de Sakaki	1
2 — <i>Osuhi</i>	3 — 379	espécie de vestimen- ta (não esclarecida)	1
3 — <i>Satoie</i>	3 — 460	casa da aldeia	1
4 — <i>Koishi</i>	4 — 525	pedregulho	1
5 — <i>Naniwanosuge</i>	4 — 619	erva de Naniwa (no- me de lugar)- evo- ca o interminável	3-parte “jokotoba”
6 — <i>Tamanushi</i>	4 — 652	possuidor da jóia- evoca o genro	2
7 — <i>Makura</i>	4 — 652	travesseiro evoca o companheiro	2
8 — <i>Futari</i>	4 — 652	duas pessoas evoca o casal	2
9 — <i>Okimo</i>	4 — 659	algas do alto mar evocam as profun- dezas	2
10 — <i>Kui</i>	4 — 674	remorso	1
11 — <i>Futasaya</i>	4 — 685	duas bainhas de es- pada evoca dois lares	3-parte “jokotoba”
12 — <i>Okanato</i>	4 — 723	palavra não escla- recida	—
13 — <i>Wagakono Toji</i>	4 — 723	sra. minha filha	1
14 — <i>Wagami</i>	4 — 723	minha pessoa	1
15 — <i>Uchiwatasu</i>	4 — 760	—	3- “makurakotoba”
16 — <i>Takedanohara</i>	4 — 760	campos de Takeda	1
17 — <i>Se</i>	4 — 761	corredeira -evoca a idéia de “sem des- canso”	2
18 — <i>Nagoyama</i>	6 — 963	Monte de Nago evoca a calma	3- “makurakotoba”
19 — <i>Sasaraetoko</i>	6 — 963	pequeno e mimoso homem -simboliza a lua	2
20 — <i>Nara</i>	6 — 992	Nara (nome da ca- pital)	1
21 — <i>Okute</i>	8 — 1548	floração tardia	1
22 — <i>Tominosaki</i>	8 — 1560	promotório de Tomi evoca: ver	2
23 — <i>Kunitsumikami</i>	17 — 3930	divindades do país	1
24 — <i>Takuwai</i>	19 — 4220	reserva, poupança	1

25 — <i>Yonokotowari</i>	19 — 4220	razões da vida	1
26 — <i>Himeyuri</i>	8 — 1500	lírio-princesa	3-parte “jokotoba”
27 — <i>Uchinoboru</i>	8 — 1433	—	3- “makurakotoba”
28 — <i>Kishinotsukasa</i>	4 — 529	colina da margem	1
29 — <i>Sahokaze</i>	6 — 979	ventos de Saho	1
30 — <i>Sahonokawara</i>	8 — 1433	leito seco do rio Saho	1
31 — <i>Ikainoyama</i>	8 — 1561	Monte Ikai	1
32 — <i>Ihoshirooda</i>	8 — 1592	área de plantio (aproximadamente 1 hectare)	1
33 — <i>Asobinomi</i>	6 — 995	o brincar e o beber	1
34 — <i>Natsukuzu</i>	4 — 649	“Kuzu” -rasteiro de verão	3- “makurakotoba”
35 — <i>Yonotsune</i>	8 — 1447	norma de vida	1
36 — <i>Asagami</i>	4 — 724	cabelos revoltos do despertar-evoca a i- déia de “confuso”	3- “makurakotoba”

Por essa disposição, temos:

Grupo 1 — Denotativo

*sakakinoeda* (3-379) - *osuhi* (3-379) - *satoie* (3-460) - *koishi* (4-525) - *kui* (4-674) - *wagakonotoji* (4-723) - *wagami* (4-723) - *takedanohara* (4-760) - *Nara* (6-992) - *okute* (8-1548) - *kunitsumikami* (17-3930) - *takuwai* (19-4220) - *yonokotowari* (19-4220) - *Kishinotsukasa* (4-529) - *Sahokaze* (6-979) - *Sahonokawara* (8-1433) - *Ikainoyama* (8-1561) - *ihoshirooda* (8-1592) - *asobinomi* (6-995) - *yonotsune* (8-1447) Total: 20 termos.

Grupo 2 — Conotativo

*tamanushi* (4-652) - *makura* (4-652) - *futari* (4-652) - *okimo* (4-659) se (4-761) - *sasaraeotoko* (6-963) - *Tominosaki* (8-1560). Total: 7 termos.

Grupo 3 — Evocativo

*naniwanosuge* (4-619) - *futasaya* (4-685) - *uchiwatasu* (4-760) - *Nagoyama* (6-963) - *himeyuri* (8-1500) - *uchinoboru* (8-1433) - *natsukuzu* (4-649) - *asagami* (4-724) Total: 8 termos.

Nota: *Okanato* (4-723) é um termo ainda não esclarecido, portanto, impossível de ser classificado.

Considerações sobre alguns desses termos dentro dos respectivos poemas.

*Poema 3-379*

Poema de tipo *chōka*. Forma 5-7-5-7 7-7 sílabas.

Nota anteposta ao texto: Um poema de Otomono Sakanoueno Iratsume, venerando os deuses.

Nota posposta ao poema: O poema foi elaborado quando se rezava aos antepassados do clã Otomo, em novembro, inverno do ano 5 da era Tempyō (723)

“Hisakatano Amanohara yori arekitaru kaminomikoto okuyamano *sakakinoedani* shirakatsuke yūtoritsukete iwaiheo iwai horisue takatamao shijini nukitare shishijimono hizaorifushite tawayameno *osuhi* torikake kakudanimo arewa koinamu kimini awajikamo”

Trata do que se segue:  
O lugar lendário

“Hisakatano (*makurakotoba* que evoca Amanohara), deuses dos antepassados que vêm transmitindo a vida desde os longínquos Amanohara, pregando-se Shiraka, apondo-se um tecido de tipo linho aos ramos de Sakaki; depositando-se os vasos dos rituais, purificando-se o corpo, transpassam-se pendem-se grandes quantidades de anéis de bambu; dobra-se e ajoelha-se tal qual o cervo, donzelas cobrem os ombros com vestimentas. Assim venho rogando e ainda receio não o encontrar”

A poesia descreve, pormenorizadamente, o ritual do culto aos antepassados. Apesar de utilizar termos arcaicos de difícil compreensão como *shiraka*, *iwaie*, *takatama* e *osuhi* que, outrora, evocavam o fantástico e o sobrenatural, eles funcionam, neste poema, ao nível da denotação, retratando apenas o ritual. Os termos que possuíam um sentido evocativo dando um certo toque de magia à poesia, como *sakakinoeda* (dom de purificar, pois nele repousavam os espíritos divinos), perdem nos poemas de Otomono Sakanoueno Iratsume essa característica ou o seu valor original.

*Poema 8-1592*

Poema de tipo *waka*. Forma 5-7-5-7-7 sílabas.

Nota anteposta ao texto: Dois poemas de Otomono Sakanoueno Iratsume elaborados em Takedano Shō (localidade)

Nota posposta ao poema: Foi elaborado em setembro do ano 11 da era Tempyō (739)



“Shikato aranu *ihoshirooda* o karimidari tabuseni oreba miyako-shi omohoyu.”

“Depois da colheita, devastada a área de um hectare da pequena plantação, na choupana, naturalmente, o pensamento volta-se para a capital”

O termo *iho* (quinhentos) aparece em outros poemas de MANYOSHU combinado da seguinte maneira:

<i>ihoe</i>	: muitos ramos	— aparece 2 vezes
<i>ihotsu</i>	: muitas cidades	— aparece 3 vezes
<i>ihose</i>	: muitas idades	— aparece 1 vez
<i>ihohata</i>	: muitos teares	— aparece 1 vez
<i>ihohe</i>	: muitas camadas	— aparece 3 vezes
<i>ihoyo</i>	: muitas noites	— aparece 1 vez

*Iho* foi utilizado pelos poetas de MANYOSHU com a idéia de “muito”, como termo acessório de palavras que indicam quantidade, tempo e distância (através da idéia de “noites que separam os amantes”, a “distância” se define)

*Ihoshirooda* significa: área de plantação estabelecida antes da era Taika, medindo aproximadamente um hectare. Otomono Sakanoueno Iratsume utiliza *iho* para qualificar ou determinar a “área”. O conceito de “muito” que se dava a essa palavra torna-se mais real, pela especificação da dimensão da “área”, dentro de uma medida-padrão. A utilização do termo no seu consenso comum torna o poema mais racional e realista. A palavra é desprovida de sua função evocativa. Pode-se dizer que ela desempenha o seu papel no mundo real, descendo da escala do sobre-natural para o humano.

#### Poema 4-724

Poema de tipo *hanka*. Forma 5-7-5-7-5 sílabas.

Nota anteposta ao *chōka* que precede este *hanka*: Uma poesia de Otomono Sokanoeueno Iratsume enviada de Tominashō à filha Oiratsume que ficou em casa.

Nota posposta ao poema: Este poema foi uma resposta ao poema enviado por Oiratsume.

“Asagamino omoi midarete kakubakari nanega koureso imeni miekeru”

Com os cabelos revoltos do despertar, com os pensamentos emaranhados e solitária no amor, tu, querida, apareceste em meus sonhos”

O termo *asa* (manhã) aparece 31 vezes em MANYOSHU. Na combinação, formando substantivo composto, ele aparece mais comumente como:

<i>asa ake</i>	: alvorada	— 15 vezes
<i>asa kari</i>	: caça matinal	— 15 vezes
<i>asa kiri</i>	: nevoeiro matinal	— 11 vezes
<i>asa kasumi</i>	: neblina matinal	— 9 vezes

Todos relacionados aos fenômenos naturais e descrevendo o ambiente.

O termo *kami* (cabelos) aparece em MANYOOSHU 9 vezes e nas suas combinações temos:

<i>kurokami</i>	: cabelos negros	— 21 vezes-evocando a idéia de “longo”.
<i>Shirokami</i> ou <i>Shirakami</i>	: cabelos brancos	— 15 vezes-remetendo-nos à idéia de “longos anos”

Em “cabelos revoltos do despertar”, a poetisa relaciona essa parte externa do corpo ao estado espiritual, conseguindo uma expressão poética de rara beleza. Apenas com um substantivo composto, *asakami*, de quatro sílabas, evoca uma complexa situação emotiva. Sente-se, no termo, inclusive a sensualidade feminina que emana dos cabelos revoltos da jovem, presa aos seus sentimentos amorosos. Combinando dois substantivos, de per si já bastante utilizados em MANYOSHU, Sakanoueno Iratsume vale-se de uma técnica incomum, tendo sido muito feliz nesta forma de criação poética.

Otomono Sakanouena Iratsume tenta reavivar, em sua poesia, a técnica de *makurakotoba* e *jokotoba* do grupo 3. *Uchiwata<sup>su</sup>* (4-760) e *uchinoboru* (8-1433), porém, já aparecem quase que desprovidos de significado, sendo aproveitados apenas para o efeito sonoro e rítmico. De outra parte, demonstra habilidade, conseguindo renovar a técnica poética evocativa através de novas combinações de substantivos. Não consegue, no entanto, dar o toque de imponência aos seus *makurakotoba* e *jokotoba* que, comumente, era sentido nos clássicos.

Dos termos utilizados pela poetisa, 57,14% estão enquadrados no grupo 1: denotativo — onde se nota a técnica poética inclinando-se mais para o descritivo. Seus olhos estão mais voltados a realidade, preocupada com o seu clã e, por conseqüência, as palavras utilizadas por ela estão mais no nível denotativo.

A técnica poética utilizada nos termos do grupo 2, com metáforas e símbolos, tem na reprodução da realidade — parte do nível denotativo para o conotativo.

Tanto a técnica poética do grupo 2 como a do grupo 3 apresentam uma mesma freqüência (20%)

Otomono Sakanoueno Iratsume demonstra muita habilidade na sua arte de poetar, através das combinações peculiares de substantivos — adjetivando-os ou não — e através das funções a eles atribuídas. A poetisa se revela, em várias ocasiões, como retratista de muita precisão apresentando-nos quadros nítidos da vida, das comemorações ou das relações humanas de sua época, pela utilização de palavras no seu nível puramente denotativo. Esta representação do concreto pode ser notada naquela descrição do ritual religioso, onde as palavras já perdem a imponência e o seu tom de magia. De *kotodama* (palavras providas de espírito), as palavras passam a ser simples *koto* (palavras). Desprovidas do toque sobrenatural que os poetas do 1º e 2º período lhes tribuíam, elas se estabelecem, aqui, no mundo real das coisas.

O fato de os termos, nos poemas dessa poetisa, se situarem mais no nível da denotação (mais de 50%), não implica na inabilidade da autora de trabalhar com eles. Isto se deve à própria evolução do pensamento do homem que vai se conscientizando da sua posição no mundo, concentrando-se no concreto e divorciando-se aos poucos daquela atmosfera de magia que reinou nos dois primeiros períodos.

Por outro lado, embora com o pensamento ainda bastante voltado para esse mundo da magia, já manipula as palavras para retratar o que a cerca, não ficando só no denotativo, mas, caminhando já para o mundo da conotação, do simbólico, diferente, porém, da atmosfera do período primitivo. Pode-se dizer, ainda, que este foi o caminho tomado pelo *waka*, em sua evolução — da evocação (conotativo) à reprodução do real (denotativo), até chegar ao simbolismo. Isto justifica, de certo modo, a disposição dos poemas dessa autora, dentro dos volumes de MANYOSHU

Pode-se dizer, portanto, que Otomono Sakanoueno Iratsume é uma poetisa de transição dentro da evolução de *waka* e dentro da antologia poética MANYOSHU, como vimos na pesquisa feita, onde se pode notar nitidamente que Iratsume utiliza-se de mais de 50% da técnica denotativa, com 20% de técnica evocativa, técnica anterior à sua época e 20% de técnica já tendendo à conotação — um passo para o simbolismo que virá nos períodos subsequentes.

BIBLIOGRAFIA

- 1 — KOJIMA, Masanori e outros, *Manyoshu I e II*. Toquio, Edit. Shogakkan, 1972.
- 2 — SATAKE, akihiro e outros, *Manyoshu-Honbun Hen* (cópia do original) Toquio, Edit. Hanawashobo, 1974, 3 volumes.
- 3 — NAKANISHI, Susumu e outros, *Manyoshu Jiten* (Dicionário de Manyoshu). Toquio, Edit. Yuseido, 1974, 3 volumes.
- 4 — MASAMUNE, Atsuo. *Manyoshu Sosokuin-Tango Hen* (Index de Manyoshu-terminos) Toquio, Edit. Nihon Koten Zenshu, 1929

## ALGUNS GALICISMOS DE CERTA IMPRENSA PAULISTANA

*Italo Caroni*

As restrições contidas no enunciado acima não escondem nenhuma intenção irônica, procurando apenas circunscrever em seus justos limites o projeto que deu origem ao presente estudo. Leitor assíduo da imprensa quotidiana e professor de francês, sempre fomos sensível à presença de termos ou expressões francesas nas páginas de nossos jornais. Donde a idéia de reunir estes galicismos, para comentá-los em seguida, de modo — se não científico — pelo menos sistemático. Galicismo é tomado aqui em sentido amplo, para designar todo e qualquer vestígio lingüístico francês na linguagem de nossa imprensa.

### *I — Coleta do material*

O levantamento de dados foi feito ao acaso da leitura habitual de *O Estado de São Paulo* e *do Jornal da Tarde*, durante o período de setembro de 1977 a abril de 1979. A escolha das secções do jornal também não obedeceu a nenhuma regra preliminar, sendo que o tratamento quantitativo feito a posteriori revelou a seguinte distribuição temática do total de 82 artigos lidos:

Matéria	Nº de artigos	Porcentagem
política	50	60,97%
cinema	12	14,63%
crítica literária	6	7,31%
artes plásticas	4	4,87%
teatro	3	3,65%
moda	2	2,43%
crônica	2	2,43%
correio do leitor	1	1,21%
televisão	1	1,21%
música	1	1,21%

### Alguns galicismos.

O corpus acima pode ser reduzido, sem grandes distorções, a duas rubricas fundamentais: *política e letras e artes*. A política, por sua vez, supera amplamente todas as demais matérias, estabelecendo assim a tonalidade dominante no conjunto dos textos lidos. Vale lembrar ainda que, dos 50 artigos políticos, 24 são assinados e aparecem, quase sempre, no editorial de ambos os periódicos.

#### II — Tratamento do material

O material coletado foi repartido em três conjuntos: *palavras, grupos de palavras, frases*. O fator classificatório ateve-se, tanto quanto possível, ao aspecto externo do empréstimo, o qual surge no texto vernáculo sob a forma de um único vocábulo, de mais de um vocábulo, ou de vários vocábulos que, consolidados por um verbo, constituem um enunciado autônomo.

Para cada conjunto, adotou-se a classificação por ordem alfabética do primeiro termo recenseado, qualquer que seja a sua classe gramatical. Exemplo: “de fond en comble” entra na letra *d* (e não em *f*, de “fond”, nem em *c*, de “comble”) Isto porque o critério usual da hierarquia de classes gramaticais (substantivo, verbo, adjetivo, pronome, advérbio etc) nem sempre resolve todas as dificuldades: “aide-mémoire”, “ancien régime”, “hors-concours” deveriam ser registrados, logicamente, em “mémoire”, “concours”; no entanto, os dicionários procedem às vezes de modo contrário, colocando o substantivo em segundo plano e iniciando o registro léxico, respectivamente, por um verbo, um adjetivo e um advérbio ou preposição. O procedimento aqui adotado permite ganhar tempo, indo-se procurar o galicismo na ordem alfabética do primeiro sinal gráfico que aparece. Antes de examinarmos os três conjuntos de empréstimos, impõem-se mais alguns esclarecimentos preliminares.

No exame dos dois primeiros conjuntos — *palavras e grupos de palavras* —, procedemos ao confronto entre os dois idiomas, nos níveis fonético-ortográfico, morfo-sintático e semântico. (Quanto ao terceiro grupo — *frases* — o tratamento específico será explicitado sob aquela rubrica). Adotamos, para este estudo contrastivo, os seguintes dicionários: *Dictionnaire Larousse du Français Contemporain*, edição de 1971, e *Novo Dicionário Aurélio* (6ª impressão), 1975. As demais obras utilizadas figuram na bibliografia final.

Os conjuntos de *palavras e grupos de palavras* são dispostos em três colunas: a primeira, *empréstimo*, contém a forma francesa inserida na frase portuguesa; a segunda, a *forma francesa correta*; e a

terceira, a forma registrada pelo *Novo Aurélio*. O sinal — indica ausência do termo na coluna. A coluna dos empréstimos consigna o termo tal como foi encontrado — correto ou errado — no texto jornalístico.

<i>empréstimo</i>	<i>forma francesa correta</i>	<i>Novo Aurélio</i>
affaire	affaire	affaire
affreux	affreux	—
atelier	atelier	atelier/ateliê
auteur	auteur	—
blasé	blasé	blasé
bombonnière	bombonnière	bombonnière
boulevard	boulevard	bulevar
boutade	boutade	boutade
boutique	boutique	—
capitonnés	capitonnés	—
carroussel	carrousel	carrossel
chauvinista	chauviniste	chauvinista
contestatrices	contestatrices	—
couture	couture	—
décor	décor	décor
démarches	démarches	démarches
élan	élan	élan
élites	élites	elites
enragé	enragé	—
entourage	entourage	entourage
événementielle	événementielle	—
fainéants	fainéants	—
flambé	flambé	—
foyer	foyer	<b>foyer</b>
front	front	front
gaffe	gaffe	gafe
gagá	gaga	gagá
gendarme	gendarme	gendarme
gourmet	gourmet	gourmet
hélas	hélas	hélas

<i>empréstimo</i>	<i>forma francesa correta</i>	<i>Novo Aurélio</i>
lingerie	lingerie	lingerie
marchands	marchands	—
marron	marron	marron
melange	mélange	—
milieu	milieu	—
pochade	pochade	pochade
politesse	politesse	—
portraits	portraits	—
potins	potins	—
pouff	pouf	pufe
privée	privée	—
reussite	réussite	—
reveillon	réveillon	reveillon
sachet	sachet	sachê
visagiste	visagiste	—

#### *A — Nível fonético-ortográfico*

O confronto entre as colunas 1 e 2 permite observar que apenas 8, dentre os 45 vocábulos, apresentam discrepâncias ortográficas: “carroussel”/“carrousel” “chauvinista”/“chauviniste”, “gaga”/“gagá” “helàs” / “hélas”; “melange” / “mélange”; “pouff” / “pouf” ‘reussite”; “reveillon”/“reveillon”

- a presença dos dois *ss* em “carroussel” indica, em português, a pronúncia da consoante como fricativa surda; ao passo que em francês as duas pronúncias são possíveis: surda ou sonora, fato que se traduz na grafia com um único *s*. Esta ambiguidade fonética do francês explica-se, provavelmente, pela etimologia napoletana da palavra (de “carusielli”)
- em “chauvinista”, o autor do empréstimo nada mais faz do que aportuguesar a ortografia original: ou naturalizar a “inclusão xenófoba”, como diria Henri Gobard. (*L’Aliénation Linguistique*, p. 75).
- a introdução do acento gráfico em “gagá” se faz necessária, para evitar a confusão com “gaga”
- a grafia “helàs” por “hélas” pode resultar de um descuido; a menos que se tenha tentado reconstruir a acentuação oxítona do francês.



- a supressão dos acentos em “melange”, “reussie” e “reveillon” impõe-se, visto que a manutenção dos mesmos desorientaria o falante brasileiro quanto à verdadeira sílaba tônica.
- os dois *ff* de “douff” dificilmente passariam por um descuido tipográfico; ou teria o colonista procurado vestir o termo de uma roupagem mais estrangeira, a fim de evitar uma possível semelhança com a nossa interjeição “puf”?

Os 37 vocábulos restantes são empregados na forma francesa correta, sem adaptação de espécie alguma ao português. Esta atitude pressupõe, da parte do jornalista, a certeza de estar-se dirigindo a um público suficientemente competente para ler o francês. Contudo, por que não preferir certas formas já aportuguesadas, como: “ateliê”, “carroussel”, “elites”, “gafe”, “pufe”, “sachê”? Por que não aportuguesar ou suprimir certos acentos, e escrever “blasê”, “bonbonniere”, “decor”, “demarches”, “elan”, “enragê”, “flambê”, em vez de “blasé”, “bonbonnière”, “décor”, “demarches”, “élan”, “enragé”, “flambé”? Por outro lado, se “boulevard” deu “bulevar”, “boutade” poderia transformar-se em “butade”, “couture” em “cuture”, “élan” em “elã”, “gourmet” em “gurmê” etc.

#### B — Nível morfo-sintático

Neste nível, ocorreram apenas 4 divergências que, para melhor compreensão, transcrevemos nos contextos lingüísticos em que aparecem:

- “.na ocasião ‘do affaire’ Odebrecht.”
  - “Ao que parece, o presidente e ‘sua entourage’.. ”
  - “O que pode resultar disso é ‘uma melange’ de interesses eleitorais e político-regionais..”
  - “. . . levando-se em conta ‘a plasticidade reussite’ do solo de . . .”
- Resumindo tais ocorrências, teríamos, em forma de gráfico:

<i>empréstimo</i>	<i>forma francesa correta</i>	<i>Novo Aurelio</i>
o affaire, s.m.	l'affaire, s.f.	É feminino em francês
uma melange, s.f.	un mélange, s.m.	—
sua entourage, s.f.	son entourage, s.m.	É masculino em francês
reussite, adj.	réussite, s.f.	—

Nos casos de mudança de gênero gramatical parece ocorrer uma projeção do uso vernáculo sobre o estrangeiro. “O affaire” se justificaria então por analogia genérica com “o caso”, “a entourage” e “a melange” por uma tendência a considerar femininas as palavras francesas terminadas em *age* (posto que a terminação equivalente em por-

tuguês, *agem*, denota feminino: bagagem, garagem, homenagem, personagem, viagem etc)

Em “plasticidade reussite”, houve, evidentemente, confusão entre a forma nominal “réussite” e o particípio passado ou adjetivo “réussie” Embora possa haver, em alguns casos, identidade entre o substantivo e a forma participial adjetiva (“la montée” e “elle est montée”, “la partie” e “elle est partie”, “la sortie” e “elle est sortie” etc.) isto não constitui uma regra. Talvez não se deva excluir, no caso, uma eventual contaminação do italiano, onde “riuscita” aparece com os dois valores.

### C — Nível semântico

Transcrevendo os textos em que ocorrem os empréstimos, assinalamos agora as divergências de significado entre o português e o francês, comentadas uma a uma.

*bonbonnière*- “Como se já não bastesse o preço do ingresso, que **diminui o nosso bolso**, ainda temos que aguentar as explorações da “bonbonnière”, que cobre até. ”

(Port.)-bonbonnière- loja onde se vende bombons.

(Fr.) -bonbonnière- estojo artisticamente decorado no qual se colocam bombons. Note-se também que a palavra *bombom* não designa a mesma coisa nos dois idiomas. “Bombom”, que, segundo o Novo Aurélio, é uma “guloseima de confeitaria em geral de chocolate, contendo, às vezes, recheio de frutas, licores” designa algo de muito mais específico que o “bonbon” francês: doce que se chupa ou mastiga (e cuja tradução mais adequada seria “bala”).

*boutique* “Assim cada vez mais as etiquetas estrangeiras invadem as boutiques, vendendo não só roupas mas também acessórios, malas, bolsas e perfumes. ”

(Port.)-boutique-(não registrado no *Aurélio*) refere-se apenas à moda e se emprega para designar o tipo de loja definido no exemplo acima transcrito.

(Fr.) -boutique- muito mais genérico, se relaciona a qualquer local destinado ao comércio de varejo; e equivale, portanto, à nossa “loja” Nem sempre, contudo. Uma “boutique de parfumerie” pode ser uma “loja de perfumes”; mas, como traduzir a “boutique du boulanger”? No caso do emprego pejorativo, a “boutique” poderia, até por seu aspecto sonoro, associar-se ao “boteco”; mas também aqui, os referentes não se confundem, pois no francês trata-se de

“loja” de má qualidade, enquanto que português só pode tratar-se de “bar” de segunda categoria.

*carrousel* “É preciso chamar os homens de idéias e de visão para modificar urgentemente o ‘carroussel’ que gira lentamente, ameaçando parar.”

(Port.)-carrossel-(definição técnica do *Novo Aurélio*) “Aparelho de feiras, festas e parque de diversões, constituído de um rodízio que sustém uma viga vertical, à qual se prendem hastes horizontais em cujas extremidades estão presos cavalos de madeira, carrinhos ou outras figuras que giram com o eixo.”

(Fr.) -carroussel- Eis a definição que consta no *Nouveau Petit Larosel Illustré*: “Représentation donnée par des groupes de cavaliers faisant évoluer leurs chevax et, par image, circulation intense de véhicules en divers sens.”

Não se trata, pois, da mesma coisa. O francês possui um termo distinto, para designar o que chamamos de “carrosel” Referimo-nos ao “manège”: “Attraction foraine où des figures d’animaux, des véhicules etc., qui servent de monture à des enfants, sont animés d’ un mouvement circulaire” segundo o *Larousse Contemporain*. (De “manège” = picadeiro onde se amansam cavalos ou se ensina equitação) A derivação semântica explica-se, nos dois casos, pela presença de cavalos que circulam com intensidade. Para o francês, “carroussel” lembra evoluções em diversas direções; “manège” movimentos circulares. Razão pela qual o segundo termo corresponde, melhor do que os torneios de cavalaria, à definição do referido brinquedo dos parques de diversões.

*marron* “Resume-se a um flash do cotidiano mais negro, a um episódio de imprensa ‘marron’ narrado com a vivacidade e a autêntica cobertura a crimes, fatos escabrosos e anomalias sociais”

(Port.) -marron- A propósito da expressão “imprensa marron” o *Novo Aurélio* explica: “a que explora o sensacionalismo, dando cobertura a crimes, fatos escabrosos e anomalias sociais.”

(Fr.) -marron- O *Larousse Contemporain* diz: “qui exerce une profession d’ une façon irrégulière, en se livrant è des pratiques illégales. Un médecin marron.”

Já aqui também derivação de sentido. “Imprensa marron”, seria uma imprensa desqualificada, mas não juridicamente, como na acepção francesa.

A comparação entre as colunas 1 e 3 revela que, das 45 palavras, o *Novo Aurélio* regista 26, das quais 9 com adaptação fonético-ortográfica e 17 na forma francesa original. Para este mesmo conjunto de 45 palavras, o *Dicionário de Galicismos*, de Carlos Góias, contém as 11 seguintes: “atelier” “blasé”, “bonbonnière” “boulevard”, “carrocel”, “chauvinista”, “elite”, “entourage”, “gendarme”, “pochad”, “sachet”. Destas 11, “atelier” e “gendarme” constam sem equivalentes em português. Quanto às 9 restantes, Carlos Gois propõe as seguintes substituições: “enervado” por “blasé”, “confeitaria” por “bonbonnière”, “alameda” por “boulevard”, “rodízio” por “carrocel”, “xenófobo” por “chauvinista”, “escol” por “elite”, “círculo” por “entourage”, “farça” por “pochade” (galicismo que teria sofrido um desvio semântico quanto à noção originária de “esboço ligeiro”), “saquete” por “sachet”

## 2. GRUPOS DE PALAVRAS

<i>empréstimo</i>	<i>forma francesa correta</i>	<i>Novo Aurélio</i>
aide-mémoire	aide-mémoire	aide-mémoire
ancien-régime	Ancien Régime	Ancien Régime
beau-frère	beau-frère	—
bijoux-sachets	—	—
de fond en comble	de fond en comble	—
déjà vu	déjà vu	—
enfant terrible	enfant terrible	enfant terrible
entente cordiale	Entente Cordiale	Entente Cordiale
et pour cause	et pour cause	—
faux pas	faux pas	—
force de frappé	force de frappe	—
génie du chef	—	—
grèves perlées	grèves perlées	—
hors concours	hors concours	hors-concours
la chienlit	la chienlit	—
laissez faire	laissez faire	laissez-faire
mal à l'aise	malaise	—
metteur en scène	metteur en scène	—
par droit de naissance	—	—
pot- pourri	pot-pourri	pot-pourri
prêt-à-porter	prêt-à-porter	prêt-à-porter
tour de force	tour de force	tour de force
tout court	tout court	tout court
vis-a-vis	vis-à-vis	vis-à-vis
vol doiseau	vol d'oiseau	—

### A — Nível fonético-ortográfico

As discrepâncias entre as colunas 1 e 2 são, por assim dizer, insignificantes:

*acento*: “dejà vu” por “dejá vu”, “force de frappé” por force de frappe”, “a-vis’ ’por “vis-à-vis.”

*apóstrofo*: “vol doiseau” por “vol d’oiseau”

*maiúscula/minúscula*: “ancien régime” por “Ancien Régime”, “entente cordiale” por “Entente cordiale”

*traço de união*: “hors-concours” por “hors concours”, “laissez-faire”: por “laissez faire.”

A presença ou ausência de acentos em “dejà vu” e “vis-a-vis” nada significa, foneticamente, para os falantes que desconhecem o idioma francês. Quanto aos iniciados, aos quais se dirige inconscientemente o articulista, o erro gráfico é logo notado. O mesmo acontece com o acento indevido de “force de frappé” e com a ausência do apóstrofo em “vol doiseau”

As minúsculas de “ancien régime” e “entente cordiale” explicam-se pela generalização de fatos históricos que, na origem, são únicos. Empregadas fora do contexto em que se produziram, estas duas expressões perdem sua característica de nomes próprios.

Se o *Novo Aurélio* incorre no equívoco de introduzir o traço de união em “hors-concours” e “laissez”, não há por que criticá-lo. As regras ortográficas nem sempre conseguem obediência unânime: o *Nouveau Petit Larousse* escreve “hors-concours”; o *Larousse Contemporain*, “hors concours”

### B — Nível morfo-sintático

Apenas duas observações a fazer. No verbete “aide mémoire”, o *Novo Aurélio*, após ter definido o galicismo, acrescenta: “(pl. aide-mémoires)”; o *Larousse Contemporain*, porém, registra o termo como substantivo invariável. O jornalista que utilizou “mal à l’aise” errou quanto à categoria gramatical e ao gênero, ao dizer: “E isto gera uma certa ‘mal à l’aise’ em Havana.” Na realidade, queria dizer “malaise” que, além de tudo, é substantivo masculino e não feminino. (Porque não dizer logo “um certo mal-estar”? Evitar-se-ia o erro e o ridículo)

### C — Nível semântico

No plano semântico, não houve contra-sensos. A boa compreensão exige do leitor não apenas competência linguística mas também

razoável familiaridade com certos fatos da história francesa, recente ou passada. Algumas observações se fazem, contudo, necessárias.

Cinco dos *grupos de palavras* recenseados não aparecem no *Larousse Contemporain*: “bijoux-sachets”, “force de frappe”, “génie du chef”, “par droit de naissance” e “la chienlit”

- bijoux-sachets- neologismo que o colunista mundano fabricou Para uso próprio e que, portanto, seria inútil procurar em dicionários franceses: “Abandonou definitivamente olhos e bocas como assunto e, talvez inspirada pelos demônios de *O bebê de Rosemary*, resolveu fazer jóias aromáticas. Como esses ‘bijoux-sachets’ serão exibidos na loja. ”
- force de frappe- Aparece num paralelo entre duas personalidades políticas: “O general Geisel tem até o Aco:do Nuclear com a Alemanha a lembrar, remotamente, ,a ‘force de frappé’ do general De Gaulle” Alusão ao controvertido projeto com que De Gaulle, quando de seu retorno ao poder, pretendia dotar a França de uma força de dissuação moderna suficientemente eficaz para garantir-lhe independência com relação aos blocos políticos hegemônicos. A definição técnica detalhada deste projeto político-militar vem explanada nas enciclopédias mais recentes como, por exemplo, o *Grand Larousse Encyclopédique*.
- génie du chef- Ocorre na caracterização da mesma personalidade do texto supra-citado: “Para homem formado na escola da guerra, é como se o ‘génie du chef’, que decide sem dúvida as batalhas, fosse suficiente para superar a relação objetiva de forças, sendo tão só suficiente para, enunciada a vontade, fazer-se a luz e obter-se a vitória.” Os dicionários consultados não permitiram rastrear a origem da expressão, que nenhum deles registra, aliás, tal qual. Pelo contexto, percebe-se uma nítida referência aos monarcas absolutos do Antigo Regime francês , os quais, contemplados com um poder de origem divina, planavam acima dos simples mortais.
- par droit de naissance- (Ou, “par le droit de naissance”?) Expressão que também não conseguimos localizar, nas obras de referência consultada. É utilizada para definir um de nossos recém falecidos partidos políticos: “Nosso chamado partido da oposição pertence, sem dúvida possível (‘par droit de naissance’), a essa categoria.”

- la chienlit- Consta, no *Larousse Contemporain*, como sinônimo de “mascarade”, que, por sua vez, assim se define: “mise en scène trompeuse, hypocrite”. Mas o termo tem sentido histórico. No prosseguimento do paralelo em que aparece “force de frappe”, “la chienlit” (cuja tradução aproximativa e atenuada poderia ser, por exemplo, “a palhaçada”) evoca a expressão altaneira, depreciativa e um tanto antiquada com que De Gaulle classificou os acontecimentos políticos de maio de 1968 em Paris.

Comparando as colunas 1 e 3, constata-se que mais da metade dos empréstimos não figuram no *Novo Aurélio*: “beau-frère”, “bijoux-sachets”, “de fond en comble”, “déjà vu”, “et pour cause”, “faux pas”, “force de frappe”, “génie du chef”, “grèves perlées”, “la chienlit”, “malaise”, “metteur en scène”, “par droit de naissance”, “vol d’oiseau” Quanto a esta lista, seria possível:

- substituir simplesmente pela respectiva tradução: “beau-frère” = “cunhado”, “bijoux-sachets” = “jóia aromática” “faux pas” = “passo em falso”, “malaise” = “mal-estar”, “metteur en scène” = “diretor”, “à vol d’oiseau” = “a vôo de pássaro” (registrada no *Novo Aurélio*)
- manter em francês, por se referirem a fatos históricos e de civilização: “force de frappe”, “grèves perlées” “la chienlit” e, possivelmente, “génie du chef” e “par droit de naissance”

Restariam “de fond en comble”, “déjà vu”, “et pour cause” A primeira destas expressões teria um equivalente adequado em “de cabo a rabo”; mas esta última ainda não se usa, entre nós, sem alguma reticência. As outras duas, também dificilmente adaptáveis em vernáculo, talvez venham a se incorporar ao nosso léxico, como as seguintes, já incluídas no *Novo Aurélio*: “hors concours”, “tour de force”, “tout court” e “vis-à-vis”

### 3. F R A S E S

Neste último conjunto de galicismos, o levantamento forneceu a seguinte relação de frases, históricas ou não, utilizadas seja como título de artigos, seja como parte integrante do texto:

- “C’est la nuit qu’il est beau de croire à la lumière”
- “C’ est mon opinion et je la partage”
- “je ne sais pas”
- “le chevalier sans peur et sans reproche”
- “L’Etat c’est moi”
- “Les jeux sont faits”

- “L’ Intendance suit”
- Plus ça change, plus c’ est la même chose”
- “Qui se ressemble s’assemble”
- “Qui veut faire l’ange fait la bête”

Pela sua própria natureza, estes empréstimos não figuram, normalmente, num dicionário comum. Seu emprego se verifica, sobretudo, em editoriais assinados por pessoas cultas, dotadas de um bem fundamentado conhecimento do material lingüístico e da cultura francesa. Via de regra, aliás, estes autores assinalam as fontes dos empréstimos e não cometem erros em sua utilização. Não há, portanto, como se proceder ao exame contrastivo francês/português. Note-se apenas, a título de curiosidade, que o *Novo Aurélio* registra a expressão “sans peur et sans reproche” (com “reproche” grafado inadvertidamente “repróche”) e que o *O Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* inclui, em seu apêndice “Palavras e expressões estrangeiras frequentemente usadas”, a célebre frase “L’Etat c’est moi”

Completando este item, passamos a fornecer as referências, que permitem melhor compreender e situar cada frase. Para isto muito contribuíram as pistas fornecidas pelos próprios articulistas e que foram confirmadas ou completadas através da consulta de obras especializadas, como dicionário de citações e de provérbios.

- C’est la nuit qu’il est beau de croire à la lumière”. Edmond Rostand, *Chantecler*.
- C’est mon opinion et je la partage”. É uma, entre muitas outras, das sandices memoráveis que Henri Monnier atribui a seu personagem, Josep Prud’homme, protótipo do burguês, em *Mémoires de Joseph Prud’homme*, 1857.
- “Je ne sais pas”. Extraído de uma simples nota política, na qual o jornalista constrói a frase francesa, não havendo desta forma nenhuma alusão histórica.
- “Le chevalier sans peur et sans reproche”. Assim era cognominado, pelos cronistas da época, Pierle Bayard (1476-1524), herói francês das guerras com a Itália.
- “L’Etat c’est moi”. Palavras que Luís XIV teria dirigido ao Conselho de Ministros em 1661. Entretanto, a atribuição é realmente duvidosa, como o demonstra, por exemplo, O. Guerlac, em *les Citations françaises*.
- “Les jeux sont faits”. Frase ritual, com a qual o crupiê encerra as apostas, no jogo da roleta. E que não deixa de evocar o histórico “Alea jacta est”, de Cesar.



- “L’Intendance suit”. Frase que o jornalista empresta a De Gaulle, que a pronunciava quando queria manifestar a pouca importância que dava aos problemas econômicos. As fontes consultadas não nos permitiram confirmar esta atribuição.
- “Plus ça change, plus c’est la même chose”. Alphonse Karr, *Les Guêpes* e “Voyage autour de mon jardin”
- “Qui se ressemble s’assemble”. Conhecido ditado francês que, curiosamente, nenhum dos dicionários de provérbios por nós consultados registrou. Vale lembrar que o autor do empréstimo faz uma interessante sugestão, ao propor como seu equivalente português, a velha expressão “Lé com lé, cré com cré.” Também se poderia recorrer ao mais atual ‘Diz-me com quem andas e te direi quem és.’
- “Qui veut faire l’ange fait la bête”. Pascal, *Pensées*, frag. 257, Ed. Louis Lafuma, Paris J. Delmas et Cie., p. 173: “L’homme n’ est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l’ange fait la bête.”

### III — À guisa de conclusão

Os dados expostos e examinados levam a algumas constatações que merecem destaque. O francês fornece considerável subsídio ao português, no âmbito das letras e ciências humanas, sobretudo na linguagem política. A freqüência no emprego de galicismos autênticos, correto nos diferentes níveis da análise lingüística, implica, tanto no jornalista quanto no leitor, um bom conhecimento do idioma francês. Fato muito mais notório quando se considera, em particular, a ocorrência de frases profundamente enraizadas numa tradição cultural francesa, que funciona como apreciável fonte de referência. Imprensa elitista e público letrado constituem assim os dois vetores da comunicação. Outra seria a linguagem, caso o objetivo fosse falar à massa. Mais da metade dos galicismos levantados nesta pesquisa não estão consignados num dicionário tão recente quanto o *Novo Aurélio*, e nem mesmo no já mais idoso *Dicionário de Galicismos*, de Carlos Gois. Donde se pode inferir a vitalidade atual dos galicismos, que não se limitam a um elenco fossilizado em algumas obras de consulta, mas que continuam se renovando.

Seriam estas constatações motivo suficiente para se lançar um brado de alerta? Estaria o português sob ameaça de “etnocídio cultural”, como diz Henri Gobard a respeito do francês face ao imperialismo do “anglo-americano”? Se riscos houver, não será certamente

por causa do francês. Basta ler nossa imprensa diária ou semanal, ouvir o rádio ou ligar a televisão, para se saber qual a língua estrangeira que está penetrando no nosso espaço cultural.

A influência estrangeira é um problema complexo e, quase sempre, passional. É por demais conhecida, no caso da França, a batalha homérica travada por René Etiemble contra o famigerado “franglais”; nos dias atuais, um novo herói, Henri Gobard, sai à liça brandindo a lança nacional contra o invasor estrangeiro, agora batizado “anglo-american” e que conta também com a cumplicidade dos “galio-ricains”. As próprias autoridades já tomaram consciência do problema e elaboraram, nestes últimos quinze anos, uma reforçada política de dirigismo lingüístico. Diversos organismos e comissões técnicas foram instituídas, para a defesa da língua francesa: *Haut Comité de la Langue Française*, *Secrétariat Permanent du Langage de l’Audiovisuel*, *Association Française de Terminologie* e numerosas comissões ministeriais de terminologia.

Medidas que ajudarão, sem dúvida alguma, a restabelecer um pouco a ordem na casa, mas que não conseguirão, por certo, impedir a entrada de todo e qualquer estrangeirismo. Muitos termos estrangeiros são inevitáveis e insubstituíveis: o máximo que se pode fazer é trajá-los à maneira nacional. Outros são inúteis e, se não caírem por si mesmos, talvez possam ser expelidos por medidas protecionistas. Estaria também o Brasil voltando a atenção para o problema? Segundo notícias recentes, um dos artigos do anteprojeto que vai criar o Conselho Nacional de Propaganda estabelece, para a linguagem do anúncio, o emprego obrigatório do “vernáculo gramaticalmente correto, excluindo o uso de gíria e de palavras e expressões estrangeiras, salvo quando necessárias para transmitir a informação ou o clima pretendido. (*O Estado de São Paulo*, 2-12-1979) Entretanto, o editoralista não esconde sua desconfiança quanto aos reais objetivos do projeto, embora elogie a intenção daqueles que pretendem corrigir “as distorções do idioma a que chegamos depois de longo processo de abastardamento cultural”

#### BIBLIOGRAFIA

- Buarque de Holanda Ferreira A. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1ª ed., 6ª impressão, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1975.
- Buarque de Holanda Ferreira, A. *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 11ª ed., Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.
- Dictionnaire Larousse du Français Contemporain*. Paris, Larousse, 1971.

- R. Etiemble, *Parlez-vous franglais?*. Paris, Gallimard, "Collection Idées", 1964
- E. Genest, *Dictionnaire des Citations Françaises*. Paris, F. Nathan, 1967
- H. Gobard, *L'Aliénation Linguistique*. Paris, Flammarion, 1976.
- O. Guerlac, *Les Citations Françaises*. Paris, A. Colin, 1933.
- Grand Larousse Encyclopédique*. 10t, Paris, Larousse, 1960/1964.
- Nouveau Petit Larousse Illustré*. 131e. édition, Paris, Larousse, s/d.
- M. Rat, *Dictionnaire des Locutions Françaises*. Paris, Larousse, 1957



## MESTRE EM *TEMPO DO CONTRA* (1)

(para Antonio Candido)

*Ligia Chiappini Morais Leite*

“A admiração, o respeito pelo mestre, quando se tem a sorte de ter conhecido um, tingem-se duma leve melancolia a partir da altura em que se aprende que a mais alta capacidade só pode ser adquirida por entre a dúvida”.

(Georges Gusdorf, *Professores para quê?*)

“Adote um artista antes que ele se torne professor”

Eis aí um slogan publicitário corrente na televisão de São Paulo/77, que sintetizava para as “massas” a história de uma degradação.

Como nos conta brevemente Daniel Hameline, o desprestígio do professor em nossa era, de um capitalismo avançado, é coisa que vem crescendo já há algum tempo, em contraste com o extremo respeito que lhe era atribuído no século passado:

“Nessa época (fim do século XIX), a confiança na instrução é geral. É ela que liberará os espíritos da ignorância e das superstições,

(1) — O processo de composição deste texto tem muito de bricolagem. Feito, na maior parte, de citações de algumas leituras fundamentais (de origem francesa, sobretudo) sobre a função do professor, não deve entretanto ser visto como simples justaposição de textos, porque faço questão de sustentar a sua coerência de fundo. Sei de onde parto e para onde me dirijo. Se, no caminho, encontro quem exprima o que eu gostaria de dizer, cito. E, assim aproveito para incitar à leitura dos textos que me serviram. Chamo atenção ainda, para a perspectiva atual com que o escrevo. Isto é, por trás da bibliografia francesa, e sob o aparente tom genérico, está o caso brasileiro, a universidade brasileira (diria mesmo paulista) de hoje, em questão. Não é por acaso, por exemplo, que o título é extraído da intervenção de Antonio Cândido num debate da ADUSP (“A cultura do contra” Folha de São Paulo julho/78)

Este trabalho foi redigido durante a vigência de uma bolsa de pós-doutoramento, concedida pela FAPESP para o desenvolvimento de uma pesquisa sobre o ensino da literatura.

que assegurará a igualdade entre os cidadãos e o triunfo de uma nova sociedade, republicana, leiga e fraternal. Na aurora de uma civilização científica, técnica, industrial, a escola aparece para todos como o próprio motor do progresso, da justiça e da felicidade. Cabe a ela inculcar, no respeito e na tolerância, os novos preceitos de uma moral leiga, enfim livre do obscurantismo e das influências dos padres (. . .). Entretanto, desde antes das grandes agitações da Segunda Guerra Mundial, da expansão industrial galopante (1950-1970), alguns dão sinal de alarme: o que os professores fabricam, na realidade, não corresponde à idéia que eles têm e à maneira de falar dos discursos pedagógicos. Há um grande fosso entre o que os professores creem fazer e o que efetivamente o sistema escolar os conduz a fazer.” (2)

É ainda o mesmo autor que tenta precisar em que sentido se dá esse mesmo desprestígio:

“A mudança cultural que se desenrola neste momento, no conjunto das nações civilizadas, põe em causa a função docente na sua definição mesma: não é o autoritarismo de tal ou qual professor que é criticado, mas antes a utilidade mesma do ato de ensinar em geral.” (3).

Diante da desorientação geral, há os que melancolicamente lamentam os calmos tempos em que, ao abrigo das igrejas, os grandes mestres universitários resguardavam das multidões sua ciência, suas crenças e o seu prestígio. É o caso de Georges Gusdorf, quando nos diz que “os mestres” de hoje não sabem para onde vão, quanto menos para onde conduzir seus discípulos” A sua explicação para o fato é idealista: tudo se deve a uma “crise de consciência”; tendo-se perdido sucessivamente o ideal pedagógico da Paidéia grega, da Universidade Medieval e das Humanidades renascentistas (que definiam o “programa do homem de bem”), não se conseguiu ainda encontrar outro para substituí-los. Ilusório pensar que o iremos encontrar na ciência e na técnica, porque “o humanismo técnico não existe” O que existe é “ausência de um programa educativo susceptível de reunir a humanidade, de reconciliar o homem com o mundo e consigo próprio” (4)

Gusdorf chega mesmo a perceber que “A pedagogia por si mesma não faz milagres”, que “a elaboração de uma pedagogia supõe de algum modo o problema resolvido”, mas na falta de uma perspectiva

---

(2) — *Maitres et élèves, Paris*, Hachette, 1973, pp. 8-9

(3) — *Idem, ibidem*, p. 76.

(4) — *Professores para quê?* 2a. ed, Lisboa, Moraes s.d. (1ª ed. francesa, Payot, 1963, p. 301-2.

totalizadora que lhe permita perceber as íntimas conexões entre a fragmentação do que ele chama “ideal pedagógico” e as contradições sociais e econômicas da sociedade, só pode propor soluções miraculosas: “algum gênio que arrancasse o mundo de hoje à fascinação e sortilégio da civilização mecânica.” (5)

Mas, nos mesmos anos 60, enquanto Gusdorf buscava o seu gênio salvador, outros investigadores-professores (entre os quais Bourdieu e Passeron, cujo livro *Les Héritiers* saiu em 1964) buscavam explicações mais globais para o fenômeno da crise educacional moderna. (6)

É mais uma vez, Daniel Hameline que resume os fatos:

“Os anos 60 verão a hora das tomadas de consciência coletivas. a hora também de novas tentativas para romper o encadeamento fatal do ato de ensinar a um sistema escolar cada vez mais inadaptado face à origem das sociedades modernas. (...) quando se perceberá que a idéia muito bela, herdada dos fundadores da Escola Republicana mascara com efeito a dependência, em relação aos imperativos sócio-econômicos de um sistema de ensino muito menos igualitário, justo e libertador do que se queria acreditar” (7)

Nessa mesma linha estão os textos de Georges Snyders, que culminam no livro de 1973 (*Où vont les pédagogies non-directives?*) Assim, por exemplo, se Gusdorf freqüentemente descreve com pertinência os fenômenos (mostrando como “a função docente dissociou-se em especialidades cada vez mais estreitas; o especialista acantonou-se em seu canto; isolado dos vizinhos, encarregado de transmitir um saber fraccionado ( ) incapaz de compreender a significação e o valor do que ele faz”) (8), não vai além da constatação empírica, enquanto Snyders busca, para o mesmo fenômeno, explicação que se apóia numa teoria da sociedade como um todo:

“É, antes de tudo pelo não-dizer que a escola serve o regime estabelecido ( ). É a recusa da cultura que permite à burguesia assentar sua exploração e não a extensão da cultura ( ). É precisamente para não falar do essencial que se desvia a aten-

---

(5) — *Idem*, p. 302.

(6) — *Ed. de Minuit*. Além desse livro de Bourdieu e Passeron, surge o artigo de Christian Baudelot, “La Rhétorique des étudiants à l’examen” in *Rapport Pédagogique et Communication*, Mouton, 1965. Já na década de 70, cita-se também o livro de Christian Baudelot *L’école capitaliste en France*, Maspéro 1971, e, para o Brasil, um livro imprescindível, Manfredo Berger, *Educação e Dependência*, Porto Alegre, Difel/URGS, 1976.

(7) — *Op. cit.*, p. 9.

(8) — *Op. cit.*, p. 305.

ção sobre uma “massa de conhecimento inúteis, supérfluos, sem vida”. A escola só pode ser morna cortada dos interesses dos alunos.” (9)

O que foi dito aqui vale para o ensino, em geral, mas especificamente para os dois primeiros graus. Entretanto, a Universidade também paga seu tributo à desvalorização do professor, considerando quase sempre o ensino como sua função menor, em relação a uma supervalorização do que chama (mas nem sempre é) investigação.

Vladimir Kourganoff, astrofísico francês, professor na Universidade de Paris-Sud, dedica um livro inteiro à tentativa de desvendar o que ele chama a “cara oculta da Universidade”, que tem muito a ver com o esquecimento em que freqüentemente é deixada a questão do ensino nessa Instituição. Seu ponto de partida são perguntas como esta: “Não é chocante ver que a maioria dos docentes-investigadores consideram que uma de suas funções, a de investigador, é prestigiosa, importante, exaltante, enquanto a outra, a docente, é desprovida de todo interesse?” (10)

Polêmico, às vezes demasiado esquemático, Kourganoff não deixa de colocar o dedo em questões fundamentais, quase sempre obliteradas pelo discurso universitário. Embora sejam simples como a anterior, ou como esta outra: é do ensino que, em última instância, se vive na Universidade mas é exclusivamente pela pesquisa que se ascende na carreira.

Nessa defesa do ensino transpira, entretanto, um certo desprezo pela pesquisa. E a análise beira o maniqueísmo. Kourganoff acaba postulando uma discutível incompatibilidade de base entre a investigação e o ensino como atividade de uma mesma pessoa. Vejo aí o perigo de esvaziar o professor de conteúdos próprios, transformando-o em simples repetidor de pesquisas alheias. (11)

O assunto (ruptura entre ensino e pesquisa) tem sido objeto de muitas discussões, especialmente depois de 1968, na França. E to-

---

(9) — Georges Snyder, *Où vont les pédagogies non-directives?*, Paris PUF., 1973, p. 304.

(10) — V. Kourganoff, *La Cara Oculta de la Universidad*, Buenos Aires, Ed. Siglo Viente, 1972, p. 101.

(11) — Embora Kourganoff observe que ninguém consegue ser simplesmente um repetidor e, no trabalho de síntese e escolha, feito pelo professor, se exige um talento especial, prefiro não fazer tão drasticamente a distinção entre esse trabalho e a investigação, pois, até que ponto podemos negar como *pesquisa*, pelo menos no que toca às ciências humanas (e, especialmente, os estudos literários), um esforço de seleção e síntese, se ele realmente for sério e aprofundado?



das elas acabam apontando para essa separação drástica entre o pesquisador e o professor, como sendo uma das principais causas da esclerose do ensino em todos os graus. (12)

Em letras, pelo menos, a experiência nos diz que a pesquisa é o alimento do professor, o que é mais ou menos um consenso. Mas, embora disto já não compartilha a opinião geral, eu diria que a recíproca é também verdadeira: o ensino é o alimento do pesquisador.

Descontando, portanto, um certo dogmatismo de Kourganoff em relação à pesquisa não podemos deixar de admitir o que, no seu livro, vai contra o mito da “investigação” quando esta conduz não a conquistas do conhecimento, mas à simples promoção pessoal dos “investigadores” e à carreira desenfreada, às publicações que engordam currículos.

“Publicar ou perecer” é de fato, o slogan que retumba na cabeça dos universitários, hoje, no mundo inteiro, onde se impõe cada vez mais o modelo americano de Universidade. O Brasil, com seu moderno sistema de pós-graduação e as sucessivas re-estruturações da carreira universitária, segue o mesmo caminho.

Mas se Kourganoff desvaloriza, de certo modo a pesquisa, para supervalorizar o ensino, encontramos a posição contrária, quase simetricamente oposta, num texto bastante diferente, cuja sutileza não consegue ocultar o menosprezo pelo professor universitário. Trata-se de texto de Maurice Blanchot, “O pensamento e a exigência de descontinuidade” (13), em que defende a descontinuidade como fator imprescindível ao livre e pleno desenvolvimento do pensamento filosófico. Descontinuidade que é sistematicamente negada, segundo ele, pelo pensamento filosófico, quando este é produto da Instituição

---

(12) — Aludo especialmente aos trabalhos que se seguiram ao Colóquio de Cérisy- La Salle (1969), sobre *O Ensino da Literatura* (Paris, Plon, 1972), como os do Colóquio de Strasbourg, de 1975 (Michel Mansuy, *L'enseignement de la littérature, crise et perspectives*, Nathan), os estudos do grupo da revista *Pratiques* (Metz) e da revista *Littérature* (especialmente os nº 7 e 19); a discussão dos problemas relativos ao ensino da literatura e o relato de experiências de vários grupos franceses, em *Poétique*, 30, ou a livros isolados, como o de France Vernier *L'écriture et les Txtes*, Paris, Éditions Sociales, 1974. E deixo aqui os meus agradecimentos a um colega da Universidade Estadual de Campinas, atualmente em Paris, preparando um estudo sobre os manuais de literatura, porque comigo compartilhou os dados bibliográficos sobre o assunto, indicando e, muitas vezes emprestando, livros e revistas. Seu nome: José Dias (Fac. Educação/Unicamp)

(13) — Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 1 11.

universitária, ou seja, quando o filósofo é também professor. Porque a forma desse pensamento é a “exposé”, “dissertação escolar e universitária”

Assim, segundo Blanchot, dos gregos aos tempos modernos, co-existem duas correntes de pensamento. A do *fragmento* (pontilhada pelos nomes de Heráclito, Platão, Pascal, Nietzsche, Bataille, René Char) e a da linguagem esférica, contínua: de Parmênides a Kant e Hegel. O tempo de Hegel seria o tempo alto desse pensamento contínuo, produto da Universidade.

Submeter-se a isso tem como conseqüência direta uma filosofia que descarta o momento da descontinuidade e privilegia a síntese, o que formalmente se traduz pela “monotonia do desenvolvimento em três tempos” e “institucionalmente”, pela identificação “da razão com o Estado” e da “sabedoria com a Universidade” (14)

Já o pensamento descontínuo respeitaria a distância radical que define a relação mestre-discípulo, assim entendida:

“O mestre representa uma região absolutamente outra do espaço e do tempo; isto significa que há por sua presença, uma dissimetria nas relações de comunicação (. . .) o mestre não é, portanto, destinado a fazer desaparecer o campo das relações, mas a agitá-lo; não facilitar os caminhos do saber, mas em primeiro lugar a torná-los não somente mais difíceis, mas propriamente infranqueáveis, o que a tradição oriental da maestria mostra bem” (15)

O pensamento contínuo da filosofia universitária achataria essa relação, reduzindo-a a uma relação simples e linear que no fundo, se constitui numa relação de poder: “o desconhecido se confunde com a pessoa do mestre e é então seu valor próprio, seu valor de exemplo, seus méritos de Guru e de Zaddik (sua transcendência de mestre), não mais a forma do espaço interrelacional de que ele é um dos termos, que se torna princípio de sabedoria” (16)

O sábio, aceitando desaparecer na Instituição, achataria igualmente a Filosofia no discurso professoral: “a palavra que ensina não é em nada aquela que a estrutura mestre/discípulo nos revelou própria a se abrir sobre uma ruptura fundamental, mas ela se contenta com a tranqüila continuidade discursiva. ( ) o filósofo

---

(14) — *Op. cit.*, p. 3.

(15) — *Op. cit.*, p. 5.

(16) — *Op. cit.*, p. 5-6.

transformado em professor, determina um achatamento visível da Filosofia. ” (17)

Embora ressaltando que não há intenção pejorativa de sua parte, em relação ao pensamento universitário, Blanchot se inclina decisivamente para o filósofo marginal à Universidade. Sua opção parece ser por uma espécie de filósofo puro, não contaminado pelo professor. Nietzsche é seu exemplo máximo. E não é sem certo pesar que reconhece: “E, entretanto, o filósofo não pode mais evitar de ser professor de filosofia” E, admitindo que Kirkegaard “engendra grandes universitários”, lembra também que muitas das questões fundamentais e das obras máximas da História da Filosofia nasceram vinculadas a um trabalho de professor. (cita, por exemplo, o caso de Heidegger, cuja obra é em grande parte feita de cursos e trabalhos universitários)

Pela simples razão de que nos lembra fatos como esse (da história da Filosofia e da Universidade), Blanchot acaba por nos fornecer argumentos contra a separação exagerada entre o ensino e a pesquisa, tal com é feita por Kourganoff. Curiosamente, porque ao contrário das intenções do seu texto (que, no fundo só admite a verdadeira pesquisa fora da Universidade) ele, nos permite pensar que as duas atividades (ensino e pesquisa) não devem ser tão incompatíveis assim, se andam juntas há tanto tempo, exercidas por tantos pesquisadores e ilustres professores.

Mesmo porque sua tese do rebaixamento da Filosofia pelo discurso universitário é altamente discutível. É o que começamos a perceber quando observamos que, sob uma aparente objetividade, e sob um aparente anti-hegelianismo seu texto esconde uma ideologia idealista e “hegeliana” Toda a história da filosofia é aí vista de maneira linear e, na linha traçada, todas as peças se ajuntam, para desaguar em Hegel. O discurso universitário é visto de maneira monolítica, sem contradições possíveis. Em nenhum momento se aponta para a possibilidade de uma luta interna à Instituição. A filosofia aí produzida tem que necessariamente ajustar-se à visão de mundo dominante na Universidade. Por outro lado, há o desejo de resgatar a “pureza” da Filosofia, desejo que se apóia numa apologia do fragmento, visto como o verdadeiro achado da modernidade, que, por sua vez é vista, (aqui, como em outras obras de Blanchot), como o tempo ideal onde convergem todas as conquistas do pensamento. Se quiséssemos fazer caricatura, diríamos que, do fundo do texto de

---

(17) — *Op. cit.*, pp. 8-9.

Blanchot, brota este grito paródico: “Adote um filósofo, antes que ele se torne professor”

Mas, afinal como garantir que o fato de ser produzida na Universidade condene a Filosofia, necessariamente a se identificar à Instituição e a identificar Razão e Estado? Quem pode afirmar que, dentro da Instituição, a única relação possível entre mestre e discípulo é a do Guru para o fanático? Não dependeria tudo, em grande parte, da visão da Instituição que se tenha, de quem a Instituição serve, a que se serve dentro, pela e até, apesar da Instituição? O mínimo que podemos pensar, à medida que conseguimos penetrar um pouco a trama bem tecida do ensaio de Blanchot, é que felizmente as coisas são bem mais contraditórias do que ele pensa.

— II —

“A palavra do mestre é uma palavra mágica. Ao apelo de um espírito outro espírito desperta: pela graça de um encontro, uma vida foi mudada”

A citação acima, extraída do livro de Gusdorf, dá o tom geral desta segunda parte, porque, mesmo aceitando as críticas que lhe são feitas — sobre a maneira idealista de conceber a relação mestre-discípulo como “ encontro de eleitos”,

— sobre o conseqüente desprezo pelo aluno “médio” e pelo professor “médio” que seriam naturalmente menos dotados e, portanto, não alcançariam definir essa relação privilegiada,

— sobre a “imagem romântica (que fornece) do trabalho do intelectual como criação livre e inspirada” (18),

não podemos negar que consegue pôr o dedo em certas questões importantes que a Sociologia da Educação não esclarece, e das quais destaco as seguintes:

— é inegável que, na história de cada um de nós, há professores que nos marcaram mais que outros,

— é inegável que, se assim foi, é porque nos souberam conduzir, através do estudo de disciplinas específicas, a formulações (parciais, mas decisivas) de valores e princípios norteadores de um destino,

— é inegável que, “o ato pedagógico, em cada situação particular, ultrapassae em muito os limites dessa situação particular, para pôr em causa a existência pessoal no seu conjunto” (19)

---

(18) — Ver Daniel Hameline. *op. cit.*, pp. 16-17, “documentos”

(19) — Gusdorf, *op. cit.*, p. 18.

— e, razão mais subjetiva, mas nem por isso menos verdadeira, mestres há, porque eu conheço pelo menos um.

Assim, uma vez “demonstrado” que existem mestres, podemos tentar resgatar, com Gusdorf, o que resta de mágico ou de poético na figura desse herói degradado: o professor. (20)

Se podemos conceber o professor como um agente dos aparelhos ideológicos do Estado (Althusser), podemos também vê-lo simultaneamente como um aprendiz de feiticeiro. Em que medida isto não é uma simples justaposição de termos incompatíveis, espero deixar claro até o final. Enquanto aprendiz de feiticeiro, o professor vislumbra brechas para uma ação transformadora dentro da Instituição.

Aprendiz de feiticeiro, porque o professor moderno traz o rastro do xamane primitivo:

“Depositário das tradições sagradas, mestre dos rituais de iniciação, o xamane, o feiticeiro, homem-medicina, é o primeiro de todos os mestres-escolas do gênero humano” (21)

Mas esse rastro não oblitera diferenças essenciais. Diferenças que começaram a aparecer desde o momento em que a Humanidade entra na Era da escrita. Com a invenção da escrita e com a descoberta de culturas variadas no tempo e no espaço, segundo Gusdorf, “o encontro educativo situa-se no centro de um espaço intelectual cujos limites se alargam sem fim no espaço e no tempo” A partir daí, o espírito torna-se crítico. O mito é insuficiente. “Constitui-se um saber cuja tarefa é reunir e criticar todos os testemunhos do homem sobre o homem” Sócrates e os sofistas teriam sido os primeiros mestres, que teriam ensinado aos discípulos “o exercício radical da crítica e da inteligência” O mestre da nova era não é o Xamane totalitário, autoridade incontestável. O mestre agora; atingido irremediavelmente

---

(20) — Utilizamos aqui indistintamente a palavra mestre e a palavra professor, mesmo sabendo que, para Gusdorf, entre outras elas se distinguem radicalmente. Porque gostaríamos de relativizar a distinção. Se é certo que nem todos os professores são mestres; se é certo também que nem todos os mestres são professores, poderíamos dizer, para ficar só no âmbito escolar que em certa medida, todo o professor que não se limite a ser mero repetidor, é mestre, levando em conta que há diferentes graus de maestria. Um professor, que trabalhe seriamente, fazendo sua disciplina em que é especialista, será de certa forma, mestre porque faíscas do seu amor pela que faz acabarão contagiando desigualmente pessoas pela vida à fora, o que já é criar discípulos, mesmo sem atizar grandes fogueiras.

(21) — Gusdorf, *op. cit.*, p. 271.

pela dúvida, sabe que a sua não é a única verdade. Aprende o relativo e, com ele, a liberdade do discípulo e a negação de si mesmo como a sua lição mais importante. Símbolo desse mestre cuja última lição é o apagar-se como mestre é Sócrates, falando aos discípulos, no *Fédon*, de Platão: “Quanto a vós, se me quereis acreditar, não façais grande caso de Sócrates, mas muito mais, da verdade”; e, literalmente, morrendo para seus discípulos, exigindo até o fim o rigor crítico para com suas últimas lições, porque não desejaria ir-se “como abelha, deixando o ferrão” (22)

O mestre tem a consciência da distância radical que o separa do discípulo, o que não lhe permite nem adotar a posse de uma igualdade demagógica, nem cair no autoritarismo. Um mestre sabe que suas lições se assentam sobre um paradoxo: sua palavra “o oculta tanto quanto o exprime” Porque “uma idéia traz a marca daquele que a pensou: o sentido dela estabelece-se pela sua inserção no conjunto de uma paisagem mental indissolúvelmente ligada à totalidade de uma vida” (23)

Mas, mesmo assim um mestre sabe que é modelo, e aceita ser modelo porque isso não quer dizer, necessariamente, que seja autoritário:

“Fará viver aos alunos uma experiência de continuidade com sua vida, embora lhes apresentando modelos, sem temer o que o termo comporte de perfeição e de ruptura fora do quotidiano. A partir do momento em que o modelo realiza esse tipo de ligação, a relação do aluno ao modelo pode ser de submissão sem servilismo nenhum” (24)

Meu mestre sabe que:

“para tomar posse de si mesmo, para reencontrar a força de pensar por si mesmo (o aluno) tem necessidade de um modelo, que o tire das facilidades, das aproximações costumeiras” (25)

---

(22) — A primeira citação de Sócrates é via Gusdorf pag. 104. A última edição brasileira do *Fédon* trad. de Jorge Paleika e João Cruz Costa, São Paulo, Abril, 1972. Edição que aliás, traz a frase anterior mais bem traduzida: “Vós, entretanto, se me acreditais, cuidai menos de Sócrates que da verdade” (p. 103)

(23) — Gusdorf, *op. cit.*, p. 305.

(24) — Snyders, *op. cit.*, p. 352.

(25) — Snyders, *op. cit.*, p. 352.

Meu mestre sabe que:

“a invenção é descoberta a partir do que os outros já estabeleceram. Não é cópia mas reviviscência em mim do que o out.o sentiu” (26)

Meu mestre sabe que:

“o modelo pedagógico não é precisamente um dado (. . .), mas uma fonte, uma estimulação em que cada um se inspira segundo finalidades que persegue, descobrindo que essas finalidades elas mesmas são modificadas, enriquecidas pelo encontro com o modelo”. (27)

Meu mestre sabe que:

“o risco pedagógico, o risco de induzir os alunos em erro ou de pesar arbitrariamente sobre sua vontade para dirigí-los em direção ao que nós pensamos ser verdadeiro, esse risco é a definição mesma do ensino -- e se nós devemos sem descanso trabalhar para reduzi-lo não há apesar disso nenhum meio de o suprimir: o ceticismo mole, a indecisão, a recusa de escolher, consistem também em tomadas de posição; conduzir os alunos aí não é menos comprometedor” (28)

Mas, meu mestre sabe, como Gusdorf, que na Universidade:

“Todo mestre traz em si a sombra de um potentado” (29)

e que:

“A vontade de poderio habita também os sábios, sejam eles quais forem” (30)

e que:

“O respeito natural pela hierarquia estabelecida assegura uma fácil eminência ao mestre” (31)

e, ainda que:

“A defesa das posições adquiridas contra eventuais recém-chegados é apenas um aspecto da polemologia universitária” (32)

---

(26) — Snyders, *op. cit.*, p. 353.

(27) — Snyders, *op. cit.*, p. 353.

(28) — Snyders, *op. cit.*, p. 313.

((29) — Gusdorf, *op. cit.*, p. 161.

(30) — Gusdorf. *op. cit.*, p. 161.

(31) — Gusdorf, *op. cit.*, p. 162.

(32) — Gusdorf, *op. cit.*, p. 167.

Mas meu mestre sabe, finalmente, que:

“quem não é capaz de edificar uma obra constrói uma carreira, segundo os caminhos e os meios da arte do arrivismo calculadamente prosseguidos” (33)

Por isso, sua melhor arma contra a “mornura” da Instituição é o seu trabalho.

Por isso, ao invés de fugir à Instituição para manter-se “puro”, como quer Blanchot, aí permanece e aí constrói sua obra.

Por isso não permite que a Instituição “dê forma ao seu pensamento” e, ao contrário, “por virtude do muito imaginar”, concorre muitas vezes à reforma da Universidade.

Por isso ainda, não recusa os títulos e privilégios que, na Instituição, conquista, usando-os sempre em favor dos interesses do “baixo clero” (34) (35)

E também, por isso, em meio às perseguições, intrigas, bajulações e manobras, nesse espaço minado em que “viver é muito perigoso”, o moderno xamane vai passando ileso, corpo fechado “no meio do redemoinho”

Fingindo que não vê as intrigas se armando e os golpes se formando, deixa supor-se candidamente enganado e vai dando a todos uma lição de astúcia e humanidade.

Recusando-se a cair na paranóia geral que faz ver no vizinho um possível traidor, prefere ver no traidor de hoje o colega solidário de amanhã.

Por isso conserva a serenidade para produzir intelectualmente e atuar politicamente, nessa mesma Instituição da qual é o mais alto servidor e o inimigo mais severo. Um perigo; mas que ela acolhe e rejeita indefinidamente, porque dele depende seu prestígio e sua história.

---

(33) — Gusdorf, *op. cit.*, p. 163.

(34) (35) — Veja-se, por exemplo, para avaliar a pertinência de expressão “clero”, as histórias que nos conta Jacques le Goff sobre os *Intellectuais na Idade Média* (Lisboa, Estudos Cor, 1973). Aí vemos que a Universidade Moderna tem muito ainda das Universidades Medievais, onde também eram comuns as manobras para “destronar” uns aos outros, para conservar ou conquistar privilégios. Veja-se, por exemplo, a história de Abelard, o arquétipo do professor Universitário parisiense, de como conquista o posto de seu mestre Guillaume, pp. 42-43.



Porque meu mestre sabe:

Que uma Universidade que se preze não se faz sem mestres.

Mas é tempo de recapitular: uma vez “demonstrado” que o mestre existe, uma vez estabelecida a natureza das suas relações com os discípulos, e uma vez descrita a forma como se faz a sua inserção na Universidade, é preciso sondar mais de perto a natureza da sua relação com o seu trabalho, sua obra pessoal de investigação, o alimento constante da sua vida de mestre.

Para começar, sirvo-me novamente de Gusdorf:

“O mestre, antes de surgir como modelo para os outros é aquele que a si próprio se encontrou. Porque a si próprio se conquistou. É aquele que ganhou sua vida e essa é a mais evidente lição de sua força” (36)

Por isso mesmo não podemos concordar inteiramente com o mesmo autor, quando diz que: (sublinho o que acho discutível)

“Mas em qualquer desses casos, quando a fidelidade da memória está garantida, é preciso reconhecer que ela se liga a qualquer coisa que se situava *fora do saber propriamente dito* e contava mais do que ela. O saber fornece a ocasião ou *pretexto do encontro*” (37)  
“*Para além da reflexão sobre as vias e os meios do ensino especializado*, abre-se-nos a possibilidade de uma outra investigação que, como uma pedagogia da pedagogia, se exerce sobre a investigação dos processos secretos, graças aos quais, *fora de todo o conteúdo particular*, se cumpre a edificação de uma personalidade e se processa um destino” (38)

Nessas afirmações, o saber é descartado muito rapidamente. Eu diria até que com certa leviandade. E prefiro considerar que a maestria se faz pelo aprofundamento de um saber determinado, “para o fundo de”, e não “para além de” ou “fora do”, como quer Gusdorf.

O mestre só é tal pelo crescente domínio que adquire de um saber particular. Negar isso é conceber uma pedagogia desvinculada de um conteúdo, inteiramente formal, portanto.

---

(36) — *Op. cit.*, p. 115.

(37) — *Op. cit.*, p. 120

(38) — *Op. cit.*, p.120.

É preciso, ao contrário, reconhecer com Kourganoff, que:

“Fazer-se compreender é um problema de competência em uma disciplina dada, antes de ser um problema de comunicação no mero sentido psicológico” (39)

No caso dos professores de Letras, a freqüente desvinculação entre a pesquisa pedagógica e a pesquisa teórica sobre a natureza e função da literatura (ou, em muitos casos, a inexistência de uma reflexão séria nos dois campos), tem dado alguns curiosos paradoxos:

— o professor de letras paralisa, mesmo quando ensina que a literatura pode conduzir o leitor a conhecer e a agir.

— o professor de letras, mesmo quando ensina teoricamente que a literatura pode ser fonte de prazer, mata o prazer pelo seu discurso asséptico, que distancia os alunos do texto literário.

— o professor de letras, mesmo quando ensina que a literatura é criação verbal, abafa a expressão do aluno e contribui ao seu embrutecimento.

— o professor de letras, mesmo quando ensina que a literatura é também ideologia, sacraliza-a, levando o aluno a sacralizá-la, pela relação passiva que este acaba tendo com os textos.

Falta-nos, pois, todo um trabalho para determinar a natureza e a função do objeto de nossas aulas e pesquisas: a literatura. Falta indagar a que serve o seu ensino: como ele serve à Instituição e como e a quê nós queremos que ele sirva dentro dela. Falta vencer a auto-censura e deixar que as questões óbvias se imponham: Para quem ensino literatura? Para que ensino literatura? Que interesses meu trabalho defende? Que interesses pretendo eu que ele defenda? Em que direções aprofundar minhas pesquisas? Em que direções planejar minha atividade didática? Pedagogia supõe transformação: em que sentido meu trabalho transforma? A mim? aos alunos? Quem são os alunos? qual o seu repertório? qual a sua situação de classe? Qual a consciência que eles têm como aluno? quais as expectativas a que gostariam que eu correspondesse? quais as expectativas que eu gostaria de suscitar neles? etc.

Esse trabalho levaria a reconsiderar em profundidade o lugar que a literatura ocupa na sociedade em geral, no ensino, em particular. E esta simples frase encerra um vasto programa de investigação, que eu não poderia ter a pretensão de desenvolver aqui. Mesmo

---

(39) — Kourganoff, *op. cit.*, p. 84.

porque não se trata de começar do zero. Muito desse programa já foi cumprido exatamente por certos professores que, mesmo no Brasil, mergulharam fundo nas questões intrincadas do “texto e ideologia”, “literatura e sociedade”, “escritor e público”, “literatura e formação do homem”, entre outras.

Contrariamente a certa maneira idealista de encarar o fenômeno literário (que postula, por exemplo, a ligação necessária entre a obra esteticamente bem realizada e a obra socialmente revolucionária), um trabalho dessa natureza estaria consciente de que as relações entre literatura e sociedade e, mais especificamente, entre literatura e ideologia, são extremamente contraditórias.

Um professor de letras teria, assim, consciência do papel nem sempre revolucionário da literatura, mas saberia também que, apesar disso, “não há sem dúvida, nenhuma grande obra que não seja suscetível de uma reavaliação crítica, que não tenha um papel a desempenhar nessa reavaliação crítica — a partir da qual ela toma uma significação que vai além dos limites da sua classe, ela se torna meio, para as classes dominadas, de chegar à lucidez” (40)

Um professor de letras interpretaria, assim, “as obras dos grandes homens à luz das aspirações populares”, procuraria “nas obras dos grandes homens, em que medida respondem às aspirações populares”, — “e em que medida também acontece que lhes sejam infiéis” (41)

Como a educação se dirige à personalidade inteira, à afetividade e à inteligência, o professor de letras poderia perguntar-se, entre outras coisas, “como ensinar a literatura de tal modo que as emoções dos poetas se incorporem às emoções vividas dos alunos e lhes comuniquem alguma coisa da sua sutileza, amplitude, brilho” (42)

Um professor de letras levaria em conta o fato de que os escritores podem preencher uma “função educativa nacional”, como a chamaria Gramsci. Por isso não se limitaria a exercer uma crítica normativa, nem a trabalhar as grandes obras isoladamente.

A crítica a exercer seria então muito mais “positiva”, e a história da literatura que fizesse seria encarada como uma parte, ou um aspecto da história da cultura.

E um professor de literatura seria também um crítico, no sentido de que não teria medo de atirar-se ao estudo das obras do pre-

---

(40) — Snyders, *op. cit.*, p. 351.

(41) — Snyders, *op. cit.*, p. 351.

(42) — Snyders, *op. cit.*, p. 351.

sente, das tendências da literatura contemporânea, mesmo que elas não revelem produções ao nível da literatura já consagrada. “Consciente dos contrastes” entre os diversos tipos de cultura, inclusive entre a cultura que ele representa e a representada por seus alunos, tornar-se-ia capaz de viver uma e outra” (43)

Enfim, da relação crítica e aprofundada que esse mestre das letras mantém com a sua disciplina específica, desse grande saber, longamente acumulado e assimilado numa existência feita de reflexão e de leitura, resulta que eu me limito aqui mais a apontá-lo que a descrevê-lo, pois, discípula que sou reconheço a distância radical que me impede o resumo ou a repetição. Apenas gostaria de acentuar que faz parte desse “saber” o reconhecimento dos seus próprios limites. Sendo assim, meu mestre não tem a pretensão de buscar sozinho soluções miraculosas para a ausência de projeto pedagógico na escola moderna. Em vez de sonhar com um gênio salvador, como Gusdorf, prefere considerar que tal projeto não pertence a um homem só, e, enquanto espera que ele seja definido coletivamente, vai fazendo o que pode, explorando a literatura como forma de resistência possível em tudo aquilo que ela tem de *contra*. Até que dias melhores existam em que possamos definir a favor do quê estaremos colocando o nosso pensamento e a nossa ação, nossas pesquisas e as nossas aulas, norteadas por um “ideal pedagógico” mais coerentemente definido. (44)

Lembraria apenas que a definição de qualquer pedagogia, pelos professores de hoje não pode ignorar um fenômeno que é fator determinante na crise que vivemos: o fenômeno da democratização, da escola em geral, da Universidade, em particular

Em nada avançamos ao rotularmos o processo de democratização que o ensino vive hoje, como sendo um processo de massificação. Recorrer a esse expediente é apenas uma forma de confessar a nossa incapacidade de adaptar a escola às novas condições sociais que ela vive. É querer ridiculamente parar a História, em nome de um “alto padrão” de cultura a defender, de uma Universidade de elite a conservar.

Nesse sentido, tudo está por inventar. Começando pela forma de conceber a aula, a pesquisa, e as relações mestre/discípulo.

Numa universidade em tempo de democratização não cabe mais a aula unicamente conferência, nem o mestre unicamente fala, tal co-

---

(43) — Snyders, *op. cit.*, p. 350.

(44) — A. Candido, “A cultura do contra” já citado.

mo o conhecemos tradicionalmente, tal como o definem Blanchot e Barthes:

“A relação do mestre ao discípulos é a relação mesma da palavra, quando nesta o incomensurável se faz medida e a irrelação, relação” (45)

“O que se segue decorre da idéia de que há uma ligação fundamental entre o ensino e a fala” (46)

Mas há falas e falas. A do mestre-xamane não é o discurso que vem do alto da cátedra e do fundo da tradição clássica, mas é parente da fala mansa e bela dos contadores de história. (47)

De qualquer modo, a exigência de atualização da escola implica numa distribuição da fala que desloca a relação mestre/discípulo para uma relação de grupo, em que o mestre se inclui quando baixa do palco, reinaugurando o gesto-símbolo de Celestin Freinet. (48)

Postular isso é, de certa forma, negar o mestre tal como o vimos definindo. Mas, se “o mais alto ensinamento do mestre é apagar o que ensinou e depois apagar-se a si próprio aos olhos dos discípulos”, a negação do mestre é a maior homenagem que lhe presta um discípulo. Mesmo porque, meu mestre sempre soube que:

“O professor universitário é o último tutor, a última segurança diante das solidões da vida em que cada um tem que assumir as suas próprias responsabilidades” (49)

Dessa forma, a negação do mestre é, ainda, reflexo das lições apreendidas. Porque um mestre pouco a pouco vai cortando o cordão umbilical àqueles que se obstinam em se perpetuar como discípulos. É a lição mais dura de aprender. É a lição mais triste de ensinar.

---

(45) — Blanchot, *op. cit.*, p. 5.

(46) — Roland Barthes, *Escritores Intelectuais Professo.es* e outros ensaios, Lisboa, Presença, p. 25.

(47) — É bom lembrar também que um mestre não é somente fala, como dão a entender os teóricos da maestria. É também um corpo. Uma voz, por exemplo. O esquecimento disso pode ser catastrófico. Para ficar com dois extremos: da voz esganiçada, que, à força de se fazer ouvir não deixa escutar, à voz macia, encerrada em si-mesma que, numa classe de 100 alunos, chega à primeira fila.

(48) — Prof. primário francês que, na década de 20, em sua pequena escola de província, retirou o estrado destinado ao professor em sua sala, para construir com ele uma mesa, onde instalou o material de imprensa com que revolucionariamente, alfabetizava seus alunos. (Ver Elise Freinet, *Naissance d'une pédagogie populaire*, Paris, Maspero, 1969.

(49) — Gusdorf, *op. cit.*, p. 66.

Negar-se como mestre é recusar-se a representar, pelo cultivo de um séquito extemporâneo, a paródia do vivido.

“O mestre é, pois, e necessariamente, um homem só” (50)

.....

## ASPECTOS SEMÂNTICOS DA PRODUTIVIDADE LÉXICA

*Maria Aparecida Barbosa*

Temos procurado, em nossas pesquisas, chegar a uma sistematização dos processos fundamentais que possibilitam a criação neológica e o conseqüente enriquecimento do universo lexical de nossa língua. Esses processos integram a competência dos falantes, que, consciente ou inconscientemente, os utilizam na criação neológica, na renovação das normas e do sistema.

Entretanto, é preciso considerar *a priori* três aspectos essenciais na criação do neologismo:

a) Cada língua funciona segundo o seu próprio código em virtude do qual são produzidos os enunciados de discurso e as formações lexicais. Tudo que provém de outra língua é considerado como dependente de outro código. Desse modo, as realizações morfo-sintáticas são exclusivas de uma língua;

b) O neologismo é um signo lingüístico que comporta uma face significante e uma face significado, por isso os dois componentes são simultaneamente modificados na criação neológica, ainda que a mutação pareça relacionar-se sobretudo à morfologia ou ao significado;

c) A formação neológica, exceção feita a certas onomatopéias e à criação *ex-nihilo*, nunca é uma unidade mínima de significado, isto é, um morfema (Pottier). O repertório lexical de unidades mínimas é transmitido de geração a geração e, por esta razão, a criação é o resultado da combinação de elementos mais simples existentes na língua. Desse modo, a criação consiste essencialmente no modo de relação entre esses elementos.

Esses aspectos nos permitem fazer algumas observações quanto aos processos de formação de palavras neológicas:

1 O neologismo pode decorrer da criação de um novo signo; será uma criação *ex-nihilo* que não recorre a bases lexêmicas ou mor-

femas gramemas já existentes no código, embora o signo criado tenha de se adaptar às estruturas fonológicas permitidas pelo código lingüístico e, ao ser formado, deva necessariamente conter os formantes (morfemas gramaticais) exigidos pela classe sintáxico-semântica a que for integrado.

2. O neologismo pode decorrer de uma alteração no plano do significante, alteração que ocasiona igualmente a mudança do significado.

3. O neologismo pode decorrer de uma alteração no significado, conservando-se o mesmo significante. Esse mecanismo gera a polissemia e a homonímia.

4. O neologismo pode resultar de uma transformação sintagmática, em que não há mudança e sim combinações inéditas de morfemas no plano do significante com a conseqüente alteração no plano do significado. Aqui estariam situados os processos de derivação e de composição.

5. O neologismo pode decorrer da importação de um termo que pertença a outro sistema lingüístico.

Propomos, pois, uma ampliação na formalização dos processos de formação neológica — que são apresentados comumente como o da derivação, o da composição e o do empréstimo —, observando que eles constituem apenas uma das formas da criação neológica. Englobaremos esses processos em quatro formas básicas: o processo de formação de neologismo fonológico, o processo de formação de neologismo semântico, o processo de formação de neologismo sintagmático e o processo de formação de neologismo aloenético. No presente trabalho, abordaremos apenas alguns aspectos do processo semântico.

#### *O Processo de Formação de Neologismo Semântico*

A neologia semântica distingue-se das outras formas de neologia pelo fato de que a substância significante utilizada como base preexiste no léxico, enquanto morfema lexical. Esta base pode estar funcionando sincronicamente no léxico da língua, ou pode ter existido anteriormente, ou, ainda, ser emprestada de um outro sistema lingüístico. Por oposição à neologia fonológica, a neologia semântica pode se definir como o surgimento de uma significação nova para um mesmo segmento fonológico. Este segmento fonológico, que constitui um morfema lexical, não sofre nenhuma modificação morfo-fonológica,



nem novas combinações intra-lexemáticas de elementos, mas passa a exercer a função de nova unidade de significação.

A unidade lexical é ao mesmo tempo unidade de língua e unidade de discurso. Ela é simultaneamente modelo teórico disponível e ocorrência em incontáveis atos de fala, nos mais variados contextos intra e extra-lingüísticos. As unidades do léxico são criadas segundo as necessidades e convenções de um grupo sócio-cultural e, paralelamente, condicionam a percepção e o conhecimento que os membros desse grupo têm do mundo. Estabelece-se uma relação entre língua e mundo, língua e sociedade, indefinidamente constituída e reconstituída pela mediação discursiva. Sociedade, cultura e língua caminham juntas, condicionando-se e influenciando-se reciprocamente.

É inevitável, pois, que as estruturas lingüísticas, principalmente as lexias, sofram modificações enquanto vão sendo atualizadas em situações e contextos diferentes. Consideraremos essas conseqüências incontestáveis — as mudanças de domínio traduzem a diversidade das experiências sociais e resultam das necessidades de comunicação — e deixaremos de examinar as causas que provocam as mudanças semânticas, por escaparem ao objetivo deste trabalho, muito embora lhes reconheçamos a importância.

Partindo, então, do fato inegável de que a língua se modifica enquanto muda o grupo sócio-cultural, de que são vários os processos utilizados nessa mudança, e de que um deles é a mudança do significado de muitos morfemas lexicais que conservam o seu significante intacto, procuraremos examinar quais os mecanismos subjacentes a essa mudança.

As neologias semânticas aparecem, quando se empregam signos já existentes no código, em combinatórias inesperadas ou inéditas com outros signos do enunciado. O neologismo surge, então, como resultado de uma combinação sêmica.

Toda unidade lexical resulta de um conjunto de semas descritivos constantes, que garantem a sua autonomia e a distinguem paradigmaticamente das outras unidades comutáveis com ela no mesmo contexto; ela pode, pois, ser definida como correspondente a um conjunto de traços mínimos de significado semântico-sintático tanto inerentes como contextuais, que asseguram a constância lexical indispensável ao bom desempenho da comunicação

Entretanto, toda unidade lexical possui um subconjunto, virtual, de semas associativos, cujos valores são definidos pelas distribuições do contexto. O conjunto das invariantes, como conjunto de regras e

de elementos, permite as combinações infinitas de enunciados organizados em discursos: criatividade governada por regras existentes no sistema lingüístico e disponível a todos os falantes.

Contudo, os semas associativos (Pottier) constituem a parte variável do semema, conforme os empregos inéditos que se fazem de certas unidades. Algumas dessas associações se tornam constantes e passam, então, a ser fatos de língua; outras são, apenas associações individuais, passageiras.

Uma unidade lexical tem, então, os semas invariantes (núcleo sêmico, para Greimas; semas genéricos e específicos para Pottier), que delimitam as possibilidades e impossibilidades combinatórias, com outras lexias do enunciado. Assim é que *em língua* já se configuram os tipos de contexto em que pode ocorrer, em princípio, a lexia, já se tem definida a sua compatibilidade contextual. isto é, a possibilidade que têm dois núcleos sêmicos de entrar em combinação com um mesmo sema contextual.

“Pour chaque occurrence, la valeur sémantique d’un item lexical résulte d’une tension dilectique entre deux propriétés contraires. L’Unité lexicale est *une constante* en ce qu’elle se distingue paradigmatiquement des autres unités commutables avec elle dans le même type d’environnement; elle peut donc être définie par une matrice de traits syntaxiques et sémantiques, tant inhérents que contextuels, qui régissent l’invariance lexicale indispensable au bon fonctionnement de la communication. L’unité est aussi *une variable* dont les valeurs sont assignées par les distributions de son contexte. L’invariance de la *langue*, comme ensemble fini de règles et d’éléments, permet les combinaisons infinies des énoncés organisés *en discours*: créativité donc, mais créativité gouvernée par les règles. Cette tension entre l’ancien et le nouveau, le même et l’autre, se manifeste dans le traitement de la polysémie.” (Bastuji 1974, pág. 7)

O processo de enriquecimento de semas continuará, à medida que a lexia for atualizada em outros contextos. Verifica-se que uma mesma lexia que tinha um significado, atualizado em diferentes contextos, adquire paulatinamente novos traços. Chega-se, assim, de maneira quase imperceptível a um neologismo semântico; quase sempre, a atualização, o emprego freqüente de uma unidade lexical em combinatórias contextuais inesperadas provoca esse fenômeno.

Os contextos enunciativos, constituem, pois, o lugar em que se dá a gênese do neologismo semântico, embora não sejam idênticos os processos que o geram. Temos, na realidade, vários modos de gerar a neologia semântica. Citemos alguns:

1. *A ruptura da isotopia. O metafórico e o metonímico*
2. *O deslocamento no eixo da especificidade semêmica*
3. *O desenfoque semântico*
4. *O neologismo e as normas semânticas de discurso*

Dos processos acima, consideraremos, apenas, nos limites deste artigo, o último.

#### *O neologismo e as normas semânticas de discurso*

Como afirma Bastuji (1974, pág. 19), toda neologia semântica produz conjuntamente uma tripla mudança, mudança na combinatória da unidade, mudança no referente criado ou modificado por esta combinatória, com interação entre significado e referente, mudança, enfim, no domínio discursivo, ao qual pode se acrescentar este jogo metalinguístico que se chama figura de estilo ou efeito de estilo: metáfora, metonímia, trocadilho, etc. Toda análise de um neologismo de sentido deveria, ser acompanhada de indicações sistemáticas a respeito dessas quatro rubricas.

O neologismo semântico ocorre, muitas vezes, quando se começa a empregar a mesma unidade lexical em meios especializados diferentes. Nos diferentes domínios de experiência em que essa lexia apresenta uma maior frequência de emprego, adquire semas próprios àqueles domínios, semas que passam a integrar o seu semema, dando-lhe, com isso, certo número de sentidos especializados, dos quais, em geral, um só será aplicável em determinado universo de discurso.

Os novos semas que a unidade lexical vai assimilando em diferentes domínios de experiência, tornam-se normas semânticas dos vários universos de discursos, por exemplo, de diferentes profissões ou especialidades, e que são armazenadas na memória de cada falante de um determinado grupo como modelos semânticos de realização. Isso quer dizer que o mesmo signo lingüístico, polissêmico, apresenta a ampliação de diferentes setores de semas conforme esteja sendo empregado no discurso colonial, no discurso científico, no discurso literário, ou em outros tipos de discurso quaisquer.

Lembra, ainda, Bastuji (1974, pág. 19) que a unidade lexical é, ao mesmo tempo, unidade de língua e unidade de discurso; tem, pois, interesse a relação entre língua e mundo, língua e sociedade, construída e reconstruída indefinidamente pela mediação discursiva; a mudança de domínio traduz a diversidade das experiências sociais e a necessidade de comunicação; a pressuposição e a referência são atos que visam a modificar as relações sociais; a batalha das palavras

é, também, uma batalha em relação às coisas e pela mudança das coisas. A análise lingüística que se limita às regras de constituição das unidades e ao exame de suas relações mútuas deve, nesse caso, dar lugar à análise do discurso e/ou à sociolingüística.

A palavra *estrutura*, de início praticamente monossêmica, empregada em discurso tipologicamente diferentes amplia o seu *sobressemema*, torna-se polissêmica, apresentando feixes de semas próprios a cada um desses universos de discurso embora conserve um núcleo sêmico, o que permite a sua identificação pelo falante.

Assim é que *estrutura* tem um sentido particular no discurso lingüístico, outro, no discurso técnico da engenharia, e ainda outro, no discurso sociológico, embora exista um subconjunto de intersecção sêmica entre essas normas de discurso.

Oponha-se, por exemplo, a palavra *expansão* no discurso político, no discurso lingüístico e no discurso publicitário; a palavra *revólver*, no conto policial e no discurso técnico da oficina mecânica; *casa*, no discurso coloquial e no discurso da matemática; *penalidade*, no discurso técnico do futebol e no discurso jurídico.

O que garante a sua conveniente decodificação, em cada caso, é o seu caráter polissêmico mais restrito — a rigor, monossêmico no discurso científico — com que é freqüentemente utilizado o termo, como uma constante de universo de discurso.

Uma das causas freqüentes da mudança do significado, ou do acréscimo de alguns setores de semas aos já existentes numa determinada lexia, é a influência de termos estrangeiros, isto é, a influência que as línguas naturais exercem umas sobre as outras.

Trata-se, de certo modo, de um processo que pode ser assimilado ao que vimos de examinar, justamente porque, quase sempre, o empréstimo de um termo estrangeiro se faz, inicialmente, dentro dos limites de um universo de discurso, para atender a uma necessidade específica de comunicação, e, somente em seguida torna-se suscetível de ser atingido por outro processo de neologismo e transferir-se para diferentes universos de discurso.

#### *Polissemia e homonímia. A tensão polissemia — monossemia*

Esses pontos por nós colocados, são alguns dos mínimos fatores que condicionam o mais freqüente dos processos de criação neológica, o semântico. O fato de se adaptar ao mesmo significante significados novos é uma conseqüência do próprio dinamismo da língua, utilizada nos mais diferentes meios sócio-culturais e em situações das mais diversas, e enumerar todas as causas desse meca-

nismo seria praticamente impossível, exigiria que se analisasse todo o complexo psico-social que define as circunstâncias em que ocorrem todos esses fenômenos. Independentemente, pois, de qualquer consideração a respeito das causas, analisaremos as conseqüências da mudança semântica.

De todos os elementos que compõem o código lingüístico, o significado é o que está mais sujeito a mudança, e é o que se apresenta como o mais flexível, de vez que não há nada de definitivo quando se fala de mudança semântica: a lexia pode adquirir um sentido novo, ou um grande número de sentidos novos, sem perder o seu significado original. Algumas dessas inovações são acidentais, de duração efêmera e não passam de um ato de fala; outras se transformam em fatos de língua e estarão em contínua mudança dando origem a uma ou outra forma de polissemia.

Conclui-se, pois, que há um elenco riquíssimo de lexias polisêmicas no inventário lexical. Diríamos mesmo que a polissemia é a regra e a monossemia a exceção.

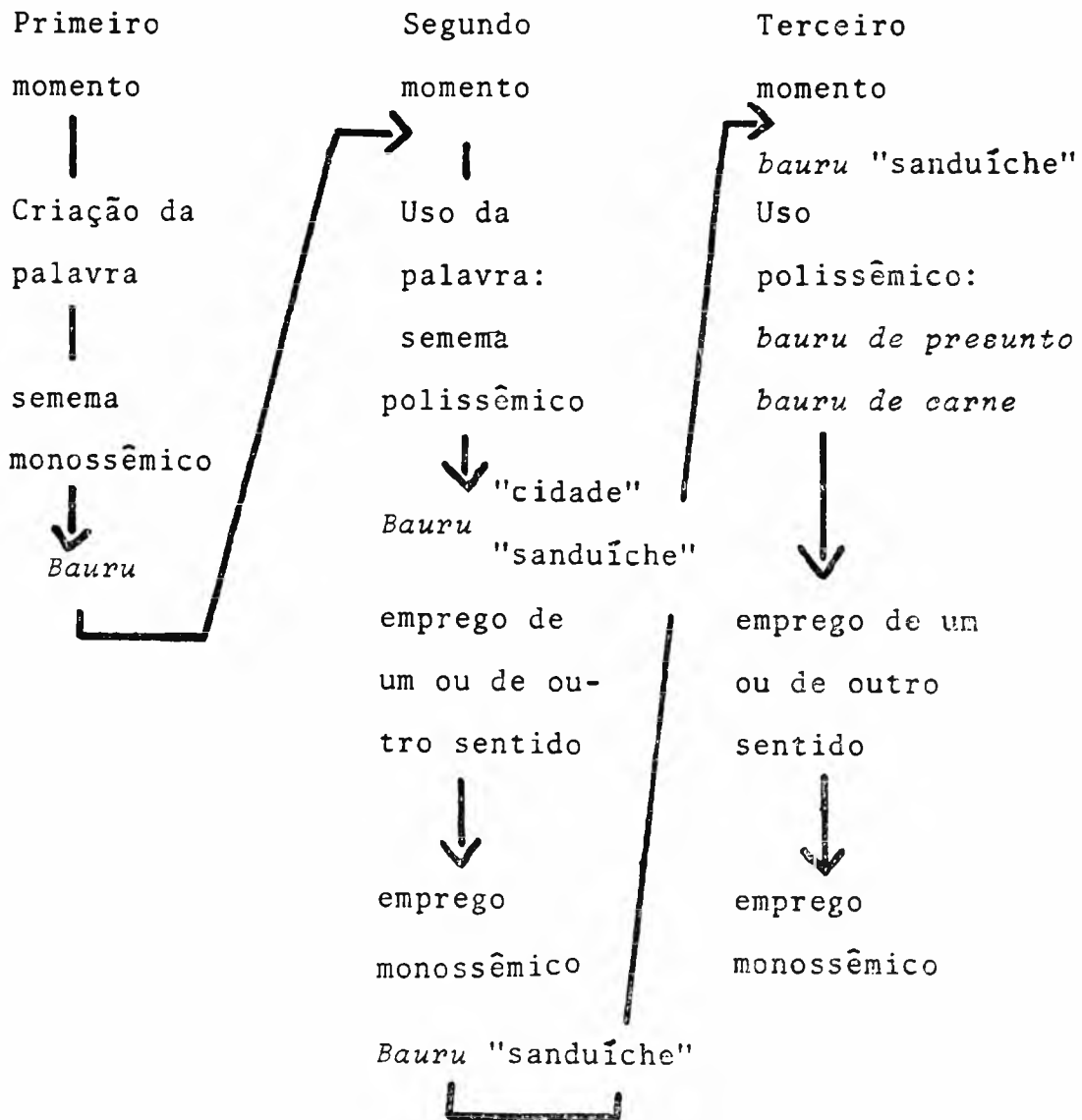
Costuma-se empregar os termos *monossemia* e *polissemia* para caracterizar o modo de significação das palavras. Mas mesmo esses meta-termos são polissêmicos e geram uma certa ambigüidade. Na verdade, toda palavra define-se por um complexo de semas e jamais por um sema único. Logo, chamar a sua face “significada” de monossêmica já é uma maneira de não precisar exatamente a natureza de seu semema. Necessário se faz, pois, que precisemos exatamente o que entendemos por significado monossêmico e significado polissêmico: certas palavras se definem por um só feixe de semas estáveis, permanentes, correspondentes à forma significante, enquanto, em certos casos, a mesma forma significante é ligada a vários feixes de semas ou sememas, diversificados pelas combinações diferentes de semas. Os primeiros são, pois, ditos monossêmicos e os segundos, polissêmicos.

É precisamente essa possibilidade de variação na combinação dos semas que define a neologia semântica. As lexias que são criadas por outros processos que não os semânticos, são monossêmicas no momento de sua criação.

O criador de uma palavra que não existia anteriormente no plano de morfo-sintaxe, confere ao segmento significante que ele forma, uma significação precisa que lhe atribui no momento da criação.

Essa monossemia inicial pode corromper-se rapidamente, a partir do momento em que a palavra formada entra em circulação na

comunidade. A necessidade de atribuir várias significações a uma mesma forma significante do signo decorre da própria natureza do signo lingüístico. Há um contante movimento da monossemia para a polissemia e desta para a monossemia, que poderia assim ser entendido:



E, assim, vão sucedendo-se as diferentes etapas da mudança semântica, num contínuo ir e vir de monossemia e polissemia, que dá como resultado final a existência de um significante com um grande número de setores de semas, unidos todos pelo mesmo núcleo sêmico.

As palavras adquirem uma polissemia fundamental por uma série de especificações tiradas do conjunto lexical, formuladas pelo locutor e ligadas à situação de locução, que não diretamente li-

gada ao sistema lingüístico. A criação léxico-semântica poderia ser concebida como uma alternância de diversificação e especificação.

O estatuto monossêmico de um termo resulta de uma certa convenção em um meio lingüístico dado, para designar um objeto antro-po-cultural. Essa situação ideal representa a forma onomasiológica da significação, a que tem por princípio a dominação dos objetos, dos conceitos.

Mas cada locutor do grupo pertence também a um universo social em que interferem outros usos, e ao qual ele traz o seu próprio uso; a situação ideal de monossomia, no mecanismo semasiológico, é rapidamente destruída.

Assim sendo, a convenção monossêmica não teria condições de subsistir se não numa linguagem secreta, absolutamente fechada, em que cada termo seria portador de uma significação arbitrária sem nenhuma motivação fundada sobre a linguagem comum, isto é, seria uma negação da linguagem de uma comunidade, que é um complexo de pessoas e de circunstâncias psico-sócio-culturais.

Vimos, então, que a existência de vários significados para um só significante é um fato incontestável na língua; podemos distinguir dois tipos básicos de elementos que comportam a mesma relação estrutural um significante/vários significados; são, entretanto, diferentes na sua natureza e origem: a lexia polissêmica e a lexia homonímica.

Toda *homonímia* é *polissêmica*, mas nem toda relação de *polissemia* é do tipo *homonímico*.

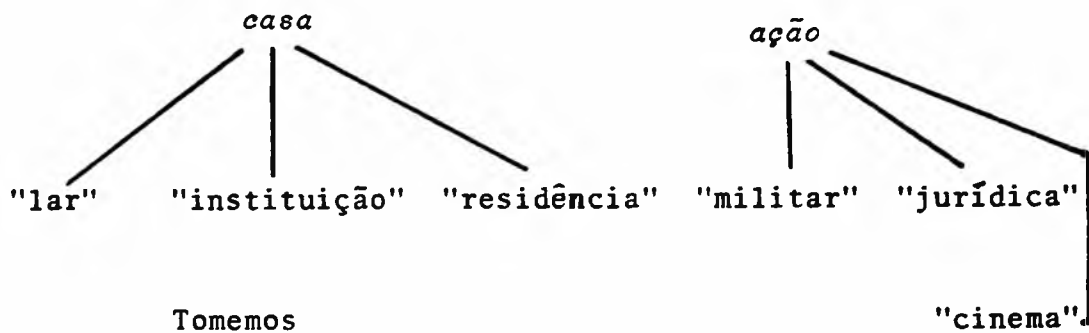
Separaremos, pois, os fenômenos polissêmos em dois tipos:

1. *Polissemia stricto sensu* ou *polissemia propriamente dita*. Podem classificar-se desse modo todas as palavras que tiverem para o mesmo significante vários feixes de significado, feixes esses que vão sendo paulatinamente acrescentados ao significado nuclear inicial conforme a dinâmica da evolução e da mutação inerente ao sistema lingüístico.

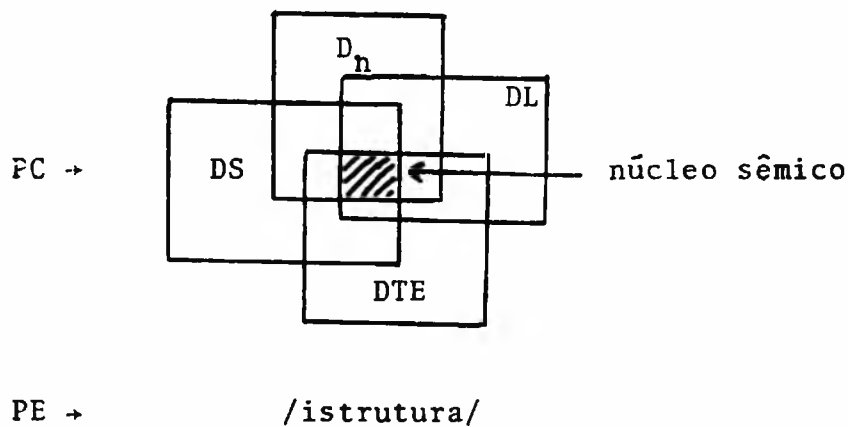
De acordo com Greimas (1979, pp. 284-5), “La *polysémémie* correspond à la présence de plus d’un sémème à l’intérieur d’un lexème. Les lexèmes polysémémiques s’opposent ainsi aux lexèmes monosémémiques qui ne comportent qu’ un seul sémème (et qui caractérisent surtout les lexiques spécialisés: techniques, scientifiques, etc) / ./ / La lexicographie oppose traditionnellement la polysémie à l’homonymie, en considérant comme homonymes les morphèmes ou les mots distincts par leur signifié et identiques par leur signifiant / ./ / Du point de vue théorique, on peut néanmoins considérer que deux ou

plusieurs lexèmes sont distincts mais homonymes, quand leurs sémème ne possèdent pas (ou plus) de figure nucléaire commune.”

A lexia polissêmica propriamente dita, apesar de todos os setores sêmicos que possui e que possibilitam a sua ocorrência em diferentes universos de discurso, em relação a domínio de experiência também diferentes, e a constituição de normas semânticas ou de modelos semânticos de discurso conserva uma unidade de significado, não obstante a aparente disjunção por este sofrida quando a lexia é atualizada, situando-se em diferentes domínios de experiência. O que assegura essa unidade é um núcleo sêmico comum aos múltiplos setores de semas correspondentes aos diversos domínios de experiência, núcleo que faz que o falante identifique em todas as atualizações a mesma lexia de base, o mesmo sobressistema a nível de sistema, enfim, um único signo. É o caso, por exemplo, de:



Tomemos ainda, a palavra *estrutura*. Teremos:



onde: DL = discurso lingüístico; DS = discurso sociológico; DTE = discurso técnico da engenharia.



Esse tipo de polissemia pode ocorrer tanto com as lexias lexicais como as lexias gramaticais. Logo, subdividi-se em:

- a) polissemia propriamente dita — *stricto sensu* — lexical;
- b) polissemia propriamente dita — *stricto sensu* — gramatical.

O gráfico acima visto exemplifica a polissemia propriamente dita lexical. Por outro lado, as preposições, por exemplo, constituem, quase todas, excelente ilustração da polissemia propriamente dita gramatical, de vez que podem ser atualizadas com semas espaciais, temporais ou nocionais.

2. *Polissemia lato sensu (homonímia)* O vocábulo homonímico, que, aparentemente, apresenta as mesmas características consideradas acima, tem como diferença fundamental o fato de que dois homônimos não podem ser reunidos em torno do mesmo núcleo sêmico.

Nesse caso, temos dois signos diferentes, pertencentes não só a domínios de experiência como também à *topoi* diferentes.

A lexia homonímica pode resultar da lexia polissêmica, como podem ter as palavras homonímicas origem completamente diversa — essa última é o seu *modus nascendi* mais freqüente. Quando ocorre o primeiro caso, temos um processo de mudança que começa na monosseμία, passa pela polissemia, para que desta se chegue, pouco a pouco, à homonímia.

Observa-se pelo gráfico (Cf. Pottier, 1974, 88) que o uso das palavras leva inevitavelmente à polissemia uma forma que era, de início, monossemêmica.

Pode ser que, nesse processo evolutivo, a forma permaneça em estado de polissemia *stricto sensu*, conservando o núcleo sêmico entre dois ou mais significados, que permanecem, então, com um ponto de intersecção.

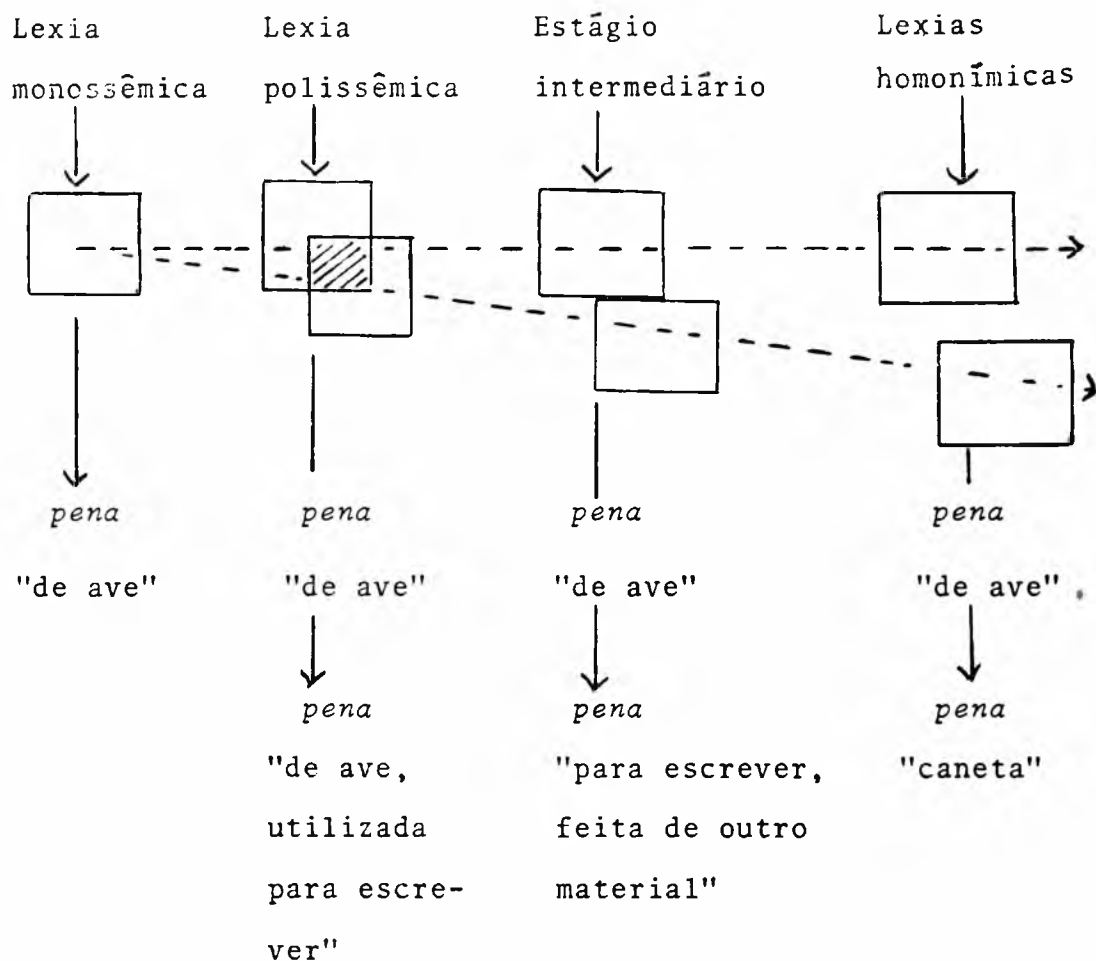
Pode ocorrer, entretanto, que haja uma ruptura entre esses feixes sêmicos e o núcleo sêmico comum desapareça. Nesse instante, de forma polissêmica propriamente dita, a palavra passa a ser polisêmica *lato sensu*, ou seja, surgem dois homônimos. Desenvolvem-se sentidos divergentes.

Guilbert (1975, 69) exemplifica esse tipo de formação de homônimos com o verbo *voler*, que, a princípio, designava monossemicamente “o vôo dos pássaros”. Temos aí o estágio (1) do gráfico; entretanto, houve a invenção do balão, do avião, enfim, do vôo da

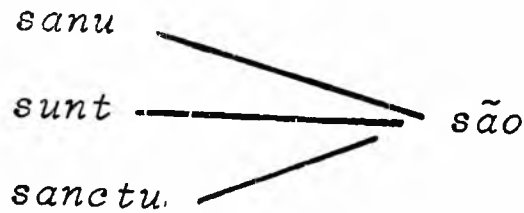
máquina: temos o estágio (2) do gráfico, ou seja, o *voler* I bis, que é polissêmico propriamente dito; houve, ainda, paralelamente, a prática da falcoaria, em que se ensinava o “voar para apreender algo”, donde o *voler* II “roubar”. Os dois significados coexistem em língua francesa na atual etapa sincrônica.

De um estágio a outro, sempre se configura uma zona intermediária, uma zona fluida, em que as duas formas coexistem, não se podendo, a rigor, dizer onde termina a polissemia propriamente dita e começa a homonímia.

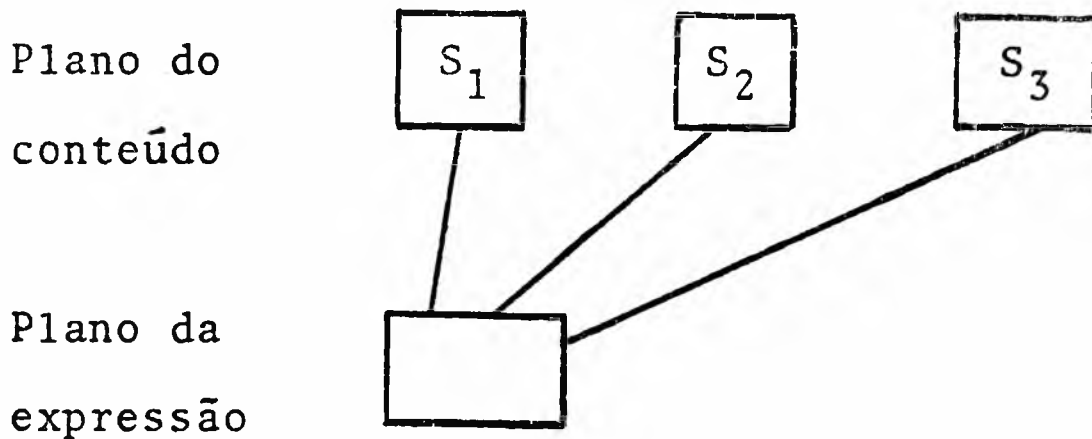
Essa, entretanto, não é a fonte mais comum de homonímia; mais freqüentemente, resulta ela do “desenvolvimento de sons convergentes. Sob a influência das mudanças fonéticas vulgares, duas ou mais palavras, que tiveram outrora formas diferentes, coincidem na linguagem falada, e muitas vezes também na escrita.” (Ullmann, 1964, 365)



Assim é que, de étimos diferentes, chega-se a um único resultado, do ponto de vista do significante:



Temos uma forma de expressão única, o que nos dá um esquema diferente do primeiro tipo de polissemia



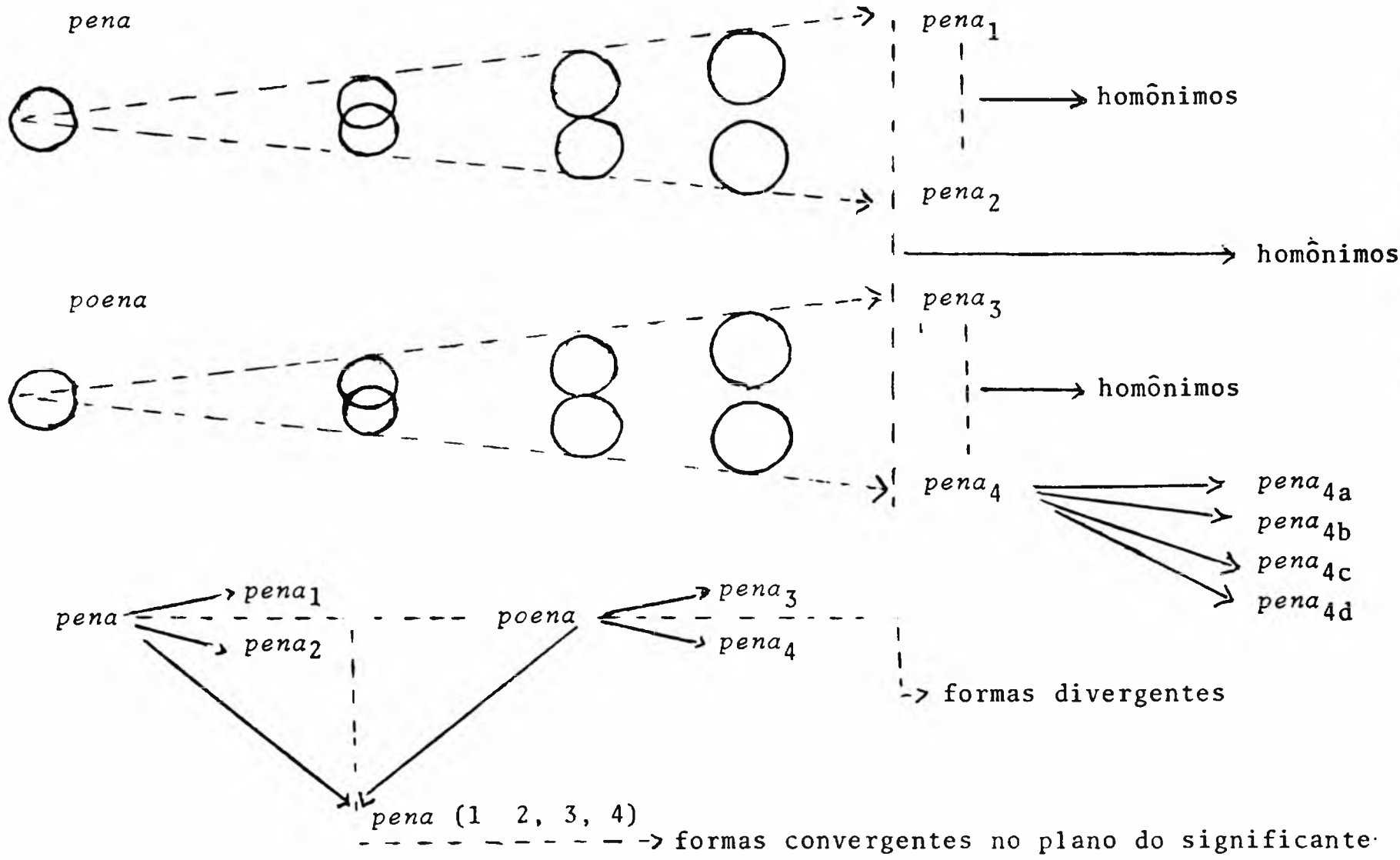
onde  $S =$  semema.

Há formas da língua que são simultaneamente homônimas em relação a uma forma  $x$ , e polissêmicas em relação a uma forma  $y$ , isto é, duplamente polissêmica.

No exemplo da p. 183, vimos como a palavra *pena* teve uma evolução de significados divergentes, tornando-se de um lado, “pena de galinha”<sup>1</sup> e, de outro, “pena de escrever”<sup>2</sup> — formas homônimas, portanto.

Além disso, vimos como, a partir de um étimo completamente diferente, existem no português atual *pena*<sup>3</sup> e *pena*<sup>4</sup> significando respectivamente “castigo” e “dó”. Logo, *pena*<sub>1</sub>, *pena*<sub>2</sub>, *pena*<sup>3</sup> e *pena*<sup>4</sup> são homônimos entre si, enquanto *pena*<sup>3</sup> é polissêmico propriamente dito, em relação às diferentes normas semânticas dos diferentes universos de discurso em que ocorre: o discurso jurídico, o discurso técnico do futebol, etc.

Esquemáticamente, teríamos:



Além dos aspectos acima considerados, cabe ressaltar que existe um tipo especial de homonímia, a *policategoria*. (Cf. *são*<sup>1</sup> (santo), *são*<sup>2</sup> (*sadio*), *são*<sup>3</sup> (3ª pessoa do vb.*ser*), que se não confunde com *manga*<sup>1</sup> (fruta), *manga*<sup>2</sup> (parte da roupa), ambos substantivos.

Existe também uma polissemia homonímica, a nível de língua, em que se tem um semema amplo, que abrange todos os feixes de semas que identificam os diferentes domínios suscetíveis de serem recobertos por uma mesma forma. Nesse caso, no ato de fala, o que era polissêmico, passa a ser monossemêmico e os interlocutores reconhecem com precisão o significado que foi atualizado.

Contudo, a polissemia homonímica pode persistir a nível de discurso, gerando, muitas vezes, ambigüidade; isso se dá porque a uma mesma forma significante o receptor pode relacionar diferentes significados. Trata-se da ambigüidade ou da polissemia sintática — ou sintagmática —, que não deve ser confundida com a multissignificação da linguagem em função poética. Nesta última, temos várias “possibilidades interpretativas, estruturadas de forma a permitir uma série de leituras constantemente variáveis, à maneira de uma constelação de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas” (Eco, 1965)

A polissemia sintática leva à não uniformidade da decodificação, mas o fenômeno se dá do ponto de vista da norma lingüística, ou seja, dos signos em grau zero.

Em “Jogou às duas”, temos uma policategoria, em que tanto se pode entender “às duas horas” como “às duas meninas.”

Ou, então, em sintaxias, como  
“Um negro homem . . .”  
“Um amor de menina ”,

em que são possíveis duas decodificações: a primeira, que toma *negro* e *amor*, respectivamente, como bases substantivais do sintagma nominal; a segunda, que muda completamente o sentido das frases consideradas, faz de *homem* e *menina*, respectivamente, as bases dos sintagmas nominais.

Essa polissemia de discurso é, quase sempre, desfeita pelo contexto intra e extralingüístico, que, a partir da multiplicidade dos significados que uma palavra apresenta em língua, aponta com precisão o significado adequado àquele ato.

Entretanto, algumas vezes o contexto intra e extra-lingüístico se mostram insuficientes para o restabelecimento da monossemia da

palavra no ato de fala. Quando isso ocorre, a polissemia sintagmática persiste, o que ocasiona a ambigüidade de sentido.

Veja-se o célebre exemplo “O juiz achou as crianças culpadas”, que conforme a natureza da situação enunciativa, continua permitindo diferentes interpretações.

Há casos, especialmente no discurso publicitário, em que a polissemia e a conseqüente ambigüidade de sentido são procuradas; constituem um recurso intencional do loctor-autor do contexto publicitário intra e extralingüístico. Semelhante recurso permite ampliar o conjunto significativo da sua mensagem e transmitir muitas informações *em paralelo*.

Observe-se, por exemplo, um painel publicitário, em que aparece o *slogan*:

“Faça o vestibular sabendo tudo o que vai cair”

Este pode levar a decodificar “.sabendo tudo.” como “toda a matéria que deve ser estudada pelo vestibular” ou, então, pode fazê-lo descobrir um significado subentendido, que “a equipe x vai informar exatamente a matéria, as questões que constarão da prova do vestibular”

Noutro painel publicitário,  
“Seja sócio da *Natureza*”,

temos que *natureza* é meta-meta-metassigno denominativo de uma empresa X, especializada em vendas de terrenos arborizados. Logo, ser sócio da *Natureza* implica em comprar o seu “produto” e, ao fazê-lo, ser sócio da natureza (conjunto de elementos naturais)

Tomemos outro exemplo:

“Um balneário onde o *peixe* é seu”,

em que *peixe* significa simultaneamente: “oportunidade”, conotativamente; “peixe”, denotativamente; e “mulher bonita”, conotativamente.

Em

“O *furo* do ano sem dor”,

encontramos, também, uma polissemia de discurso; a palavra *furo* aí aparece com a ocorrência de dois significados: um, denotativo, “o

furo da orelha”, cujo sentido é confirmado pelo código pictórico do painel; e outro, conotativo, equivalente a “o furo do ano” = “a descoberta do ano”

Nesses casos, os feixes de semas denotativos são atualizados ao lado dos conotativos, numa mesma ocorrência.

Existe, porém, outro processo do discurso publicitário que faz da frase<sub>1</sub> — simultaneamente denotativa e conotativa — e da frase<sub>2</sub> — também denotativa e conotativa —, no interior de um mesmo discurso publicitário manifestado, uma conotativa em relação à outra, que se torna, então, denotativa.

Observem-se as frases:

- a) “Móveis Oggi: plantas no *berço*.”  
*Berço* denota *estufa* e conota *repouso*.
- b) “Móveis Oggi: Aqui será o nosso futuro *berço*.”

Berço denota *instalações* e conota *instalações aconchegantes*. Percebe-se que a frase (b) é meta-metassigno da frase (a): para que se possa apreender o seu verdadeiro sentido, é necessário que se recorra à primeira frase. Para que isso ficasse bastante evidente, o lucutor-autor dessa mensagem publicitária a distribuiu em dois painéis diferentes, ao longo da estrada, colocados estragicamente um após o outro.

O autor da mensagem que se pretenda polissêmica, pode fazer interagir, em determinados discursos o código lingüístico e o pictórico por exemplo. Alternam-se várias estratégias:

1 Reiterar no código pictórico o significado denotativo e conotativo que já aparece no código lingüístico. Existe um painel que apresenta predominantemente os dois códigos (não discutiremos aqui as possibilidades de “tradução”, por exemplo, do gestual através do pictórico):

a) o lingüístico: “O truque é Gulliver”, em que *truque* significa simultaneamente “peça de caminhão” e “estratégia de mágicos”;

b) o pictórico: existe um desenho da peça do caminhão (elemento denotativo) e desenho de um coelho saindo de uma cartola (elemento conotativo)

Nesse caso, um e outro código ampliam os mesmos significados e reiteram os efeitos de sentido que se pretende provocar

2. Reiterar no código pictórico apenas o significado denotativo, embora o enunciado lingüístico acumule os dois significados. Em:

“Perto do Zoo há um ninho de *cobras* em Chevrolet”

*cobras* significando “pessoas bastante especializadas em tal assunto”

Os elementos *perto do zoo, ninho de cobras* parecem salientar o significado denotativo dessas palavras. Contudo, do ponto de vista onomasiológico, têm um objetivo claro: salientar e reforçar o significado conotativo.

3. Conferir ao código lingüístico de um contexto a condição de enunciado conotativo, pela interação com o código pictórico. Não seria possível precisar-lhes o caráter denotativo ou conotativo, se os considerasse isoladamente. Entretanto, a mensagem denotativa do pictórico, que ilustra o enunciado lingüístico — também denotativo — transforma-o em conotativo.

A seqüência significativa da mensagem pictórica, em que aparecem vários funcionários medindo meias com uma régua, provoca:

a) a ruptura da coesão da lexia textual

*basta de meias medidas!*

b) a ruptura da isotopia, de que resulta um significado conotativo de cunho humorístico.

Evidentemente, existem outros tipos de polissemia sintáxica que poderiam ser longamente examinados, o que nos levaria a estender em demasia o nosso trabalho.

Nosso objetivo, ao analisar alguns deles, foi, sobretudo o demonstrar como os sucessivos neologismos semânticos vão ampliando cada vez mais o semema de um signo, de tal forma que só o contexto enunciativo, a situação de enunciação e de discurso podem precisar um dos sentidos disponíveis.

Ora, é justamente nesse discurso que precisaria o sentido em tela, que novas associações são feitas, provocando um contínuo movimento da ampliação para a especificidade e da especificidade para a ampliação, numa permanente tensão amplificação/especificidade.

Por outro lado, como vimos, a polissemia pode persistir mesmo no contexto enunciativo, pois a ambigüidade que dela provém, permite que se criem novos significados. Daí decorre também a possibilidade de serem produzidos sempre mais neologismos semânticos.



Percebe-se claramente que esses mecanismos impedem que o universo léxico do código seja estático. Na realidade, o código lingüístico e o universo lingüístico que dele faz parte só podem existir e funcionar numa permanente tensão dialética conservação/mudança.

Todo signo tem, segundo Umberto Eco (1971, 116-19) a propriedade de “semiose ilimitada que, embora paradoxal, é a única garantia para o estabelecimento de um sistema semiológico capaz de justificar-se somente por seus próprios meios. / ./ O significante apresenta-se então cada vez mais como a forma geradora de sentido, que se enche de acúmulos de denotações e conotações graças a uma série de códigos e de léxicos que estabelecem suas correspondências com grupos de significados.”

#### BIBLIOGRAFIA

- Barbosa, M. A. — “Aspectos da dinâmica do neologismo” *In: Língua e Literatura* nº 7, São Paulo, FFLCH-USP, 1978, pág. 185-208.
- Bastuji, J — “Aspects de la néologie sémantique” *In: Langages* nº 36, Paris, Didier/Larousse, décembre 1974.
- Brekle, H. E. — *Sémantique*. Traduit et adapté par P Cadiot et Y Girard. Paris, Colin, 1974.
4. Greimas, A. J. et Courtès, J — *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979
5. Guilbert, L. — *La créativité lexicale*. Paris, Larousse, 1975.
6. Lyons, J. — *Éléments de sémantique*. Traduit par J. Durand. Paris, Larousse, 1978.
- 7 Palmer, S. R. — *A semântica*. Trad. de A.M.M. Chaves. São Paulo, Livraria Martins Fontes, sd.
8. Picoche, J. — *Précis de lexicologie française. L'étude et l'enseignement du vocabulaire*. Paris, Nathan, 1977
- 9 Robin, R. — *História e Lingüística*. Trad. de Adélia Bolle, com a colaboração de Marilda Pereira. São Paulo, Cultrix, 1977.



## O CÂNTICO DE DÉBORA

*Ruth Leftel*

*Nelson Rozenchan*

O “Cântico de Débora” (Juízes 5) é uma ode triunfal que celebra a derrota e morte de Sisera no vale de Jezreel, junto ao rio Kishon, perto de Meguido; foi possivelmente composto imediatamente após a vitória (cerca de 1150-1100 a.C) (1). É por isto um dos mais antigos monumentos da literatura hebraica ainda existentes; somente uns poucos pequenos poemas no Pentateuco podem pertencer a tempos mais antigos. É a única fonte historicamente importante, contemporânea com os eventos descritos, antes do tempo de David.

Este cântico marca uma grande crise na história de Israel. Celebra o seu triunfo sobre os Cananeus, na última posição e investida feitas por estes antigos habitantes para retomar seu país. Mais de um século havia passado desde que Josué os destroçara e arruinara na grande batalha junto às águas de Meiroz, e levava os remanescentes de suas tribos divididas até quase o extremo norte, à altura das raízes do Líbano. Silenciosamente, entretanto, os Cananeus estavam juntando força e unidade, até ficarem suficientemente recuperados e consolidados.

Jabin (em hebraico: Iavin) era o rei de Canaan. Jabin, significando “o sábio” ou “aquele que discerne”, parece ter sido o nome comum para o chefe que regia em Hazor, assim como o título hereditário do rei do Egito era Faraó.

Foi um Jabin que apareceu à frente dos Cananeus confederados nos dias de Josué; e agora, um outro Jabin, habitante da mesma capital reconstruída sobre suas ruínas anteriores, organizou uma outra confederação destes habitantes do norte, a fim de reduzir Israel à servidão. Tão opressores eram os Cananeus e tão formidável o seu

---

(1) — A data da composição do cântico será discutida adiante, à luz da crítica moderna.

aparato militar, que Israel permaneceu inapelavelmente submisso e intimidado pelos mesmos por vinte anos. Nunca havia o espírito nacional parecido haver afundado tão baixo, e nunca havia sido tão difícil levar o povo a um grande esforço pela sua emancipação.

Nesta época de desespero aparece Débora, uma mulher decidida e corajosa, classificada por alguns como “uma mulher de espírito fogoso” Em sua tenda, colocada sob uma palmeira no caminho para o norte, nas alturas de Efraim, ela julgava o povo e atuava como sua profetiza em tempos arriscados, vivendo de modo simples e digno.

A posição era conveniente e central, ao lado do principal caminho que vai de norte a sul, não longe de onde ficara o famoso carvalho ou terebinto de uma outra Débora, a ama de Jacob, que havia sido enterrada sob o mesmo quatro séculos antes. Ali, os filhos de seu povo podiam se reunir em relativo segredo, à sua sábia juíza, assim como a uma “Mãe de Israel” que os aconselhava. Débora esforçou-se para inspirá-los com seu próprio patriotismo ardente; mas isto não era tarefa fácil quando seus líderes estavam dispersos ou acovardados pelo terror, ante Jabin e seu aparato de 900 carros de ferro.

Por fim, como se para recompensar seus esforços, reavivou-se o espírito nacional, pronto a iniciar uma guerra de libertação do jugo Cananeu. Débora dirige a atenção do povo para um líder militar, pertencente, como de costume, à tribo que tinha sofrido mais severamente a opressão. Na tribo de Naftali situada ao norte, ficava o famoso pequeno santuário Kadesh-Naftali, o lugar sagrado de Naftali. Foi ali que Josué venceu as hostes unidas sob o primeiro Jabin; e no mesmo local surge um outro líder, denominado Barak (cujo nome significa em hebraico trovão) (2), que estava destinado a esmagar os exércitos do segundo Jabin, com uma derrota igualmente memorável.

Débora recebe uma mensagem divina para escolher Barak e enviá-lhe um apelo urgente, pedindo-lhe que se encarregue da perigosa tarefa. Mas Barak estava tão apavorado, que se esquiva da missão, impondo a condição de que Débora consinta em aparecer em pessoa para apoiar e dirigir a batalha com sua coragem e autoridade. Com uma repreensão gentil e com a predição de que uma mulher deveria arrebatá-lo a glória final (3), Débora vai a Kadesh-Naftali e corajosamente ergue ali o estandarte da revolta para Zebulum e Naftali.

---

(2) — O nome Barak ocorreu também sob as formas Fenícia e Cartaginesa de Barca, outro gênio militar.

(3) — A glória final seria a morte de Sisera por Barak porém uma mulher, Jael, a quenita, matou-o.

Sob as vistas da Capital de Jabin, instrui e revista, no local escolhido, Monte Tabor, onde as tribos poderiam se juntar sem temor daqueles terríveis carros de guerra de Jabin com seus ganchos e foices atados às rodas. E tão formidável e bem treinada era a força militar de Jabin que ele não necessitou sair, ele próprio, à batalha, mas entregou a campanha ao seu comandante Sisera, que habitava em Haroshet-Hagoin, onde Jabin tinha suas grandes fundições de ferro, distantes um dia de marcha.

Sisera espalhou-se com seus carros na planície de Jezreel e atravessou o Kishon, para o sul de Jezreel, para evitar que os homens de Efrain e Manissé se unissem a Issachar, Zebulun e Naftali.

A grande planície de Jezreel, a única na região, suficientemente ampla para receber carros e cavalaria e permitir manobras livres, era o grande campo de batalha do país. Em forma de um triângulo isóscele, com o seu lado ocidental no Carmelo, onde o Kishon está junto à montanha, e seus dois outros ângulos junto ao monte Tabor ao norte e monte Guilboa ao sul de sua base oriental. O Kishon, alimentado por uns poucos riachos dos aclives tanto do norte como do sul, flui através do seu centro, enchendo-se rapidamente após qualquer chuva, tornando-se em seu estado de cheia excessivamente perigoso, ao longo de todo o seu percurso.

No cimo do Tabor (ver mapa 2), com sua área plana e ovalada, de cerca de uma milha de circuito, tomou Barak sua posição com seus dez mil homens, pobremente armados, um nada comparado com as hostes de Sisera. Interessados e alarmados, ele devem ter observado os movimentos do inimigo, atravessando a planície em direção ao sul em infindáveis filas. Deve ter parecido loucura aventurar-se sobre aquela hoste, onde os carros tinham terreno tão livre para se movimentar; e o fato de Barak ter acatado as ordens de Débora, de descer e atacar, é a principal evidência que foi “por fé” que ele se tornou valente na luta, e pôs em fuga os exércitos do inimigo. Com olhar atento, Débora observou as manobras do inimigo através do Taanach, cerca de 13 milhas a sudeste de Tabor, e acampando onde as “águas de Meguido” juntam-se às do Kishon, quando flue em uma corrente mais larga dos riachos acumulados através dos prados abaixo.

Quando os Cananeus se recolheram à noite, Débora transmittiu suas ordens a Barak e seus homens para deixar seu vantajoso, mas inútil posto, no cimo da montanha. Eles atravessaram Naim e Eindor aos declives do Guilboa, mais ao sul, e ainda inclinados para a esquerda, evitando o terreno baixo e pantanoso, parecem ter ultrapassado as hostes adormecidas dos Cananeus de madrugada.

A narrativa não fornece particularidades do ataque, mas recorda os seus sucessos; uma forma de expressão que parece apontar uma providencial coincidência que contribuiu para o resultado. Pois, aparentemente, justamente quando Barak desceu abruptamente como um raio sobre os desprevenidos Cananeus, uma fortíssima tempestade de granizo e chuva juntou-se do leste e abateu-se com terrível fúria sobre eles. Os Israelitas, apanhando-a em sua retaguarda, foram, não somente, muito ajudados por ela, mas ainda animados à luta, julgando-se sobrenaturalmente favorecidos.

Pânico e confusão tomaram o lugar da pompa nas hostes de Sisera. A batalha transformou-se numa derrota. O Kishon, entretanto, aumentou o fluxo; a planície tornou-se um local encharcado e os carros em confusão, mergulharam no pântano. Às forças confusas e abatidas, não havia outra alternativa senão permitirem ser dirigidas para noroeste, à passagem que levava a Haroshet. Ali, cavalos, carros e homens se misturaram em grande confusão, empurrando e pisando-se, justamente onde eles deviam atravessar o Kishon, onde este corre mais rapidamente e mais profundamente. Fila após fila, os fugitivos mergulharam desatinadamente, uns seguindo os outros na lama, enquanto centenas eram tragados e arrastados na torrente. (ver mapa 2)

O revés foi repentino e completo — o final sombrio de Sisera, ele próprio selando a destruição das tropas. Tendo cedo perdido todo o controle sobre seus batalhões e vendo o resultado inevitável, forçou seus carros através do barro adesivo, e fugiu a pé; um fugitivo sem qualquer ajuda; subiu uma das ravinas a nordeste entre as montanhas, para achar sua sentença nas mãos de Jael. (ver mapa 1)

Após longa caminhada Sisera alcançou as tendas de Heber o Queneu, sheik da tribo beduina, amiga de Jabin, 10 ou 12 milhas adiante, acampadas mais ao sul que usualmente, para transpor a estação chuvosa. Na ausência de seu chefe, sua mulher Jael, recebeu o fugitivo, oferecendo-lhe sua hospitalidade, amizade e segurança e servindo-lhe leite. Ela cobriu-o com a rústica cobertura de sua própria tenda e encorajado por todas estas circunstâncias, Sisera, fatigado pela fuga, logo adormeceu.

Quando Jael o recebeu, foi provavelmente de boa fé; mas vendo em seu visitante, não mais um grande general, mas um fugitivo completamente perdido, e temendo a vingança de Barak, foi tomada por um impulso de matá-lo. Tomou com a mão esquerda uma das grandes estacas que prendiam sua tenda e com a direita um pesado martelo e, com um golpe transpassou suas têmporas. O gesto de Jael foi cruel, apesar de não sabermos todos os motivos e circunstâncias do

caso, e certamente haveria motivos, pois é glorificada por Débora e por sua tribo também.

Após a descrição do episódio narrado no Cântico, tentaremos abordar a forma e o conteúdo do mesmo, para em seguida dividi-lo por temas.

A maioria dos pesquisadores admitem que o Cântico de Débora é um dos cânticos mais antigos da Bíblia. Muitos pensam que foi composto no próprio campo de batalha, outros, horas ou dias depois, ou ainda uns 250 anos depois, isto é, na época de Saul e David. O Professor Rabin (4) apóia a última hipótese. Diz que este cântico é épico, e se aceitarmos a sua teoria, é difícil de acreditar que o mesmo tenha sido composto no campo de batalha ou mesmo próximo aos acontecimentos. (5) Na verdade muitos dos grandes cantos épicos nacionais, cuja época de composição é conhecida, foram criados centenas de anos após os eventos. (Ex. os cantos de Homero e a Mahabarata) Se o canto épico hebraico, como supos Cassuto, continha a história da saída do Egito e também o Cântico de Débora, sendo que o primeiro foi criado muito tempo após o desfecho da maioria dos fatos, não há nenhum motivo para se supor que o segundo tenha sido composto imediatamente após a guerra contra os Cananeus. Mais ainda, parece que os poemas épicos (como o Mahabarata etc) não foram criados a partir da recente impressão dos acontecimentos e sim no momento em que o povo deles necessitava; isto é, num momento de perigo ou de fraqueza nacional, e sua função é encorajar, descrevendo o heroísmo de eventos anteriores.

Da hipótese do Professor Rabin entendemos que este cântico nacional foi composto na época da opressão filistéia. As descrições da Bíblia comprovam que a fraqueza dos judeus perante os filisteus se explicava além dos motivos geo-políticos, por duas causas: a falta de união tribal e o desarmamento. O autor do cântico entrelaça artisticamente estes dois fatos: a falta de armas nos dias de Shamgar e Jael, e a acusação das tribos que não se uniram para auxiliar o povo num momento de grande esforço.

Gostaríamos (para melhor explicar o que foi dito) de nos deter no 8.º versículo, que nos parece irônico: “D’us amarará os novos, se

---

(4) — Rabin I, “Tunim Besefer Shoftim” (Estudos no livro de JUÍZES), p. 108-118, “The World Society for Biblical Research”

(5) — O Professor Cassuto, Moses David, na Enciclopédia Mikrait, esclarece que existem nas histórias de Gênesis e Exodo resquícios de uma criação épica ou cântico épico antigos. Dentre todos aqueles textos poéticos, o caráter épico do Cântico de Débora é o que mais se destaca.

tiverem armas suficientes”; porém, como não há armas suficientes, deve ocorrer o contrário. O autor parece zombar dos “novos” que não possuem armas ou que não fornecem armas. Em árabe “Ahadat” relacionado a “Hadašim” em hebraico, significa: jovens que têm por obrigação lutar. Sabemos que na época dos filisteus, os judeus não se preocupavam com armas. Isto aprendemos das descrições dramáticas, como a de Sansão que precisou lutar com uma queixada de burro, e Shamgar que se utilizou de uma clava de pastor. Mais claro ainda se torna o versículo se lermos: “Harashim” (artesãos) em vez de “Hadašim”; pois assim este versículo concorda com: “E não se encontra um artesão em todo Israel pois os filisteus temiam que os hebreus fizessem espadas ou lanças” (Samuel primeiro, 13, 19), por isso não havia armas no país.

Se a suposição de que o Cântico de Débora é originário da época de Saul, ou mais tardio ainda é correta, qual é o valor histórico do narrado neste canto?

Sabemos que o canto épico em geral vê os fatos do ponto de vista da época em que foram criados. Não é um relato histórico seco, veste seus heróis com vestimentas e costumes da época da composição, guardando até certo ponto detalhes que dão a impressão de serem de uma época mais antiga. Nisto é parecido com o filme épico e histórico dos nossos dias, nos quais se cuida de detalhes arqueológicos, porém os atores são americanos do século XX. A falta de precisão histórica é observada num pormenor: no “Cântico do Mar” é mencionado “O templo de D’us” (talvez o templo de Shilo), e o “monte de sua propriedade” (“Har Nahalateha”), isto é, a região montanhosa na qual se concentraram os hebreus na época de Saul. Como não temos dados suficientes sobre o modo de vida da época do Juizes, provavelmente nos escapam muitos anacronismos. Assim este cântico não serve como documento histórico para a explicação da geografia tribal da época da guerra de Débora. (ver mapa 3)

O Professor Tursinai, afirma que este cântico não foi entoado por Débora e seus contemporâneos, e sim baseado numa tradição mais antiga, a qual fundamentava-se ainda noutra história (6)

O professor Meltzer (7) supõe que o cântico foi composto na época em que se deu a batalha. Diz que seria difícil descrever com detalhes e com tantos nomes o que teria acontecido 250 anos antes

---

(6) — Tursinai, *Livro Ben Gurion*, p. 204, The World Society for Biblical Research (pp. 203-210).

(7) — P. Meltzer, *Iunim Besefer Shoftim* (estudos no livro de Juizes), pp. 131-140, The World Society for Biblical Research.



(8) A nossa pergunta é: se o cântico foi escrito na época de Saul, para encorajar o povo a lutar contra os filisteus, por que menciona os fracos e os covardes que não participaram da batalha?

Se nos propusermos a analisar a forma do cântico, surge um problema básico: esta é uma composição una? E se assim é, qual a sua estrutura?

O professor Dinur em seu livro "*Israel Beartzo*" ("Israel em sua terra") explica claramente que é uma composição una, dividida em 3 partes. A 1ª parte é um hino a D'; a 2ª descreve as tribos de Israel, a 3ª a vitória sobre Sisera. Cada uma das partes divide-se em 3 cantos, formados por 9 linhas cada um. O 1.º canto começa no vers. 2, que é a introdução. O povo se apresenta, assim como seus líderes, e este fato é abençoado por D'us. O 2.º canto da 1ª parte menciona as tribos de Israel e o 3.º canto é o estímulo do povo.

Dos versículos que seguem o professor Dinur excluiu Barak, assim como excluiu Jael mais adiante. Diz que é um acréscimo e não pertence ao texto; pois no início do capítulo está escrito "E cantou Débora", isto é, no singular. Em seguida descreve as tribos, onde no vers. 15, novamente Dinur excluiu Barak, formando assim também 9 linhas. O 3.º canto relata a vitória sobre Sisera. Aqui novamente Dinur exclui a explicação de que Jael era mulher de Heber o queneu, ficando assim também 9 linhas. A seguir explica a morte de Sisera, também em 9 linhas; e finalmente o último trecho que descreve a espera da mãe de Sisera, em 11 linhas. Dinur explica que isto é proposital, pois o autor se delicia com este final e por isto o prolonga.

Achamos importante esclarecer alguns dos princípios básicos deste cântico:

- a) existe no cântico "D'us"
- b) existe com bastante ênfase "Israel", não tribos, mas Israel.
- c) D'us é o D'us de Israel; isto é mencionado várias vezes.
- d) O povo é "povo de D'us" (esta expressão é encontrada no vers. 11, porém é subentendida também nos versículos 2,9, e 13.

Em cem palavras, mais ou menos, dos 13 primeiros versículos do capítulo encontramos mais de 20 vezes estas expressões (povo, D'us e Israel); isto provavelmente testemunha a importância deste pensamento.

---

(8) — Pfeiffer, Robert Henry *Introdução ao Velho Testamento*, também descreve o cântico como original e espontâneo da época de Débora.

A partir daí podemos deduzir que na época de Débora existia Israel. Sabemos que no período dos Juízes existiam tribos e não Israel. Devemos acentuar neste sentido uma idéia que nos parece simples e clara, mas pode-se chegar com certa lógica ao seu oposto. Débora repreende algumas tribos por não virem ao auxílio do povo; daqui pode parecer que não havia um povo unido, e sim tribos. Parece-nos, pela lógica, no entanto, o contrário. Se só existiam tribos por que a repreensão? Se existe a repreensão é sinal de que algo não está certo. Existe a consciência de que cada tribo deve participar dos interesses do povo.

No cântico são mencionadas 10 tribos: 6 que participaram da guerra, e 4 que não participaram. 10 tribos são Israel.

Podemos ainda deduzir algo em relação à crença no D'us de Israel naquela época; D'us não era o D'us de Canãa que Israel adotou dos cananeus quando se estabeleceu no país; Ele era o D'us dos conquistadores, e com Sua ajuda conquistaram Canãa.

Queremos chamar a atenção que na introdução (vers. 4 e 5) há muito movimento; em seguida, um trecho curto de cessação de movimento. Do vers. 10 em diante, novamente movimento, e aqui se subtende o incentivo à guerra. O movimento pára no vers. 16, com a repreensão às tribos. Percebemos a mesma calma no versículo seguinte. Do vers. 18 em diante o movimento aumenta cada vez mais (o galopar dos cavalos, etc) O vers. 23 sobre Meroz, que não quis tomar parte na guerra, parece uma exceção; pois todos os demais versículos entrelaçam-se em trechos de 2, 3 ou 4 versículos, dos quais se isola o versículo 23.

O cântico é caracterizado por paralelismo e pela repetição de uma palavra ou uma combinação de palavras, em várias linhas. O trecho sobre Jael é um paralelismo contrário para o trecho seguinte sobre a mãe de Sisera (9) Podemos ainda observar mais um paralelismo: Jael na tenda e a mãe de Sisera provavelmente no palácio, como observamos nas entrelinhas.

Vers. 1 a 3 (introdução ao cântico)

Esta, tal como outras predecessoras, é enfaticamente uma canção de D'us, para D'us, por D'us e apesar de o espírito devocional ou religioso penetrá-lo menos do que outros cânticos, tem a mesma nota-chave. Neste cântico o pensamento superior, é ainda da suprema dívida para com D'us, guardião de Israel, pelo grande triunfo. Por isso o primeiro dever é, render graças a D'us e abrir a canção com uma exalta-

---

(9) — Jael mata e a mãe chora a perda do filho.

ção alegre de gratidão ao Seu Nome. Mesmo o esforço e a bravura humana a D'us era devida, que também despertara o espírito de unidade patriótica entre dirigentes e povo que os tinha favorecido, tudo fora obtido pela benção e favor divinos. Daí a intimação a todos para louvarem D'us. No cântico, Débora se dirige aos chefes e príncipes cativos obrigando-os a ouvir, enquanto propala a quem é devida a glória; tal pode ser tomado como sarcasmo e desafio dirigidos aos ainda insubmissos, aos idólatras e chefes cananitas, uma advertência e aviso do perigo que correm, se persistissem em sua confederação contra Israel.

O vers. 3: “Ouvi, reis, dai ouvidos, príncipes: Eu, eu mesma cantarei ao Senhor, salmodiarei ao Senhor D'us de Israel”, seria provavelmente o início original do cântico.

Vers. 4 a 12 (primeira parte)

A primeira destas estrofes se inicia com uma solene mensagem direta a D'us, como se pronunciada sentindo-se a Sua presença próxima e como se asseverando que a batalha era de D'us — um costumeiro início de canções de triunfo, após o costume usado por Moisés. Pois a vitória faz reviver as glórias do Êxodo, com sua maravilhosa interposição da mão divina para a libertação de Israel; e assim, nos versículos 4.º e 5.º, descreve a Teofania ou aparição de D'us em favor de Seu povo na grande tempestade tão favorável a eles e destrutiva para o inimigo. Através de poderosas, ainda que poéticas frases, descreve a tempestada irrompida no sudeste entre as montanhas de Seir ou planaltos de Edom; e por um toque bizarro é associado sugestivamente o monte “Sinai”

Na 2ª estrofe, versículos 6 a 9, são rapidamente lembradas as circunstâncias miseráveis em que haviam caído nos anos imediatamente precedente à guerra, quando sob o tacão de ferro de Jabin. O país foi evacuado e desolado; tráfego e travessias quase cessaram, pois os planaltos estavam desertos e os homens tinham que se desviar para caminhos secretos ou passagens abandonadas nas montanhas; tão difundido era o senso de perigo e degradação de ser visto em qualquer jornada. Tudo isto era devido à idolatria e falta de fé, pois desde o tempo em que tinham “novos deuses”, nada havia senão discórdia e rapina “então a guerra estava às portas” A organização política estava interrompida, bandos de assaltantes estavam livres para atacar os cidadãos e poucos tinham coragem ou armas para se defenderem.

Mas tudo foi de repente posto para trás. Débora fica consciente de sua grande vitória e da forte transformação que ela traz; e lembra quanto foi devido aos chefes e ao povo que haviam respondido ao

seu chamado patriótico e haviam se erguido em seu novo e irresistível poder de sua antiga fé. Ela os chama para que se juntem na glorificação de D'us, que os havia inspirado.

Quando Débora conclama o povo, nota-se que há uma divisão no mesmo, que hoje chamaríamos de classe alta, média e baixa. “ bendizei ao Senhor (vers. 10) vós os que cavalgais jumentas brancas”, isto é: vocês nobres e grandes. Jumentas de cor branca, sem manchas, eram animais raros e caros e somente poderiam ser montados por pessoas que pertencessem, à classe mais abastada. “ que vos assentais em juízo”, ou seja: vocês que sentam em ricos tapetes, ou reclinam-se em divã, são os mais velhos, oficiais, juizes ou aqueles que tinham uma situação confortável e pertenciam à classe média; enquanto que: “ .e que andais pelo caminho, falai disto”, são a maior massa, os que andam a pé.

Versículos 13 a 22 (segunda parte)

Débora, passando em revista a contribuição de cada um, paga tocante tributo às tribos que tinham finalmente obedecido sua convocação e vieram ao seu chamado.

O vers. 13 deve ser tomado no sentido de simples narração, mas não é impossível que seja um dramático registro de sua ordem militar. De qualquer modo é claro e certo que aqueles se juntaram no monte Tabor e desceram sobre o inimigo.

Esses eram os montanhese de Efraim, cujas fortalezas estavam entre os velhos Amalekitas; um grupo de Benjamitas com seu grito de guerra; “governantes” ou líderes valentes “fora de Machir”, ou seja, Manassé ocidental; escolheram guerreiros fora de Zebulun, cuja peculiar descrição “os que levam a vara de comando”, parece referir-se ao seu alto posto na direção dos guerreiros; enquanto aqueles de Issachar eram “príncipes” na guerra, coração e alma com Débora, “Issachar era a esperança de Barak”, ainda mais, com seu ímpeto de lançar-se com ele no vale para encontrar no sopé os temíveis carros de ferro. (ver mapa 3)

Mas, se Débora louva os fortes, ela abomina os covardes. Entre estes contavam-se: a tribo pastoral de Reuben, que nessa e em outras ocasiões não participou, e que também desta vez debateu e deliberou tanto, que o momento da ação havia passado. As tribos nômades em Guilead, além do Jordão, os homens de Gad e a metade oriental de Manassé, que se retiveram ignominiosamente em Havot-Jair ou vilas de tendas em seu planalto, ou eram assinalados por sua ausência, por terem permanecido junto de seus interesses perto do mar

O contraste é revelado por uma posterior referência à conduta magnânima das duas tribos mais setentrionais, que mais perderam e sofreram sob a grande opressão e a quem coube a maior honra. Zebulun, com toda a generosa empresa de uma comunidade marítima “um povo que expôs a sua vida à morte”, e Naftali, apesar de ser conhecido como um tímido camponês, estava igualmente à frente, “nas alturas do campo”

Mais estranho, porém, é o fato de que a tribo de Judá e seu vizinho ao sul, Simeão, não são nenhuma vez mencionados como tendo tomado qualquer parte na ação; assim também a tribo de Levi.

Versículos 23 a 31 (terceira parte — conclusão)

Nesta última estrofe temos novamente três partes: a maldição sobre Meroz (10), o episódio de Jael e o diálogo e cena no palácio de Sisera em Haroshet-Hagoin. O que se pode chamar de coro final, no vers. 13, é o solene final e coroação da canção.

A canção se encerra com uma apóstrofe ou predição de um igual e certo desapontamento e final fatal para cada causa má, quão mais claro deve brilhar o curso do reino de D'us na terra; é um princípio, uma predição e uma oração.

O Cântico de Débora é a maior obra da poesia hebraica e merece um lugar de destaque entre as melhores canções de vitória já escritas. Com fino senso dramático, o poeta contracena uma série de episódios separados, cada um dos quais tem conteúdo próprio, para parar abruptamente no clímax, deixando para a imaginação do leitor uma visão da inevitável sequela.

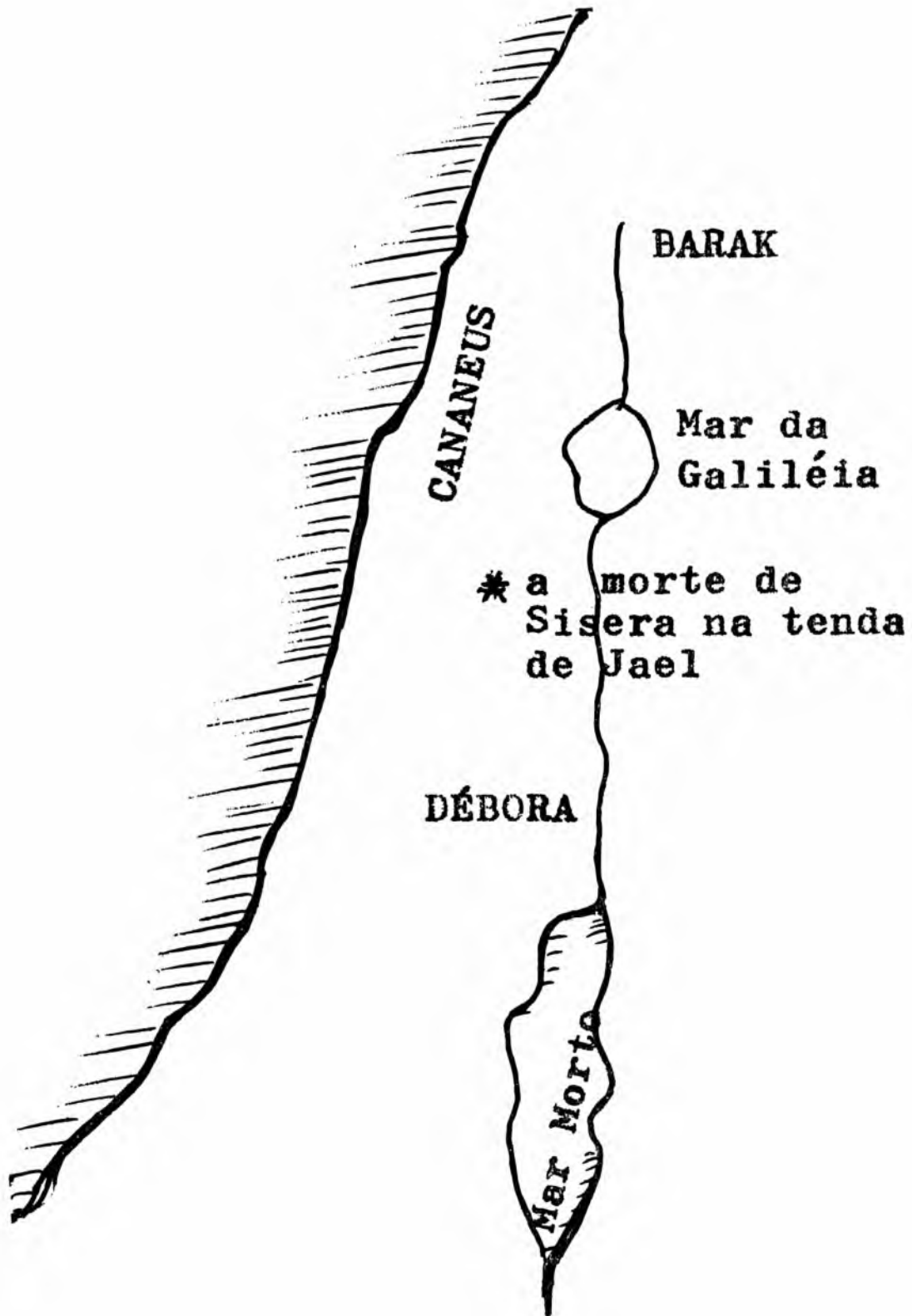
#### BIBLIOGRAFIA

- 1 — *The World History of the Jewish People*, vol. III: Judges. Tel-Aviv, Massada Publishing Co., 1971.
- 2 — *Hahevrá Leheker Hamikrá* (A Sociedade de Pesquisa Bíblica) — *Iunim Besefer Shoftim* (Estudos no Livro de Juízes) — Jerusalém, by Kiryat Sepher Ltd., 1966.
- 3 — *Hahevrá Leheker Hamikrá* (A Sociedade de Pesquisa Bíblica) — *Sefer Ben Gurion* (O Livro de Ben Gurion), Jerusalém, by Kiryat Sepher Ltd., 1964.

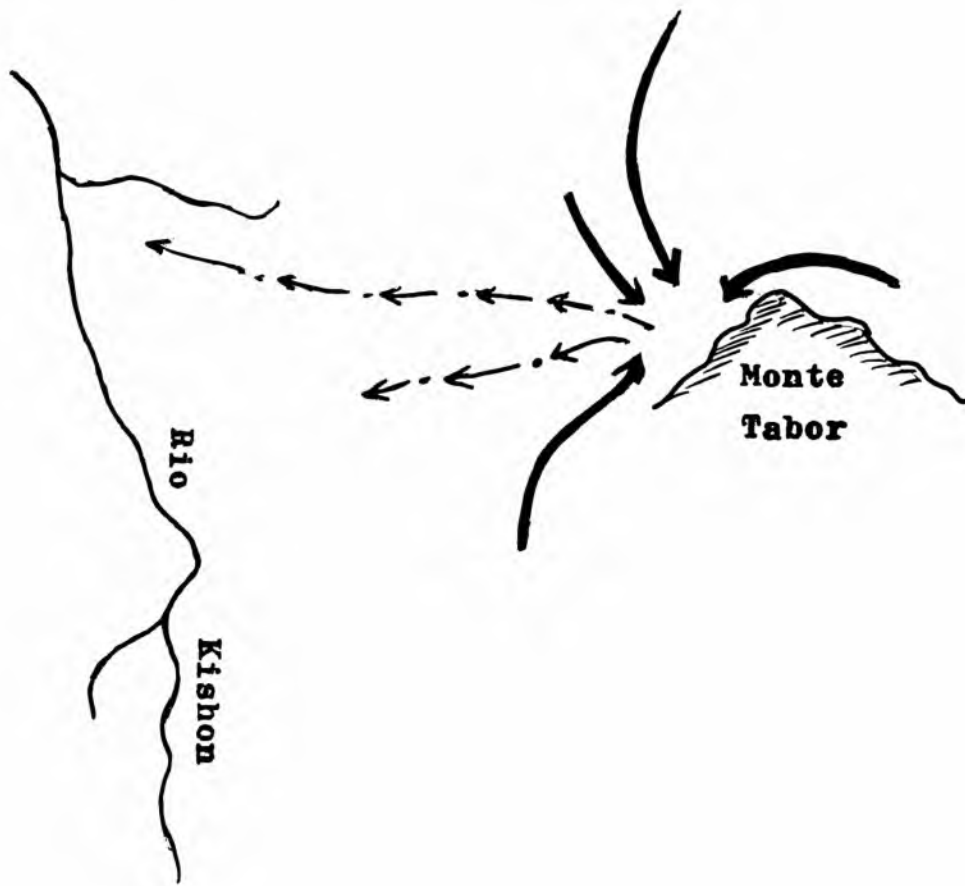
---

(10) — O sítio de Meroz não foi determinado. Parece ter sido na rota, ou dos esquadrões fugitivos de Canaan, ou do fugitivo Sisera, em algum lugar nas fronteiras de Issachar e Zebulun. Seu crime era não ter avisado ou feito algum sinal num momento crítico. Seu nome foi desonrado e amaldiçoado para todo o sempre.

- 4 — Iochanan Aharoni, *Atlas Carta Litkufat Hamikrá* (Carta's Atlas of the Bible) Jerusalém, The Hebrew University of Jerusalém, by Carta, 1974
- 5 — *Atlas Histori Shel Am Israel* (Atlas Histórico do Povo de Israel), Tel-Aviv, by J. Szapiro, Copyright, 1958.
- 6 — *Encyclopaedia Judaica*, vol. V, Editora Keter.
- 7 — Harry M. Orlinsky, *Ancient Israel*, New York, Cornell University Press, brew Union College, 1954.
- 8 — Max L. Margolis et Alexandre Marx, *Histoire du Peuple Juif*, Paris, Payot, 1930.



A BATALHA CONTRA OS CANANEUS



Força militar dos Cananeus

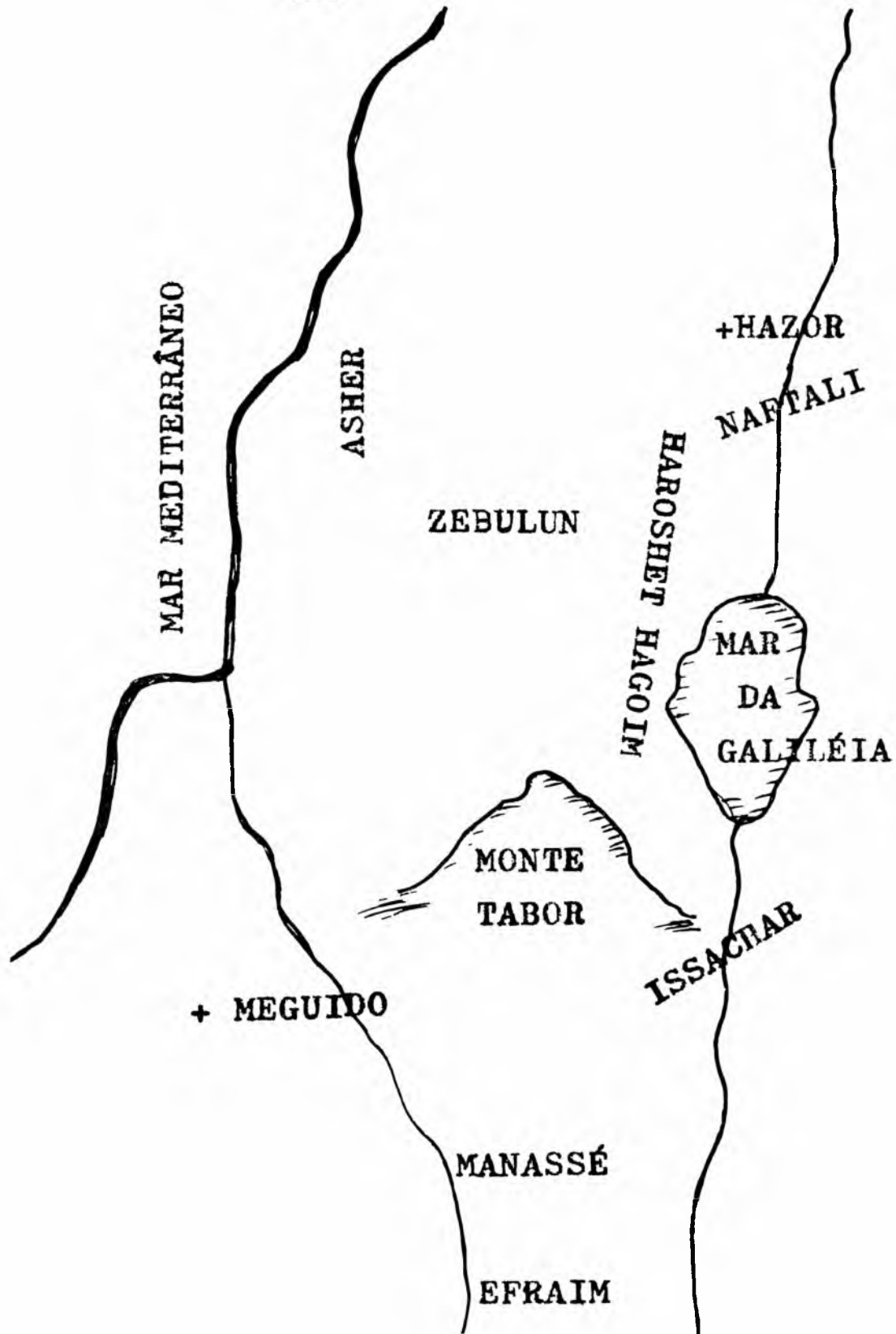


Exército de Débora e Barak





GEOGRAFIA TRIBAL DA ÉPOCA DA  
GUERRA DE DÉBORA.





## SOBRE LA NARRATIVA SOCIAL EN AMÉRICA LATINA

*Sérgio França Danese*

“Au reste, n’allez pas imaginer que je sois le seul lecteur de mon espèce, Je n’ai d’autre mérite ici, que d’avoir fait par système, par justesse d’esprit, par une vue raisonnable et vraie, ce que la plupart des autres font par instinct.”

Diderot, *Le neveu de Rameau*.

### 0. *Discusión de un concepto*

La aplicación a la literatura latinoamericana del concepto de “novela social” tiene ya una trayectoria bastante larga que se ha ido fortaleciendo, a medida que el discurso literario fue recubriendo más y más nuestra realidad histórica, social y humana, con gran apoyo en la crítica que necesariamente tuvo que hacerse de varios conceptos y definiciones para acompañar el desarrollo de esa nuestra literatura. No se puede ubicar con precisión la época en que tal concepto se incorporó definitivamente a la historia literaria de América, ni sus orígenes; lo que sí se puede afirmar es que el concepto ha ganado importancia a partir de un cierto período en que nuestro discurso literario manifestó, en diversas vertientes, cierta tendencia hacia lo que *grosso modo* e imprecisamente se podría llamar “los problemas sociales de América Latina”, con un afán de enfrentarse de alguna forma a ellos y proponer soluciones.

Sin embargo, por más esfuerzo que se haga, no saldremos de esas imprecisiones, porque señalar la existencia de novelas o relatos que tratan el tema social, sobre todo a partir de principios del siglo, con la narrativa de la Revolución Mexicana, de por sí tan compleja, es avanzar muy poco. La indefinición del concepto aplicado a la literatura, con todos los problemas que trae, tiene un origen extraliterario que se relaciona íntimamente con la complejidad de nuestras estructuras sociales, de nuestras vicisitudes y problemas históricos y de nuestra complicada formación humana y cultural, ya tan señaladas, que al caracterizar nuestro mundo no pueden menos que aparecer, de algu-

na forma, en cualquier tipo de discurso sobre América, sea de que tendencia fuere.

A parte de esta indefinición ontológica del concepto aplicado a la literatura, la imprecisión del término se evidencia con los problemas ineludibles que presenta su definición. Al preguntarnos qué podría significar el término “novela social” aplicado a nuestra literatura, nos encontramos de plano con una desconcertante variedad de respuestas, cada una tratando de desarrollar uno de los muchos aspectos que el concepto engloba: lo temático, lo referencial, lo ideológico, lo semiótico (aquí entendido como lo que se refiere al tipo de semiosis del discurso literario), etc., alcanzando, en un grado más elaborado, las esferas de la expresión literaria, muchas veces dejada de lado aunque (a nuestro ver), tenga mucho que ver con ese tipo de “preocupaciones” (la expresión literaria como la formalización de ciertas preocupaciones ontológicas y sociales en términos amplios)

En ese sentido, el término tuvo (y tiene) una trayectoria desastrosa si se considera que un término o concepto debe llevar antes de todo a la definición, a la aclaración. Se lo ha limitado a cierto tipo de producción literaria conocida por la inútil muletilla de “comprometida”, entendiéndose tácitamente por ello un discurso literario más o menos vinculado a ideologías de izquierda o que, sin una vinculación declarada, sirve de ejemplo literario a las preocupaciones e inquietudes del pensamiento de izquierda. De ahí, por una parte, una limitación peligrosa y comprometedor del concepto, parcializante y, por ello mismo, de dudosa eficiencia en el discurso crítico; por otra parte, de ahí el prejuicio descabido que ciertos lectores y críticos tienen con relación al concepto, al vincularlo, ya fuera del ámbito estrictamente literario, a las “brujas” a las que ahora se trata de cazar dentro de la misma literatura. El perjuicio mayor lo sufre la crítica, nuestra crítica, que acaba comprometiéndose en una discusión política que vacía el término de su contenido, lo pone en jaque y lo inutiliza, en vez de enfrentarse directamente al problema de su definición y concreta (productiva) aplicación al discurso literario latinoamericano. La discusión sería de un término problemático como ése sólo puede llevar a resultados útiles para el conocimiento y comprensión del fenómeno literario de América.

Para compensar esa limitación que sufrió el concepto, hay otra corriente que sí lo acepta, pero generalizándolo de tal forma que él se aplica a toda la producción literaria, desde siempre y para siempre, como se ha hecho (no sin un fondo de razón) con el término “comprometido”, que nos llegó del francés (“engagé”) ya cargado de cierto matiz ideológico que el rigor crítico acaba por rechazar, porque

efectivamente, ¿qué discurso no es social? ¿Qué discurso no está comprometido? La sociología de la literatura ya nos ha enseñado que el texto literario es un reflejo de las ideologías del momento y del contexto que lo producen, y que la incorporación, a las estructuras internas de la obra literaria, de estructuras externas pertenecientes a las series histórica, social e ideológica es un fenómeno inegable e ineludible, y que cualquier consideración sobre la literatura lo tiene que llevar por lo menos en cuenta. El resultado de todo ello es que, entonces, aparentemente, el término cayó en un vacío conceptual que es el resultado de su naturaleza misma y que lo perjudicó en la medida en que su discusión lo limitó y lo estrechó, sin que de ahí se sacara cualquier provecho para la literatura.

La posibilidad de rehabilitarlo, con cautela y precauciones, es lo que nos lleva a enfrentarnos al problema de lo social en la literatura latinoamericana sobre todo de este siglo. Nuestro punto de partida es la firme creencia — el crítico está autorizado a tenerlas, como cualquier ser humano — de que la aplicación pensada y estructurada del concepto a la literatura de nuestra América puede traer resultados prácticos que conduzcan a su comprensión cabal, aun mismo si se trata de un replanteamiento de otros abordajes ya hechos. Rehabilitar el término o el concepto significa e implica, antes de todo, definirlo concretamente, o sea, definir en qué acepción lo estamos *empleando* (emplear indica aquí que lo estamos usando como instrumento, como medio para ir más allá del término mismo)

Hay dos posibilidades básicas que pueden servir de punto de partida para definir concretamente el término; ambas tienen que ver directamente con las “in-definiciones” que ya criticamos, pero lo que queremos hacer con ellas justifica ese recurso aparentemente ilícito. Sucintamente son: 1) el término se puede definir concretamente restringiéndoselo a cierto tipo de novelas comprometidas con el pensamiento de izquierda dentro de sus distintas formulaciones para la realidad social de América o 2) el término va a ser un epíteto muy concreto a toda la novela latinoamericana de este siglo, como una de las maneras posibles de abordarla en sus aspectos temático, referencial, ideológico y semiótico *a la vez*. Creemos que estas dos posibilidades básicas engloban infinidad de otras variantes: son las matrices conceptuales posibles para el término aplicado a nuestra literatura. Vamos a discutir las rápidamente.

Limitar conscientemente el concepto de novela social a la novelesca comprometida con el pensamiento de izquierda trae problemas más por la nueva imprecisión en la que se cae que por la limitación misma, que de todas maneras estaría justificada debidamente por una

necesidad operacional. Evidentemente, el examen de un *corpus* extenso de nuestra literatura nos muestra que una gran parte de esas obras trae cierto tipo de preocupación por lo social, o sea, hacen lo que normalmente se dice “tratar los problemas sociales”: en el campo o en la ciudad; de las masas indígenas o de campesinos; de obreros y de marginados; de peones y de explotados, etc. Agarrando el problema por ese lado más concretamente manifestado, se dice que hay una “homogeneidad” de temas y preocupaciones que une ese tipo de producción que se podría fácilmente titular “social” por oposición a otra que no lo es *strictu sensu*, o sea, por ejemplo, un cuento “filosófico” de Borges, una novela tan importante y revolucionaria como *La invención de Morel*, de Bioy Casares, o aún la novela del “buen patrón”, *Donã Bárbara*, del venezolano Rómulo Gallegos; pero precisamente ahí está el gran problema: al homogeneizar esa producción por su temática social “preocupada” (con distintos grados de preocupación), se está juntando bajo un mismo techo obras que en verdad tienen disimilitudes muy intensas. Y la conclusión a la que se llega es que en verdad el *comprometimiento* que se busca por igual en todas aquellas obras (independientemente de su calidad estética, de sus recursos de expresión, etc.) no está en ellas sino en quienes lo buscan. Aparentemente, *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza, tiene mucho que ver con *El luto humano* (1943), de José Revuleitas, y se argumenta, para ello, con lo “social” ahí presente. La misma cosa ocurre con infinitud de otras novelas, que traen conflictos de clase o denuncias que muchas veces alcanzan lo panfletario (el mismo *Huasipungo* sirve de paradigma en ese caso), pero que tienen gran productividad cuando se trata de hacer una crítica — esa sí — verdaderamente comprometida de esa literatura y que muchas veces, en su afán de alcanzar sus objetivos, toma los textos como documentos históricos, olvidándose de todo lo que implica y significa el que sean antes de todo textos literarios, de ficción; y esa crítica acaba reuniendo, bajo el título de “literatura social”, textos tan disímiles como *El luto humano*, *Hijo de hombre*, *El mundo es ancho y ajeno*, *Raza de bronce*, *El indio*, *Los de abajo*, *La vorágine*, *Redoble por Rancas* e infinitud de otras obras que en verdad se distinguen por muchos otros aspectos que también las caracterizan, como son sus cualidades discursivas o estéticas, su diferente circunstancia histórica, sus muy distintos puntos de vista, su *comprometimiento*, sus intenciones estéticas y pragmáticas, su logro o fracaso literario, etc. Lo social, dentro de esa preocupación, acaba generalizándose y encubriendo otros aspectos importantes que necesariamente se tienen que llevar en cuenta en un acercamiento a lo literario. Unir en un conjunto, bajo el epíteto de “social” y por oposición a “no-social”, obras variadas sin llevar en cuenta sus otras naturalezas es caer en parcialidades y limitaciones que ya no tienen

cabida en nuestra crítica. Una consideración de lo temático o de lo referencial llevará siempre en cuenta los demás componentes de la obra literaria que se utilizaron para *construir* esa temática, ese contenido. La primera de las dos posibilidades que presentamos queda, pues, a nuestro ver, descartada: es demasiado imprecisa, tendenciosa, limitada, listorsionante y, por ello, inútil. Su aplicación, aunque se justifique por una necesidad de precisar de alguna forma un concepto tradicional, no corresponde a la verdad de los hechos ni a las necesidades de la crítica; corresponderá, a lo máximo, a otros intereses ajenos a la literatura misma.

Aplicar el término como un epíteto a la narrativa latinoamericana de este siglo significa, por una parte, incorporarnos a la corriente “generalizadora” que todo lo considera comprometido; pero, por otra, significa una postura toda especial delante de esa narrativa, postura que justifica la generalización por la particularización y por la especificación, de las que será parte fundamental una posible tipología de la novela social (o narrativa social) en América, que permitirá que la generalización del concepto no caiga en el vacío, sino en una manera de visualizar, discutir, identificar y valorizar distintas vertientes y tendencias de nuestra producción ficcional, ya de por sí tan amplia y variada, tan resistente al trabajo sistemático de acercamiento.

Colocar el término como epíteto o definidor de la narrativa latinoamericana implica necesariamente el ver que lo estamos tratando como uno de los epítetos posibles, al lado de otros muy diversos. Optar por esa posibilidad, que trataremos de justificar, significa proponer un enfoque del conjunto de esa producción literaria desde un punto de vista eminentemente del contenido, por oposición a la otra posibilidad fundamental que es el punto de vista de la expresión, aunque, sin embargo, el aislamiento es puramente convencional: veremos que al tratar de contenidos, en literatura, se está hablando a la vez de expresiones y vice-versa, sobre todo porque no se puede comprender la nueva narrativa americana sin pensar que su misma expresión ya es uno de sus contenidos más significativos — es búsqueda/encuentro de una expresión y de una identidad americanas.

Lo que propondremos, como premisas a esa necesaria, posible y fértil tipología de la “literatura social” latinoamericana, es un planteamiento que pretende reunir, bajo una misma especie, los acercamientos temático, referencial y semiótico que implica necesariamente la naturaleza del término “social”

### 1 *Hacia la revisión de un concepto*

La redefinición del concepto de “narrativa social” — más amplio y preciso que el de novela social, pues incluye toda la producción

cuentística, de rasgos generales muy próximos a los de la novela — exige una serie de cuidados que se traducen principalmente en el examen detallado de las relaciones posibles entre lo literario y el referente sobre el que lo literario se erige como interpretación. Nuestro objetivo último, en estas premisas, es mostrar que la literatura latinoamericana de este siglo trae como un rasgo definitorio de su interpretación sobre el continente la cuestión “social”, entendida aquí ampliamente como toda preocupación por mostrar, revelar, interpretar, proponer, discutir, criticar o analizar todo tipo de problemas relacionados con la vida social, política y económica el conflicto de clases, el conflicto de intereses, los choques entre individuos, entre grupos de individuos o entre individuo y cuerpo social, los diversos mecanismos sociales, etc. —, recubriendo con ello la extensión geográfica conocida, el tradicional binomio ciudad-campo, etc. Nuestra redefinición implicará, entonces, a partir de las diferentes relaciones texto/referente, no exactamente un cambio en la extensión conceptual del término (todo lo que comprende lo social), sino su especificación según el tipo de discurso al que quiera aplicarse. La estructura conceptual de nuestra definición comportará, entonces, un núcleo definitorio (lo que los semánticistas, con Greimas, llamarían un “núcleo sémico”) y un caracterizador contextual, lo mismo que los semántistas llamarían un “sema contextual”: el primero, obtenido por el término “social”, que se entiende aquí como una consecuencia lógica (semiótica y sociológica) del hecho externo de que el discurso sea un discurso sobre la sociedad; el segundo, un especificador que tiene que ver directamente con el texto literario y sus estructuras y significados internos.

La literatura latinoamericana se define en términos amplios, y de manera más precisa y moderna, como una parte de esa entidad mayor que podemos designar como el Discurso Americano, o sea, todo el cuerpo de discurso ya producidos sobre América. La trayectoria de ese discurso remonta al primer texto sobre América, lo que se conoce del *Diario* de Colón, y, si quisiéramos ser menos explícitos, a las primeras impresiones no textualizadas sobre ese ente geográfico que más tarde se concibió como un continente nuevo y extraño a la ecumene del siglo XV *Grosso modo*, para lo que nos interesa, lo podríamos definir como un peregrino que ha estado trillando ese ya viejo camino de la búsqueda de nuestra identidad, que tiene una evolución peculiar: de una búsqueda-conquista del espacio físico, geográfico y étnico, presente en los textos primeros de nuestras primeras imágenes, a la búsqueda-identificación-reivindicación de nuestra autoridad sobre el espacio social y geográfico que ocupamos, sobre nuestro destino y determinación y sobre nuestra Historia en fin, pasando por los ya-



familiares parajes de la búsqueda-reflexión sobre la ontología criolla y americana, de la que son los resultados más fértiles las discusiones sobre el mestizaje de nuestra cultura y sobre la vocación universalista (Octavio Paz, Mariano Picón Salas) y “aluvional” (Arturo Ustar-Pietri) de América y de sus productos culturales, étnicos, lingüísticos e históricos. A ese discurso, que a un primer vistazo parece tan heterogéneo, pero que en verdad es la imagen viva de la evolución histórica y cultural de América, pertenecen las obras de los cronistas de Indias, de Sor Juana Inés de la Cruz, de todos aquéllos que refutaron las tesis ya netamente neocolonialistas de Buffon y De Pauw, en el siglo XVIII, de nuestros románticos, de nuestros costumbristas y regionalistas, de nuestros pensadores y ensayistas y de nuestros más recientes escritores; en fin, todo ese conjunto de discursos que, creando una expresión americana como medio y fin de sus preocupaciones, hablaron de América o hicieron “americanidades”, erigiendo nuestro continente, a través de las palabras, en ente proporcional al mundo europeo que trazó nuestro destino al traernos de forma tan impresionante a su ámbito histórico y cultural.

América es, así, un referente de discurso y, en nuestro caso específico, un referente literario. Para lo que nos preocupa, o sea, la redefinición del concepto de “narrativa social”, podemos precisar aún más nuestras reflexiones sobre el referente para luego ver y situar las variaciones que sufrió el acercamiento a ese referente según el momento histórico, según la variación de la posición y postura del escritor y según el cambio de condiciones, circunstancias, determinantes y necesidades que “condicionaron” la creación y producción de esa parte del discurso americano que trae como componente “dominante” (Jakobson) el rasgo estético y literario, el rasgo poético y ficcional. Tal examen, evidentemente, se orientará hacia nuestro objetivo final, decorrencia de nuestra redefinición del concepto, o sea, hacia una tipología de la narrativa social en América Latina, o, más precisamente (según nuestro enfoque), hacia una *tipología social de la narrativa americana*.

(Señalamos aquí, entonces, aprovechando el momento, el cambio de postura que va implícito en nuestra redefinición de lo social en la narrativa. Partimos, al principio, de la posibilidad de rehabilitar el término “novela social” aplicado a la literatura latinoamericana, y llegamos aquí a una apertura mayor en nuestra propuesta: la posibilidad no sólo de cambiar el término de “novela” para el de “narrativa” (lo que responde a la complejidad de nuestro relato, que abarca la indefinible serie cuento/cuento-largo/novela-corta/novela, realizándolos todos), como de cambiar el lugar del epíteto “social”, propo-

niendo así, coherentemente y dentro de nuestra intención, una *tipología social* que significa ya con su nombre el tipo de abordaje que lleva implícito.)

Si quisiéramos definir América como referente de nuestra literatura, no podríamos escapar a sus rasgos distintivos más evidentes y determinantes, que acaban orientando de una manera u otra las visiones sobre ese espacio americano. Mundo incorporado tardíamente a la Historia de Occidente, mundo conquistado y colonizado, seveciado y explotado, codiciado y disputado, América siempre llevó en su trayectoria como la cuarta parte del Orbe el peso de la dependencia, de la marginación y de la submisión a un orden universal regido por Europa y luego por la hegemonía norte-americana. Antonio Cândido en un ensayo ya clásico sobre la repercusión del subdesarrollo en lo literario en nuestros países, define, por un lado, el mundo americano como un mundo problemático, retrasado, débil y dependiente, y, por otro, analiza la evolución que sufre la reacción que tal estado provoca en los escritores y en la literatura (en los textos): de una “conciencia amena del retraso”, presente sobre todo en el romanticismo americano, pero con antecedentes en el “arcadismo” (ejemplo de Brasil), en la que se da, por contingencias ideológicas, la unión causal “tierra bella-patria grande”, se pasa, por un cambio en la situación social del escritor y por muchos otros factores (cierto desarrollo dependiente, el crecimiento de un proletariado, el éxodo rural, los reflejos del imperialismo norteamericano practicado con extremo pragmatismo y gran vitalidad etc.), a una “conciencia catastrófica del retraso”, en que surge la noción ya no de *país nuevo* (lo que justificaba el retraso que a su vez era compensado ideológicamente por la grandeza y pujanza de la naturaleza tropical), sino de *país subdesarrollado* (Antônio Cândido)

Una de las consecuencias inmediatas de esa problemática y de ese cambio de visión es el fortalecimiento o la re-orientación de una literatura netamente *comprometida* con la denuncia y el análisis de la situación social, política y económica de América. Cambia, por ejemplo, la orientación de la vieja corriente indianista americana, que la crítica pasa a llamar “indigenista” para manifestar, con el término, el cambio de actitud y de comprometimiento ideológico del nuevo discurso sobre el indio (que sigue siendo distinto a un discurso indígena) Su matriz ideológica y temática ya aparece curiosamente en un viejo poema de José Santos Chocano (1875-1934), que nos da esa medida de la nueva narrativa sobre el indio (Pedro Henríquez Ureña):

Indio que labras con fatiga tierras que de otros dueños son:  
¿ ignoras tú que deben tuyas ser, por tu sangre y tu sudor?  
¿ ignoras tú que audaz codicia, siglos atrás, te las quitó?  
¿ ignoras tú que eres el amo?  
¡ Quién sabe, señor!

(“¿Quién sabe?”, 1913.)

Surge o resurge, bajo distintos influjos ideológicos, pero siempre relacionados con el problema del retraso, una literatura de la tierra; la explosión del retraso y de la complicada problemática social americana en una revolución de proporciones inéditas en la Historia de América, como lo fue la Revolución Mexicana, trae como consecuencia literaria una compleja y extensa producción que evoluciona del relato testimonial, que no puede escapar a la fuerza de los hechos de armas, a la novela y el cuento, que siguen produciéndose hasta nuestros días, de revisión y crítica de las consecuencias reales y de las desviaciones del movimiento; la pampa, la selva, la puna, el “sertão nordestino”, las plantaciones tropicales, los ejidos, los “ayllus”, la barriadas, aparecen ahora como puntos-clave de una nueva interpretación de la realidad americana, que una crítica precipitada puede confundir bajo la denominación de “social” la que justamente pretendemos no rechazar aquí, sino reformular, proponiendo, para que el término se soporte conceptualmente, su especificación según las distintas orientaciones temáticas, referenciales y, como factor decisivo, semióticas. Vamos a analizar brevemente esa posibilidad partiendo del análisis de lo que podríamos llamar, con cautela y a título de experiencia y ensayo, la “semiotización literaria” del referente social (o sencillamente referente)

El referente es, como ya dijimos, América: en conjunto (aunque las interpretaciones de conjunto aparezcan más tarde, con esas novelas que son verdaderas metáforas americanas de lo americano, de las que puede ser paradigma *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez), o en partes y problemas específicos: áreas, clases sociales, momentos históricos, etc.

La narrativa literaria es, teóricamente, la puesta en signo del referente extralingüístico, que puede ser “cualquier objeto real o ficticio, recordado u observado” (Jerzy Pelc) Sin embargo, los avances más recientes de la semiótica, retomando viejas nociones como la de “interpretante” (Peirce), “referencia” (Ogden y Richards) y “sentido” (Frege), o aún los postulados y análisis hjelmslevianos sobre la formalización de la substancia (Hjelmslev), muestran que ese postulado, aunque exacto, es provisional y necesita especificarse, porque no corresponde a la verdad semiótica de los hechos.

Esa verdad semiótica, que no se ha alcanzado más que por hipótesis que no por idealistas (la vieja tradición idealista) dejan de aportar luz para la comprensión de los fenómenos del lenguaje y sus relaciones con la cultura, se puede presentar sucintamente de la siguiente manera: la realidad, tal como se conoce, es en verdad una interpretación de la realidad, lo que significa que la relación sujeto-realidad está mediatizada por la cultura (Ralph Linton) y por los cuerpos ideológicos que la componen, entre los cuales, evidentemente, cuentan las ideologías propiamente políticas. Un ejemplo sencillo da la medida de esa afirmación, y nos permite dejar para otra oportunidad la argumentación teórica que preferimos excluir de un trabajo como éste: hay un objeto real, por ejemplo *casa*, y hay un signo lingüístico que lo significa; sin embargo, al decir *casa*, el objeto, el sentido que se evoca va a variar según el individuo que lo escuche — si es un esquimal, evocará para él una casa construída según las necesidades dictadas por el espacio geográfico en el que vive, o sea, el iglú; si es un maya de Yucatán, será un bohío de una sola pieza; si es un negociante de inmuebles, la casa no es más que una mercancía; si es un apacible jefe de familia, casa será para él “hogar”, y así en adelante. Hay una experiencia, una vivencia, una *cultura*, en fin, que mediatiza la relación sujeto-objeto. Esa mediatización es lo que Peirce llamaba “interpretante”, Ogden y Richards “referencia” y Frege “sentido”: no es el objeto en sí, así a solas, sino lo que el objeto significa dentro de cierto contexto cultural, histórico e ideológico.

Lo mismo se da con los aspectos más extensos de la realidad. La palabra “independencia” para un latinoamericano, se refiere al movimiento político que nos dio autonomía con relación a las primitivas metrópolis; es por lo tanto, un concepto que remite a un fin que se consigue (un momento histórico); para un francés, el concepto remitirá a lo máximo a un medio (una duración histórica), ya que el país siempre ha sido independiente. La ideología abolicionista, en Brasil, configuró un interpretante para el signo “esclavo” que es netamente diferente del interpretante dado por el análisis marxista de la necesidad de abolir la esclavitud en un sistema capitalista, y sin embargo el primero encubrió muy bien, como falsa conciencia, al segundo. Y así en adelante.

Si pensamos entonces en la primitiva afirmación de que la narrativa literaria es la puesta en signo del referente extralingüístico, vemos que lo que falta ahí es justamente completar esa noción de referente extralingüístico, diciendo que ese referente no es sencillamente la realidad, sino un discurso sobre la realidad ya elaborado

en base a cierta ideología y a cierto tipo de preocupaciones, formulaciones e interpretaciones. Dicho de otra forma, la literatura es un discurso de segundo grado sobre un discurso de primer grado ya elaborado por las ideologías presentes en su momento histórico y en su contexto cultural. El indio americano es, pongamos por caso, un referente; sin embargo, la literatura sobre el indio americano no se comprende si se la considera como un discurso directo sobre ese referente, y no como un discurso sobre diferentes discursos ya hechos sobre el indio: en la conquista, el indio era, para la ideología cristiana que actuó aquí, la gente a la que se debía “salvar”; en la post-independencia, el indio era el símbolo de la nacionalidad y de la identidad de la mayor parte de nuestros países; en etapa posterior, que ya corresponde a la de la “conciencia catastrófica del retraso” (A. Cándido), el indio era el oprimido campesino sujeto a la explotación secular originada con la institución de la “encomienda” y continuada con el latifundio, etc. Cada uno de esos discursos, cada uno de esos interpretantes sirvió de referente a la literatura en el momento en que tuvieron vigencia, fuerza y prestigio como categorías de interpretación del objeto. De ahí una literatura de conquista espiritual; de ahí una literatura indianista-romántica de carácter netamente nacionalista; de ahí una literatura indigenista de protesta, etc. El mismo cuerpo social, el mismo “problema social” recibe diferentes interpretaciones en la literatura por una contingencia semiótica (que engloba todas las contingencias) Diferentes discursos de primer grado implican necesariamente diferentes discursos de segundo grado y vice-versa. El referente puede ser social; la literatura será social a su manera, según sus circunstancias históricas, ideológicas, estéticas, culturales, pragmáticas.

Estas nociones son básicas para comprender la evolución de la narrativa latinoamericana, por ejemplo. Un simple cambio como el del punto de vista de la narración tiene raíces en esos fenómenos semióticos. El que un narrador costumbrista cuente en tercera persona desde una perspectiva omnisciente, y que intercale en su refinado y culto language diálogos registrados con errores primarios de ortografía y de habla, y el que un Rulfo, por ejemplo, use la primera persona en sus relatos, manifiesta no sólo el cambio literario sino el cambio de discurso de primer grado: para el primero, el campesino es la masa ignorante a la que el autor aristocrático condescendió en ayudar a “superar” sus problemas, en una visión de arriba para abajo que no hace más que manifestar la distancia social y la postura ideológica del autor; en el segundo, se manifiesta el cambio de visión, la aproximación comprobada e intensa entre narrador y materia narrada y el cambio del discurso de primer grado que, evidentemente influenciado

por los avances de la sociología, la etnología, la antropología y otras ciencias desarrolladas sobre todo a partir de los años 40 en toda América, se acerca definitivamente al objeto del que trata sin dejar de interpretarlo. El campesino, en Monteiro Lobato, es un ignorante al que hay que educar y adaptar al sistema; en Rulfo, es un ser lleno de potencialidades y con un mundo propio que es respuesta al sistema que lo oprime. Dos interpretaciones de una misma problemática; dos realizaciones literarias distintas.

La narrativa es, entonces, la formalización literaria, poética y ficcional de los distintos referentes posibles dentro del universo de las culturas y de las ideologías.

Un abordaje preciso por el lado de lo social en la narrativa latinoamericana tiene que llevar en cuenta esa dialéctica existente entre los niveles de discurso o de interpretación de la realidad. Sólo así se explican ciertos cambios en la construcción literaria; sólo así se comprenden ciertas tendencias, ciertas vertientes y ciertas desviaciones; sólo así se puede llegar a una tipología social de esa literatura, lo que significa en último análisis identificar los distintos discursos de primer grado sobre lo social que propiciaron el surgimiento de diferentes temáticas, puntos de vista, opiniones, sugerencias, etc., sobre el mundo latinoamericano, que como cualquier mundo se organiza en base a lo social. Es también una manera coherente y sobria de incorporar las series históricas, ideológicas y culturales al análisis y la crítica que quieran preservar la identidad y la dignidad de las obras literarias como eso: como obras de Arte.

## *2. Para una tipología social de la narrativa americana*

Recapitemos un poco. El término ya tradicional de “novela social” debe cambiarse por un término más genérico, “narrativa social”, que responde a aspectos comunes que, pese a diferencias estructurales y discursivas, unen por otros lados el cuento, el cuento-largo, la novela-corta y la novela, practicados indistintamente en América y cuya elección es consecuencia de necesidades varias que reuniríamos bajo el nombre genérico de “voluntad de significar”. La acepción en que se usa el concepto de “social” debe ser más amplia que la tradicional que lo aplica tácitamente a cierta narrativa comprometida o comprometible con el pensamiento de izquierda, y más precisa que la generalizadora que anula la discusión declarando que “todo es social” así como “todo es comprometido”. Ello nos lleva a ver el concepto “social” como uno de los definidores posibles del complejo literario-narrativo latinoamericano, por contingencias semióticas y sociológicas ineludibles, y por lo tanto como uno de los abordajes

posibles para comprender diacrónicamente nuestro proceso literario. Como primera consecuencia, el abandono del concepto de “narrativa social” por “narrativa”, sencillamente. Como segunda consecuencia, la propuesta que nos orienta en este abordaje: postular la posibilidad de hacer no un enfoque de la narrativa social, lo que significa que estaríamos oponiendo social a no-social dentro de la literatura misma, sino un *enfoque social* de la narrativa que consiste en examinarla con base en las distintas “semiosis sociales” posibles, o sea, las distintas maneras como se hace o se construye un discurso sobre el referente eminentemente social que es América Latina. La base para ello es la noción de que las distintas semiosis literarias, los “items” de nuestra tipología, son consecuencia de la existencia de diferentes interpretaciones sobre distintos aspectos de ese “referente social” que es América. La variación de estos “discursos de primer grado” obedece a variaciones, contingencias, determinantes y evoluciones históricas, ideológicas, sociológicas, políticas y culturales, que dialécticamente van componiendo la trayectoria de América como un ente individualizado pero a la vez incorporado a un orden universal.

Tal vez hayamos complicado demasiado el asunto, pero la complicación obedece a componentes del proceso. Fuimos llevados a buscarla, precisamente, para evadir o solucionar, aunque sea con la “duda metódica” la imprecisión que envuelve el concepto aplicado a nuestra literatura, imprecisión que a fuerza de repetición “desaparece” para confundir aún más sus usuarios y receptores ( el clásico problema de las “muletillas” de nuestra crítica) El rasgo *social* de infinitas novelas nuestras no basta para reunir las bajo la misma especie, porque ese rasgo no existe solo, sino que es la consecuencia de un proceso semiótico que precisamente el uso tradicional del concepto trata de eludir. No hay una “narrativa social” en América Latina, ni en ninguna parte; hay *narrativas sociales* cuya existencia, características y posición dentro de un proceso literario se pueden determinar de diversas maneras, una de ellas por un *abordaje social* (o sea, semiótico: ve lo social como determinante en la semiosis) como éste que proponemos, y que jerarquizará u organizará el corpus literario-narrativo bajo distintas especies que en verdad son la especificación necesaria de la vaguedad implícita (ontológicamente) en el concepto “social” Antes de proponer, a título de ensayo, esas especificaciones que se erigirán como una tipología social, provisional, de nuestra narrativa, naturalmente sujeta a cambios e incorporaciones, vamos a recorrer rápidamente los datos concretos que nos llevaron a esas ideas.

Un abordaje social de la literatura latinoamericana nos lleva a ver que en verdad, a partir de la definición de una narrativa americana durante el romanticismo, esa literatura fue abriendo en abanico su temática y su interpretación del referente, a partir de cambios y evoluciones tanto en el referente mismo como en distintos discursos de primer grado que se fueron acumulando sobre ese referente. El romanticismo abrió sus tendencias: del indianismo nacionalista y del plácido costumbrismo insertado en ingenuas historias de amor de corte basado en una subliteratura europea que nos llegó en cantidad, fue pasando a la ciudad y estableciendo un recorrido de “reconocimiento” que poco a poco, bajo los influjos y presiones de ideologías bien definidas, recubrió gran parte del espacio geográfico y del “espacio temático” americanos. El caso de la literatura de Brasil es revelador: el proyecto alencariano de hacer una literatura nacional, dentro de las preocupaciones de los “iniciadores” del romanticismo brasileño, incluía y exigía ese recorrido por el territorio nacional, de norte a sur y del campo a la ciudad. Machado de Assis, recogiendo las aportaciones alencarianas, inscribe su producción de carácter “realista” (término insuficiente para comprender la obra machadiana) en el ámbito de una burguesía urbana. Narradores regionalistas (Taunay, Távora) van llenando otros huecos y creando una literatura romántica que rebasa lo romántico para inscribirse en algo muy propio de nuestra América, que es ese “realismo-naconalista”, o algo parecido. Las nuevas directrices del pensamiento europeo, que en Europa obedecían a condicionantes bien determinadas, y que en América fueron “canibalizadas” por ese nuestro afán de universalidad, dieron otros interpretantes sobre los que se erigió, por ejemplo, una nueva literatura de tendencias naturalistas. La evolución política de los diferentes países determinó otro cambio que trajo consecuencias para la manera como se comportaría la literatura frente a otros interpretes de la realidad. Si en el romanticismo, al que cronológicamente cupo la tarea de erigir literaturas nacionales dentro de una ideología nacionalista de las clases dominantes que justificaban así la independencia y el nuevo orden, normalmente los escritores pertenecían a esas clases dominantes o se identificaban tácitamente con ellas, poco a poco, con la evolución de la Historia y con la suplantación de esa etapa inicial de la independencia, el escritor nuestro pasó a provenir de otra clase social, normalmente una pequeña burguesía urbana que evidentemente tenía otra visión de los problemas y de los hechos. Siguiendo esta desordenada presentación de elementos, podemos señalar que la nueva embestida del imperialismo norteamericano, a partir del marco histórico de 1898 (independencia de Cuba y anexión de Puerto Rico), trajo nuevos problemas y sus respectivos interpretes, que dieron harto materia nad-



rativo y ficcional, dentro de las más distintas preocupaciones. Lo mismo ocurre con la Revolución Mexicana, hecho real que por sus dimensiones no pudo menos que impresionar a todos los sectores de la vida nacional mexicana y proporcionar los más variados tipos de discurso, desde la viva impresión causada por la violencia pura y simples de los hechos de armas, hasta las reflexiones posteriores sobre sus significados, sus logros y sus fracasos.

Por otra parte, el desarrollo de un capitalismo, incipiente en los 100 primeros años de República, por el acúmulo de capitales provenientes de las culturas de exportación, asociado al capital extranjero que en cantidades cada vez mayores se invertía en nuestros países, proporcionó el desarrollo de una industria situada en centros urbanos, exigió servicios y mano-de-obra que se reclutaba entre los campesinos salidos de un campo problemático y ahora un tanto mecanizado, y dio origen y base para el desarrollo de una vida urbana que rápidamente presentó, con agravantes, todos los problemas sociales y humanos de las grandes urbes europeas. La inmigración proveniente de Europa trae nuevas componentes para el proceso social americano, y la evolución de los medios de comunicación hace que nuestro mundo participe más directamente del movimiento general en el que se debate el mundo. Las presiones y necesidades del imperialismo americano crean un singular fenómeno político, sin precedentes en la Historia Universal y que tiene a América como sitio de ubicación: las dictaduras de las oligarquías, que se sucedieron ilimitadamente en todos los países latinoamericanos, con una vitalidad que se debió más al apoyo externo que a sus componentes internas, incapaces que eran de dar un paso sin desplomarse por falta de estructura y sentido.

Las guerras mundiales y su impacto traen nuevas preocupaciones, y el intelectual latinoamericano siente quizás por primera vez que el mundo "civilizado" que siempre le sirvió de modelo ya no tiene los valores que él siempre ha estado buscando, y se vuelca hacia una búsqueda de su propia ontología, una ontología americana que acaba teniendo en el mestizaje uno de sus interpretantes más eficaces y de mayor significación para nuestra literatura. Y así en adelante, se abren en abanico las interpretaciones y discursos de primer grado que, recubriendo siempre la complejidad cada vez mayor del referente social "América", ofrece infinitas posibilidades referenciales para una literatura siempre activa que se va construyendo y que, por una dialéctica propia de nuestro mundo, acaba llegando a esa inmensa producción literaria de la que somos hoy testigos y lectores, y cuya calidad poética y ficcional ya rebasa sin duda alguna la de sus antiguos modelos y fuentes de inspiración expresiva.

Un abordaje social de nuestra literatura dará cuenta, entonces, ya dentro del análisis del discurso propiamente literario y de los textos, de ese mecanismo que termina las diferentes “semiosis sociales” posibles, las cuales pueden identificarse en el esbozo de tipología que proponemos a seguir y que deseamos en abierto para que las reflexiones que suscite puedan servir, en último análisis, a la comprensión y a la valorización de nuestro proceso literario, porque el fin último de la crítica no puede ser otro que el de servir a la Literatura que generosamente le presta los textos para darle existencia y sentido.

### 3. *Esbozo de la tipología social: algunas perspectivas*

El examen del proceso literario latinoamericano, bajo el influjo de las ideas que hemos venido exponiendo a lo largo de nuestro trabajo, conduce a una *tipología* que, si por un lado manifiesta el humano deseo de ordenar el caos e imponer un orden que no deja de ser subjetivo, pretende dar cuenta, por otro lado, a nivel ya del discurso literario propiamente dicho, de la multiplicidad de vertientes y preocupaciones, de “temáticas” y semiosis.

El cuadro es incompleto, y no podría dejar de serlo en el actual estado de nuestras investigaciones. Pretende se, y lo es sin duda, un esbozo que hace una organización previa de algún material más significativo y representativo de nuestra narrativa. Sus perspectivas son muchas, y van desde su sencilla ampliación o reorganización hasta su complementación a través del examen de otras componentes del discurso literario y de otras semiosis posibles, a parte de lo que llamamos “semiosis social”. No debe ser vista, esa tipología, al igual que sus premisas, más que como un ensayo, en la más pura acepción de la palabra. Su discusión, su complementación, su crítica o rechazo, debidamente fundamentados, conducirán también a lo que es su objetivo: construir una crítica que examine, valore, interprete y conozca la complejidad de nuestro discurso literario.

Para cada *tipo*, hemos procurado un nombre que lo identifique y una reseña breve de su trayectoria y de sus características, así como un necesario ejemplo que lo aclare.

Se debe notar que la tipologización obedece a un examen de la dominante (Jakobson) “social”, lo que explica la posibilidad de la presencia de una misma obra en más de un tipo. Por otra parte, salvo en casos excepcionales, no citamos cuentos como ejemplo, dada la dificultad de su ubicación en series y antologías, aunque debemos reconocer el papel fundamental que ellos juegan en esta investigación.

Presentamos, a continuación, algunos de los tipos de semiosis de lo social que estructuran, en una cierta orientación, la narrativa latinoamericana.

1 *de conflicto individual urbano* — tendencia que nace a partir de la incrementación de la vida urbana en América, con sus agravantes, tiene algunos antecedentes en el siglo XIX, sobre todo en algunos personajes, pero su mayor influencia es un tipo de literatura de análisis psicológico y una serie de nuevas ideas sobre el hombre surgidas principalmente a partir de la primera conflagración mundial y su consecuente crisis moral. Presenta fundamentalmente al personaje encarcelado en un mundo que no comprende y que lo aplasta. Sus mejores realizaciones son sin duda alguna *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti, y *El Túnel* (1948), de Ernesto Sábato, que ya presentan desde el título el tipo de problemática individual y humana que desarrollan. *La última niebla* (1934), de María Luisa Bombal, nos dá el tercer ejemplo. En todos ellos, el punto de vista de la narración, en primera persona, juega un papel fundamental.

2. *de clase media urbana* — a raíz de un problemático desarrollo de una clase media oprimida por el sistema en todas las maneras, se desarrolla esa narrativa que procura escarbar los problemas más profundos en los que se debaten seres pequeños empujados por sus mitos, necesidades, frustraciones y anhelos. Tiene una trayectoria larga. Machado de Assis (1839-1908) desarrolla ampliamente el tema, y “analiza” cierta parcela de la sociedad de Rio de Janeiro en los últimos 40 años del siglo pasado, incorporando una herencia que ya le había dejado José de Alencar. El realismo-naturalismo brasileño analiza la cuestión: *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913), es un buen ejemplo. Modernamente, es Manuel Puig quien ha dedicado una ya vasta producción literaria al análisis de una clase media provinciana: en *Boquitas pintadas* (1969), a través de un complejo juego de parodias y caricaturas, construye una impresionante y dramática interpretación de la tragedia que viven sus pequeños y miserables personajes. Salvador Garmendia, venezolano, con *Los habitantes* (1961), onde pinta un cuadro de abandono y desempleo, de degradación, en fin, nos fornece otro buen ejemplo.

3. *de degradación social* — escenario de novelas tradicionalmente conocidas como “comprometidas”, que aquí preferimos definir como el análisis de ciertas circunstancias sociales en las que se muestra al hombre rebajado en su condición de ser humano y obligado sencillamente a sobrevivir sin razón. Normalmente, en ese tipo, no aparece explícitamente la cuestión de la explotación por las relaciones de producción, que más bien se infieren o se presentan indirectamente.

*El luto humano* (1943), de José Revueltas, que presenta un trágico cuadro de hombres que ya no tienen sentido en medio a una inundación que metafóricamente recoge lo del castigo del diluvio, y *Vidas secas* (1938), del brasileño Graciliano Ramos (1892-1953), que presenta el drama de los “retirantes nordestinos” en medio de la sequedad que asola al “sertão” y su pequeñez frente a la violencia de la tierra y de los hombres, son buenos ejemplos de este tercer tipo.

4 *de explotación* — bien entendido, de explotación en una relación de producción. Tiene que ver con viejos problemas nuestros: el campesino, el peón, el gambusino, el cauchero, el minero, explotados en la venta de su trabajo, sujetos a abusos de patrones y mayordomos, de policías y guardias, del sistema de “tienda de raya” (en Brasil, el “barracão”), etc.; abandonados a las enfermedades y violencias de la vida en el llano, en la pampa, en la selva, en la montaña. Es un tipo parejo al precedente, con la diferencia de que el cuadro de degradación se presenta a través de la presentación del trabajo mismo, mientras que el anterior presentaba consecuencias del sistema. El mejor ejemplo que se nos ocurre es el *La vorágine* (1924), del colombiano José Eutasio Rivera (1888-1928), conocida “novela de la selva” que presenta el drama de los caucheros de la selva amazónica en la época del florecimiento de la extracción del caucho. La explotación del hombre por el hombre se presenta todavía más trágica por el cuadro de violencia y desolación de la selva, que literalmente traga al personaje (“¡Los devoró da selva!”, dice la última frase de la novela)

5 *de problemas del campo* — narrativización de uno de los problemas más antiguos del continente, obedeció a las variaciones de los distintos discursos de primer grado que interpretaron el desastre de nuestro campo. Se culpó al campesino, por inferior e incapaz (Monteiro Lobato); se buscaron las raíces económicas del problema; se encontraron motivos ecológicos; se propusieron soluciones de arriba para abajo o de revolución. Un excelente ejemplo es la novela haitiana *Gouverneurs de la rosée* (*Gobernantes del rocío*, 1945), de Jacques Roumain (1907-1945). Una sequedad inmensa provocada por abusos contra la naturaleza asola a un pueblo haitiano, que sufre la miseria, el hambre y el problema final de la contingencia de inmigrar hacia tierras mejores; pero la decisión de los habitantes, guiados por un líder más abierto y experiente, los lleva a buscar el agua de que necesitan, y que encuentran, despertando para la necesidad de una unión estrecha con la tierra para que ella siga produciendo y así los campesinos tengan condiciones de mantenerla suya.

6. *de cambios sociales* — narrativización de los mecanismos de ascensión y decadencia sociales, estrechamente ligados al sistema de

producción y a las circunstancias políticas e históricas. La pluralidad de tales cambios ocurridos en América, en este siglo, propició diversos ciclos y diferentes enfoques e interpretaciones. En Brasil, la decadencia de los “engenhos” de caña-de azúcar, en el Noreste, dio origen a un “ciclo de la caña-de azúcar” que interpreta el cambio profundo habido en las estructuras sociales y económicas de la región. Un autor representativo es José Lins do Rego (1901-1957), y *menino de engenho* (1932) una obra importante. En México, el cambio profundo causado por la Revolución Mexicana es analizado, en sus antecedentes, en *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, que presenta un cuadro impresionante de la extática y ahogante sociedad prerrevolucionaria. *Balún-Canán* (1957), de Rosario Castellano, interpreta otro cambio: la afectación de tierras por la Reforma Agraria y la decadencia y miseria humanas de una antigua aristocracia terrateniente.

7. *de convulsiones sociales* — aunque uno de los leitmotiv de la Historia americana sean las convulsiones sociales (guerras, revoluciones, golpes de estado, rebeliones, insurrecciones, huelgas, etc.), es sobre todo a partir de la Revolución Mexicana que ellas pasan a ser asunto y tema de distintas preocupaciones literarias. Quizás el motivo de ello es que el siglo XIX literario se preocupó más bien con asuntos nacionales dentro de una ideología muy clara que no veía con buenos ojos la inserción y desarrollo de tales temas. Ello no impidió que Altamirano, con una preocupación nacionalista, pusiera como tela de fondo de su *Clemencia* (1869), novela romántica débil, los conflictos de la intervención francesa en México. Por lo demás, en el siglo XX, los intereses son otros, y el impacto producido por convulsiones como la misma Revolución Mexicana de 1910-1917, la Guerra Cristera, la Guerra del Chaco, etc., influye en la producción literaria y llega a crear complejos ciclos, como el de la narrativa de la Revolución Mexicana (de la que ya hemos hablado por más de una vez, cf. más arriba) o la llamada “novela cristera” *Hijo de hombre* (1960), de Augusto Roa Bastos, usa la guerra del Chaco para la construcción de su impresionante interpretación del Paraguay y de las vicisitudes y miserias a las que están sujetos los pueblos de América; pero preferimos dejarla también como ejemplo para otro tipo (cf. más abajo, 22. *de interpretación y recreación de América*).

8. *de sátira social* — las instituciones sociales y civiles americanas, como es evidente, siempre estuvieron bajo la significación de distintos discursos a su favor o en su contra, algunos de los cuales pudieron servir de referente a obras que, ficcionalizándolos, narrativizándolos, alcanzaron un nivel poético y literario que sin embargo mantiene la

fuerza del primitivo discurso. Buen ejemplo de sátira y crítica violenta de la institución militar es la conocida novela de Mario Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (1973), que explora la hipocresía y las violentas presiones a las que se sujeta, y de las que es víctima, un esforzado y celoso oficial del ejército peruano. El humor es aquí un factor fundamental de distinción.

9. *de crítica social dirigida* — las mismas instituciones pueden ser blanco no exactamente de una sátira burlesca, sino de una crítica severa que explora sus puntos débiles, sus contradicciones, violencias, anacronismos y otros mecanismos que influyen en el cuerpo social. La escuela, la educación, la familia, la sociedad en general, analizadas por posturas que no aceptan transigir gratuitamente con el sistema, son blancos de poderosas interpretaciones. *La ciudad y los perros* (1963), de Mario Vargas Llosa, intrigante y asustador examen de la vida y las presiones dentro de una escuela militar que es un verdadero laboratorio social, y *Los cachorros* (1967), del mismo autor, que trata fundamentalmente de problemas de la educación y de conflictos de valores en ciertas esferas sociales, son buenos ejemplos para este tipo. El realismo decimonónico brasileño tiene una novela más antigua que por el estilo, *O ateneu* (1888), de Raul Pompéia (1863-1895), historia de un muchacho que se ve inmerso en la violencia de un internado de clase alta en Rio de Janeiro.

10. *de choque con la naturaleza* — la evolución de nuestro realismo hacia un regionalismo “telúrico” que con distintas preocupaciones pragmáticas se volcó hacia el campo americano, trajo para nuestra narrativa la novedad de una concentrada atención, que revela no contenida sorpresa y ansiedad, sobre la pequeñez del hombre frente a la inmensidad de la naturaleza americana. Los gérmenes de esa corriente se pierden en la noche de los orígenes del discurso americano, que se inició con el impacto del europeo descubridor frente a nuestra desmesura; aparecen en nuestras corrientes “nativistas” que valoraban la tierra para así poder valorar al país; y no pueden dejar de aparecer en todas las novelas y cuentos que se sitúan en el ambiente no urbano: cualquier descripción se transforma en cuidadoso reportaje de las grandezas de nuestro espacio. Pero llama la atención cierta fuerza que gana el tema en cierto período, sobre todo los años 20 y 30 de nuestro siglo. Ríos inmensos y revueltos, selvas enmarañadas y devoradoras, montañas altísimas, llanos y pampas que se pierden en el horizonte se presentan como el obstáculo al que el hombre empequeñecido tiene que vencer para lograr su sobrevivencia. El Marañón, el Amazonas, el “sertão” los Andes, la Amazonía, la pampa aparecen así como los principales protagonistas, como paradigmas de

un espacio americano auténtico. *La serpiente de oro* (1935), de Ciro Alegria, que con la metáfora del título quiere significar a la vez el río Marañón y los peligros simbólicos de una serpiente amarilla que existe en la región, es un buen ejemplo. *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, que presenta el llano venezolano como espacio dominador en el que se desarrolla un insípido conflicto de terratenientes, podría ser otro; lo mismo, la ya mencionada novela de José Eustasio Rivera, *La vorágine*, “novela de la selva” por excelencia, que sin embargo preferimos valorar por sus aspectos humanos (cf. más arriba, 4. *de explotación*); también *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, con su visión idealizada de la pampa sudamericana, etc. La revisión del sistema de representación de la realidad en la literatura latinoamericana y la reestructuración de nuestros interpretantes dieron fin a esa corriente que sin embargo tuvo su importancia y, sobre todo, fue muy leída en el Continente; la superación no fue sólo temática e interpretativa, sino también expresiva.

11 *de tenencia de la tierra* — los problemas de la tenencia de la tierra en América, originados con el viejo sistema español de “encomiendas” y con el sistema portugués de “sesmarías”, no afectan sólo a las masas de campesinos, sino a los mismo propietarios, los latifundistas. La tierra es motivo de constante disputa. Y la fuerza del tema, la fuerza del referente no pudo dejar de producir ficción que interpretó el asunto según diferentes categorías, desde una postura clara y límpida como la de Graciliano Ramos en *São Bernardo* (1934), que narra las disputas entre latifundistas del “Nordeste” brasileño en una obra de vigor y alta calidad, hasta la vieja corriente ideología de la lucha civilización x barbarie, de la reforma en el campo impuesta desde arriba y del buen patrón y buen hacendado, presente en la insípida *Doña Bárbara*, ya mencionada (cf. más arriba). El siglo XIX nos da el ejemplo de *La parcela* (1898), de José López Portillo y Rojas, relato insípido que sin embargo se debe conocer porque es significativo de toda una corriente ideológica sobre el asunto. Excelente ejemplo es *Terras do sem fim* (1942), de Jorge Amado: narra las luchas violentas entre dos terratenientes de la zona del cacao, en Bahía, y muestra sin maniqueísmo la multitud de conflictos que tales luchas traen para los campesinos y “jagunços” obligados a duros sistemas de explotación.

12. *del imperialismo* — el viejo motivo va tomando cuerpo y consistencia hasta erigirse en verdadera corriente preocupada con los efectos de la acción del imperialismo en América. Son comunes en novelas nuestra personajes como el “Mister” inglés o principalmente gringo que acecha desde cerca para llevarse las ganancias. El problema de las compañías fruteras en Centroamérica produce muchos relatos de

protesta y de denuncia de la explotación de los obreros y campesinos. Víctor Cáceres Lara, hondureño, tiene un cuento, "Paludismo", que da la medida de esa preocupación. Miguel Ángel Asturias se ocupó del tema en *Viento fuerte* (1950), *El papa verde* (1954) y otras.

13. *de protesta política* — muy estrechamente ligada a ciertos momentos históricos de los distintos países del continente, trata de llamar la atención por persecuciones, intolerancias, injusticias, crímenes, abusos, violencias y violaciones de todos los tipos, cometidos por motivos políticos. Hoy día, por distintas circunstancias, el tema está de moda, y escritores que bordean lo panfletario, como el uruguayo Mario Benedetti, producen una cantidad industrial de una literatura de escasas calidades poéticas. La protesta política alcanzó grandes resultados poéticos en obras, como *Hijo de hombre*, de Roa Bastos, que no se lo propusieron desde un principio como objetivo máximo (cf., más abajo, 21 *de política, de dictadura o de poder*)

14. *ejemplar o de pragmatismo educativo*—incluido aquí a título de lograr una mayor cobertura de la extensión discursiva de nuestra literatura, ese tipo recubre novelas como *El periquillo sarniento* (1816) y *Don Catrín de la Fachenda* (1820/1832), de José Joaquín Fernández de Lizardi, que se inscriben, por un lado, en la tradición picaresca española, y por otro en la tradición de la literatura moralista con fines educativos, que tiene raíces en exponentes como el *Télémaque* (1699), de Fénelon, y en el *Émile ou de l'éducation* (1762), de Jean-Jacques Rousseau. El interés de tal tipo de relatos es doble: por un lado, dentro de la tradición picaresca, recorre la sociedad y la presenta, interpretándola; por otro, trae el dato significativo de la presencia de una literatura pragmática y comprometida muy poco considerada, y cuyas relaciones con lo *social* son evidentes.

15. *de descripción metódica* — nos referimos a los altos y bajos de la literatura costumbrista y folklorista de América, que se ocupa de describir y presentar, según distintos intereses ideológicos, pueblos o grupos étnicos o sociales de diferentes partes, muchas veces a través de una aproximación superficial que, encubriendo la verdad del referente, sirve de base a manipulaciones de la materia. El mismo Alejo Carpentier tiene una novela del género, *Ecué-Yamba-O* (1933), que más tarde él mismo se encargó de desautorizar como superficial, ingenua y distorsionadora de la realidad ontológica de los campesinos cubanos (Alejo Carpentier)

16. *indigenismo de protesta* — producto de la evolución natural del interpretante sobre el indio americano, y resultado del cambio de visión patente en los escritores más contemporáneos, por oposición



al idealismo nacionalista romántico, el indigenismo de protesta llegó a formar una verdadera vertiente de la literatura hispanoamericana (ya que ni en Brasil ni en Haití existe el indigenismo así concebido) Ya habíamos señalado, más arriba, el sentido del cambio y la matriz temática e ideológica. La tendencia tiene un momento cumbre en los años 30 y decae en seguida, resultado obvio de una reelaboración del interpretante (cf. más abajo, 17 *de interpretación del mundo indígena*), aunque en los 70 reaparezca, un tanto reelaborada, sobre todo en términos de expresión, en la obra de Manuel Scorza, peruano, de que puede servir de ejemplo *Redoble por Rancas* (1970), dentro de su serie de “Baladas” La novela andina es evidentemente la que provee en mayor cantidad ese tipo de narrativa. Perú, Bolivia y Ecuador, países de grandes problemas sociales que envuelven a las masas de indios y cholos (mestizos), nos dan buenos ejemplos, ya hartos conocidos: *Raza de bronce* (1919), del boliviano Alcides Arguedas; *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza; *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), del peruano Ciro Alegría, etc. México, país de extenso y complejo substracto indígena, y con múltiples problemas en ese ámbito (junto con el de la tenencia de la tierra), nos da el ejemplo de *El indio* (1935), de Gregorio López y Fuentes. *Juan Pérez Jolote* (1952), de Ricardo Pozas, es una lograda actualización de la temática, y muy significativo es el cambio del punto de vista de la narración.

17 *de interpretación del mundo indígena* — el cambio del interpretante hacia una conciencia de las potencialidades y reales problemas del indio americano, sin duda alguna bajo la influencia estrecha de los avances en antropología y arqueología, condujo a una profundización en el problema. El indio no es más, sencillamente, el proletario de piel oscura que habla un español defectuoso y se considera un ser desheredado y perdido en el universo. José María Arguedas es uno de los responsables por esa revisión, incluso con su trabajo como antropólogo; y en lo literario empieza sin duda alguna con su *Yawar fiesta* (1941) y alcanza una de sus cumbres con *Los ríos profundos* (1957). Con *Hombres de maíz* (1949), utilizando la estructura fabular mítica del *Popol Vuh* como estructura profunda de la obra, y los atributos, significados, sintaxis e imágenes del texto sagrado de los mayas como superficie discursiva, Miguel Ángel Asturias construye una nueva interpretación de ese mundo indígena que, sin perder absolutamente su estructuración mítica, es sometido a un sistema de explotación de donde brotan conflictos intensos. Asociando el mito a la historia en un discurso novelesco complejo que confunde los planos de la realidad y predica la magia a los real, Asturias logró dar un nuevo sentido al indigenismo ya por entonces tan característico de nuestras letras

y que, sin embargo, ya había perdido fuerza e impacto, superado por las nuevas corrientes y los nuevos modos de representación de la realidad que ensayaba nuestra literatura.

18. *de interpretación del campesino* — también resultado de cambios en los interpretantes sobre el campesino americano, antes considerado de por sí problemático desde una perspectiva de arriba. Se le achacaban los males del campo, se insinuaba su inferioridad racial por la mezcla, se lo condenaba por violento, etc. La posibilidad de comprensión del fenómeno de nuestro campesino por el desarrollo de la sociología y la antropología, y el hecho fundamental de que los escritores saigan de medios mucho más próximos al problema, al contrario de los aristocráticos literatos que llegaban a mostrar su desdén por los personajes por la sencilla oposición lenguaje de la narración (culto) x lenguaje del diálogo (incorrecto), permitió una reorientación de nuestra “literatura de la tierra”. Rulfo, con su serie *El llano en llamas* (1953), es nuestro mejor ejemplo. Sus campesinos, que cuentan en primera persona, son seres ontológicamente violentos, esencialmente violentos, pero llenos de potencialidades y reacciones que, lejos de rebajarlos, son vistas como su respuesta al sistema violento en que se ven inmersos. Este tipo tiene grandes relaciones con el 5. *de problemas del campo*, pero su interpretación va hacia el hombre, más bien, buscando su “interioridad”

19. *de interpretación de la Historia* — la Historia, vista como el cuerpo dialéctico de acontecimientos sociales, es pasible de múltiples interpretaciones, ya sea de sus mecanismos, ya sea de algunos de sus momentos. De la primera posibilidad, es un maravilloso ejemplo el cuento “Semejante a la noche” (*in: Guerra del tiempo*, 1958), de Alejo Carpentier, que interpreta la historia como un tiempo cíclico a través de significativos recursos de expresión. El mismo Carpentier nos ofrece los demás ejemplos. Su preocupación por analizar a América usando como parámetro la categoría interpretativa de lo real-maravilloso (Alejo Carpentier) produce significativas obras que recubren, interpretando, períodos y procesos de la Historia de América: *El reino de este mundo* (1949), interpretación de la historia de Haití con alcance para la América en general (interacción Historia/Mito); el doblemente maravilloso cuento “El camino de Santiago” (*in: Guerra del tiempo*, 1958), que interpreta la conquista de América y el proceso de colonización; *El siglo de las luces* (1962), etc. Roa Bastos nos dio, en 1974, otro ejemplo perfecto de interpretación de la Historia, con *Yo el Supremo*, que sin embargo podemos dejar para complementar el cuerpo de ejemplos de otro tipo.

20. *de revisión histórica* — pensamos en el caso de algunos momentos históricos precisos que, por su importancia, reciben una interpre-

tación oficial, ideológicamente comprometida, que acaba distorcionando tanto los hechos a los que se refiere como sus reales consecuencias. La Revolución Mexicana y sus consecuencias históricas nos pueden servir otra vez como ejemplo: *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, realiza la revisión de esa interpretación oficial, y muestra las desviaciones, aberraciones y problemas a los que se vio sujeto el ideal revolucionario de 1910. *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela, aunque tradicionalmente se considere como el paradigma de la novelística de la Revolución, puede servirnos de ejemplo aquí: la obra muestra, incluso con recursos de expresión significativos, y en una “revisión”, la falta de ideal revolucionario, el oportunismo, la inconsistencia y la debilidad de las grandes masas que hicieron la Revolución.

21. *política o de dictadura o de poder* — incluye el viejo y siempre renovable tema de las dictaduras, modernamente cambiado para “de dictadores” e inaugurado, en 1838, por Esteban Echeverría (1805-1851), con “El matadero”, considerando el primer cuento hispanoamericano. De la dictadura de Rosas a las sangrientas, folklóricas, míticas dictaduras de toda América, el tipo gana consistencia e importancia. *Tirano Banderas* (1926), del español Ramón del Valle Inclán (1866-1936), puede y debe considerarse dentro del ciclo: su posesión por el proceso literario americano es a nuestro ver legítima. Siguen *El señor presidente* (1946), de Asturias, que interpreta la transformación demoníaca del poder, y la reciente “trilogía de los dictadores”: *El recurso del método*, (1974), de Carpentier; *Yo el Supremo* (1974,) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez, cada una desarrollando distintos aspectos de la temática con distintos recursos expresivos que rescatan para el plano de la expresión misma la sofocación de la personalidad y de la autoinvestidura del poder. *Conversación en la Catedral* (1969), de Vargas Llosa, es para nosotros excelente ejemplo de análisis, muy complejo, de una realidad política y social dominada por una dictadura, la del General Odría, en el Perú de los años 50. Jorge Ibarguengoitia, mexicano, tiene un intento modesto, en 1969, con *Maten al león*.

22. *de interpretación y recreación de América* — aquí, específicamente, incluimos aquello que ya hemos llamado “las grandes metáforas” de América, obras que se insieren de manera perfecta en el viejo motivo de la búsqueda de nuestra identidad y de nuestra ontología, que ahora, bajo la dirección de algunas actantes corrientes ideológicas americanistas, se convierte en verdadera búsqueda de nuestra autoridad sobre el espacio físico, social, cultural e histórico de nuestra América. El realismo-maravilloso, con su cuerpo de interpre-

tantes que se fueron refundiendo y perfeccionando, nos proporcionó algunas de las mejores obras que han tratado de ver desde una perspectiva universal al hombre y al continente americanos: de *los pasos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier, novela de una búsqueda auténtica y trágica de un sentido americano, a *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, síntesis interpretativa de América. Otras obras que analizaríamos bajo este enfoque son: *La casa verde* (1965), de Mario Vargas Llosa; *Hijo de hombre* (1960), de Roa Bastos; *Macunaíma* (1926), de Mário de Andrade; *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa; y sin duda alguna el increíble y fundamental *Pedro Páramo* (1955), de Juan Pulfo, verdadero ensayo artístico sobre lo mexicano y sobre lo americano por extensión. Metáforas americanas de lo americano, estas obras consiguen no sólo discutir e interpretar nuestra ontología, nuestros problemas e inquietudes, nuestras miserias y vicisitudes, nuestras grandezas y desastres, sino crear para América la base de esa su voluntad de ser-en-el-universo, que es una expresión americana, universalmente americana. Obras sociales, sí, que rebasan lo social para inscribir al hombre y al discurso americanos en el marco de la dignidad del Hombre y del Discurso universales.

#### 4. Nota final.

La complejidad que hemos estado examinando tiene dos niveles que se interinfluencian: en primer lugar, el mismo referente se fue haciendo más complejo y fue presentando nuevas “posibilidades referenciales”, de las que destacamos, por su importancia, sin con todo disminuir las demás, el fundamental problema de nuestra ontología y de nuestro lugar en el universo, el problema de la peculiar urbanización americana y el problema de la organización del poder en América como una asociación entre oligarquías nacionales y el imperialismo estadounidense; en segundo lugar, el cuerpo de discursos de primer grado aumentó considerablemente, producto a la vez de la multiplicación de referentes y de la dinámica propia del mundo americano, donde aparecieron nuevos intereses, nuevas perspectivas, nuevos conflictos y necesidades. El discurso literario acompaña esa complejidad y amplía su campo de actuación. Prácticamente no hay ideología que no se sirva de él, no hay asunto que no lo atraiga para que, con la mediatización de una interpretación cualquiera, se transforme en referente literario. La gran corriente de la búsqueda de nuestra identidad, que en este siglo gana ímpetu, sentido y urgencia, y que tiene formalizaciones tempranas, por ejemplo, en José Vasconcelos, con *La raza cósmica*, acaba por construir un importante interpretante sobre la realidad americana, lo “real-maravilhoso”, que encontró

formulaciones muy activas con Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias y que durante mucho tiempo operó con fuerza de verdadera categoría de interpretación de América, produciendo una narrativa que, utilizando su cuerpo conceptual como estructura del referente, dio nuevo aliento a la tarea de revisión del modo de representación de la realidad en nuestra literatura, principiado ya a fines de los años 30 con Borges, Onetti, Bioy Casares y otros. El concepto de mestizaje cultural encuentra refinados ecos y postulaciones en la misma expresión de nuestros escritores, que recrean en un barroquismo lingüístico y escritural esa vieja condición americana que el Barroco nuestro supo desarrollar y vivificar en un arte como el del Aleijadinho, el indio Kondori, Sor Juana, etc. (Lezama Lima). El momento cumbre del proceso es la creación de las grandes metáforas de América, verdaderos cuerpos interpretativos evidentemente vinculados a discursos primeros, ideológicos, pero que rebasan su condición de mero eco de éstos para alcanzar, por la forma poética y la calidad ficcional, el grado de verdaderas obras de arte universales, o más bien universalmente americanas: y *Pedro Páramo*, *Hijo de hombre*, *la casa verde*, *Cien años de soledad*, coronan un proceso literario, a la vez que le dan importante continuidad, recogiendo herencias pasadas y lanzando posibilidades para el futuro de nuestra narrativa.

Esa complejidad del proceso que estuvimos rápidamente esbozando, de la que sin duda alguna ni el término “social” generalizado a sus últimas consecuencias, ni el mismo término restringido a cierta postura ideológica en las obras dichas “comprometidas” dan cuenta, necesita ciertos tipos de especificaciones, cierto desmenuzamiento. Hay dos posibilidades básicas y sus combinaciones, y dentro de cada una de ellas diferentes enfoques. Por el lado del contenido, o por el lado de la expresión, empezando por uno y terminando por otro, se podrá comprender analíticamente el proceso. El esbozo de una tipología social de ese proceso sigue el lado del contenido; pretende dar cuenta, y más tarde y cuando se desarrolle mejor lo hará sin duda, no sólo de las corrientes temáticas ahí presentes, sino de los distintos tipos de semiosis literaria de lo social que llevan a diferentes tipos de discurso, con consecuencias en la expresión misma. Por ahora, queda, junto con nuestras premisas, como la voluntad de una tarea posible, y la consciencia de un quehacer necesario en la crítica.

#### NOTICIA BIBLIOGRÁFICA

A constitución ci amos algunos textos de los que hemos sacado conceptos que, interpretados bajo nuestra sola responsabilidad, sirvieron para el desarrollo de algunas ideas que componen el ensayo que se leyó.

- Cândido, Antônio — “Literatura y subdesarrollo”, in: Varios Autores — *América Latina en su Literatura*, 2a ed., México, Siglo XXI/Unesco, 1972, pp. 335—353.
- Carpentier, Alejo — *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976.
- Carpentier, Alejo — “Prólogo” a *El reino de este mundo* (1949)
- Frege, G. — “Sinn und Bedeutung” Cf. Todorov, T y Ducrot, O., *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 3a ed., Siglo XXI, Buenos Aires, 1976.
- Henríquez Ureña, Pedro — “Problemas de hoy” in: *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México, F.C.E., 1969, pp. 189-207
- Hjelmslev, Louis — *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1971.
- Jakobson, Roman — “La dominante”, in: *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 145—151.
- Lezama Lima, José — “La curiosidad barroca”, in: *La expresión americana*, Montevideo, Arca, s.f., pp. 30-53.
- Linton, Ralph — “Concepto de cultura”, in: *Cultura y personalidad*. México, F.C.E., 1971, pp. 41—65.
- Ogden, Ch. y Richard, I.A., *El significado del significado*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- Paz, Octavio — *El laberinto de la soledad*, 2a ed. rev y ampl., México, F.C.E., 1973.
- Peirce, Ch. S. — *Semiótica*, São Paulo, Perspectiva. 1976.
- Pelc, Jerzy — “On the concept of narration”, in: *Semiotica*, III, 1. *The Hague*, Mouton, 1971, pp. 1—19.
- Picón-Salas, Mariano — *De la conquista a la independencia*, México, F.C.E., 1975.
- Uslar-Pietri, Arturo — “Lo criollo en la literatura” in: *Las nubes*, Barcelona, Alianza Editorial.

Para cotejar las fechas que hicimos acompañar a cada obra literaria citada, utilizamos las siguientes obras:

- Anderson Imbert, E. — *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols., 2a ed., México, F.C.E., 1974.
- Bosi, Alfredo — *História concisa da literatura brasileira*, 2a ed, São Paulo. Cultrix, 1976.

## EM BUSCA DO HOMEM BÍBLICO

### Aspectos Filosóficos de Hermenêutica em Antropologia Bíblica

Walter Rehfeld

#### a) *Texto e vida.*

O Antigo Testamento representa, reconhecidamente, um conjunto de textos, em que a experiência religiosa encontrou muitas das suas mais autênticas expressões. Nada mais natural, portanto, do que recorrer a este riquíssimo tesouro de literatura pensativa, ao quisermos — livres de toda avaliação teológica — estudar as estruturas da consciência religiosa.

A condição primeira e absolutamente indispensável para uma tal compreensão de texto é partir do pressuposto de que qualquer literatura representa a preservação, por escrito, de uma fala viva que ostenta traços característicos da vida e da cultura de determinado povo. Esta proposição básica de filosofia lingüística tem sido formulada nas primeiras décadas do século passado por Wilhelm von Humboldt (1)

---

(1) — A filosofia da linguagem de Wilhelm von Humboldt representa o coroamento de um longo desenvolvimento da reflexão sobre as línguas humanas. Entre as obras principais dos seus antecessores encontram-se: Francis Bacon, *On the Proficiency and Advancement of Learning, Divine and Human*, 1605 e *De dignitate et augmentis scientiarum*, 1625; John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, 1680; Austray Ashley Cooper Lord Shaftesbury, *Solilaçuy*, 1770; Giambattista Vico, *Principi d'una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni*, 1725 e 1730; J. Harris, *HERMES or a Philosophical Enquiry Concerning Language and Universal Grammar*, 1751 (com atenção especial ao problema do tempo); Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*; Johann Gottfried Herder, *Über den Ursprung der Sprache*, 1772; Friedrich Schlegel, *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, 1808; Rasmus Rask, *Untersuchungen über den Ursprung der alten nordischen und isländischen Sprachen*, 1814; e Franz Bopp, *Über das Konjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen und persischen Sprache*, 1816.

Fora dos textos que reunimos sob a designação “Antigo Testamento” são bem fragmentárias as informações sobre a vida e o mundo de Israel que nos são oferecidas pelos remanescentes físicos da sua cultura, em outras palavras, pela arqueologia. E mais fragmentárias ainda são as fontes sobre Israel que pertencem ao acervo histórico de nações vizinhas. A vida deste pequeno povo, no seu país minúsculo, deve ter aparecido sem maior importância aos contemporâneos que ainda não dispunham da perspectiva histórica de milênios posteriores, capazes de avaliar o extremo alcance desta pequena cultura regional.

Portanto embora freqüentemente a contribuição da arqueologia e dos estudos das antigas culturas orientais e das suas línguas, possa ser relevante, e, mesmo decisiva, o sustentáculo principal de uma investigação do povo do Israel bíblico e do seu mundo, permanece o estudo da sua literatura, do “Antigo Testamento”

Logo no entanto coloca-se, a dúvida: Em que medida o homem israelita e seu mundo, no primeiro milênio antes da Era Civil, podem ser conhecidos a partir da sua literatura, isto é da Bíblia.

Neste intuito o termo “Antigo Testamento” não deve ser compreendido como conjunto de textos murchos e ultrapassados, remanescentes de uma glória há muito desvanescida, mas como expressão de vida numa determinada cultura, conforme pensamento de Wilhelm von Humboldt, hoje aceito por importantes lingüistas contemporâneos (2).

---

(2) — Wilhelm von Humboldt, *Schriften zur Sprache*, ed. Michael Böhler em Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1973.

A afirmação fundamental de Humboldt que a língua não é simplesmente um conjunto de sinais para objetos e processos reais, exteriores ou interiores, mas um conjunto de sinais para a representação que formamos do nosso mundo, e, portanto, resultado de “sistemas gerativas”, é partilhada e desenvolvida pela escola de Noam Chomsky, (*A Língua e a Mente em Novas Perspectivas Linguísticas*, Petrópolis 1973, Ed. Vozes, 3ª ed.) Uma posição correspondente é tomada por lingüistas como Edward Sapir (*Language em Culture, Language and Personality. Selected Writings*, Berkeley and Los Angeles, Un. of California Press, 1960) and B. L. Whorf (*Four Articles in Metalinguistics*, Washington, 1949, e *Language, Thought and Reality, Selected Writings*, New York-London, 1956, ed. J. B. Carrell. O trabalho criador destes “sistemas gerativos” leva características da visão do mundo das nações que criaram as suas línguas. Esta conclusão de Humboldt é invocada por Th. Boman no seu estudo antropológico *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen* (O Pensamento Hebreu em Comparação com o Grego) Göttingen, 1868, Vandenhoeck & Ruprecht, que, por sua vez, se apoia na autoridade dos seguintes lingüistas: Stephen Ullman, *The Principles of Semantics*, Oxford, 1958, 2ª ed., e *Semantics — An Introduction to the Science of Meaning*, Oxford, 1962; Heinz Kronasser, *Handbuch der Semasiologie*, e Harris Birkeland, *Semitic and Structural Linguistics*, Festschrift Roman Jakobson, Den Haag, 1956.



A investigação antropológica do homem bíblico apresenta-se então, como estudo empírico das particularidades evidenciadas pela linguagem da Bíblia, no seu esforço criativo de expressar-se. Pois “língua não é obra feita (“ERGON”), mas atividade (“ENERGUEIA”) (3) é trabalho criativo do homem ao moldar o som para torná-lo expressão do seu pensamento.

Existem, evidentemente, estruturas constantes e gerais neste trabalho, um conjunto de regularidades, encontradas em todas as línguas, que são estudadas pela gramática comparativa e pela lingüística estrutural. (4) Mas encontramos também, no esforço expressivo de cada literatura, traços que refletem características nacionais e individuais dos seus autores. Duma subjetividade uniforme, atuando sobre a língua de cada nação, resulta que toda língua apresente uma “visão do mundo”, obviamente também condicionada pela personalidade do falante ou do escritor “Assim como as línguas são. criações dos povos, permanecem, ao mesmo tempo, criações próprias de indivíduos (5), afirma Humboldt. Estas particularidades que perfazem a “visão do mundo” refletida pela linguagem dos textos, oferecem possibilidades de compreensão das experiências feitas pelo homem falante. (6)

Seria, contudo, “uma concepção unilateral pensar que a particularidade nacional do espírito e o caráter individual se manifestasse, unicamente, na formação dos conceitos. Exerce influência igualmente

---

(3) — Os textos de Huboldt são citados da sua *Einleitung zum Kawi-Werk*, (Introdução à obra sobre a língua Kawi), intitulada *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts* (Sobre a Diferença na Construção das Línguas Humanas e sua Importância para o Desenvolvimento Intelectual do Gênero Humano —, texto escrito entre 1830 e 1835. Utilizei a edição de Michael Böhler, *Schriften zur Sprache* (Escritos sobre a Língua), Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1973. A presente citação é do parágrafo 12, pag. 36.

(4) — Lucien Goldmann, *O Conceito de Estrutura Significativa em História da Cultura*, em Roger Bastide, *Usos e Sentidos do Termo Estrutura nas Ciências Humanas e Sociais*, Ed. Herder e Ed. Univers. São Paulo, 1971. (Original: *Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales*).

(5) — — § 7, p/37, nota 1.

(6) — “O uso (lingüístico) fundamenta-se nas exigências que o pensamento faz à língua, donde surgem as leis gerais desta última: esta parte, devido à sua função específica, é, portanto, comum a toda a humanidade, diferentemente do que ocorre com as particularidades da disposição inata (nacional ou individual) ou do seu ulterior desenvolvimento” (§ 13, p/44-45).

“Sendo a aptidão para a fala um traço comum a todos os homens, e todos sendo portadores da chave para a compreensão de qualquer língua, segue-se, necessariamente, que a “forma” de todas as línguas é a mesma, essencialmente, sempre subordinada ao objetivo universal.” (de dar expressão fônica ao pensamento) (§ 35 p/200).

importante na composição da frase e nela é reconhecível da mesma forma.” (7) Pois “muito na constituição do período e na composição do discurso não é redutível a regras, mas depende de cada falante ou escritor” (8) Por conseguinte, além de examinar as particularidades semânticas das expressões do Antigo Testamento, teremos que ver também o que a sintaxe da língua bíblica e o estilo literário de cada texto poderão ensinar-nos sobre a experiência do homem bíblico.

#### b) *A Universalidade da Compreensão*

Se para uma investigação antropológica do homem bíblico é fundamental a possibilidade de encontrar, nos textos do Antigo Testamento, sinais que refletem características nacionais e individuais, levanta-se questão, em que condições e por que meios podemos compreender homens e mundos totalmente diferentes. Será lícito pressupor, como condição da possibilidade de compreensão de línguas e ambientes profundamente diversos, uma compreensibilidade lingüística universal que Humboldt deduz do objetivo comum de todo falar: a transposição do pensamento humano para a sonoridade que o representaria e o tornaria acessível a outros seres humanos? (9)

Esta é uma pergunta fundamental de cuja resposta depende toda “hermenêutica, como doutrina da arte de compreender conteúdos de consciência de outros homens, a partir das suas manifestações sensíveis” Há possibilidades de compreensão, mesmo quando o que queremos interpretar, data de outras épocas e nos chega de terras diferentes? Esta dúvida não atinge somente a inteligibilidade de algum texto, de uma determinada língua difícil ou de uma estranha peça de arte. Trata-se das condições, mesmo, e dos limites do próprio processo de compreensão.

A universalidade dos processos de compreensão humana foi uma das convicções básicas de Friedrich Schleiermacher, patriarca da hermenêutica moderna. (10) É segundo leis da hermenêutica que todas

---

(7) — — § 21, p/89.

(8) — — § 21, p/90.

(9) — — Comp. nota 6, acima e § 12, pp/38-39

(10) — A hermenêutica de Schleiermacher foi editada por Friedrich Lücke, amigo e discípulo do autor, no vol. XII das *Obras Completas*, no ano de 1938 em Berlim, o título *Hermeneutik und Kritik; unter mesonderer Beziehung auf die Bibel* (Hermenêutica e Crítica — com referência especial à Bíblia). Uma nova edição bem mais completa que inclui muitos manuscritos e notas avulsas, antes não publicadas, principalmente do primeiro período do autor, foi preparada e introduzida por Heinz Kimmerle no Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1959. Uma segunda edição, ampliada e melhorada, com um posfácio, apareceu em 1974 e será citada neste trabalho.

criança chega a compreender o significado das palavras que aprende a balbuciar. (11) Schleiermacher viu com bastante clareza que esta aprendizagem constitui um processo hermenêutico universal. (12) Conseqüentemente, o próprio fato da inteligência universal da comunicação lingüística constitui uma prova importante da existência de condições para uma compreensão efetiva. A possibilidade da aprendizagem de línguas estrangeiras e de traduzir uma língua outra, mostram que estas condições de compreensão excedem amplamente as limitações do contexto ambiental e da língua materna em que o indivíduo se criou.

Para Wilhelm Dilthey (13), biógrafo de Schleiermacher e profundo conhecedor do seu pensamento, o problema da compreensão se torna a preocupação central de toda uma vida, dedicada à fundamentação científica das “ciências do espírito” em geral e da investigação histórica em particular. Sua ambição, jamais formalmente cumprida, era escrever, ao exemplo da *Crítica da Razão Pura de Kant*, uma *Crítica da Razão Histórica* que deveria estabelecer as condições, o alcance e as limitações das nossas possibilidades de obter verdades históricas. Julgava que a própria natureza da compreensão humana constitui o fundamento duma interpretação de validade objetiva e impessoal. Pois nela defrontam-se, embora não como dados incomensuráveis, a individualidade do interprete com aquela do autor. Ambas são articulações a partir de uma natureza humana comum, na qual se baseia a comunhão entre os homens na fala e no entendimento (14).

Intérprete, autor e a natureza humana, comum a ambos, correspondem, neste contexto, à estruturação da própria realidade que se apresenta como realidade subjetiva e realidade objetiva, ambas baseadas num substrato comum; estrutura que marca a consciência religiosa em geral que procura uma “Terceira Realidade” atrás da polarização consciência-mundo. Esta é a razão pela qual toda compreensão autêntica leva algo duma redenção religiosa, algo de libertação da pes-

---

(11) — *Aforismos* de 1805 e 1809-10. p/40.

(12) — Cp. nota nº 11.

((13) — Dilthey, além de ser o primeiro biógrafo de Schleiermacher (*Leben Schleiermachers*, 1870, reeditado em Berlim, 1966) contribuiu decisivamente, não apenas para a correta compreensão da hermenêutica do autor, mas também para o impacto que a obra de Schleiermacher iria exercer, principalmente pelo seu resumido ensaio *Die Entstehung der Hermeneutik* (A Origem da Hermenêutica) com um pequeno adendo de manuscritos sobre o mesmo assunto. Citamos neste trabalho os *Gesammelte Schriften*, V vol., editado e introduzido por Georg Misch, 1964, Stuttgart, B. G. Teubner Verlagsgesellschaft e Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp/317-338.

É, no entanto, evidente que o problema da compreensão preocupa Dilthey em muitas outras partes da sua volumosa obra. Consulte, antes de mais nada o vol. VII dos *Gesammelte Schriften*, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, e *Der Aufbau der geschichtlichen Welt*.

soa humana da sua “perdição” na solidão da sua subjetividade e da sua limitação existencial como mortal. (14)

“As diferenças individuais”, diz Dilthey, (15) não se explicam por diversidades incomensuráveis e qualitativas, mas por um grau variável de intensidade nas múltiplas fases dos seus processos psíquicos” (16) São comparáveis com inúmeras criações musicais que realizam determinadas possibilidades de harmonia que fazem parte de um único e abarcante sistema sonoro. A compreensibilidade universal dos significados lingüísticos é comparável às afinidades sonoras que permitem passagens formais, como de um “dó maior” para um “sol maior”, jamais, no entanto, sem a intervenção imperceptível de alguma força criadora. Correspondentemente, os produtos da cultura humana não são incomensuráveis na sua subjetividade; uma religião, por exemplo o Cristianismo, não constitui algo de único e incomparável, mas antes a concretização de determinadas possibilidades universais da experiência humana. Desta forma, cada realização cultural contribui a preencher progressivamente as potencialidades de uma totalidade humana, dentro de cujas delimitações se dá toda criação cultural. (17)

Esta totalidade de potencialidades, sempre preexistente, constitui, também, a razão última do famoso “círculo hermenêutico” tão discutido entre os modernos hermeneutas. Em todos os processos de compreensão encontramos contornos de uma pré-compreensão, mesmo se pouco elaborados e distintos. Com cada interpretação correta estes traçados se tornam mais claros e precisos, lançando, por sua vez, novas luzes sobre as interpretações parciais que englobam.

c) *Compreensão do homem e compreensão do que ele quer dizer*

Schleiermacher distinguira, nos seus escritos sobre a *Hermenêutica*, (18) uma “interpretação gramatical” duma “interpretação tec-

---

(14) — Walter Rehfeld, *Structural Correspondence of Religious Conscience and Philosophy*, Proceedings of the Fifth World Congress of Jewish Studies, III vol., Jerusalem, 1977. (Correspondência Estrutural entre Consciência Religiosa e Filosofia)

(15) — *Die Entstehung der Hermeneutik* (A Origem da Hermenêutica) (1900), pp/329-330.

(16) — Em termos de Schleiermacher: “Todo homem, além de constituir uma individualidade singular, possui, também, uma receptividade para todas as demais; isto parece devido ao fato de que cada um possui um mínimo de cada outro” (*Die kompendienartige Darstellung von 1819*, A Apresentação em Forma de Compêndio de 1819, p/105.)

(17) — Georg Misch, *Introdução ao V volume das Gesammelte Schriften* conf. edição citada na nota nº 13, pp/XCI — XCII.

(18) — *Von der technischen Interpretation* (Da Interpretação técnica) pp/1826/27, pp/113-116.

nica” ou “psicológica” A primeira visa o esclarecimento do que o texto quer comunicar, a segunda propõe-se a compreensão do seu autor e, por seu intermédio, da sua cultura, da nação e da época a que pertencia. Para ambos os fins, Schleiermacher julgava indispensável que o intérprete se colocasse no mesmo contexto do autor estudado, o que lhe permitiria, por identificação, reviver todo o processo criador e, mais do que isso, por meio de uma análise cuidadosa, reconstruir todos os passos dados e conscientizar, inclusive, fatos que, forçosamente, permaneceram despercebidos para o autor. Pois todo criador é, parcialmente, movido por impulsos inconscientes. Dessa forma, revivendo o processo criador e ainda examinado criticamente o conjunto complexo da influências, às quais o autor está sujeito, o intérprete chega a compreender a obra “melhor que o seu próprio autor” (19)

A abordagem de Schleiermacher é caracterizada pela grande valorização, pelo romantismo, da personalidade individual, assim como Dilthey, sob o impacto do vitalismo, via na hermenêutica essencialmente a compreensão das múltiplas manifestações da vida. Foi Rudolf Bultmann quem mostrou que esta concepção limitava, indevidamente, o âmbito da hermenêutica à compreensão do autor e do que ele expressava, negligenciando o aprofundamento no assunto tratado. (20) Ora, a expressão lingüística, como qualquer ato consciente é caracterizada pela estrutura da “intencionalidade” Jamais é possível expressar, sem expressar algo, este “algo” devendo ser elucidado da mesma forma como o sujeito que compreende.

No ato de compreensão, a importância atribuída ao assunto tratado, pode ser maior que a preocupação com a personalidade do autor conforme objetivos do autor ou do intérprete, “Qual será a importância atribuída às aventuras espirituais de um autor, quando se trata de textos sobre a matemática ou a medicina?”, pergunta, com muita razão, Rudolf Bultmann. (21)

---

(19) — *Aforismos* de 1910, p/50; *Der erste Entwurf* (O Primeiro Esboço) de 1809/10, p/56; *Die kompendienartige Darstellung* (A Apresentação em Forma de Compêndio) de 1819, p/83. Wilhelm Dilthey concorda plenamente: “O objetivo do procedimento hermenêutico é compreender o autor melhor que ele se compreendia a si mesmo. Uma afirmação que é consequência necessária da noção de “criação inconsciente”. (*Die Entstehung der Hermeneutik* — A Origem da Hermenêutica — p/331)

(20) — Rudolf Bultmann, *Glauben und Verstehen* (Crer e Compreender), *Gesammelte Aufsätze* (Ensaio Coligidos), vol. II: *Das Problem der Hermeneutik* (O Problema da Hermenêutica), Tübingen, 1972 J. C. B. Mohr. Cotamos da tradução francesa de *L'interprétation du Nouveau Testament*, coletânea de textos, Aubier, 1955, Éditions Mouton.

(21) — p./47.

Conclui-se, portanto, que é unilateral a abordagem do problema hermenêutico de Schleiermacher e de Dilthey. Para entender um texto não basta limitar-se à visão do autor, é igualmente importante tentar conhecer o assunto tratado. Compreender significa, pois, inteirar-se de todo um relacionamento vivo entre um sujeito e o assunto abordado, de forma direta ou indireta, um relacionamento do qual, de certo modo, partilha também o intérprete.

Em toda interpretação focalizamos um determinado aspecto deste relacionamento vivo, fenômeno que Bultmann chama o “Woraufhin” (“Em direção de que”) da interpretação que decorre da direcionalidade do interesse do intérprete, (22) nem sempre necessariamente igual às preferências do autor. A atenção do hermenêuta pode concentrar-se na época em que uma obra foi criada, nas influências que ambiente social e acontecimentos históricos exerciam. Mas poderá, igualmente, focalizar sua atenção nos fatos apresentados, como pode estudar, prioritariamente, aspectos estéticos ou preocupações religiosas, inerentes ao texto.

Para os fins de uma antropologia bíblica, a hermenêutica deve focalizar as experiências do homem bíblico no contexto da sua cultura. Não obstante a especificidade deste contexto, segue-se do que já foi exposto, que podemos esperar significados que, de alguma forma, dizem a respeito de todo ser humano, universalidade que fundamenta a validade cognitiva da hermenêutica.

O “milagre” da compreensão não consiste numa milagrosa comunicação de almas, mas na relevância comum de determinados fatos para toda vida humana.

d) *O Crescimento dos Significados*

Já nos seus Aforismos de 1805 dizia Schleiermacher: “O principal na interpretação é a capacidade de abandonar a própria propensão natural e de colocar-se naquela do autor” (23) Dilthey confirmava que interpretação se baseia na congenialidade, potenciada por uma intensa convivência com o autor, através de um estudo prolongado. (24)

Sem desmerecer esta exigência fundamental de um aprofundamento, por meio de intensa preocupação com a obra do autor, Gadamer mostrou (25) que o significado de um texto não pode ficar na

---

(22) — P/47

(23) — *Aforismos* de 1805 e 1809/10, p/32.

(24) — *Die Entstehung der Hermeneutik* (A Origem da Hermenêutica), p/332.

(25) — Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode — Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Verdade e Método, Esboço duma Hermenêutica Filosófica), Tübingen, 1972, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 4ª ed., p/280.

dependência dos fatores ocasionais que determinam enfoque e compreensão da obra. O mínimo que devemos constatar, é que nenhum autor jamais consegue captar todo o sentido daquilo que aborda. Particularmente na hermenêutica jurídica aparece com muita clareza o fato que nenhum autor de um texto legal pode prever todas as suas implicações presentes, e muito menos, as futuras. É o que se verifica, nitidamente, na interpretação do Antigo Testamento. O que, por exemplo, a palavra “trabalho” significa, no contexto da exigência do descanso sabático, depende, obviamente, das formas de produção econômica de cada época.

Por conseguinte, todos os significados “crescem” no decorrer do desenvolvimento histórico e o “verdadeiro” sentido de um pronunciamento não depende apenas da compreensão limitada pelo “horizonte” restrito do autor (26) mas igualmente das experiências do intérprete e do horizonte que estas lhe abrem. Há entre os dois toda uma evolução histórica que os respectivos significados percorreram.

Isto, evidentemente, não diminui em nada as exigências de rigor que deve ser aplicado na elucidação das intenções do autor. A “intensa convivência com o autor, através de um estudo prolongado” continua tão necessária como jamais. Mas para uma interpretação correta, “a própria propensão natural” do intérprete “não deve ser abandonada, ao contrário do que queria Schleiermacher, pois apenas o confronto das intenções do autor com a compreensão peculiar ao intérprete, é capaz de abrir uma perspectiva de objetividade histórica. Assim como, com os nossos dois olhos, vemos tudo em três dimensões, através de uma, a percepção binocular que nos apresenta o objeto, simultaneamente, de dois aspectos diferentes, assim, também, a perspectiva histórica dos significados se abre somente numa percepção dupla e simultânea: naquela do autor e naquela do intérprete.

Desta forma chegamos a uma nova interpretação da exigência que o intérprete deveria compreender uma obra melhor do que o seu autor: melhor, não apenas, como pensava Schleiermacher, incluindo tudo que o autor não conseguiu conscientizar dentro do seu próprio horizonte, mas, além das limitações do seu próprio horizonte histórico, abrangendo sentidos que não podiam deixar de surgir a partir da modificação histórica da praxis humana. E a interpretação apresentase como tarefa infinita, não somente como julgava Schleiermacher, por ser impossível elucidar tudo que, consciente ou inconscientemente contribuiu e se tornou significativo para uma determinada manifestação de criatividade humana, mas igualmente pelo fato de que nenhuma

---

(26) — Pp/287-290.

significação jamais se completa, que todos os significados, incessantemente, continuam a crescer com as transformações históricas da praxis humana.

Nestas condições, toda interpretação exige reinterpretação fornecendo, ao mesmo tempo, instrumentos para novas interpretações, contribuindo desse modo ao progresso, lento mas seguro, das ciências humanas. Como, também nas ciências da natureza, toda descoberta reverte, de alguma forma, em instrumento para descobertas posteriores.

Aonde encontraríamos exemplo melhor para este “crescimento de significados”, do que na própria tradição judaica em que, durante três milênios, interpretações completam interpretações? A profecia interpreta antigas verdades, vivenciadas no deserto, os “Sofrim” (“Escritas”) interpretam os textos proféticos e pentatêuquicos; os mestres da “Mishná” interpretam todas as interpretações anteriores, grande parte das quais em vias de canonização na forma do Antigo Testamento; os eruditos da “Guemará” interpretam a Mishná. Através da obra dos codificadores e da literatura das “Responsae”, o processo vivo de interpretação continua até os nossos dias, pois com a mudança dos tempos mudam os significados de todos os textos.

E se, em épocas recentes, a arqueologia, a filosofia comparada e a antropologia nos ensinaram novos métodos de compreender as experiências que se articulam nos textos do Antigo Testamento, o nosso estudo não passa, por sua vez, de uma nova interpretação de manifestações muito antigas de vida judaica, cujo significado não cessa de crescer.

#### e) *Hermenêutica e Estruturalismo*

Mas a hermenêutica como retomada de significado e por meio de atos interpretativos que, por sua vez se inscrevem numa tradição histórica, não estaria ultrapassada frente a uma metodologia que, antes de mais nada, se propõe distinguir entre fenômenos, classificá-los em conjuntos mutuamente exclusivos e descontínuos que se completariam, por sua vez em sistemas fechados? Aqui o controle por verificação empírica não seria muito mais simples?

É claro que nos referimos ao método estruturalista, elaborado na lingüística de Ferdinand de Saussure, (27) e aplicado por Claude

---

(27) — Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publicado em 1916 por seus alunos Ch. Bally e A. Sechehaye com a colaboração de A. Riedlinger, Payot, Paris. Versão brasileira, trad. por Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, com uma introdução de Isaac Nicolau Salum, 1969, Cultrix.



Levi-Strauss na sua pesquisa antropológica, cujo sucesso animou especialistas nas mais variadas disciplinas das ciências humanas a seguirem os seus passos, principalmente nos estudos de psicologia, de teoria literária e do pensamento marxista (28)

Contudo não foi por acaso que Levi-Strauss escolheu, para objeto das suas investigações estruturalistas, exclusivamente áreas dominadas pelo totemismo, espaços geográficos, onde as transformações históricas não foram violentas. Nos territórios, onde surgiram as grandes culturas européias e asiáticas, Levi-Strauss constata um “vazio totêmico” (29) que, para ele, prova a incompatibilidade entre totemismo e autocompreensão histórica dos povos. As nações que escolheram “explicar-se a si próprias pela história”, mostraram “ser esta empresa incompatível com aquela outra que classifica os seres (naturais e sociais) em grupos finitos” Em vez de explicar o contraste passado-presente por uma homologia entre duas séries — a série dos totens, dos genitores míticos, e a série dos seres gerados cada uma acabada e descontínua, dada uma vez por todas, — postula-se a evolução contínua dentro de uma única série que acolhe termos em número ilimitado.

Não pode ter sido a intenção de Lévi-Strauss afirmar com isso que as civilizações que se compreendem historicamente, são incapazes de

---

(28) — O método estruturalista que Claude Lévi-Strauss desenvolve nas suas obras antropológicas, apoiando-se, evidentemente, nas concepções lingüísticas de Ferdinand de Saussure, exerceu, desde a publicação de *Les structures élémentaires de la parenté*, em 1949, um forte impacto sobre os pensadores franceses. A década dos sessenta é marcada de grande número de publicações, em ciências humanas, baseadas na abordagem de Lévi-Strauss. Em 1964, Roland Barthes publica *Le degré zéro de l'écriture*, desenvolvendo uma teoria de “significantes” (semiologia). Inclusive um campo tão pouco estudado como a moda é submetida por Barthes à análise estrutural (*Le système de la mode*) Em 1965, Louis Althusser lança *Lire le Capital*, afirmando a descontinuidade entre o pensamento do jovem Marx, hegeliano e humanista, e o Marx maduro, autor de *O Capital*, onde desenvolve um “sistema de economia” em termos mutualmente exclusivos e descontínuos próximos ao modelo estruturalista, 1966 vê a publicação de Michel Foucault *Les mots et les choses — une archéologie des sciences humaines*, onde o desenvolvimento das ciências humanas é dissecado em estratos sucessivos, cada um apresentando uma estrutura própria. No mesmo ano Georges Dumézil aplica o método estruturalista a um importante estudo histórico sobre “*La religion romaine archaïque*” Enfim, em 1967, Tzvetan Todorov publica *Littérature et signification*, um tratado de poética estruturalista (Cp. Hubert Lepargneur, *Introdução aos Estruturalismos*, São Paulo, 1972, Ed. Herder — EDUSP.)

(29) — *La pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962 — trad. port. *O Pensamento Selvagem*, de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar, EDUSP, São Paulo, 1970, p/267.

analisar estruturalmente as suas próprias culturas, como não pode ter sido sua conclusão que pesquisas estruturalistas excluem, por princípio, toda preocupação histórica ou hermenêutica. Pois, de certa forma, desde Heraclito, o pensamento filosófico sempre recorria a uma explicitação por meio de estruturas. Mas a procura das estruturas sempre estava associada a preocupação com a interpretação correta dos fenômenos, legado de uma antiqüíssima tradição humanista clássica e bíblica.

Coloca-se, portanto, com toda a urgência, a necessidade de precisar as funções respectivas do conhecimento estrutural e da compreensão hermenêutica.

Na base de toda classificação estrutural de manifestações culturais há explícita ou implicitamente, compreensão prévia de sentido. Pois o que está sendo classificado são unidades de significação que devem ser comparadas nas suas semelhanças e nos seus contrastes, comparação de significados cuja compreensão fundamenta todas as homologias e estruturas. Conseqüentemente, o método estruturalista não pode prescindir de uma prévia compreensão hermenêutica, mesmo quando não tematizada (30)

Mas o inverso também é certo: Todo “sentido” e toda “significação” são compreensíveis somente no contexto de estruturas significativas, cujos elementos se relacionam, mutuamente e com o todo, de tal forma que o conjunto determina as partes e vice-versa. O próprio “círculo hermenêutico”, universalmente constatado, comprova esta estruturação dos significados, a sua única e evidente causa. Não pode haver, portanto, preocupação hermenêutica sem um mínimo de atenção a estruturas.

Chegamos à conclusão, enfim, que compreensão hermenêutica e conhecimento estrutural se implicam mutuamente. Uma evolução histórica só pode ser entendida, se nela se reconhecem as estruturas que se sucedem, assim como uma estrutura se torna clara somente na medida em que forem compreendidas as unidades que a constituem, da mesma forma que uma criança compreende a linguagem dos pais somente na medida em que se inteira das significações das suas palavras.

---

(30) — Compare a este respeito Paul Ricoeur, *Le conflit des interpretations*, Paris, 1969, Seuil, onde o autor apresenta um confronto pormenorizado da hermenêutica com o estruturalismo, fazendo referência especial a *La pensée sauvage* de Levi-Strauss.

f) *A Hermenêutica do Ser*

Não é por acaso que determinadas estruturas da experiência humana são universais à experiência humana em todas as épocas e todos lugares: Martin Heidegger mostrou que “compreensão”, “fala”, “disposição” (“*Befindlichkeit*”) e “ser no mundo” são característicos do “*Dasein*”, daquela parte do “ser” que é constituída pelo homem consciente, único ser “aberto” à presença do que é. (31) Este “*Dasein*”, este “estar-aí” da consciência humana pode ser conhecido somente por uma interpretação, uma hermenêutica existencial.

Que estreita correlação entre hermenêutica e estrutura é evidenciada pela hermenêutica existencial de Heidegger! As estruturas fundamentais do “*Dasein*” abrem-se somente a uma hermenêutica existencial; esta, por sua vez, é possível unicamente devido às estruturas do “*Dasein*”, particularmente à sua estrutura de “compreensão”

Ao tomar a “compreensão” como estrutura do “*Dasein*”, Heidegger elimina, sem dúvida, toda incompatibilidade entre compreensão e entendimento estrutural; não, no entanto, sem pagar certo preço por esta solução: “compreensão” é, doravante, mais do que uma simples modalidade da conscientização; transforma-se num aspecto do próprio ser. Com isso as propriedades normativas da “compreensão”, suas pretensões a um “valor de verdade”, foram trocados por característicos ontológicos. Pode-se constatar apenas o que é “compreensão”, jamais procurar o que “compreensão” deveria ser para ser verdadeira.

Por isso Ricoeur tem razão ao afirmar que o problema epistemológico da compreensão não somente não é resolvido na abordagem ontológica de Heidegger, mas antes é dissolvido. (32)

Tão justificada que for, filosoficamente, a descrição ontológica da “compreensão”, ela jamais se prestará à avaliação da legitimidade de métodos e meios a serem utilizados no estudo das manifestações da criatividade humana. Para este fim continua insubstituível a hermenêutica filosófica que examina criticamente as condições de validade dos nossos vários recursos cognitivos a partir de uma análise do relacionamento entre autor, intérprete e assunto abordado, análise em que es refletem, não apenas o ser do homem, mas, também, as normas da verdade.

---

(31) — Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1953, 7ª ed. Os conceitos básicos da “*Fundamentalontologie*” (ontologia fundamental do “*Dasein*”, “fundamental”, porque sua análise fundamenta toda ontologia) ali desenvolvidos, permanecem básicos também, para o pensamento posterior do filósofo.

(32) — Raul Ricoeur, *Le conflit des interpretations*, ed. cit., p/14.

g) *Há Hermenêutica Especial para Textos Sagrados?*

Normalmente textos são chamados “sagrados” por dois motivos: Por falarem de algo “sagrado”, de uma revelação divina, por exemplo, de um rito santificado ou de, um milagre etc.; mas ha uma outra razão. Um texto pode ser julgado sagrado por estar jujeito a que os teólogos chamam “inspiração”. Seria o caso dos discursos proféticos no Antigo Testamento ou daquelas passagens em que Deus manifesta a Sua vontade diretamente ao Seu povo.

Um texto que conta de algo “sagrado”, não deixa de ser um texto comum, um meio de comunicação entre homens. Seu autor transmite as suas impressões num código destinado a ser decifrável para outros seres humanos, não podendo haver interferência extra-humana nem do lado do emissor, nem daquele do receptor da mensagem, sem que o texto deixe de ser uma comunicação humana a respeito de algo que pode ser divino.

Bem mais complexo é o segundo caso em que se pressupõe uma inspiração sobrehumana, que atuaria diretamente sobre o processo de comunicação. Aonde, no entanto, encontramos os critérios que permitem apreciar o alcance dessa “inspiração”? Não podem ser critérios lingüísticos, pois estes não podem transcender o âmbito da língua, e a “inspiração” é essencialmente transcendente. “Saber que um texto, é sagrado é possível somente depois dele ser compreendido” diz Schleiermacher, (33) e, portanto, os critérios que o qualificam como “inspirado” não podem pertencer ao processo de compreensão propriamente dito. Não há, pois, para Schleiermacher, hermenêutica específica para textos sagrados e esta tem sido a posição dominante na teologia protestante. (34) Os católicos chegam a uma conclusão semelhante. Não há critérios imanentes a um texto que possa estabelecer, em nível lingüístico, se um texto é sagrado ou não. “O verdadeiro critério para reconhecer os livros inspirados”, diz uma autoridade católica bem credenciada, “e para distingui-los dos demais, é a sagrada tradição católica” (35)

---

(33) — Schleiermacher, *Erster Entwurf (Primeiro Esboço)* de 1809/10, p/55.

(34) — Rudo'f Bultmann, *Das Problem der Hermeneutik*, cap. VII, na trad. francesa citada, p/63: “A interpretação dos textos bíblicos não está sujeita a condições de compreensão diferentes das que prevalecem para outros tipos de literatura.”

(35) — *Introduzione alla Biblia*, com antologia exegética, Direção geral P. Teodorico Ballarini O. F. M., 1º vol. *Introduzione generale*, em que colaboraram Caetano M. Perrella C. M. e Luigi Vagagini C. M., tradução de Frei Simão Voigt O. F. M., Ed. Vozes Ltda. Petropolis, 1968, p/32.

Enquanto instrumento de comunicação, nenhuma língua é sagrada, nem o latim, nem o sânscrito, nem o grego, nem o hebraico, embora usada, durante muito tempo, quase que exclusivamente para fins “sagrados” Enquanto meios de comunicação, todas estas línguas serviam para expressar mensagens profanas, antes das mensagens sagradas. Tampouco estas línguas foram julgadas sagradas, devido a uma forma diferente, “sagrada”, de transmitir mensagens; tornaram-se “sagradas” por sua constante associação aos conteúdos sagrados que expressavam, quase que exclusivamente, quando não serviam mais de meio de comunicação diária. Mas, como já foi observado acima, nenhum meio de comunicação se torna essencialmente diferente pelo fato de expressar algo de sagrado. Somente poderá haver diferenças de ordem secundária: maior quantidade de textos sobre assuntos religiosos, um estilo mais elevado e outros característicos semelhantes que não afetam a estrutura lingüística de um idioma.

Esta posição moderna com relação à hermenêutica de textos sagrados já foi tomada, no segundo século, por R. Ismael ben Elisa com o seu princípio fundamental: “A Torá expressa-se na língua do homens”, (36) o que quer dizer, em outras palavras: Só há uma hermenêutica para textos sagrados e profanos.

Não foi a linguagem dos textos, mas a tradição rabínica que determinava que textos deveriam ser considerados sagrados e R. Ismael aceitava a sua autoridade incondicionalmente. O caráter sagrado de todos os escritos canonizados implicava, para R. Ismael como par todos os rabínos da sua época, a unidade essencial de toda a Bíblia e a coerência de todas as suas partes, cada uma podendo ser interpretada a partir de qualquer outra, na base de determinadas “Midot”, normas exegéticas que possibilitam interpretações válidas dos Escritos. (37)

Mas existe também a posição contrária e ela tem muito peso na hermenêutica rabínica: R. Akiba ben Josse afirma que a Torá divinamente inspirada, não contém redundâncias e, diferentemente

---

(36) — Hermann L. Strack, *Einleitung in Talmud und Midras*, München 1921, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck, 5ª ed., p/124. O princípio hermenêutico de R. Ismael, em oposição às práticas exegéticas de R. Akiba, encontramos no “*Middvas Sifré*”, no comentário a Números XV, 31. O princípio é citado várias vezes no Talmud, entre outras *Talm. Babl. Sanhedrin*, 64b, *Talmud Babl. Berakhot*, 31 b, e *Talm Babl. Kedushin*, 17b.

(37) — H. L. Strack, ob. cit., p/99. As normas exegéticas de R. Ismael constam da assim chamada “Baraita de R. Ismael” no início do *Midras Sifra*. Devido à importância destes princípios, estes foram incluídos na reza diária matutina. (Cp. *Sidur “Rinat Israel”* rito ashkenazi, compilado e explicado por Shelomo Tal, ed. do Ministério para Assuntos Religiosos, Jerusalém 1972, p/38)

do que vale para qualquer outro texto, cada letra pode ser interpretada. A própria ortografia, na medida em que apresenta alternativas, partículas como aquela que, normalmente, introduz o acusativo, tudo tem o seu sentido. (38) E, neste caso, não pode ser redundante, tampouco, eem ocasional, o próprio valor numérico das palavras e de frases inteiras que permite as especulações da “Guemáttria” Nem os sinais massoréticos dos textos bíblicos escapam à interpretação e a escolha das palavras e sua aparência gráfica assinalam significações encobertas. O sentido aparente dos textos enuncia segundos sentidos. (“Remez” = Interpretação alegórica) No conjunto dos seus significados esotéricos os textos revelam o seu poder simbólico. (“Sod”) (39).

Abrem-se, desta forma, as portas para uma imensa literatura interpretativa mística que cria sua própria tradição ininterrupta que se estende desde os dias de Akiba até a modernidade e que produziu obras do alcance do “Sefer Hayetzira” (“Livro da Criação”) e do “Sefer Hazohar” (“Livro do Esplendor”). (40) “Nem sempre é fácil”, admite Gershom Sholem, “decidir se foi o texto que deu o impulso para o surgimento de determinada interpretação, ou se esta última serviu de artifício para introduzir ao texto, ou dele deduzir, pensamentos que lhe são estranhos” (41)

Na medida em que uma modificação do processo de expressão é admitida por causa de uma inspiração divina do texto, é inevitável a substituição, na interpretação, da razão hermenêutica — que não

---

(38) — Hermann L. Strack, ob. cit., p/125. Muito significativa é a seguinte passagem do *Talmud bab. Menakhot*, 29b, claramente crítica na sua fina ironia: (Depois da morte de Moisés) “na hora em que subia às alturas celestes, encontrou o Santo Louvado Seja (Deus) juntando enfeites às letras (da Lei). Pergunto-O (Moisés): “Senhor do Universo, que pode constranger-Te? (O comentarista clássico, R. Shelomo ben Itzhak (Rashi): “Como pode ser que escreveste e agora necessitas acrescentar ainda algo?”) Respondeu: “Virá certo homem, com nome Akia ben Iossef, daqui a algumas gerações, que saberá deduzir de cada ganchinho montes de prescrições” Pediu (Moisés): “Senhor do Universo, mostra-me aquele homem!” Respondeu: “Vire-te para trás”, e eis que foi sentar (na academia de R. Akia, em plena atividade) atrás ne oito fileiras (repletas). Nada entendia e sentia-se perturbado. Até que se chegou a um assunto (Raschi: exigia comprovação) e os alunos perguntavam: “Rabino, como se conclui isto?” E respondeu (Akia: “É ensinamento de Moisés no Sinai” Aí (Moisés) acalmou-se e retornou à presença do Eterno.”

(39) — Gershom G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York, 1961, Schocken Books, pp/100 e 210. (Há tradução portuguesa: *A Mistica Judaica*, São Paulo, 1972, Ed. Perspectiva).

(40) — Sobre o *Sefer Haytzirá*, Gerschom G. Scholem, op. cit., pp/75-78 sobre o *Sefer Hazohar*, idem, pp/156-243.

(41) — Gershom G. Scholem, *Zur Kabala und ihrer Symbolik*, Zürich,

pode transcender o âmbito lingüístico — pela tradição, cuja autoridade determina com exclusividade, o que é sagrado e inspirado. Desta forma o método da livre investigação cede o seu lugar à autoridade da “Kabala”, termo hebraico para “tradição” “Pois de fato”, continua Sholem, “o místico reage inconscientemente e, talvez, nem tome conhecimento do choque entre o velho e o novo que o historiador acentua com tanta ênfase. Como adepto da sua própria tradição o místico deixa-se permear por ela sem restrições e muita coisa que parece ao leitor moderno como deturpação fantástica do texto, relaciona-se aos olhos do místico, da forma mais natural, com a sua concepção da essência dos textos sagrados” (42)

Este fechamento contra outros modos de compreensão, contra interpretações formuladas em outras épocas e outras circunstâncias, evidencia que a interpretação mística não apresenta um “crescimento do sentido” como o caracterizamos acima (pp/324 ff), mas sua alteração por ter a tradição se assenhorado não apenas do significado como resultado, mas do próprio processo interpretativo. Nada muda, para os místicos, pelo fato que a sua tradição não alcança, em antiguidade, a época em que os textos foram formulados, não podendo, pois, ter influenciado nem a expressão dos que os criavam, nem a compreensão daqueles aos quais eram destinados. As intenções do próprio texto não são investigadas; não há diálogo com ele, não há questionamento das suas colocações, nem “respostas” que o texto oferece. O diálogo com o texto que caracteriza todo processo autêntico de interpretação, cedeu o seu lugar a um monólogo: Somente o intérprete está com a palavra e os argumentos do texto simplesmente não são ouvidos. Assim como um mestre contemporâneo teria falado a um moço que, “vestido com o manto modesto da moderna filologia e pesquisa histórica” procurava o ensinamento da sabedoria mística: “Há uma condição”, falou o mestre, “e duvido que V esteja em condições de aceitá-la: de não formular perguntas” (43) O místico, bem diferentemente do talmudista, não pergunta e não objeta, apenas ouve até ser levado pela força do que se pronuncia.

Tão valiosa e importante que a tradição mística se mostrou na descoberta de novos horizontes em experiências religiosas imediatas e inéditas, tão pobre é ela na validade hermenêutica das suas interpretações. Sem poder conscientizar-se do contraste entre o pensamento próprio e do autor, a interpretação mística se vê presa pelas suas pró-

---

1960, Rhein Vlg., p/50 (A Cabalá e seu Simbolismo, São Paulo, 1978, Ed. Perspectiva, pag. 45 da trad. port.)

(42) — Gershom G. Scholem, op. cit., p/51. (pag. 45 da trad. port.)

(43) — Gershom G. Scholem, op. cit., p/117. (pag. 105 na trad. port.)

prias vivências, faltando-lhe a bifocalidade da perspectiva histórica e com isso a racionalidade hermenêutica. (V acima, p.325)

Akiba deu pois um passo de conseqüências imprevisíveis, ao reconhecer à santidade do texto bíblico uma especificidade hermenêutica.

Com isto preparou o caminho da “Kabalá”, da tradição, para substituir os cânones hermenêuticos pela interpretação autoritária. Assim Akiba leva uma boa parte da responsabilidade pelo desaparecimento do homem bíblico na espiritualidade mística.



## APUNTES PARA LA INVESTIGACIÓN EN ETNILINGÜÍSTICA GUARANÍ

*Zulema Inés Armatto de Welti*

*Erasmu d'Almeida Magalhães*

### À guisa de introdução

A Argentina apresenta no campo da dialetologia um quadro complexo em razão de sua localização geográfica, dimensões territoriais e constituição étnica. A variedade de seus falares regionais, ainda que girando em torno do espanhol em seus aspectos básicos, tem particularidades que o caracterizam frente ao castelhano da península e mesmo diante do espanhol da América (1) não se podendo esquecer da presença de falantes bilingües (2), que em razão de seu número e extensão territorial que ocupam devem ser lembrados quando da elaboração de programas de educação e alfabetização. (3)

Na Universidad Nacional de Rosário e equipe formada e orientada pelo Prof. Germán Fernandez Guizzetti (4), executou um projeto denominado "Las lenguas habladas en la República Argen-

---

(1) — Para orientação do leitor sugere-se a leitura de: Alonso, Amado. "La base lingüística del español americano", in *Estudios Lingüísticos*, Madri, 1967, pp. 7-60. Bottini, Berta E. Vidal de — *El español de la Argentina*, Buenos Aires, 1954; Malmberg, Bertil — "Situación lingüística y cultural de Argentina y los países del Plata" in: *La América Hispano-ablante*, Madri, 1966, pp. 129-164; Morínigo, Marcos — "El idioma del español América" in: *Programa de Filología Hispánica*, Buenos Aires, 1959, pp. 130-149.

(2) — É o caso do quechua no noroeste e do guarani em Misiones e Entre Rios.

(3) — Para uma rápida visão das normas metodológicas, leia-se McQuown, Norman — "La terea lingüística cultural y pedagógica en relación con los grupos no-ibéricos de América Latina", in: *El Simpósio de Bloomington*, Bogotá, 1967, pp. 181-188; "La utilización de la lingüística antropológica en la educación", in: *Primer Seminario de Investigación y Enseñanza de la Lingüística*, Concepcion, 1971, pp. 51-59; Rona, José Pedro — *Algunos Aspectos Metodológicos de la Dialectología Hispano-americana*. Madri, 1958.

(4) — Doutorou-se em Letras (F.F.L.C.H. — U.S.P.) com a tese *Para una etnoideologica del guarani contemporaneo — yopará*.

tina: española-rioplatense y lenguas aborígenes. Aspectos gramaticales y semánticos con miras a la reforma de la enseñanza y al cambio social” A autora, uma das participantes do projeto, tinha a seu cargo o desenvolvimento do tema “Etnolexicología estructural del guarani yopara.

Não é necessário dizer que língua guarani falada no nordeste argentino e no Paraguai há falta de dicionários elaborados segundo a moderna metodologia científica. (5) Não será ocioso lembrar, como base prioritária para qualquer área hispano-guaraníca, da conveniência da confecção de um instrumento de trabalho como o aqui proposto. Este, quando acabado, deverá servir ao mesmo tempo como instrumental didático e como amostragem de uma dialetologia guarani. Tal trabalho, como estudo antropológico, está sendo exigido por quatro milhões de falantes, mormente paraguaios, que usam a língua guarani, como língua oficial ao lado do castelhano. (6)

## I — PLAN DE TRABAJO

Se inicia por el fichaje analítico de todas las formas guaraníes utilizando de manera combinada las fuentes bibliográficas existentes e informantes nativos. Luego, mediante el control con los hablantes se investiga cada uno de los usos y ocurrencias de las raíces arriba citadas, a fin de detectar los procesos de derivación y flección. En una etapa ulterior corresponde definir los campos semánticos y establecer su estructura interna en función de la red de relaciones de los correlatos semánticos de las diversas raíces pertenecientes a un mismo campo. Por otra parte, dichos correlatos semánticos serán definidos en rasgos distintivos a determinar empíricamente por la metodología antropológica.

---

(5) — Como bibliografía sumária indicamos: Benavento, Gaspar — *El Guarani de Entre-Rios*, Buenos Aires, 1962; Guash, Antonio — *El idioma guarani. Gramática y Antología de prosa y verso*, Assunção, 1956; *Diccionario Castellano-guarani y Guarani-castellano*, Sevilla, 1961; Guizzetti, Germán F. — “Los determinantes y la cuantificación en el pensar real de los hablantes del Guarani Yopará” in: *Idiomas, Cosmovisiones y Cultura*, Rosário, 1968, pp. 9-42.

(6) — A respeito do bilingüismo paraguaio cumpre ressaltar os estudos de; Cadogan, Leon — “En torno al bilingüismo en el Paraguay”, *Revista de Antropología*, São Paulo, 6(1): 23-30, 1958; Castañeda, Leonardo M. — *Algunas Observaciones sobre el Bilingüismo del Paraguay*, Montevideo, 1969; Rubin, Joan — *Bilingüismo Nacional en el Paraguay*, México, 1974.

## II — MÉTODO Y REALIZACIÓN

### PRIMERA PARTE

#### 1 — *Relevamiento del material*

El relevamiento del material, que debe consistir en el fichaje de todas las formas que integran el léxico de la lengua guaraní, se logra mediante el rastreo de las mismas primero en el “Diccionario de la lengua Guaraní” de Peralta-Osuna” (knica bibliografía rescatable) y se lo completa y corrige por meio de la consulta con hablantes nativos. Dicho léxico será luego ampliado con lo numerosos hispanismos que aporta M. Morínigo en su Tratado homónimo.

Claro que esta tarea no resulta todo lo ágil que parece, cuando luego de registrar las formas en guaraní, hay que cotejarlas e ir incorporando a las mismas las que aparecen como traducciones de las formas españolas. Es en este momento que surge la necesidad de ordenar las alfabéticamente para que el trabajo se desarrolle con rigor científico. Y aquí es necesario recordar que dicho alfabeto debe responder al de los fonemas de la lengua guaraní, que está tradicionalmente constituido por los siguientes grafemas: /a/, /mb/, /c-k/, /ch/, /nd/, /e/, /g/, /h/, /l/, /m/, /n/, /ñ/, /o/, /p/, /r/, /s/, /t/, /u/, /v/, /i-ĩ-ỹ/; que corresponden a los fonemas, incluyendo los hispanismos: a, â, e, ê, i, î, o, ô, u, û, z, ž, m, n, l, l, r, ř, f, s, š, b, d, y, g<sup>w</sup>, p, t, k, ?, h, hw (7)

### SEGUNDA PARTE

#### *Elaboración del test*

En base a los estudios que sobre la gramática del guaraní realiza el Profesor Fernández Guizzetti, se confeccionó el test, instrumento necesario para el cotejo con los informantes, de las formas registradas y la gramaticalidad de sus diferentes usos.

#### a) *Test básico:*

Según los criterios establecidos, que recomendaron la división del mismo en tres etapas de complejidad creciente, el test resultó estructurado de la siguiente manera:

---

(7) — Vide: Cassano, Paul — “The alveolization of the /n/, /t/, /d/ and /rt/ in the spanish of Paraguay”, *Linguistics*, Haia, 93: 22-26, 1974, “The influence of guarani on the spanish of Paraguay”, *Studia Linguistica*, XXVI (II) 106-112, 1973; Morínigo, Marcos — Influência del Español en la Estructura Lingüística del Guaraní, *Filología*, Buenos Aires, 5: 35-47, 1959.

*Primera etapa*

- |        |   |                                                                        |   |                            |
|--------|---|------------------------------------------------------------------------|---|----------------------------|
| 1.     | { | 1. /šé/<br>2. /né/<br>3. /'oré/<br>4.1. /pe'ê/<br>5. /yané/<br>6. /'i/ | } | + morfema radical          |
| 2.1.   | { | 1. /'a/<br>2. /re/<br>3. /ro/<br>4. /pe/<br>5. /ya/<br>6. /'o/         | } | + /poro/ + morfema radical |
| 2.2.   | { | 1. /'e/<br>2. /pe/                                                     | } | + /poro/ + morfema radical |
| 2.3.1. | { | 1. /šé/<br>2. /'oré/                                                   | } | + /ro/ + morfema radical   |
| 2.3.2. | { | 1. /šé/<br>2. /'oré/                                                   | } | + /po/ + morfema radical   |
| 2.4.1  | { | 1. /né/<br>2. /pe'é/<br>3. /ha'é/                                      | } | + /'oré/ + morfema radical |
| 2.4.2. | { | 1. /né/<br>2. /pe'é/<br>3. /ha'é/                                      | } | + /sé/ + morfema radical   |

*Segunda etapa*

- |      |                              |                                                |   |                   |
|------|------------------------------|------------------------------------------------|---|-------------------|
| 3.1. | {                            | 1. /ye/<br>2. /mo/<br>3. /yo/                  | } | + morfema radical |
| 3.2. | {                            | 1. /ye/ - /yo/<br>2. /ye - mo/<br>3. /mo - ye/ | } | —                 |
| 3.2. | {                            | 4. /mo - yo/<br>5. /yo - mo/                   | } | + morfema radical |
| 3.3. | /ye-yo-mo/ + morfema radical |                                                |   |                   |

*Tercera etapa*

Los morfemoides resultantes de la segunda etapa pasan por la primera. —

b) *Muestro previo:*

El método dialectológico exige que dicho muestreo, necesario para probar la factibilidad del test, y para que el resultado del mismo sea relevante y refleje la totalidad del espectro de una lengua, se realice aplicándolo a informantes de ambos sexos y lo menos de dos generaciones distintas. Exigencia coherente ya que debemos recordar que toda lengua hablada, y por lo tanto viva, es una cosa en continuo movimiento y naturalmente también cambiante. Para cumplir con ese postulado, fueron encuestados cuatro hablantes nativos del guaraní asunceño, que es el dialecto expandido en nuestras provincias de Formosa y no difiere mucho del hablado en isiones, y del que se diferencia por sus características propias el guaraní de Corrientes. Así, luego de haber elegido al azar palabras del léxico guaraní que poseemos, se entrevistaron o una persona de cada sexo de treinta años de edad y a una de cada sexo de cincuenta y cinco años de edad.

Como era de esperar, se tropezó con dificultades, por ejemplo, aparición de elementos modificadores, junciones, nuevas y distintas combinaciones, etc, tales como lo demuestran los siguientes casos:

Caso I:

Según el test: 2.3.1.1. /šé/ + /ro/ + morfema radical

Respuesta esperada: “/sé/ + /ro/ + yahe, (ó (Te voy a hacer” llorar)

Respuesta recibida: “/šé/ + /ro/ /mo/ + yahe’o + /ta/”

Caso II

Según el test: 2.3.2.1. /šé/ + /po/ + morfema radical

Respuesta esperada: /šé/ + /po/ + akâhatâ (Yo te hice testarudo)

Respuesta recibida: “/šé/ + /po/ + /ro/ + /mo/ + akâhatâ”

Caso III:

Según el test: 2.4.1 1 /né/ + /šé/ + morfema radical

Respuesta esperada: /né/ + /sé/ + marângatú (Vos me hiciste bueno)

Respuesta recibida: “/né/ + /šé/ + /mo/ + marângatu”

c) *Reelaboración del test:*

Trás estudiar los resultados obtenidos con la aplicación del test básico, se redactó uno exhaustivo, utilizando el método de combinación lineal que luego de los ajustes correspondientes quedó formulado de la siguiente manera:

*Primera etapa*

1	{	1. /sé/ 2. /né/ 3. /oré/ 4.1 /pe'é/ 4.2. /pené/ 5. /yané/ 6. /'i/	}	+ morfema radical
2.1.	{	1. /a/ 2. /re/ 3. /ro/ 4. /pe/ 5. /ya/ 6. /'o/	}	+ morfema radical
2.2.	{	2. /'e/ 4. /pe/	}	+ morfema radical
2.3	{	1. /sé/ 2. /'oré/	}	+ /ro/ + morfema radical
2.4 1	{	1. /né/ 2. /pe'ê/ 3. /ha'é/	}	+ /sé/ + morfema radical
2.4.2.	{	1. /né/ 2. /pe'é/ 3. /ha'é/	}	+ /'oré/ + morfema radical
2.5 1	{	1. /sé/ + /'a/ + /poró/ 2. /'oré/ + /ro/ + /poró/	}	+ morfema radical
2.5.2.1		/ya/ + /poró/ + morfema radical		
2.5.2.2.	{	1. /'e/ 2. /pe/	}	+ /poró/ + morfema radical
2.5.2.3		/'o/ + /poró/ + morfema radical		

*Segunda etapa*

- 3 1 { 1. /ye/  
2. /mo/  
3. /yo/ } + morfema radical
- 3.2. { 1. /ye/ } + /yo/ }  
      { 2. /ye/ } + /mo/ } — morfema radical
- 3.3 /ye/ + /yo/ + /mo/ + morfema radical

TERCERA PARTE

- 4 1 { 1. /šé/ + /š/  
2. /né/ + /né/  
3. /'oré/ + /'oré/  
4. /pe'é/ + /pené/  
5. /yané/ + /yané/  
6. /ha'é/ + /'i/ } + morfema radical
- 4.2. { 1. /šé/ + /'a/  
2. /né/ + /re/  
3. /'oré/ + /ro/  
4. 1 /pe'é/ + |pe/  
5. /yané/ + /ya/  
6. /ha'é/ + /'o/ } + morfema radical
- 4.3. { 1. /šé/ + /šé/ + /ro/  
2. /'oré/ + /'oré/ + /ro/ } + morfema radical
- 4.4. { 1. /šé/  
2. /né/  
3. /'oré/  
4. /pe'é/  
4.2. /pené/  
5. /yané/  
6. /'i/ } + /mo/ + morfema radical
- 4.5 { 1. /šé/  
2. /né/  
3. /'oré/  
4.1 /pe'é/  
4.2. /pené/  
5. /yané/  
6. /'i/ } + /ye/ + /mo/ + morfema radical

5.1	{	1. /'a/ 2. /re/ 3. /ro/ 4.  pe/ 5. /ya/ 6. /'o/	}	+ /ye/ morfema radical
5.2.	{	1 /'a/ 2. /re/ 3. /ro/ 4.1 /pe/ 5 /ya/ 6. /'o/	}	+ /mo/ + morfema radical
5.3.	{	1./'a/ 2. /re/ 3. /ro/ 4. /pe/ 5. /ya/ 6. /'o/	}	+ /ye/ + /mo/ + morfema radical
6.1.	{	1 /šé/ } + /ro/ + /mo/ 2. /'oré/ }	}	+ morfema radical
7.1	{	1. /né/ 2. /pe'ê/ 3. /ha'é/	}	+ /sé/ + /mo/ + morfema radical
7.2.	{	1 /né/ 2. /pe'ê/ 3. /ha'ê/	}	+ /'orê/ + /mo/ + morfema radical

### *Encuesta o aplicación*

Acá comienza la tarea de indagación sistemática con el hablante nativo, de las formas recogidas. Este control del material se encara considerando dos aspectos en forma paralela.

#### *a) Interrogación sobre la forma:*

La misma se torna sumamente lenta debido al esfuerzo que exige tanto de parte del informante como del encuestador, ya que la pregunta se formula en guaraní y se retranscriben fonéticamente en la ficha las contestaciones obtenidas, con las variantes, si existen y las respectivas traducciones al español.



b) *Clasificación:*

Las palabras estudiadas son reordenadas a continuación, según su significado resulte conocido o no por el informante; y en cuanto a su estructura, considerando si las mismas son formas simples o derivadas, además en este último caso con significado propio o carentes de significado.

Pero al avanzar por este camino, dada la riqueza del léxico que nos ocupa, y respetando el criterio lingüístico de simplicidad, modificamos el método de clasificación empleado. Así surge la nueva clasificación, para su correcto funcionamiento y posterior utilización, en base a las experiencias recogidas, luego de haber manejado el vocabulario y, fundamentalmente no olvidando, que es necesario adaptar el instrumento al estudio del material, cuantas veces éste lo requiera, y no vice-versa.

En la primera clasificación, llamada también General, se interroga al informante sobre cada uno de los elementos del léxico fichado y entonces se ubican los mismos, según la respuesta obtenida en: Dudosas I. Esto significa que tales términos serán objeto de estudio; es decir, que a ellos se les aplicará posteriormene el test. Otras formas, las que llamamos Derivadas, son las que el hablante considera o reconoce como integrantes de los campos semáticos de las primeras, y que por lo tanto, su gramaticalidad ya está implícita en el análisis de aquellas. Existen por otra parte, los denominados Elementos Modificadores, tales como junciones, modificadores propiamente dichos, interjecciones, etc., que requieren su propio apartado. Además son numerosas las palabras referidas al medio ambiente, y entonces aparecem las aluden a la Flora y a la Fauna. Por último, tienen también su lugar las pertenecientes a la onomástica, son las que se ocupan de los nombres propios y sus variantes. De tal modo que esquematizando tenemos la siguiente clasificación general:

1. 1. Dudosas I
1. 2. Derivadas
1. 3. Elementos modificadores
1. 4. Flora
1. 5. Fauna
1. 6. Onomástica

Ejemplificación de lo arriba expuesto:

Caso I;

Tenemos la forma A'E (simpatizar)

Encuestador: "a'é"

Informante: “Dudosa I”

Encuestador: “e’z” (animaversión)

Informante: “Derivada” (A’é + /Z/)

Encuestador: ‘e’zhâ” (persona que es objeto de animavesión)

Informante: “Derivada” (/Ae’/ + /ž/ + /hâ/)

Caso II:

Encuestador “Âgá” (ahora)

Informante: “Elemento modif.”

Encuestador: “Gua’eteğé” (!ay!)

Informante: “Elemento modif.”

Encuestador: “Gui” (de, por, a causa de)

Informante: “Elemento modificador”

Caso III:

Encuestador: “Ma’dubí” (una planta y su fruto, maní)

Informante: “Flora”

Caso IV:

Encuestador: Marakayašibí” (gato montés)

Informante: “Fauna”

Caso V:

Encuestador: “kalatú” (Calixto)

Informante: “Nombre propio”

Una vez revisado así todo el material, hecho que además de poseer las ventajas antes señaladas, entrena al encuestado y evita que se desvíe su atención, a la vez que lo prepara para la realización del agotador y monótono trabajo que a continuación le espera.

En afecto, aquí comienza el análisis individual con el test, de los casos 1.1 Dudosas I, de la clasificación general. Luego de los cual quedará demostrada la gramaticalidad de los mismos. De este estudio resulta una triple clasificación, según las respuestas indiguen su control ha concluído: Estudiadas. (Si recordamos el primer intento de aproximación al material y su clasificación, son las palabras que suponen “uso y significado conocido”) Aparecen otras, las Dudosas II, estas son las que el informante, aunque las reconozca, pide que sean objeto de un control posterior con un grupo de hablantes. Este hecho resulta natural si tenemos en cuenta que el guaraní en oposición a otras lenguas indígenas, el mapuche por ejemplo, es fundamentalmente lengua de diálogo y, por lo tanto en ciertos casos resulta difícil imaginar las distintas situaciones. Finalmente las Raíces no conjugables, que se reúnen de acuerdo a su estructura en Sim-

ples dentro de las cuales tenemos a los sufijos, prefijos e infijos o Compestras, o sea las que tienen como base dos formas simples.

Por lo tanto, luego de esta etapa de control queda ampliada la Clasificación general de la forma siguiente:

1 1 1. Estudiadas

1.1.2. Dudosas II

1. Simples

1.1.3. Raíces no conjugables

2. Compuestas.

Tomemos ahora ejemplo de las formas encasilladas en Dudosas I, las que luego de ser sometidas al test las denominaremos 1.1.1. Estudiadas.

NOTA: Todas y cada una de las combinaciones son formuladas en guaraní por el encuestador, quien luego registra sólo las contestaciones positivas dadas por el informante y sus correspondientes traducciones.

Caso I:

A'E (simpatizar) para continuar con el ejemplo dado anteriormente

- 1 1. /šé/ a'é (yo simpatizo-soy simpático)
2. /né/ a'é (vos simpatizas-sos simpático)
3. /ʔore/ a'é (nosotros simpatizamos- somos simpáticos)
4. /pené/ a'é (son simpáticos- uds. simpatizan)
5. /yané/ a'é (nosotros simpatizamos- somos simpáticos)
6. /'iya'é/ (él simpatiza- es simpático)
- 3.1.2. /mó/ 'a'é (simpatizar- hacer simpático)
- 4.1 1. /šé/ /šé/ 'a'é (yo soy simpático)
2. /né/ /né/ 'a'é (vos sos simpático)
3. /'oré/ /'oré/ 'a'é (uds. son simpáticos)
4. /pe'é/ /pené/ a' é (uds. son simpáticos)
5. /yané/ /yané/ 'a'é (nosotros somos simpáticos)
6. /ha'é/ /'i/ 'a'é (él es simpático)
- 4.4.1 /šé/ /mó/ a'é (me hace simpático)
2. /né/ /mó/ a'é (te hace simpático)
3. /'oré/ /mó/ a'é (nos hace simpático)
4. /pené/ /mó/ a'é (los hace simpáticos)

- 5 /yané/ /mó/ a'é (nos hace simpáticos)  
6. \_\_\_\_\_
- 5.1.1 /'a/ /mó/ a'é (lo hago simpático)  
2. /re/ /mó/ a'é (lo haces simpático)  
3. /ro/ /mó/ a'é (hos acen simpático)  
4. /pe/ /mó/ a'é (los hacen simpático)  
5. /ya/ /mó/ a'é (nos hacen simpático)  
6. 'o/ /mó/ a'é (lo hace simpático)
- 5.3.1 /'a/ /ye/ /mo/ a'é (me hago el simpático)  
2. /re/ /ye/ /mo/ a'é (te haces el simpático)  
3. /ro/ /ye/ /mo/ a'é (nos hacemos los simpáticos)  
4. /pe/ /ye/ /mo/ a'é (se hacen los simpáticos)  
5. /ya/ /ye/ /mo/ a'é (nos hacemos los simpáticos)  
6. /'o/ /ye/ /mo/ a'é (se hace el simpático)
- 6.1.1 /šé/ /ro/ /mo/ a'é (yo te hice simpático)  
2. /'oré/ /ro/ /mo/ a'é (nosotros te hicimos simpático)
- 7 1.1 /né/ /šé/ /mo/ a'é (vos me hiciste simpático)  
2. /pe'è/ /sé/ /mo/ a'é (uds. me hicieron simpático)  
3. /ha'é/ /šé/ /mo/ a'é (él me hizo simpático)
- 7.2.1 /né/ /'oré/ /mo/ a'é (uds. nos hicisten simpáticos)  
2. /pe'è/ /šé/ /mo/ a'é (uds. me hicieron simpático)  
3. /ha'é/ /šé/ /mo/ a'é (él me hizo simpático)

Caso II:

*MODA*: (robar)

- 1 1 /šé/ modá (soy ladrón)  
2. /né/ moda (sos ladrón)  
3 /'oré/ moda (somos ladrones)
- 4.2. /pené/ modá (son ladrones)  
5. /yané/ modá (somos ladrones)  
6. /'i/ modá (es ladrón)
- 2.1.1 /'a/ modá (yo robo)  
2. /re/ modá (vos robas)  
3. /ro/ modá (nostros robamos)  
4. /pe/ modá (uds. roban)  
5 /ya/ modá (nosotros robamos)  
6. /'o/ modá (él roba)

- 2.2.2. /'e/ modá (robá)
  - 4. /pe/ moda (roben)
- 2.3 1 /šé/ /ro/ modá /šé/ /ro/ modata (te voy a robar)
  - 2. /'oré/ /ro/ modá (nosotros robamos)
- 2.5 1 1 /šé/ /a/ /poró/ modá (yo robé)
  - 2.5.2.1 /ya/ /poró/ modá (vamos a robar)
    - 2.5.2.2.1. /'e/ /poró/ modá (andá a robar)
      - 2. /pe/ /poró/ modá (vayan a robar)
  - 2.5.2.3. /'o/ /poró/ mondába (el que roba, el que robada)
- 3.1.1 /ye/ modá (algo asi como robo general, por ej.:
  - “hetá 'o ye mondá” (se robó mucho)
- 3.1 1 /yo/ modá (algo así como “robarse entre nosotros)
- 3.2.1 /ye/ /mo/ mondaika (se hizo robar)
- 4.1 1 /šé/ /šé/ modá (soy ladrón, tramposo)
  - 2. /né/ /né/ mo dá (sos ladrón, tramposo)
  - 3. /'oré/ /ro/ modá (somos ladrones, tramposos)
  - 4. /pe'ê/ /pe/ modá (son ladrones, tramposos)
  - 5. /yané/ /yané/ modá (somos ladrones, tramposos)
  - 6. /ha'é/ /'i/ modá (es ladrones, tramposos)
- 4.2.1. /šé/ 'a/ modá (yo robo)
  - 2. /né/ /re-'e/ modá (vos robás)
  - 3. /'oré/ /ro/ modá (nosotros robamos)
  - 4. /pe'ê/ /pe/ modá (uds. roban)
  - 5. /yané/ /ya/ modá (nosotros robamos)
  - 6. /ha'é/ /'o/ modá (él roba)
- 4.4 1 /sé/ /mo/ modá (me hace robar)
  - 2. /né/ /mo/ modá (te hace robar)
  - 3. /'oré/ /mo/ modá (nos hace robar)
  - 4. /pené/ /mo/ modá (lo hace robar)
  - 5. /yané/ /mo/ modá (nos hace robar)
  - 6. \_\_\_\_\_
- 5.1.1 /'a/ /ye/ modá (me robo)
  - 2. /re/ /ye/ modá (te robás)
  - 3. /ro/ /ye/ modá (nos robamos)
  - 4. /pe/ /ye/ modá (se roban)
  - 5. /ya/ /ye/ (nos robamos)
  - 6. /'o/ /ye/ modá (se roba)

- 5.2.1 /'a/ /mo/ mondaiká (mando a robar)  
2. /re/ /mo/ mondaiká (mandas a robar)  
3. /ro/ /mo/ mondaiká (mandamos a robar)  
4. /pe/ /mo/ mondaiká (mandan a robar)  
5. /ya/ /mo/ mondaiká (mandamos a robar)  
6. /'o/ /mo/ mondaiká (manda a robar)
- 6.1 1 /šé/ /ro/ /mo/ mondá (yo te hago robar)  
2. /'oré/ /ro/ /mo/ mondá (nosotros te hacemos robar)
- 7 1 1 /né/ /sé/ kmo/ mondá (vos me hacés robar)  
2. /pe'é/ /sé/ /mo/ mondá (uds. me hacen robar)  
3. /ha'é/ ksé/ /mo/ mondá (él me hace robar)
- 7.2.1 /né/ /'oré/ /mo/ mondá (vos nos hacés robar)  
2. /pe'è/ /'oré/ /mo/ mondá (uds. nos hacen robar)  
3. /ha'é /'oré/ /mo/ mondá (él nos hace robar)

Del segundo tipo o Dudosas II, podemos señalar como ej.:

MOYOPIPE (alojar una cosa en otra)

MUAPU'A (redondear)

Luego tenemos las Raíces no conjugables: simples:

?ĀGA (alma)

?ĀGa (alma)

?ARA (luz)

KA (hueso, carozo) entre otras.

Y las compuestas:

ANĀMĀ (pariente)

KEHA (cama)

Los problemas señalados hasta aquí son sólo una síntesis de los ya planteados, los cuales naturalmente se incrementarán a medida que nos acerquemos al final del estudio propuesto. Ya que aún nos resta definir los campos semánticos tanto en su estructura cuanto en función de sus relaciones correlativas.

# NOTAS





## TEMPO E DESTINO N'OS MAIAS, DE EÇA DE QUEIRÓS

João Décio

Como tentaremos evidenciar, o destino (1) no romance *Os Maias*, de Eça de Queirós aparece como elemento rompedor da continuidade temporal, na medida em que implica a realização da ligação incestuosa entre Carlos da Maia e Maria Eduarda e a revelação desse segredo de uma forma que pretendemos elucidar. Mas, por outro lado, o destino constitui um dos temas que poderá levar a controvérsias em torno daquelas personagens centrais e de outras, como Pedro da Maia, João de Ega e mesmo Afonso da Maia, para nos cingirmos às mais significativas.

No tópico em questão, a problemática mais importante reside no amor incestuoso entre Carlos da Maia e Maria Eduarda. Nos outros casos, ele se torna de interesse mais reduzido. Na análise do assunto, de princípio, já surge naturalmente a interrogação: seria o destino, configurado dentro de uma sucessão cronológica da narrativa, como algo necessário à trama e pré-estabelecido pelo narrador ou resultará de uma continuidade psicológica (2) temporal (dos sentimentos, das idéias, enfim, das vivências íntimas e intransferíveis) no tempo e no espaço? Ou decorreria das ações e das atitudes das personagens envolvidas ou se constituiria num elemento fortuito, senão gratuito no desenrolar do romance? No caso em tela, é procedente pensar que o destino, relativo à sucessão temporal, apresenta duas direções: uma,

---

(1) — Entenda-se como destino a inexorabilidade nos acontecimentos de fatos que podem depender ou não das circunstâncias internas e da realidade psicológica do ser. André Lalande defende o destino como sendo "proprement, puissance par laquelle certains événements seraient fixés d'avance quoi qu'il pût arriver, et quoi que les êtres doués d'intelligence et de volonté pussent faire en vue de les éviter" (*Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, p. 219).

(2) — Jean Pouillon lembra a respeito do assunto: "Como defendemos a tese de que, a existir um destino, dependerá o mesmo da psicologia individual de um ser, e não da estrutura do tempo, que permanece contingente, deduz-se impossível exigir de um romancista afirmar a existência de uma fatalidade quando dele se exige o respeito pela psicologia ou pelo tempo" (*O Tempo no Romance*, p. 125)

necessária, natural, coerente, em torno dos aspectos psicológicos das personagens e que leva Carlos e João da Ega a um fracasso inevitável. Esta linha liga-se a uma série de outros fatores, como a educação, o meio ambiente, o momento, as circunstâncias que informam a trajetória das duas personagens, acrescentado-se no caso de Carlos da Maia e Pedro da Maia, o peso da hereditariedade, já que ambos se explicam em grande parte em função das heranças familiares.

Já o destino centrado na presença de coincidências e acasos, se torna mais frágil de ser definido, porque revela-se com certa gratuidade e não apresenta relação íntima com as vivências internas, portanto, com o termo psicológico de Carlos, cuja coerência o levaria à frustração e ao falhanço. O incesto constitui-se num fracasso a mais, lançado exclusivamente (ou quase) a crédito das coincidências temporais (e espaciais)

Se acompanharmos, por exemplo, Carlos da Maia e Pedro da Maia, momento a momento, nas suas reações, atitudes, diálogos, nas referências a alguns antepassados, percebemos a linha do destino que os vai conduzir a dois passos trágicos da obra: o incesto e o suicídio, respectivamente.

É ainda Jean Pouillon que nos permite trazer mais luzes em torno da questão, quando afirma muito procedentemente:

“Afirmar a contingência equivale por conseguinte a declarar que a necessidade de um destino constitui tão somente um dos modos possíveis da ligação temporal e, a tornar, assim, indispensável uma análise desses modos. Que plano se deverá então seguir para esta análise? Em primeiro lugar, de um modo muito geral, podem-se distinguir dois grupos de romance: os que se propõem apenas a descrever a evolução de uma personagem, talvez sem pretender insistir sobre sua contingência mas, em todo caso, sem nela querer ver a todo custo a marca de uma fatalidade, e os romances que, pelo contrário, se empenham em desvendar o que presidiria necessariamente a essa evolução” (3)

No caso d'*Os Maias*, agora associando o termo ao destino, há uma adequação entre as personagens (Carlos da Maia, Pedro da Maia e Maria Eduarda) e a narrativa, quer dizer, o destino se temporaliza numa seqüência de momentos, cenas, falas, conducentes a um fim inexorável.

---

(3) — Jean Pouillon, *op. cit.*, p. 124.

Dentro dessa divisão, em que grupo de romance poderia situar-se *Os Maias*, no processo de relação entre tempo e destino? Parece que ele cai para o primeiro grupo (dos lembrados por Jean Pouillon), num certo sentido (como um “dos modos possíveis da ligação temporal”) e justamente no relativo. à fatalidade, porque não só o narrador insiste nesse aspecto, resultando ser a descoberta do incesto fruto do mero acaso (em vários passos no plano do tempo cronológico, como a parença de Pedro da Maia com um avô de Maria Eduarda Runa que havia se suicidado; as semelhanças de nome entre Carlos Eduarda e Maria Eduarda e a parença que esta vê entre aquele e sua mãe, Maria Monforte) e no outro sentido, pende para o segundo grupo, porque o romance descreve a evolução da personagem Carlos (o mesmo se poderá dizer de Maria Eduarda e Pedro da Maia), sujeito a uma educação de extremos, num ambiente desintegrador (basta conferir o diletantismo e o vazio do tempo social do protagonista Carlos, nas várias realidades espaciais: as salas do Ramallete, os restaurantes, os bares, as redações de jornais, o hipódromo) das melhores energias, na medida em que é levado pelo momento e pelas circunstâncias. Dados tais condicionamentos é natural que as personagens estejam inexoravelmente fadadas ao fracasso. Todo o processo educacional, momento e circunstância, constituem passos da realidade temporal cronológica das personagens. Pode-se inferir, então, que o destino das personagens d'*Os Maias* se liga a essa força determinadas por Taine (4) e afirmam um romance rigorosamente integrado numa estética realista.

Mas as idéias de Jean Pouillon ainda iluminam o estudo d'*Os Maias*, não só porque se estendem na análise do destino, como o ligam a aspectos temporais como o da contingência e da continuidade. Em ambos aspectos o fluxo temporal aplica-se aos chamados romances tradicionais em que há elos determinados entre os acontecimentos. Ora, *Os Maias* situa-se nesta linha em que se acham claras as seqüências temporais, momentos perfeitamente encadeados uns aos outros, ressaltando-se o episódio mas ou menos gratuito da revelação do incesto. Mas se isto é evidente no romance, a contingência do fluxo temporal não pode ser provada por raciocínios.

---

(4) — Lilian R. Furst e Peter N. Skrine afirmam a propósito do filósofo francês: “Assim, para os Naturalistas o Homem é um animal cujo destino é determinado pela hereditariedade, pelo efeito do seu meio ambiente e pelas pressões do momento” ( *O Naturalismo*, p. 31) Tais aspectos se associam rigorosamente à organização da temporalidade de personagens como Carlos da Maia, Maria Eduarda e Pedro da Maia.

Realmente, no caso d'*Os Maias* talvez não se possa provar a contingência, o fluxo temporal se define num caráter sucessivo de ações e acontecimentos que guardam um elo claro e definitivo e é possível ser identificado em todo o primeiro volume e grande parte do segundo. Talvez apenas o processo do destino é que fique afeto a coincidências no tempo (e no espaço) e fuja a esta regularidade do fluxo temporal. No mais, *Os Maias* se define claramente como uma sucessão de causa e efeito, seja na temporalidade da narrativa seja na das personagens.

Mas, a verificação das virtualidades e da tendência para aceitar o destino, apresenta outras facetas, na organização do tempo das personagens. Poder-se-á perguntar: no caso do romance que vimos analisando, explicar-se-á o destino pela sucessão de vivência íntimas (pensamentos, sentimentos, impressões) que definem um tempo diferenciador, psicológico, particular das personagens ou pela cronologia dos instantes puramente exteriores, a temporalizar as personagens num plano estritamente social? Em outras palavras, seria o destino com relação às personagens algo que se opera de fora para dentro ou no sentido inverso? Quer dizer que o destino se vai preparando num tempo interior das personagens, como algo inexorável, que se conhece e não se pode impedir ou resultará de um tempo exterior, influenciado, portanto, por forças externas às criaturas ou da conjugação de ambos fatores?

A definição de uma linha interior às personagens, configuraria *Os Maias* como um romance liberto de tendências estético-literárias e que poderia atingir alto nível de realização. Mas resta ver se ainda aqui, não se adota uma posição de defesa de uma idéia-pré-estabelecida (6), quer dizer, dentro de certas coordenadas epocais e sofrendo a influência de um tipo especial de educação e pressionadas por circunstâncias externas (a organizar uma lógica temporal cronológica) tornar-se-ia inevitável que as personagens (e estamos pensando aqui, especialmente em Carlos da Maia e João da Ega) tenham um destino inevitável de fracasso no tempo, aliás, pacificamente aceito por am-

---

(5) — A posição de Jean Guittou poderá trazer luzes na compreensão da problemática d'*Os Maias*: “Nous avons dit que nous nous écoulions dans le temps. Il est plus véritable que le temps s'écoule en nous” (*Justification du Temps*, p. 8).

(6) — António Coimbra Martins viu a dificuldade: “Ora, se a literatura realista exclui o gratuito, se a ficção queirosiana tem, em geral, um alcance transcendente, a presença do incesto n'*Os Maias* há de justificar-se por uma coerência interna da própria obra. Tudo n'*Os Maias* há de servir a um propósito social do autor, independente das suas obsessões pessoais. Fazer concordar a idéia do incesto com um propósito de crítica social. Eça sentiu a dificuldade. (*Ensaio Queirosianos*, pp. 273-274).

bas as personagens em algumas passagens do romance. Cumpre lembrar que no caso o destino (7) não constitui em si o tempo mas uma maneira de vivê-lo. O que há de grave é que elas vivem o tempo aceitando passivamente o destino, não lutam contra ele, o que as engrandeceria diante de si mesmas e dos que as cercam. Aceitaram, sem a menor reação a inexorabilidade do que desabava sobre elas, embora tivessem consciência de quase tudo. No caso de Carlos da Maia, aceitou o suicídio do pai, a morte violenta do avô, o reconhecimento do incesto com a irmã, sem nunca ter questionado duradouramente e ainda menos reagido e nos dois últimos acontecimentos sem ter lutado contra a imposição do “Fatum”

Já na linha do incesto (como destino forçado pelo romance) ponto mais alto do trágico no tempo, António Coimbra Martins (8) mostra que essa já de há muito estava no espírito de Eça, quer dizer em muitos momentos da trajetória de sua obra, ela volta a ser reiterada, acentuando que o difícil seria enquadrar o incesto como realidade epocal, na segunda metade do século XIX.

Mas a aceitar a idéia de Jean Pouillon de que “o destino” não é o tempo em si mesmo, mas uma maneira de vivê-lo n’ *Os Maias* ele se ergue dentro de uma coerência psicológica numa linha de inércia, de inação diante dos fatos implacáveis, no referente às personagens o que as levaria a malogros parciais senão a fracassos totais (caso do incesto). Tudo isso dentro do que Jean Pouillon chama de “destino interior” (*O Tempo no Romance*, p. 153) De outro lado, associando-se a este aparece o “destino exterior” (idem *ibidem*), na aceitação das premissas tainianas que se desenvolve numa temporalidade cronológica ou seja, a educação, o meio ambiente, o momento, as circunstâncias e a hereditariedade.

N’*Os Maias*, o destino como maneira de viver o tempo conjuga fatores internos e externos às personagens (em especial com relação)

---

(7) — Jean Pouillon, aliás, em breve síntese, esclarece o assunto: “O destino não o tempo em si mesmo. É uma maneira de viver o tempo; é portanto, inseparável da psicologia particular do indivíduo que se pretende demonstrar” (*O Tempo no Romance*, p. 168).

(8) — Lembra o estudioso e crítico da Literatura Portuguesa: “Finalmente há uma prova material de que o tema do incesto deduzia profundamente Eça de Queirós: é que o escritor, desde muito antes d’*Os Maias* não deixava de pensar nele. N’*O Primo Basílio* são primos direitos Basílio e Luísa. Apenas um esboço. Pouco depois surge um projeto de romance sobre o incesto: *O Desastre da Travessa do Caldas*; o projeto metamorfoseia-se, o título muda, mas o tema devia permanecer n’*A Tragédia da Rua das Flores*. Também este romance fica no saco, mas muito dele passa, todavia, para *Os Maias*. Entre esse muito, o incesto.” (*Ensaio Queirosianos*), p. 272.

a Carlos da Maia, João da Ega e ainda Pedro da Maia), embora haja predomínio das premissas tainianas. Tudo isso leva à irrecusável aceitação de que o ser não pode decidir do seu destino, colaborando nele. É só lembrar que, ao longo dos dois volumes, Carlos da Maia, Maria Eduarda e João da Ega não fazem qualquer esforço, não lutam por qualquer idéia ou sentimento mais nobre no processo de temporalização. O acompanhamento das personagens no plano da sucessão ordenada, de momentos do seu tempo cronológico, mostra que elas antes *passam* do que *duram*. Deixam-se levar por um tempo social onde a relação com os seres se coloca num plano epidérmico. Raramente vivem num tempo interior, de reflexão, de amadurecimento sobre os fatos da vida, visando não repetir os erros do passado e, principalmente, não atuam nunca num tempo de construção e de invenção criadora, com atitudes e ações visando construir-se a si e nos outros. Deixam-se ainda no plano do tempo social arrastados por uma inércia da vontade e por um vencidismo de raiz, (conforme assinala Mário Sacramento (9) — influenciar por costumes burgueses, no plano moral, impregnados que estão pelos “chiques” das ligações ilícitas (Carlos da Maia e João da Ega, respectivamente em relação à condessa de Gouvarinho e a Raquel Cohen) conseqüência de um donjuanismo que acaba por destruir as possíveis sublimações de um tempo interior, de auto-interrogação, de perplexidade, em torno de uma idéia mais profunda e nobre ou de um sentimento mais puro, como o da amizade ou do amor. Escorregam, quase que inconscientemente (João da Ega, Carlos da Maia e Maria Eduarda em especial) arrastados pela exigência dos sentidos, em procedimentos imorais em que valem os momentos e o momento, inexistindo o dimensionamento temporal em termos de uma transcendência (10)

Na base, não há qualquer atitude mais profunda a purificar e a superar a mera contingência temporal.

Carlos, especialmente, se revela no tempo como um joguete de situações, do momento e das circunstâncias, deixando-se levar por solicitações de ordem sensual que invariavelmente se mesclam com o sentimento e o afogam. Portanto, a temporalização no plano histórico e social, se associa a determinadas vivências interiores (sentimentos e idéias) na fixação de realidades que se imporão inexorável-

---

(9) — *Eça de Queirós, Uma Estética da Ironia*, p. 237

(10) — Jacinto do Prado Coelho nos interroga e se interroga com muita perspicácia a propósito d'*Os Maias*: “Conseguiu Eça de fato conciliar estruturalmente, essas duas grandes isotopias, por outras palavras, o transcendente e o terreno, o insólito e o quotidiano, o romanesco e o trivial?” (*Ao Contrário de Penélope*, p. 168)

mente no tempo psicológico. É assim que o destino se revela n'*Os Maias* como uma maneira específica de viver, aceitando tudo, numa inércia, sem reação, parecendo ilustrar a idéia antecipadamente aceita de que tudo “estava escrito” É esta filosofia de vida que impregna Carlos da Maia e João da Ega ao longo do romance.

Acompanhados, passo a passo, no plano do seu tempo interior e exterior, as personagens Carlos da Maia e João da Ega (e mesmo Maria Eduarda e Pedro da Maia) parecem aceitar que carregam em si um *Fatum* contra o qual é impossível e mesmo estéril lutar. Cumprem seu destino como um processo quase inconsciente de estar (e não ser no tempo), passando antes que durando, raramente buscando a consciência do que se é e por que se é.

Para concluir nesta oportunidade (pois o assunto é rico e continua em aberto) cumpre lembrar que o destino apresenta outros aspectos curiosos no romance *Os Maias* como o da antecipação temporal. Já no início da obra, o destino já comparece como força irresistível na fala de uma personagem secundária, o Vilaça, num tom sibilino e de presságio:

“ e por fim aludia mesmo a uma lenda, segundo a qual eram sempre fatais aos Maias as paredes do Ramalhete. Ainda que (aumentava ele numa frase meditada) até me envergonho de mencionar tais frioleiras neste século de Voltaire, Guizot e outros filósofos liberais ( *Os Maias*, vol.I, p. 8.).

Embora logo em seguida tente desviar a atenção com relação ao *Fatum*, a impressão fica sempre no espírito do leitor e aguardamos que se cumpra o presságio a qualquer instante no romance. Ao final repetem-se as palavras do Vilaça, depois de se saber que Carlos da Maia e Maria Eduarda eram irmãos. Posição de uma personagem secundária, de afirmação do inexorável, do inevitável no tempo. Nítida afirmação do destino com relação aos componentes da família dos Maias (Carlos, Pedro, Afonso e Maria Eduarda) e que se revela, na associação com o tempo como um dos aspectos fulcrais daquela que é a obra mais alentada de Eça de Queirós.

#### *Bibliografia*

COELHO, Jacinto do Prado — *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976.

Furst, Lilian R. e Peter N. SKRINE — *O Naturalismo*, Coimbra, Almedina, 1976.

GUITTON, Jean — *Justification du Temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

LALANDE, André — *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*, Paris, 7a. edição, 1956.

MARTINS, António Coimbra — *Ensaio Querosianos*, Lisboa, Publ. Europa-América, 1967.

POUILLON, Jean — *O Tempo no Romance*, São Paulo, Cultrix, 1974.

QUEIRÓS, Eça de — *Os Maias*, Porto, Lello, 2 volumes, 1945.

SACRAMENTO, Mário — *Eça de Queirós, uma Estética da Ironia*, Coimbra, Coimbra Ed., 1945.



## OS CONTOS POPULARES EM ISRAEL: O REPUXO DAS CENTELHAS

*Luiz Roberto Alves*

### A

Ainda hoje, por volta de duzentos cidadãos de Israel — membros de *K'ibutzim*, estudantes, funcionários públicos, professores, etc. — mantêm-se atentos para ouvir e registrar estórias e canções dos imigrantes que Israel reúne. A operação, que difusa ou sistematicamente visou juntar os tesouros folclóricos do povo em diáspora, ameaçado pelas novas formas de aculturação da modernidade, resulta hoje num volume superior a dez mil somente no setor de estórias (em hebraico *ma'assiot*) devidamente classificadas pelo Arquivo dos Contos Populares de Israel sediado em Haifa. O presente texto indica as linhas do esforço: os lances históricos do registro da oralidade, antes e depois da criação do Estado de Israel, e um exemplo da forma de interpretação dos tipos e motivos contados.

### B

Desde a última década do século XIX os intelectuais preocupados com a cultura do homem simples tinham consciência de que urgia copilar, organizar, conhecer com profundidade a riqueza de crenças, costumes, estórias que a diáspora inoculava na vida judaica. Tratava-se de uma operação de resgate, ao lado da necessidade de criar um *fundo* em que se pudessem sedimentar idéias mais “ilustradas” Sabiam, também, que qualquer interpretação histórico-social futura, no caso do Israel disperso, exigiria o repensar nesse complexo amálgama que o povo refletia, o que se vê mais tarde em linha de coerência com o que Lévi-Strauss propõe como princípio metodológico: só se conhece por diferenciação. Foi assim que o Dr. Max Grunwald (1871-1953), Salomão Rapaport (conhecido como o autor d'*O Dibuk* sob o pseudônimo de An-Ski), Moisés Gaster e Iehuda Leib-Cahan (1881-1937), entre outros, botaram mãos à obra. O primeiro fundou a Sociedade do Folclore Judaico, o segundo saiu pelas casas dos judeus de Volin-Podólia a recolher estórias, canções e artefatos religiosos. Gaster publicou: *Studies and Texts in Folklore, Magic, Medieval Romance, Hebrew Apocrypha and Samaritan Archaeology*, obra monu-

mental, Londres, Maggs Bros. 1925-1928 e Cahan, a serviço do Instituto Científico Indiche de Nova Iorque, publicou desde 1912 muitas coleções de estórias e canções. O seu trabalho se completou com a obra póstuma *Studies in Yiddish Folklore* em 1942. Alguns deles trabalharam somente com fontes escritas, outros foram à boca do povo, notadamente An-Ski e Cahan. Abriam o caminho, embora ainda restritos à Europa, em especial o seu oriente. Micha Iossef Bin Gorion (Berditchevski) também coletara estórias e as juntara no *Der Born Judas*, 1916-1923. Parece que, realmente, a aproximação íntima até o povo “queima as mãos”, como prova o alto índice de toda a sorte de estruturas do imaginário popular nas obras desses *aproximadores*, tais como An-Ski, Berditchevski ou nosso Guimarães Rosa, a citar poucos.

Outro documento básico é a enorme compilação anotada de Luís Guinzberg (1873-1953): *The Legends of the Jews*. Philadelphia, The Jewish Publication Society of América, 1947, traduzida do alemão por Henrietta Szold.

Todos esses estudiosos tratavam de criar algumas bases: a) um método; b) uma infra-estrutura de tradições, sem a qual a erudição falece; c) novos marcos da longa tradição oral-escrita do povo de Israel; d) a busca da diferenciação, dos distintivos na enorme diversidade cultural que o povo de Israel apresentava, espalhado pelos quatro cantos da Terra. Esse esforço era, ademais, a seqüência de uma tradição de ecumenicidade que efetivamente se criara no seio do povo em diáspora, como provam a sua habilidade em transmitir fatos folclóricos e publicá-los, o òue já fizera o sábio michnaico Meir, no século segundo da era comum, colecionador que foi de fábulas; idem as 107 *Fábulas da Raposa (Mishleh Shualim)* coletadas por Berechia Ha-Narkdan ou o trabalho do astuto mensageiro de Salônica Jacó Abraão Ioná, que foi imortalizado em ARMISTEAD, Samuel and SILVERMAN, Joseph, H. *Folk Literature of the Sephardic Jews*. Berkeley, University of California Press, 1971, sem esquecer o famoso *Ma'aseh Book*, originalmente publicado em íidiche por Jacó Ben Abraão em 1602. Menéndez Pidal deve muito do seu trabalho folclórico em Espanha ao *recontar* de estórias que lhe propiciaram comunidades judaicas do seu convívio. O folclore ladino é reflexo de todo o nosso mundo ibérico, amplo, ecumênico e problemático, cantado até hoje, em exemplar migração, na viola do nosso cabloco, tradição que deve ser urgentemente mais cuidada. Tal ecumenicidade, argumentou Guinzberg, se entranhava na própria forma de argumentação, nas imagens e nos resultados homiléticos dos rabinos que criaram a vasta literatura dos *Talmudim* e dos *Midrachim*. Há um filão popular, anônimo, mitológico e lendário em toda a literatura de Israel em diáspora.

Diz Guinzberg no seu *The Legends of the Jews* que as *agadot* — lendas, estórias — são populares no duplo sentido de apelo ao povo e de produção a partir de situações do povo. Modernamente diríamos que a *agadah* é popular pela natureza de suas funções lingüísticas internas embora envolvida por uma super-estrutura erudita. Enfim, onde quer que se encontraram, as forças culturais cristã, judaica e muçulmana compartilharam quase que dos mesmos textos, de fundos comuns, dando elementos de si para o enriquecimento das estórias e canções errantes e comuns. Os trabalhos de Aarne-Thompson e de Thompson ele mesmo (índice de tipos e índice de motivos) não deixam lugar a dúvidas. Peço licença para dar três outros exemplos. Um deles é o próprio sentido da literatura do *falachas*, considerados judeus etíopes, que juntou em si as diversas — convergentes e divergentes — tradições. Guinzberg nota que, tanto na *Berahot* 18b — *Talmud* — como em Santo Agostinho temos o mesmo motivo ou unidade narrativa: a comunicação direta do morto com amigos (Gershom Scholem mostra outra estreita relação desse gênero em *A Mística Judaica*). Por outro lado, em Marrocos, judeus e muçulmanos tiveram o hábito secular de venerar o mesmo *tzadik* — o homem justo — tudo como índices de remotas tradições que juntaram os povos no que chamaríamos ecumenidade necessária, diferenciada de outra, a programada.

Tal esforço de coleta e compreensão não parou. Apesar de todas as vicissitudes históricas sabidas, Hanauer publicou (e já nos aproximamos do esforço rumo à África e ao Oriente) *Folk-lore of the Holy Land* e nos anos de 1946 e 1948 foram, respectivamente, fundada a Sociedade Hebraica para o Folclore e a Etnologia, tendo o periódico *Ieda-Am* — Conhecimento do povo, Folclore — iniciado a sua vida. A década de 50, de grande imigração para Israel — e dos maiores perigos no rumo do esquecimento das antigas tradições do país de origem ou então da rápida aculturação — aguçou aquele sentimento de *operação de resgate*, termo usado por Issachar Ben Ami em texto da revista *Ariel*, nº 29, 1974. O campo local estava palidamente aberto, não somente com o contexto de Hanauer, mas também com outras obras, das quais se pode mencionar a Joseph Meyouhas, *Bibles Tales in Arab Folklore*.

Ocorreu que, naquela ocasião, vindo de uma tese de doutoramento com Stith Thompson na Universidade de Indiana, o professor Dov Noy, da cadeira de Folclore Judaico no Departamento de língua e Literatura Hebraica da Universidade Hebraica de Jerusalém, tendo ao seu lado um razoável número de auxiliares, estimulou e organizou o trabalho, orientando-o no rumo do número e da qualidade que hoje possui. O Arquivo de Haifa, por ser discípulo dos arquivos finlandeses e americanos, participa do sistema de classificação Aarne-Thomp-

son e publica regularmente, em hebraico e em traduções, coletâneas de textos nas quais o contador é indicado, homenagem que por si mesma impulsiona o ato de contar. O imigrante iemenita Shabazi é o recordista, tendo contado mais de duzentas estórias.

Em 1968 a Universidade Hebraica criou o Centro de Investigação do Folclore. Em 1969 uma pequena parte desse trabalho teve tradução inglesa. Trata-se de estórias que se enquadravam perfeitamente nos esquemas da classificação internacional. Em seguida o encontramos em tradução portuguesa da Editora Perspectiva, *Contos da Dispersão*. Há, também, traduções inglesas, francesas e espanholas dos contos dos judeus da África do Norte: Argélia, Marrocos e Tunísia.

O que se chamou operação de resgate foi, em grande parte, obra de voluntariado, à qual se juntaram estudantes árabes, cristãos e drusos, do que resultou a presença dessas comunidades nos arquivos. O jornal *Omer*, que se publica em língua hebraica facilitada, isto é, em vocabulário que atende os novos imigrantes, ainda mais com a ajuda da vocalização, recolheu em suas páginas centenas de estórias, ampliando o estímulo ao ato de contá-las.

O projeto conta com uma deficiência básica, a qual, se por um lado abre mais facilmente o seu conteúdo a pesquisadores não familiarizados com a língua hebraica, por outro restringe o campo interpretativo dos contos. Trata-se não mais do que a linguagem das estórias, isto é, elas foram recontadas ao nível do hebraico oral do imigrante e registradas pelo crivo individual do falante de outro nível; o resultado é um nível médio de linguagem que, embora fazendo viver tipos e motivos, certamente impossibilita o estudo ao nível dos significantes expulsos que foram pela recodificação ou tradução. Mesmo o uso do gravador, em época mais tardia, não afastou a realidade da tradução.

O estado das investigações, sendo de valor apreciável, ainda não satisfaz os pesquisadores. O aludido Centro de Investigação do Folclore tem, em marcha, um projeto dividido em sete partes, aqui simplesmente mencionadas.

- 1 Mapa e catálogo das concentrações étnicas em Israel;
2. Índices de tipos narrativos e motivos;
3. Medicina popular judaica;
4. A morte e os costumes de sepultamento;
5. O papel do *tzadik*;
6. Melodia e Costumes;
- 7 Bibliografia descritiva do Folclore Judaico.

### C

Apoiando pelas lições de Propp, Thompson, A. Olric, Lévi-Strauss e Carl von Sydow, mas sem esquecer a especialidade da cultura em

labora, Dov Noy publicou um texto modelar como procedimento de literatura popular comparada. Apareceu em *Scripta Hierosolimitano*, publicação da Universidade Hebraica de Jerusalém, n.º XXII, 1971, e seu escopo foi apresentar versões judaicas da estória popular denominada sob o tipo de *Linguagem dos Animais*, segundo Aarne-Thompson número 670. Um estudo, pois, tipológico estrutural.

O seu ponto de partida foi questionar a profundidade dos *desvios* de conteúdo e suas conseqüências ao nível especificamente estrutural bem como compreender as *leis de constância* que regulam o processo de formação de uma estória popular. Nesse sentido, inicialmente constatou várias formas de desvios no *oicotipo* (expressão cunhada por Carl von Sydow). Os desvios ocasionados pelos narradores judeus iam desde as substituições (castelo por sinagoga, fórmulas mágicas pelos “nomes” de Deus, heróis judaicos, etc.), as quais não alteravam o oicotipo, até novas leis de estrutura, perturbadoras diretas do modelo. Assim mesmo, ficou claro que as principais mudanças ocorreram no início e no fim da estória, salvando-se de maiores alterações o corpo central da narração. Dividiremos em quatro partes essa abordagem judaica de uma estória comum.

A. O enredo se liga a um verso bíblico — não indicado como tal — e sofre a ação de uma homilética tradicional;

B. A associação conecta o contador-de estória à herança cultural de sua audiência; todavia, isso ocorre de modo externo e lingüístico, sem alteração do enredo.

C. Os versos bíblicos, que servem de abertura (*petihtah*) à estória e “prendem” a audiência aprontam para as *agadot*, onde a prática é comum, bem como ao sermão da sinagoga.

D. Garantido o interesse da audiência, o narrador desenvolve a estória regularmente; ao final, para ganhar o aplauso, inventa novos truques, rimas e alusões culturais específicas.

A próxima etapa de trabalho exemplifica estas *leis oicotípicas* diferenciadoras, isto é, as mudanças operadas por um engenho técnico e as expressões bíblicas e traços da herança comum introduzidas nas estórias. A famosa narração do herói que, em obediência a um ditame paterno obteve o galardão de entender a voz dos animais e utilizar esse poder, recebe nos modelos judaicos interessantíssimas mudanças, que permitem chegar ao coração das estórias rabínicas, enfim, da cultura judaica. Os passos básicos da análise de Noy são esquematizados aqui.

1 Onde aparece a *serpente* — que soa mal aos ouvidos judaicos — é costume, mas não fatalmente, realizar-se uma substituição e

precisamente o sábio rei Salomão vai para o lugar da também sábia víbora.

2. Viu que nova e novamente é a Bíblia que fornece as bases para a criação rabínica e popular. No caso do modelo AT-670 temos que a sabedoria de Salomão, o verso chave de Eclesiastes 11.1: “Lança o teu pão sobre as águas, porque depois de muitos dias o acharás”, o Leviatã — que às vezes substitui a cobra — e o altos valores bíblicos da recompensa e castigo na relação pai-filho, fundamentam a expressão judaica do contador. Apresentados como componentes do texto em processo de judaização, tais arquétipos criam, como espelhos refletores, uma ligação instantânea e inconsciente entre narradores e audiência: quanto maior é a aprovação, maior e mais profundo é o uso dos arquétipos na composição do texto que se vai elaborando.

3. Compara-se o tipo AT-670 com dez versões orais paralelas recolhidas de imigrantes chegados a Israel desde o Iemen, Curdistão, Bucara, Afeganistão e Polônia. Vê-se a sua estrutura comum e as variantes dentro das variantes, sem se esquecer de outras narrativas da mesma estória já codificadas em texto por autores mais antigos.

4. A estrutura básica: o pai se ausenta (morte), mas deixa o mandamento. Seu não-cumprimento trará sérias e negativas consequências. O cumprimento, no entanto, traz a entrada do vilão — o peixe voraz — que causa distúrbios, quer no mar, quer na terra. O herói — filho — reage e recebe, enfim, a recompensa. Do mar recebe a dádiva de entender a linguagem dos pássaros e do ar recebe a riqueza, tudo como recompensa da piedade filial.

5. Fazendo-se intensa relação bíblica e extra-bíblica, inclusive uma minuciosa análise semântica das palavras-chaves, quer dos versos b.blicos, quer da estória, confirmam-se as leis do oicotipo e se esclarece a natureza das variações.

6. Resumindo. As mudanças essenciais se dão no início e no final; o verso da Sagrada Escritura funciona efetivamente como *ligador* da audiência; a citação bíblica desperta camadas inconscientes da imaginação popular. Exemplo. O verbo *shalah* — lançar — deixa a estória e se desprende até do Eclesiastes para ir a Noé quando enviou a pomba para saber da situação das águas do Dilúvio. A associação do pássaro à sua presença na estória se faz com grande força. A literatura talmúdica- midráchica completa essa problemática da relação pai-filho, cumprimentolongevidade, não-cumprimento e morte prematura; trata-se, pois, de *um processo de associações auditivas no baú aberto da cultura, da tradição*: as palavras bíblicas saem do seu lugar e migram para o corpo da narrativa, criando a necessária cadeia associativa.

Gênese, Deuterônômio, Salomão e Eclesiastes são as fontes. Esse processo semântico migrador também já ocorria no Talmud, onde as interpretações tão diversas não primaram por uma sistematização, muito menos pela criação de dogmas. Por exemplo, os pássaros do(s) texto(s) AT-670 recebem a ambivalência com que também a literatura hebraica já vinha tradicionalmente presenteando: o corvo, em especial, ora é condenado, ora louvado. Atrás dele há coisa. . Se tanto o *Talmud* quanto os *Midrachim* não são literatura popular em si mesmo, possuem gergens dela e, movimento contrário, incorporam-na sob a camada didático-religiosa.

7. O oicotipo\* 670, concordam os especialistas, veio do Oriente para a Europa helenística ou romana por volta de 300 antes e 300 depois da era comum, foi traduzido para o chinês e transcrito e se encontra nos *Ramayana, Jataka e Shukasaptati*. Deve ter sido conhecido na Palestina judaica nos primeiros séculos da era cristã e ligou-se à tradição oral agarrado ao verso do Eclesiastes.

Enfim, percebeu Noy improvisações moralizantes e sociológicas que o narrador, no próprio ato de contar, executou; melhor dizendo, os diferentes narradores. O problema é que o antigo fazendeiro do Curdistão é agora membro de uma colônia agrícola coletiva, tem outra audiência e é escutado inclusive pelas filhas adolescentes. É verdade que o miolo da estória permanece estruturalmente quase perfeito, mas na conjunção do tradicional e do novo processo de aculturação também reside a recriação de formas que já não podem ser simplesmente consideradas parte de um determinado oicotipo, mas, ao contrário, a marcha de novas formações oicotípicas.

O método tipológico-estrutural, conforme aqui empregado, na pista do que é comum e do que se diferencia, ergue-se como método que nos exige o acompanhamento das gerações do texto, bem como nos permite juntá-lo numa mirada vertical. No respeito da especificidade da cultura (das culturas) que engendra (m) a criação, melhor ainda se manifesta o seu caráter de instrumento. Antes dele e depois dele, o texto, o conto.

---

(\*) — Renato Teixeira, in *A Inteligência do Folclore*, oferece para “oicotipo” a tradução “ecotipo”





## AS CINZAS DA VINDITA

Martinho Lutero dos Santos

(para *Alfredo Bosi*)

O motivo inspirador do último capítulo de *O Ateneu* é o incêndio do Colégio Abílio. Fora o romance de Raul Pompéia exemplo de puro memorialismo, bastaria o relevo do anedótico para epilogar a narrativa.

Mas ao artista desconvém o fato bruto em que se apóia a rígida versão do accidental. Interessa-lhe o objeto como imagem privilegiada, cuja singularidade corresponde a uma nova forma de expressão.

Adverte-nos o autor, desde o início, quanto à mesmice cronológica. Não surpreende, pois, a vigilância com que define, no final do livro, a natureza do trabalho: “Aqui suspendo a crônica de saudades. Saudades verdadeiramente? Puras recordações, saudades talvez, se ponderarmos que o tempo é a ocasião passageira dos fatos, mas sobretudo — o funeral para sempre das horas”

Explicação do *subtítulo* da obra? Seja. Mas a ironia que castiga o passado, na urna obituária, recolhe as cinzas das recordações. Há certamente um julgamento no tribunal da consciência adulta. Daí essa infelicidade dos “felizes tempos”, revelação espectral da infância e, sobretudo, da adolescência.

O que causou espécie a Mário de Andrade (1) foi o excesso caricatural da evocação: “*O Ateneu* é uma caricatura sarcástica” “Digo ‘caricatura’ no sentido de se tratar de uma obra em que os traços estão voluntariamente exagerados numa intenção punitiva” Mais adiante, o crítico do modernismo reforça o tom às asserções: “*O Ateneu* é um livro de vingança pessoal” Referindo-se, porém, ao pai de Sérgio, escreve: “Mas esse será realmente o único personagem masculino que o livro poupa”

---

(1) — Mário de Andrade, *Aspecto da Literatura Brasileira*. 5ª ed., São Paulo, Martins, 1974, pp. 173-184.

Engano *valioso* porque incita a busca e conduz ao achado de outra personagem masculina poupada pelo livro. Trata-se de Jorge, o filho de Aristarco.

Na primeira vez em que aparece, o dia da  *festa da educação física* (capítulo 1) recusa-se “a beijar a mão da princesa, como faziam todos ao receber a medalha” Comenta-se-lhe o gesto com admiração: “Era republicano o pirralho! tinha já aos quinze anos as convicções ossificadas na espinha inflexível do caráter!” O pai o encara, “em silêncio”, e “ninguém” vê mais “o republicano”

*Ninguém*, execto Raul Pompéia, que vai descobrir-lhe ainda o republicanismo, após o digládio da mentalidade conservadora e da inconformista, respectivamente representadas pelo Dr. Zé Lobo e o senador Rubim, quando o Dr Cláudio discorria sobre a literatura brasileira, no *Grêmio Literário Amor ao Saber* (capítulo 6)

Não fossem o escândalo produzido pela aspereza do debate, a interferência de Aristarco para restaurar a ordem, a habilidade diplomática do orador, serenando os ânimos na peroração, e “o republicanozinho” teria lido os “dez brulotes de eloquência incendiária, que resolveu sufocar”

A inexistência de traços físicos que caracterizem a figura deste *Antiaristarco*, o filho, é a mais do que observação curiosa. Aqui não há sarcasmo nem caricatura grotesca da adolescência. Instaure-se, ao revés, na gestualidade autêntica do “pirralho”, a melhor sugestão do discurso crítico-ideológico.

O processo desfigurador das outras personagens é *simbólico*, resultante da mesma sugestão. Basta imaginá-las espiritualmente comprometidas com a *paidéia* vigente, malsinada.

Se, entretanto, o zelo da vindita extravasou do nível consentido, talvez seja *O Ateneu* mais um caso de “obra essencial em que a beleza imortaliza as deficiências dos atos humanos e das formas sociais”

Mário de Andrade, porém, se impressiona em demasia com as dimensões do naturalismo de Raul Pompéia: “. não deixou de botar inutilmente no livro um assassinio e um incêndio”

O cientificismo evolucionista, o liberalismo republicano e o devorismo pessimista situam no tempo a pessoa do autor. Mas o valor intrínseco da criação artística transcende o quadro às influências epocais. (2)

---

(2) — O próprio Mário de Andrade reconhece em *O Ateneu* “um marco do romance brasileiro e legítima obra-prima” (*op. cit.*, p. 173).

Pouco importa à análise e à crítica literária que o incêndio do Colégio Abílio seja a vingança de qualquer internato.

A retórica do Dr. Cláudio, discorrendo sobre as artes, é explícita:

“Roma em chamas.

Basta que seja artística”

Convém aproximar desta concepção estética a “visão circense do universo”, anotada por Ledo Ivo, entre os “motivos dominantes da ideologia poética de Pompéia” O mundo vale “um circo” e a “atuação humana”, “um espetáculo” a que não faltam a “devoração” e o “pessimismo” (3)

“Vais encontrar o mundo” “Coragem para a luta”, dissera o pai a Sérgio, “à porta do *Ateneu*” Tomado em brios, o pequeno gladiador desce à liça para provar, nos embates, a têmpera das armas. O ânimo, porém, se lhe arrefece ao fragor dos primeiros recontros: “Onde meter a máquina dos meus ideais naquele mundo de brutalidade que me intimidava com os obscuros detalhes e as perspectivas informes escapando à investigação da minha inexperiência?” (4)

O ritmo da luta não estanca, no martelar contínuo de episódios em que a decepção crescente procura anunciar o desejado abandono.

O final do capítulo II antecipa a retirada, em tom de préstito fúnebre:

“À noitinha retiravam-se os convidados, as famílias, multidão confusa de alegrias e despeitos. As mães acariciando muito o filho sem prêmio, os pais odiando o diretor, olhando como vencidos para os que passavam satisfeitos, os outros pais, os colegas do filho, menos enfatuados da própria vitória que da humilhação alheia.

“Humilde, a um canto, à beira da corrente dos que iam, pouco além da entrada do anfiteatro, mostraram-me uma família de luto, — a família de Franco”

Aqui, o epílogo da obra, não sobrasse ao esteta o momento de evasão ao espetáculo brutal da existência.

---

(3) — Ledo Ivo, *O Universo Poético de Raul Pompéia*, Rio de Janeiro, José, 1963, in *apêndice*, “*Textos Esparsos*”, nota de rodapé, p. 192.

(4) — Ver o capítulo 2, p. 47.

Foi o que percebeu Alfredo Bosi, ao desvelar a hipóstase Pompéia-Sérgio: “O seu único momento de abandono virá tarde, quando Ema o acarinha, convalescente, isto é, quando o sacrifício da vida social, competitiva e má, é posto de lado para não mais voltar” (5)

Daí, no início do capítulo 12, a melancolia prazerosa que se entrega extenuada aos acordes musicais.

“Devia ser Gottschalk” Não duvidamos. Seria bom, entretanto, se nos explicasse um aparente *lapsus memoriae*. Fala-se, depois, nos “efeitos comoventes da música de Schopenhauer”

Reminiscência, apenas, de divagações do filósofo sobre a música? Se não o for, somente, o assunto é mais de alçada psicanalítica.

*Preludio* à Debussy, a parte exordial do capítulo 12 decompõe “a sensualidade dissolvente dos sons” ao toque impressionista. A vida reensaia o despertar sinestésico: “eu aspirava a música como a embriaguez dulcíssima de um perfume funesto”

A fantasia, ao surto da imaginação, ressuscita do limbo da memória a sombra dos fantasmas. No teto e nas paredes da enfermaria, os perfis simbolistas: rostos angelicais de brancura sidérea sobre o fundo “palejante” de “rosa desmaiado”

A opacidade do clima onírico exhibe um desenho de visões confusas, grupadas ao sabor das enumerações caóticas. Abraços, lágrimas, cordas, salva-vidas, correntes dissolvem-se “na espessura vítrea do mar”

“Uma janela” As ilusões ganham espaço, adquirem transparência mas esbatem a cor aos objetos: “mangueiras arredondando a copa sombria na tela nítida do céu; além das mangueiras, conglobações de cúmulos crescendo a olhos vistos, floresta colossal de prata; de outro lado montanhas arborizadas, expondo num ponto e noutra, saliências peitorais de ferrugem como armaduras velhas”

Mais próximo, no coradouro, o vermelho insólito, na orelha das meias. O sopro anímico do vento insinua nas peças estendidas ao sol a excitação coreográfica.

Ângela aparece, quase comovente, sem a tonalidade forte da lascívia: “levantava candidamente o vestido para mostrar, no joelho, na coxa, cicatrizes, manchas antigas que eu não via absolutamente, nem ela”

---

(5) — Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 2ª ed., São Paulo, Cultrix, 1976, pp. 205-206.

Emudece a piano. Abertas as venezianas, a vida letejante, fora, penetra a intimidade ao aposento.

Burburinhantes as árvores, os pássaros gorjeantes e o labor humano ruidando distante, tudo pulverizado em luz. Apofania, irisação sensória que converte, no olhar convalescente, a ternura cuidosa da *enfermeira* no hálito erótico: “Ema sentava-se. Pousava os cotovelos à beira do colchão, o olhar nos meus olhos — aquele olhar inolvidável, negro, profundo como um abismo, bordado pelas seduções todas da vertigem. Eu não podia resistir, fechava as pálpebras; sentia ainda na pálpebra com o hálito de veludo a carícia daquela atenção”

Ultimado este luxo de estesia, volve-se ao ritmo pedestre. A narrativa, recompondo-se, começa a explicitar-se: “Logo depois da festa de educação física, que foi alguns dias depois da solenidade dos prêmios, eu adoecera. Sarampos, sem mais nem menos”

A isotopia insiste em clarear o discurso: “Certa manhã, descobro no corpo um formigueiro de pintinhas rubras” “Veio o médico, o mesmo do Franco; não me matou” Nem era de esperar Deseja-se a restauração da saúde no conchego maternal de Ema: “D Ema foi para mim o verdadeiro socorro”

Complexo edipiano? Não lhe enxergamos bem a transparência. Mário Andrade, em parte, tem razão quando assevera: “Raul Pompéia respeita preconceituosamente o pai e não terá contra ele a menor palavra de amargura” O *preconceituosamente* é de Mário.

O exagero é transmutar o respeito em hostilidade homicida *pré-textual*. Defeito da teoria que descobre no âmago das relações filiais a invariante universal do incesto e do paricídio. A imagem de D. Ema substitui, por instantes, o prazer fugidio, sob o disfarce da mãe ausente: “Eu não amara nunca assim minha mãe. Ela andava agora em viagem por países remotos, como se não vivesse mais para mim. Eu não sentia a falta. Não pensava nela”

Esta mulher amada é a mesma do sonho voluptuoso de Sérgio. (capítulo 10)

Vale apenas rever esse lanço exemplar de *descriptio puellae*.

A mão que o beijo persegue no espaço evade-se alteando-se, baixando, fugindo “mais longe ainda, para o teto, para o céu”; “inatingível na altura” abre-se clara “como um astro”

O pé descalço exhibe-se, pedindo e recusando “o pequeno sapato”

Mimosos, o joelho, a perna, o tornozelo despertam audácias tanto sádicas no sonhador genuflexo: “Mas eu a fazia torcer-se, calcando-a de dores numa tortura ardente de beijos, exalando eu próprio a alma toda em chamas”

Dirige-se a atenção às partes inferiores do corpo, ao contrário do que ocorre no capítulo 12, em que os elementos plásticos da prosopografia alternam livremente. (6)

Sérgio decerto sonhara, excitado pela formosura de Ema. Beijava, também durante a convalescença, as covinhas deixadas “dos cotovelos no colchão premido”

Mas a expressão poética estilizada do lirismo adulto é responsável pela decantação hiperbólica da sensualidade adolescente.

Ou isto ou corremos o risco de eliminar da estrutura da obra toda distinção possível entre a *narrativa propriamente dita e o discurso narrativo*, planos íntimos, porém irredutíveis na síntese da criação literária.

O narrador continua: “O meu passado eram as lembranças do dia anterior, um especial afago de Ema. ”

“O meu futuro era a despertar precose: a ansiada esperança da primeira visita”

O bulício da natureza espreguiçando-se prenuncia a instância de nova aparição “E ela vinha. .com a aurora” A analepse franqueia o trânsito ao estilo epistolar: “Trouxe-me uma vez uma carta, de Paris, de meu pai”

Ressaltemos alguns aspectos desta peça esclarecedora: “ .Salvar o momento presente” “Nada mais preocupa. O futuro é corruptor, o passado é dissolvente, só a atualidade é forte” São aforismos.

Agora, as exortações: “Quanto à linha de conduta: para diante”

---

(6) — Convém ler o breve estudo de Segismundo Spina, “A Descriptio Puellae”, inserido em *Da Idade Média e Outras Idades*, São Paulo, Comissão Estadual de Cultura, 1964, pp. 113-117, bem como “Literatura e Artes Plásticas”, *ibidem*, pp. 107-112. O autor remonta aos tipos opostos de figuração da mulher — “românico” e “árabo-andaluz” — na literatura ocidental. Alude, em seguida, ao processo seletivo de depuração da prosopografia, que em Camões culmina com os “valores psicológicos e morais”

“Para diante, na linha do dever, é o mesmo que para cima. Em geral, a despesa do heroísmo é nenhuma. Pensa nisto”

No mais, breves notícias de Paris, traduzidas num lamento: “Que espetáculo para um doente! Parece que é a vida que foge”

O primeiro a comentar a carta é o destinatário: “Momento presente. Eu tinha ainda contra a face a mão que me dera a carta; contra a face, contra os lábios, venturosamente, ardentemente, como se fosse aquilo o momento, como se bebesse na linda concha da palma o gozo da viva verdade”

Recordemos um retrato e a confissão: “Bela mulher em plena prosperidade dos trinta anos de Balzac, formas alongadas por graciosa magreza, erigindo porém o tronco sobre quadris amplos, fortes como a maternidade; olhos negros, pupilas retintas de uma cor só, que pareciam encher o talho folgado das pálpebras; de um moreno rosa que algumas formosuras possuem, e que seria também a cor do jambo, se jambo fosse rigorosamente o fruto proibido. Adiantava-se por movimentos oscilados, cadência de *minuetto* harmonioso e mole que o corpo alternava. Vestia cetim preto justo sobre as formas, reluzentes como pano molhado; e o cetim vivia com ousada transparência a vida oculta da carne. Esta aparição maravilhou-me” (capítulo 1)

Aristarco é outro modelo: “em suma, um personagem que, ao primeiro exame, produzia-nos a impressão de um enfermo, desta enfermidade atroz e estranha: a obsessão da própria estátua. Como tardasse a estátua, Aristarco interinamente satisfazia-se com a afluência dos estudantes ricos para o seu instituto”

O capítulo 12 exhibe o clímax desta oposição entre os dois retratos, mantida ao longo do romance.

A imagem de Ema se transfigura em *momento* supremo para o artista que encontra a “viva verdade” na fruição do Belo. É o tempo alienado, “inútil”, desdenhoso dos “séculos efêmeros”, torpor enlanguesciente, “valse mélancolique et langoureux vertige” (7)

Mas “tudo acabou com um fim brusco de mau romance. ”

Segue-se o incêndio: “A frente do Ateneu apresentava o aspecto mais terrível. De vários pontos do telhado, semelhando colunas tor-

---

(7) — Trata-se do último verso da primeira quadra do poema “Harmonie du Soir”, de *Fleurs du mal*, de Baudelaire.

cidas, espiralavam grossas erupções de fumo; às janelas superiores o fumo irrompia também, por braços imensos que pareciam sustentar a mole incalculável de vapores no alto. Com a falta de vento, as nuvens, acumuladas e comprimidas, pareciam consolidar-se em pavorosos rochedos inquietos”

O “aspecto mais terrível” da devastação incide na *fachada* que figurara ao olhar embasbacado “o ambiente glorioso do Pantheon”

D. Ema “desaparecera. durante o incêndio” A aparição de Aristarco não maravilha, estarrece: “Não era um homem aquilo; era um *de profundis*”

Pena que a nossa crítica, desde Araripe até agora, não se tenha animado a decifrar, na *pintura do sarcófago*, (8) a outra face do estilo. Estudos excelentes, como os de Eugênio Gomes (9) e de Ledo Ivo, (10) ressaltam mais, na obra, a influência impressionista. (11) Parece-nos excessiva esta predisposição da crítica. E os traços caricaturais que configuram símbolos grotescos? Há de haver um lugarzinho melhor para o expressionismo.

Mário de Andrade afirma que a vingança de Pompéia não é de Abílio César Borges, porém do internato e de Aristarco. Se fosse além, teria visto, em Aristarco, mais do que “símbolo de uma das nossas imperfeições” o parodismo à paidéia mercenária, o sarcasmo ao retoricismo do filisteu letrado, enfim, a *mimese* dos produtos ornamentais com que a patacoada austera alimenta a cultura estéril das oligarquias senis.

Ema, decerto, desaparece, porque não pode haver conúbio sério da Arte com a mercancia. Aristarco ficou. Não faz mal. Havemos nós as cinzas. E que cinzas!

---

(8) — A expressão é de Araripe Júnior, referindo-se a *O Ateneu*, num dos artigos enfeixados no vol. II da *Obra crítica* (1888-1894), Rio, MEC, 1960, p. 179: “Para pôr em relevo a impressão que me ficou dessa obra interessante, não encontraria um símile que melhor a representasse do que uma pintura em sarcófago egípcio”.

(9) — Eugênio Gomes, “Raul Pompéia”, in: *A Literatura no Brasil*, (direção de Afrânio Coutinho), vol. II, Rio de Janeiro, Editora Sul Americana, 1955.

(10) — Ledo Ivo, *op. cit.*, pp. 11-91.

(11) — Alfredo Bosi cita exemplos de imagens *expressionistas*, *op. cit.*, p. 205.



## GAMBERGE EN CAVALE

Philippe Willemart

La cavale, titre d'un livre et livre (1); mot-code et clé de ce code poétique, signifiant transparent et diffus. Diffusion d'une expérience de vie et effusion d'un appel à la vie. Procédé binaire dont la coordonnée emporte le lecteur en cavale dans un lieu fermé, quatre murs de tessons, où une jeune fille en gamberge (2) dans l'infinité du langage poétique, joint des mots durant cinq cent six pages et cavalant-si, cavalant-non, (le dit et le non-dit), structure un code particulier.

Afin de découvrir la prééminence du mot cavale dans le code et aussi sa fonction de matrice, on a relevé outre les mots appartenant avec évidence au code commun des français, les adjectifs, les adverbes, les verbes et les expressions qui environnent "cavale" dans les phrases où ce mot apparaît.

a) 1<sup>ère</sup> partie

*Noms:* 2 CV. escale, corde, rumination, monture, pattes, cavaleuses, steak, longe, manège, noeud coulant, carcasse, élan, écurie, crinière, ombre, pompon, diouleurs, canasson, visière, heaume, épée, queue, veillée d'armes, escadron.

*Verbes:* harnachée, enfourche, s'entrecroisent, piaffe, sauter, cavalier, tourner, virer, se mordre la queue.

*Adjectifs et Adverbes:* échappés, fantômes, léger, bourgeoise, fourbue, portée, funambulesque, coupée.

*Expressions:* hop, olé olé, fer à cheval.

La liaison intime entre le cheval et l'homme d'une part et d'autre part, les connotations de cirque (manège, pompon, funambulesque,

---

(1) — Albertine Sarrazin, *La Cavale*, Paris, Pauvert, 1965, "cavale" argot des prisonniers, signifiant 'fuite'

(2) — Méditation-rêverie dans ce même argot.

olé olé) et de Moyen-Age (escadron, heaume, épée, veillée d'armes) font hésiter entre deux classification: soit cheval-harnachement-rapport entre cheval et cavalier, soit cheval armure-rapport entre cheval et chevalier . Aussi, comme il est impossible d'opter sans mutiler le texte, on gardera les deux choix en regroupant les mots autour de CHEVAL — ARMURE — HARNACHEMENT — CHEVAL — CHEVALIER — CAVALIER.

CHEVAL: patête, carcasse, crinière, queue, canasson, tourner, entrecroiser, piaffer, sauter I, virer

ARMURE-HARNACHEMENT: corde, longe, noeud coulant, pompon, écurie, manège, harnaché.

CHEVAL-CHEVALIER-CAVALIER: monture, manège, heaume, épée, harnacher, écurie, enfourcher, cavalier.

Ces différents mots engendrés par la cavale donnent la description complète d'une bête qui comme harnachement n'a qu'une longe, qui pour tout espace n'a qu'une écurie ou un manège, pour toute action le piaffement sur place ou le saut et pour tout nom canasson. L'être qui enfourche cette monture est casqué d'un heaume et armé d'une épée et fait sa veillée d'armes. Quel est donc cet être qui ne préserve que sa tête et qui cavalant sans selle, armé d'une épée et s'agrippant à une corde, tourne en rond dans une écurie? Morceau d'armure, morceau d'arme, demi Moyen-Age; sans rêne, sans siège, c'est la monture qui mène. Tête et bras de chevalier, corps d'enfant. L'enfant à la tête casquée fait des échappées-fantômes, forçant sa monture (hop!) légère, à cavalier sur un fil sous les olé olé, et celle-ci après tous ces tours, fourbue, retourne, bourgeoise, à son nom de canasson.

b) 2.ème Partie

*Noms:* peau de bête, pattes, grands chevaux, étalon, régime jockey, sabot, carcasse, corde, école de cavale, cavalinette, cavalier seul, parade, gambade, queue, tiercé, désert, manège, dada, avant — veillée d'armes, gûeule, steak

*Verbes:* monter sur, hésite, glisse, cavale, casser une patte, vivre, être en, réveiller, hennir, revivra.

*Adjectifs et Adverbes:* poétique, fatiguée de naissance, soumise, blessée à mort, échappée, abattue, acrobatique, morte cet hiver, en tête.

*Expressions:* fer à cheval, à dos de cavale.

Répétant le procédé de la première partie, le code énumère

**CHEVAL:** peau, patte, sabot, grand, carcasse, queue, dada, étalon, gueule, hésiter, glisser, se casser une patte, hennir, revivre, fatiguée de naissance, échapper, abattu, acrobatique, morte cet hiver, dans le désert, poétique.

**HARNACHEMENT—ARMURE:** corde, fer à cheval.

**CHEVAL — CHEVALIER — CAVALIER:** régime jockey, école de cavale, cavalier seul, parade, tiercé, avant-veillée d'armes, vivre en, être en, réveiller, en tête, à dos de cavale, poétique, soumise, blesser à mort, abattu, échapper, acrobatique.

Une cavale de sexe mâle et jouet d'enfant, hésite, glisse, se casse une patte et hennit dans le désert. Fatiguée de naissance et soumise, elle est blessée à mort et abattue lors d'une échappée acrobatique.

Le cavalier, seul, à dos de cavale, faisant régime, la réveillera, montera une école de cavale mais fait encore la parade pour le tiercé.

L'avant-veillée d'armes est la seule référence au demi Moyen-Age de la première partie et est à la dernière ligne de la seconde partie. Moyen-Age oublié.

L'enfant à la tête casquée fait place à un jockey ambitieux (monter une école de cavale), qui, en attendant, est au service d'un public avide d'émotion.

La monture sans énergie crie au secours et, toujours funambulesque, tente de survivre dans la fuite mais est assassinée.

Cavalier et monture étaient unis dans la première partie, ils paraient sous les olé olé mais, ensemble rêvaient d'échappées. Ici, il y a désintégration, désirs différents. La cavale est morte une nuit d'hiver abattue, alors que l'enfant devenu jockey, faisant cavalier seul, ne pense qu'à monter une école et à continuer la parade.

Elle est morte mais elle revivra, espoir d'un jockey ou espérance d'un chevalier?

c) 3.ème Partie

*Noms:* bête, grand cheval, joute, pattes corde, harnachement, carcasse, monture, cavaleur, gueule, tiercé, escadron, sabot licou, écurie, litière de brouillard, muselière, emballement, destrier fou, écarts mortels, corde noire, parade, râble.

*Verbes:* se siffle, m'écraser avec, s'implante, préparer, fera, courir, réussir, si. mourir — devient démente — tordre le cou — hurler, je donne pour vivre, ramener, tirer, cabrer, piafferait, s'est couchée, créée, enfourcher, préserver de.

*Adjectifs et Adverbes:* passées, tentées, ratées, rêvées, récentes, à l'américaine, à l'anglaise, discrète, gratuite, pleine de déraison et d'humour, sagement, secrète, légère, somptueuse, amie.

*Expressions:* adieu, à califourchon, allez hop!, en selle.

Les trois réseaux sémantiques dégagés précédemment se développent comme suit:

**CHEVAL:** bête, cheval, patte, carcasse, gueule, sabot, hennissement écurie, litière de brouillard, râble, s'implanter, tenir à l'aise, si. devenir dément — mourir — cabre — hurler, piaffer, se coucher.

**HARNACHEMENT — ARMURE:** corde, harnachement, licou, muselière.

**CHEVAL—CHEVALIER—CAVALIER:** joute, monture, tiercé, escadron, si... emballement—destrier fou—écart mortel, parade légère, se siffler, si. tordre le cou — empêcher d'hurler, s'écraser avec, faire courir, préparer, tirer, enfourcher, à califourchon, hop! aller, en selle, passé, tenté, raté, rêvé, récent, à l'américaine, à l'anglaise, discret, gratuit, secret, léger, somptueux, sagement, plein de déraison et d'humour, ami.

Une bête hennit à l'écurie. Couchée sur une litière de brouillard, elle s'implante discrète et gratuite presque secrète comme une amie, et sagement somptueuse (comme un vieillard) apparaît pleine d'humour et de déraison. Prévenant la démence ou la mort, les hurlements ou les piaffements, elle est muselée et maintenue par une corde noire. Alors que d'autres cavaliers de l'escadron craignant l'emballement, les écarts mortels, l'écrasement, ses hurlements, sont prêts à lui tordre le cou, elle se laisse siffler et enfourcher par son cavalier et, en bonne amie, parade, légère, ébauche des cavales passées, tentées, ratées et rêvées (on en fera), à l'américaine ou à l'anglaise. Lui, à califourchon, joute et se prête au tiercé.

Dans la seconde partie, la bête était morte. Ici, elle est sur du brouillard, morte et en paradis ou morte et imaginée, ou ressuscitée

et personnalisée, suppositions permises en l'absence d'autres données. Dans les trois parties, elle vit enfermée. D'abord, elle rêvait d'échapper; ensuite, elle a essayé d'échapper et maintenant, elle rejoint son cavalier capricieux et parade, à l'anglaise. Le cavalier est surpris de son attitude et la juge pleine de déraison et d'humour. Il s'attendait à la démence, à des coups et à des piaffements et il devine la sagesse, la discrétion et l'amitié. Il supposait un éclatement par la folie ou la mort et il sent une monture légère et docile.

Va-t-il maintenir la corde noire et la muselière?

Enfant à tête casquée dans la première partie, jockey dans la seconde, joueur et jockey dans la troisième.

Moyen-Age et vingtième siècle dans un même cavalier

Réunion des contraires? Intégration? Le code commun n'y répond pas.



## ENTRE O HISTÓRICO E O LITERÁRIO: O SIGNO

Roberto de Oliveira Brandão

1. O problema da formação da literatura brasileira além de ser tema inicial obrigatório nos primeiros graus dos nossos cursos de Letras, assume também importância por possibilitar a compreensão de certos aspectos relativos à própria natureza da literatura no seu sentido mais amplo.

O equacionamento desse problema deve necessariamente levar em consideração três ordens de fatores: históricos, lingüísticos e literários. É preciso acentuar, entretanto, que nenhum desses fatores assume pleno significado independentemente dos outros dois. Formulado em termos de hipótese de trabalho, podemos dizer que *o conceito de literatura brasileira é o resultado sempre precário do lento processo de interação de componentes históricos, lingüísticos e literários.*

Observa-se que esse ponto de partida não passa de um momento do processo em curso, já que ele é a transformação (e a superação) de dois postulados básicos, um fornecido pela lingüística, outro pela antropologia cultural. O primeiro afirma que o signo lingüístico é arbitrário; o segundo sustenta que não há correspondência necessária entre língua, raça e cultura. Aliás, é exatamente sobre esses dois postulados que repousa a criatividade literária. Sabemos, por exemplo, que na linguagem poética, em seu limite criativo, qualquer vocábulo pode significar qualquer coisa. Sabemos também que na prática cada língua organiza de modo peculiar os dados da experiência. Portanto, a capacidade de nomear novos fatos é conseqüência direta da disponibilidade básica que caracteriza os componentes do sistema lingüístico.

Pensados em termos de “formação da literatura brasileira” esses postulados nos levam a propor uma segunda hipótese, como variante da primeira: *o conceito de literatura brasileira só pode ser entendido dentro do permanente esforço realizado pela língua portuguesa para expressar a experiência histórica, social, psíquica, literária e lingüística de seus falantes.*

Esse esforço, entretanto, não se faz de maneira uniforme nem tranquilamente. Por outro lado, as novas formas lingüísticas obtidas, resultado de necessidades novas, nem sempre estão prefiguradas nos estágios anteriores, mas, pelo contrário, só podem ser percebidas retrospectivamente. Em termos de criação literária, o futuro virtual só pode ser imaginado através da análise do futuro real limitado pela relação passado/presente.

Isto posto, vejamos um caso concreto ocorrido na literatura brasileira:

2. Trata-se do seguinte soneto de Cláudio Manuel da Costa:

Leia a posteridade, ó pátrio Rio,  
Em meus versos teu nome celebrado;  
Por que vejas uma hora despertado  
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,  
Fresco assento de um álamo copado;  
Não vês ninfa cantar, pastar o gado  
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo banhando as pálidas areias  
Nas porções do riquíssimo tesouro  
O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o planeta louro  
Enriquecendo o influxo em tuas veias,  
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.

Em primeiro plano observa-se que o poeta pretende immortalizar com seu canto o rio de sua pátria, como ele explica no “Prólogo” que introduz suas *Obras*:

“A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego, me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço; nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a maior paixão. Esta me persuadiu a invocar muitas vezes e a escrever a *Fábula do Ribeirão do Carmo*, rio o mais rico desta Capitania, que corre, e dava o nome à cidade Mariana, minha Pátria, quando era Vila”

Essa passagem nos esclarece a respeito de certas motivações que presidiram à realização do poema. O poeta, tendo vivido em Portugal, lamenta não encontrar aqui aquilo que lá aprendera a valorizar: uma atividade literária intensa e de acordo com os padrões estéticos então aceitos.



Mas, como declara no “Prólogo” e sugere no poema, uma força maior o liga à terra natal, simbolizada pelo rio, e o obriga a “confessar em meus versos...a maior paixão” Em outros termos, não há coerção estética e de escola capazes de anular inteiramente a sensibilidade do poeta:

- 1) diante da realidade;
- 2) diante de suas raízes nacionais;
- 3) diante da inércia da linguagem que se recusa a acompanhar o dinamismo dos fenômenos.

Entretanto, esse triplo compromisso do poeta, com o real, com o nacional, com a língua, nem sempre representa uma conquista fácil. Note-se que Cláudio resiste em assumir aquelas três funções, pelo menos ao nível da consciência. Ele fala na “desconsolação de não poder substabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego”, fato que o levou a “entorpecer o engenho dentro do meu berço” E em outro lugar lamenta: “Não permitiu o Céu que alguns influxos, que devi às águas do Mondego, se prosperassem por muito tempo” E, finalmente, assumindo a crítica de sua atitude poética, lamenta:

“É infelicidade que haja de confessar que vejo e aprovo o melhor, mas sigo o contrário na execução”

Aí chegamos ao ponto chave do problema: o poeta divide-se em dois; um “eu” ao nível da consciência, que se identifica com os valores do colonizador e, portanto, assume os símbolos deste, e outro “eu” que, não tendo ainda organizado um sistema de valores, alimenta-se dos estímulos da realidade, e, com base nela cria um conjunto de imagens, não como distanciamento, mas como presença efetiva. Neste momento a palavra poética recupera sua função original de um “falar natural” que apreende o particular sensível.

Nesse sentido Vico, buscando as origens da poesia, opõe a “metafísica racionata”, que afirma: “homo intelligendo fit omnia”, à “metafísica fantastica”, que sustenta: “homo non intelligendo fit omnia” Ou, como explica o próprio Vico:

“ l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col transformandovisi, lo diventa” (1).

Portanto, se Cláudio pretende immortalizar o rio e, por extensão, sua pátria, ele só poderá fazê-lo através do ato fundador da palavra original que, ao nomear o ainda não nomeado, o cria. Esse é, na

---

(1) — *La Scienza Nuovo*. lib. II, Sez. II, Cap. II.

verdade, o sentido subjacente da expressão “despertar o sono vil do esquecimento frio”, em que se fundem duas imagens: o despertar e o renascer como instâncias superiores, em qualquer de seus níveis, ao sono e à morte.

Mas, como se instalará esse ato criador? No poema em foco, Cláudio parece realizá-lo basicamente de duas maneiras: primeiramente, pelo que poderíamos chamar de imagem da ausência como presença. Ela cobre todo o segundo quarteto. Na verdade, o poeta apresenta uma imagem inversa, por exemplo, àquela criada por Gonçalves Dias na “Canção do Exílio” Enquanto este encontra-se em Portugal e sente saudades do Brasil, Cláudio está no Brasil e sente nostalgia de Portugal. E, se levarmos um pouco mais longe o paralelo, poderemos dizer que enquanto um cristaliza a imagem da pátria através do processo de afirmação de uma realidade, mesmo reconhecendo que esta foi idealizada:

“Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá”

o outro o faz utilizando uma forma negativa:

“Não vês nas tuas margens o sombrio,  
Fresco assento de um álamo copado”

Em síntese, do ponto de vista da poética assumida conscientemente, Cláudio tem resistências em ver a realidade brasileira. Ele apenas percebe uma ausência, a da natureza estereotipada do Arcadismo. Por esse motivo não encontra palavras para nomeá-la senão recorrendo às expressões poéticas arcádicas. Dito de outro modo, o poeta não possui uma linguagem adequada para designar o específico da realidade brasileira como imagem poética. Ao consegui-la estaria não apenas possibilitando a existência do real, mas, ao mesmo tempo, criando a sua imagem poética.

Entretanto, não será adequado dizer que o poeta arcádico revela menor amor à pátria do que o romântico, pois ele apenas possui o sentimento, a percepção e a forma expressiva que lhe permite seu momento histórico e literário.

Por outro lado, se o poeta não encontra uma imagem poética da realidade é porque julga que esta não possui qualidades poéticas. Daí ter ele de apreender o real no seu estado bruto enquanto presente não idealizado. E é o que faz Cláudio no primeiro terceto. O rio brasileiro é aí qualificado de *turvo*, adjetivo que deita raízes em dupla referência: como indicação da realidade e como valor moral. Aliás, no “Prólogo” ele reproduz essa duplicidade:

“Turva e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as idéias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhe tem pervertido as cores”

Portanto, é *turvo* o rio porque suas águas são revolvidas pelo ato de minerar o ouro, o que representa um acontecimento nada poético, pois funda-se em um interesse puramente mundano, que é o enriquecimento. Ambos os referentes ancoram o poema de Cláudio na realidade histórica e poética de seu tempo.

A verdade é que se nem o real nem sua expressão lingüística fossem considerados matéria de poesia, não restaria ao poeta outra coisa senão a paralização da fonte criativa numa repetição sem fim. Ou, então, o silêncio. É, evidentemente, à esta última alternativa que se refere o poeta no “Prólogo”:

“... destinado a buscar a Pátria, que por espaço de cinco anos havia deixado, aqui, entre a grosseria dos seus gênios, que, menos pudera eu fazer que entregar-me ao ócio, e sepultar-me na ignorância!”

Mas, essa atitude de racionalização não se efetiva na prática, como vimos, e o poeta faz o poema, mesmo que não tenha outra matéria senão a realidade, marco zero da criação.

Finalmente, depois de sentida uma ausência (a do modelo poético arcádico cristalizado) e apontada uma presença (a da realidade histórica brasileira), resta ao poeta moldar o poético como expressão que transfigura o real e a sua linguagem, resgatando-os do banal, do utilitário e do inominado. É o que fará Cláudio no último terceto.

Observa-se que a imagem das águas do rio iluminadas pelo “planeta louro” projeta o referente histórico, isto é, o ciclo da mineração, sobre o plano metafórico das sensações estéticas como beleza puramente contemplada. E a única forma de representar essa projeção é encontrar uma imagem capaz de dar conta do duplo significado da luz que, incidindo sobre as águas, faz brotar tanto o ouro no seu sentido próprio de metal precioso (valor utilitário) quanto o dourado das irradiações luminosas (valor estético) Assim escreve ele:

“Que de seus raios o planeta louro  
Enriquecendo o influxo em tuas veias,  
Quanto em chamas fecunda, brota em ouro”

Desse modo o poeta concilia a percepção do real, motivo daquilo que ele chama “ambiciosa fadiga de minerar a terra”, com o desejo de criar um objeto que não possua outra função que a de despertar o prazer estético desinteressado, independentemente de qualquer plano utilitário, que é a única missão aceita pelo poeta arcádico.

Observamos, pois, que Cláudio parte de um pressuposto teórico que não admite a realidade como fonte de poesia, mas, por outro lado, ele sente-se ligado afetivamente a esse real (o rio, sua pátria) e seu desejo é tornar o objeto do sentimento capaz também de expressar sentimento. Então ele cria condições para que o real se transforme em objeto poético, única maneira de poder ser aceito. Realizada a representação artística, o que era limitação passa a ser condição do ato criativo, e versos como estes da “Fábula do Ribeirão do Carmo”:

“Competir não pretendo  
Contigo, ó cristalino  
Tejo que mansamente vais correndo”

assumem inesperadamente um sentido duplo: seja como expressão de inferioridade do rio brasileiro (o que corresponde à aceitação da realidade portuguesa como única fonte de poesia) seja como signo da autonomia da realidade brasileira que, na sua transfiguração poética atende às necessidades emotivas de Cláudio. A relação “turvo/cristalino” marca, portanto, a diferença específica entre a tradição da poesia portuguesa que projeta o poético como real, e a emergente poesia brasileira que projeta o real como poético.

#### BIBLIOGRAFIA

- BENVENISTE, Émile. “Deux modèles linguistiques de la cité” IN *Problèmes de Linguistique Générale II*. Paris, Gallimard, 1974.
- CÂNDIDO, Antônio. “No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa” IN *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. 1º volume, São Paulo, Martins, 1964.
- CÂNDIDO, Antônio e CASTELO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira I. Das Origens ao Romantismo*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.
- CHOMSKY, Noan. “O aspecto criador do uso da linguagem” IN *Linguística Cartesiana*, São Paulo, Ed. Vozes/Ed. da USP, 1972.
- MARTINET, André. *Elementos de Linguística Geral*. Lisboa, Sá da Costa, 1971.
- SAPIR, Edward. “Língua, Raça e Cultura” e “Língua e Literatura” IN *A Linguagem. Introdução ao Estudo da Fala*. Rio, Liv. Academia, 1971.
- SCHAFF, Adam. “Language et réalité” IN *Problèmes du Langage. Col. Diogène*. Paris, Gallimard, 1966
- SILVA RAMOS, Péricles Eugênio da. *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo, Cultrix, 1966.
- VICO, Giambattista. *La Scienza Nuova*. Bari, Laterza, 1974.

# DA CRISE DA LÍRICA NA ERA INDUSTRIAL EM ASCENSAO

Suzana Camargo

## LE SON T'ENGAGE (1)

“sans craindre même son tangage”

há crise a crise (3) a crítica o crivo  
lírica individual atemporal  
espaço branco total (4)  
malharmörrike (4) mallarmaico  
mallarmarx mallarmárxima (6)  
as armas da crise

precedem

a crise das armas  
stephan mallarmé george (7)  
pré nazista obscurantista  
altamente individualista  
adorno o pessimista  
nega o mundo de produção (8)  
walter otimista prevê a renovação (9)  
escrito escrita escritura  
paz semioticista *signos em rotação* (10)  
roda rota ruptura  
    transposição estrutura (11)  
    método           objeto  
    acaso            objeto  
objeto à quantidade  
que virará qualidade (12)  
factuais casuais causais (13)  
a escrita atinge seus valores objetivos (14)  
cripta escrita ex-cripta cartoteca (15)  
está começando o jogo da peteca (16)  
un coup de dés jamais n'abolira le hasard  
hasard haphazard (17) azar  
como um fantôme abissal  
surge a escrita tridimensional

sacudindo à luz da aurora  
a branca agonia de outrora (18)  
coprolalia coprografia tipografia  
construção diagrama tecno-estatístico  
a máquina de escrever forma o artístico  
jornal serve à escritura não horizontal  
vertical informe tridimensional  
à rebours d'un texte qui en vers tout salut  
donner un sens plus pur aux mots de la tribu (19)  
lembrando *agora* sans JAMAIS oublier  
*aqui* toute pensée emet UN COUP DE DÉS (20)

---

(1) — Recomendação para uma leitura intertextual da crítica do poema moderno (Mallarmé principalmente);

(2) — onde se procura através do engajamento dentro da própria linguagem proposta por Mallarmé em seu poema “Salut”, ao qual pertence o verso da epígrafe — mostrar que quando Mallarmé põe em questão a linguagem e o verso, está pondo em questão a própria sociedade;

(3) — como pode ser verificado em seu ensaio “Crise de vers”

(4) — Segundo Jean Pierre Richard, *L'Univers Imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1973, “com nada enconder-se-á o nada” (cit. op., 299), isto é, *o vazio alienante* que Mallarmé denuncia em sua “Crise de vers”

(5) — Em *Conferência sobre Lírica e Sociedade*, In: *Os Pensadores*, São Paulo, Abril, 1ª ed., vol. XLVIII, 1975, Theodor Adorno cita dois poemas que “participam da corrente subterrânea coletiva” (cit. op., 209) Um desses poemas é o de Mörike, um dos poetas líricos mais individualistas, pré-baudelairiano, que, segundo Adorno, “já partilha do paradoxo da lírica na era industrial em ascensão” (cit. op., 211), denunciada por Mallarmé em “Crise de vers”:

“Narrar, ensinar, mesmo descrever, tudo vai bem e ainda para cada um seria suficiente, talvez, para modificar o pensamento humano, tirar ou pôr em silêncio da ou na mão de outrem uma moeda, o emprego elementar do discurso que serve a *reportagem* universal, da qual, excetuada a literatura, participam todos os gêneros contemporâneos”

(*Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970, p. 268)

(6) — Segundo Marx — que para Octávio Paz “antecipa a situação do poeta contemporâneo” (*Signos em Rotação, São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 115*) — “as armas da crítica precedem a crítica das armas”

(7) — O segundo poema, citado por Adorno, que participa da “corrente subterrânea coletiva” (cf. nota 5) é o de Stefan George. Adorno cita George provavelmente por ter sido o primeiro discípulo de Mallarmé (por isso assimilei seu nome ao de Stéphane Mallarmé).

“( . . . ) o ouvido do discípulo alemão de Mallarmé escuta a sua própria língua como estrangeira.”

Outra razão da escolha de Stefan George seria o fato dele ter sido considerado um pré-nazista, individualista, não se submetendo à indústria cultural de que trata Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*.

(8) — A tese de Theodor Adorno — desenvolvida em *Conferência sobre lírica e sociedade — é a negatividade como forma de negar o mundo de produção* através da reflexão da forma. A linguagem de Mallarmé se encontra com a de Adorno — no sentido social e político — principalmente na visão do poeta francês: “o hoje como uma fase negativa da evolução histórica.” (Cf. Jean Pierre Richard, (op. cit. p., 266)

(9) — Em *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução, In: Os Pensadores, 1ª ed., vol. XLVIII, 1975* — Walter Benjamin prevê a renovação através do desenvolvimento das técnicas de reprodução.

(10) — Octávio Paz assinala:

“( . . . ) o triunfo do signo sobre o significado nas artes, e, agora, da coisa sobre a imagem. Processo circular: a pluralidade se resolve em uniformidade, sem suprimir a discórdia entre as nações, nem a cisão nas consciências; a vida pessoal, exaltada pela publicidade, dissolve-se em vida anônima; a novidade diária acaba por ser repetição e a agitação desemboca na imobilidade. Vamos de nenhum lado a nenhuma parte.” (op.cit., p. 98)

Ou seja: o mundo de produção dissolve a crise, o estado de mudança, e o “Crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo ( . . . ) A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade.” (op. cit. p. 102)

Mais adiante Paz remota o tema da outridade, mostrando como “a dispersão da imagem do mundo em fragmentos de conexos resolve-se em uniformidade e, assim, em perda da outridade.” (cit. 106)

(11) — Em “La crise de vers”, Mallarmé descreve as funções referencial (comunicativa) e poética da linguagem:

“Falar somente se liga comercialmente à realidade das coisas: em literatura, isso se limita a fazer aí uma alusão ou a dissipar sua qualidade que incorporará alguma idéia.

“A esta condição se arremessa o canto como uma alegria aliviada.

“Esta visada, eu a digo Transposição-Estrutura uma outra” (*cit.*, p. 366)

A Transposição seria a distância alusiva ao real. A alusão nada mais é que a distância entre a poesia e o real.

À linguagem na função transpositiva — oposição entre a fala cotidiana e a linguagem da própria poesia — Mallarmé dá o nome de *Estrutura*, isto é, a visada de tipo poético resultaria numa estrutura, tendo por finalidade abolir o significado comercial das palavras e transformá-las em objeto autônomo.

(12) — Tese de Walter Benjamin:

“Antes, chega o momento em que quantidade se transforma em qualidade, e a escrita, avançando cada vez mais fundo no domínio gráfico de sua nova e excêntrica figuralidade, conquista de súbito os seus adequados valores objetivos” (Augusto de Campos et Allii, “Uma profecia de Walter Benjamin”, In *Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva /EDUSP, 1974, p. 193)

(13) — Em “Caracterización de Walter Benjamin” — *Prismas*, Ediciones Ariel, Barcelona, 1962 — Adorno mostra como “Benjamin se apoderava da essência precisamente nos pontos em que o muro da factualidade esconde e defende raivosamente todo o essencial” (*op. citi. p.*, 245)

A “casualidade” aparece nas considerações que ele faz — no artigo citado na nota acima — sobre o surgimento da imprensa na Alemanha.

“( ) Casualidade ou não, o surgimento desta na Alemanha ocorre na época em que o livro, no sentido eminente do vocábulo, o Livro dos Livros na tradução Bíblica por Lutero, torna-se um bem do domínio público.”

(14) — Cf. nota 12.



(15) — No mesmo artigo Walter Benjamin prevê o desaparecimento do livro, dando lugar a duas cartotecas:

“( ) Pois tudo o que é essencial encontra-se no fichário do pesquisador, que o redigiu, e o intelectual que o estudo, assimila-o à sua própria cartoteca.” (cit. 194)

(16) — Refiro-me à intertextualidade e ao poliglotismo.

(17) — Termo empregado por T.S. Elliot em seu artigo “From Poe to Valéry” “Haphazard” marca a intertextualidade com o “hasard” de Mallarmé, expresso em *Un coup de dés*.

(18) — A escrita tridimensional assinalada por Benjamin em seu artigo inserido na “*Tridução*” dos irmãos Campos, vai substituir o “cisne de outrora” (a antiga escrita) cujo “colo estremece sob a alva agonia”

“Fantasma que no azul designa o puro brilho,  
Ele se imobiliza à cinza do desprezo  
De que se veste o cisne em seu triste exílio”

(In: Mallarmé, cit, p. 63)

(19) — Para Mallarmé, a função da literatura é “dar um sentido mais puro às palavras da tribo”

(20) — O *aqui* e o *agora* assinalados por Octávio Paz em *Signos em Rotação* — “Poesia: procura de um agora e um aqui” (op. cit. p., 106) — remetem à literatura de circunstância — expressa nos “versos de circunstância” de Mallarmé — que vai desembocar na leitura vertical de *Un coup de dés*, proposição final de meu cripto-poema, onde eu deixo a pontuação para ser colocada à vontade do receptor, para que, operando com ele como elemento lúdico, possa fruir melhor o *prazer do texto*, já esgotado, aliás, pelo excesso de notas ao texto.



## A SHORT GRAMMAR OF THE TWO-WORD VERBS IN ENGLISH

*Stella Tagnin*

It seems that there has been a great deal of confusion in defining the two-word verb, that is, in knowing exactly when the “little word” that follows a verb is merely a preposition (1) and when it is an adverbial particle (2), thus giving a two-word verb. The purpose of this short generative-transformational grammar is to attempt to clear up this confusion by showing when the word that follows a verb is an adverbial particle and when it is not.

In transformational grammar the first base rule has usually been:

(1)  $S \rightarrow NP + VP$

or

(2)  $S \rightarrow NP + Aux + VP$

However, there has recently been a totally new formulation suggested by Fillmore (3), which I will try to summarize. His first rule is:

(3)  $S \rightarrow M + P$

Here, *M* stands for Modality and *P* for Proposition. The first “will include such modalities on the sentence-as-a-whole as negation, tense, mood, and aspect” and the latter represents “a tenseless set of relationships involving verbs and nouns.” (4) We shall only concentrate on the Proposition constituent for the purpose of this paper

Let us take the following example:

(4) Peter killed the boy with a gun.

In the above sentence, *Peter* is the agent of the action, which is represented by the *agentive* case (abbreviated *A*); *the boy* is the person affected by the action of the verb, represented by the *dative* (*D*) and *with a gun* is the instrument involved in the action, the *instrumental case* (*I*) *r*. So, we could come up with a frame feature for the verb *kill* which would be something like (5)

(5) + [————— D (I/A)]

The linked brackets notation indicates that at least one of the linked elements must be chosen. If we choose *I* we get (6) and if we choose *A* to become the subject we get (7)

(6) The gun killed the boy

(7) Peter killed the boy

As can be seen, the surface subject is merely a matter of choice.

In (8) we have examples of two other cases

(8) Peter sees the boy at the door.

*Peter* represents the *dative*, the person affected by the action of the verb (5), *the boy*, the *objective* (O) and *at the door*, the *locative* (L)

The Proposition then includes a Verb and a series of NPs, each one of them representing a different case in the deep structure. The expansion of *P* would then read

(9)  $P \rightarrow V + C_1 + \quad + \quad + C_n$

where *C* stands for case category. The formula should be read as indicating that the Verb is followed by at least one case category and that no case category may appear more than once in the Proposition. Item (10) will give us the cases (6):

$$(10) \ C \rightarrow \left\{ \begin{array}{c} A \\ I \\ D \\ L \\ O \end{array} \right\}$$

Each one of these cases is rewritten as a preposition (*K*) and a NP:

$$(11) \left\{ \begin{array}{c} A \\ I \\ D \\ L \\ O \end{array} \right\} \rightarrow K + NP$$

The element *K* is rewritten depending on the case which dominates it:

$$(12) K \left[ \begin{array}{c} \text{by} \\ \{to, on \dots\} \\ \text{with} \\ \{on, in, \\ \text{at, up, } \dots\} \\ \emptyset \end{array} \right] \quad \left[ \begin{array}{c} [NP]^A \\ [NP]^D \\ [NP]^I \\ [NP]^L \\ [NP]^O \end{array} \right]$$

The rewrite rule for  $V$  (Verb) will include a single verb ( $Vb$ ) or a verb followed by a particle ( $part$ ), not to be confused with the preposition ( $K$ ) which precedes the NP: :

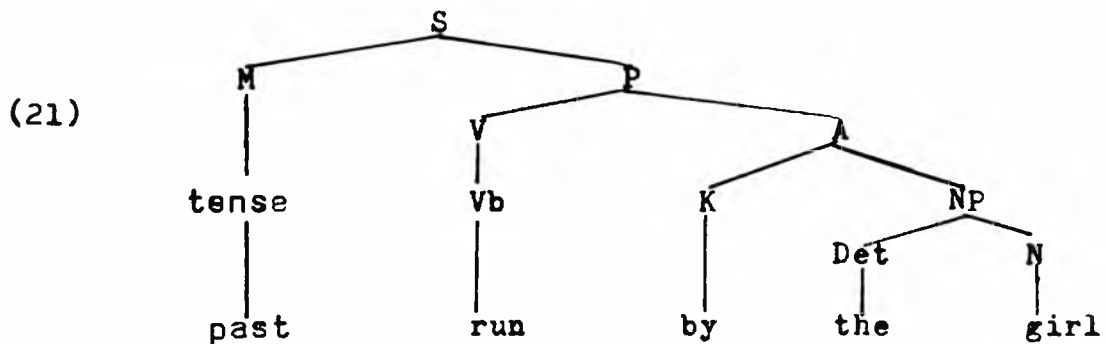
$$(13) V \rightarrow \left\{ \begin{array}{l} Vb \\ Vb + part \end{array} \right\}$$

The remaining rules for a lexically restricted grammar of the two-word verbs in English would be:

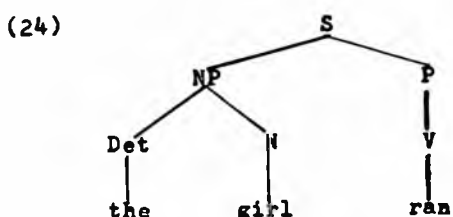
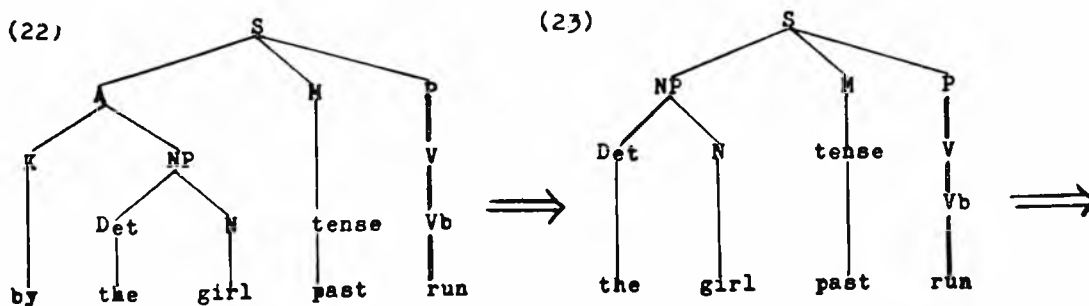
- (14)  $NP \rightarrow Det + N$
- (15)  $Vb \rightarrow \text{give, check, depend, run}$
- (16)  $part \rightarrow \text{up}$
- (17)  $Det \rightarrow \text{the}$
- (18)  $N \rightarrow \text{girl, team, street}$

The first point we have to make is that when  $V$  is a two-word verb  $part$  obligatorily follows  $Vb$ . Compare the trees for

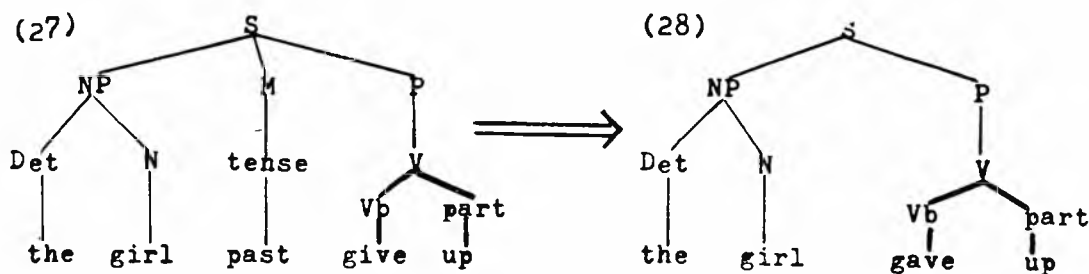
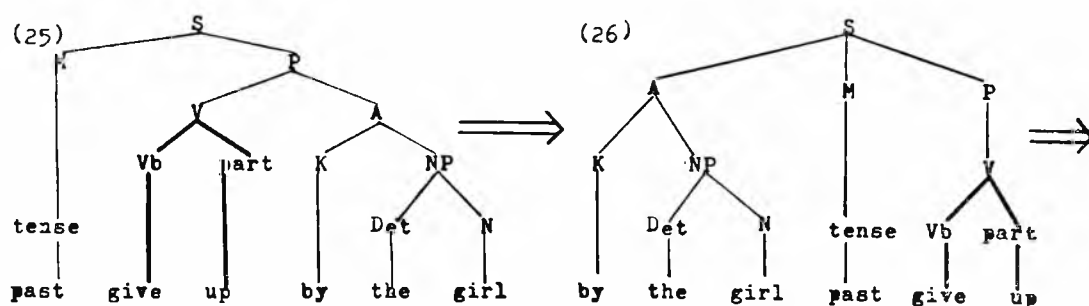
- (19) The girl ran.
- (20) The girl gave up.



Performing the subject-fronting transformation we arrive at (22). The form shown in (23) results from the subject-preposition deletion and consequent deletion of case label. Item (24) shows the final surface form resulting from incorporation of the tense into the verb.



The derivation for (20) follows the same transformational steps as for the previous example, subject-fronting (26), subject-preposition deletion and deletion of case label (27) and tense incorporation (28).



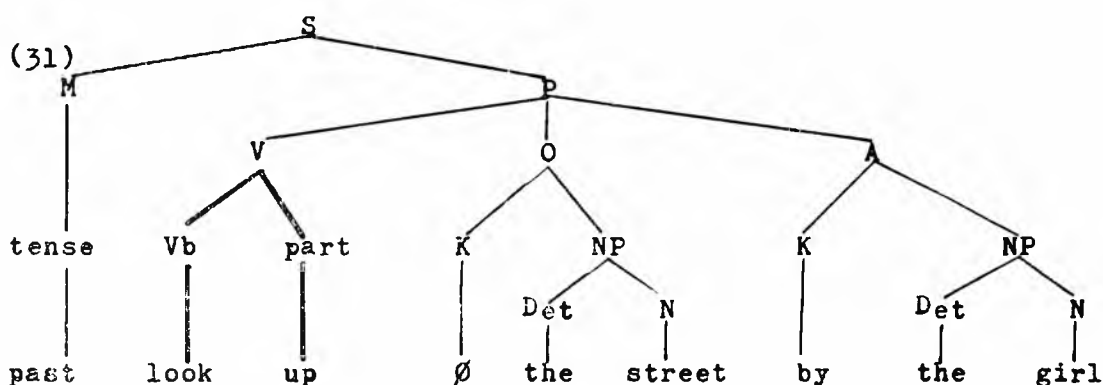
As can be noticed, only in (20) do we have an instance of a two-word verb.

Both in (19) *The girl ran* and (20) *The girl gave up*, the verbs were intransitive. Let us now compare two sentences which “look” very much alike. To distinguish between them in writing, a context is given in parentheses; in oral speech this is shown by means of the prosodic pattern.

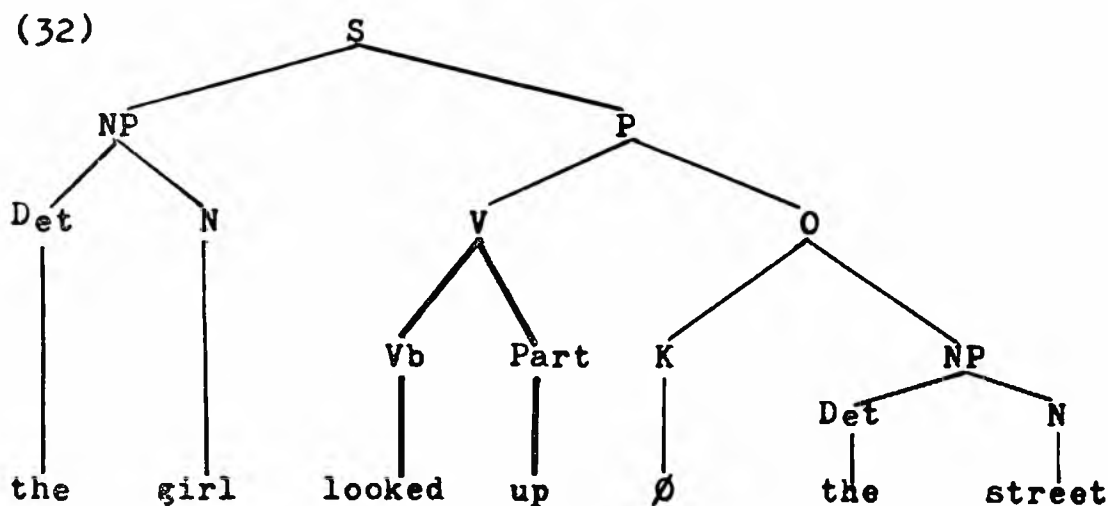
(29) The girl looked up the street (in the directory)

(30) The girl looked up the street (not down the street)

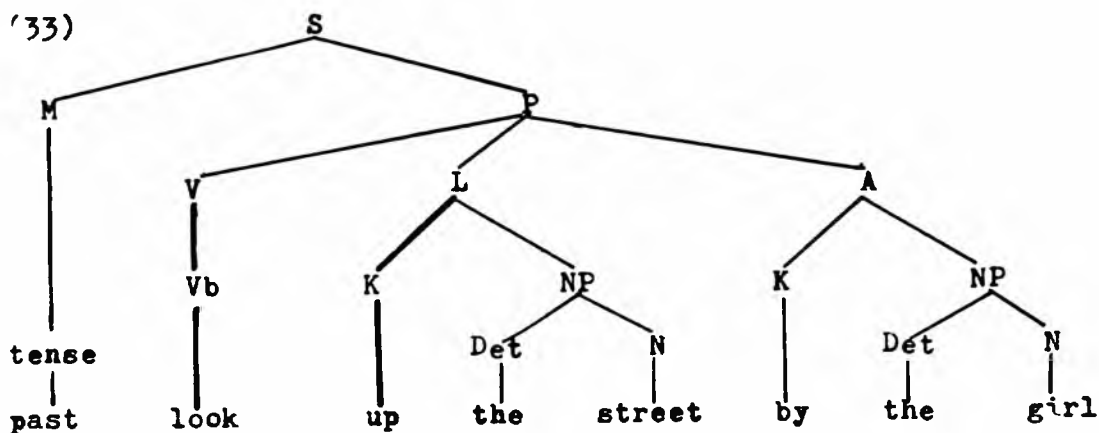
The derivational trees for (29) will show that *up* is a particle, so that *look up* in that sentence is a two-word verb. These are the trees for (29):



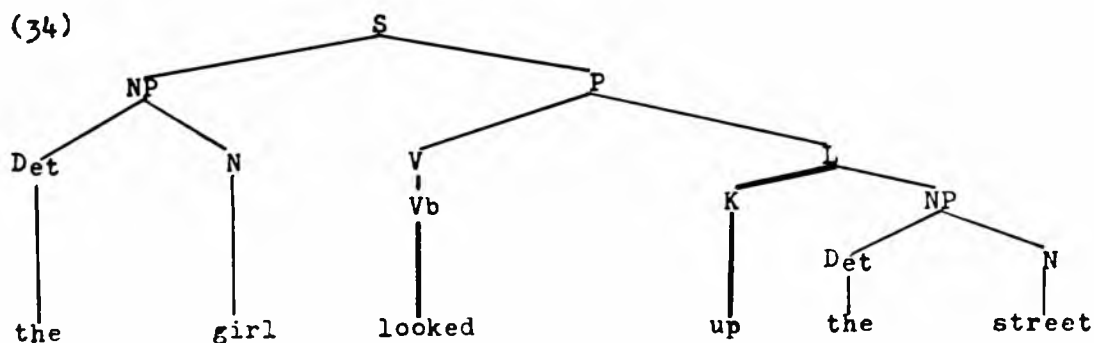
Performing the subject-fronting transformation, the subject-preposition deletion and the deletion of the case label and finally the incorporation of tense into the verb we get the final surface structure shown in (32)



On the other hand, the phrase-structure marker for (30) will demonstrate that *up* is a preposition, namely the *K* preceding the *NP* dominated by the *locative* case.



Performing the required transformations we get the final surface form:



It is obvious, then, that in (30) we have just a single verb followed by a *locative* case. However, through deletion of the *NP* dominated by the *locative* we may get

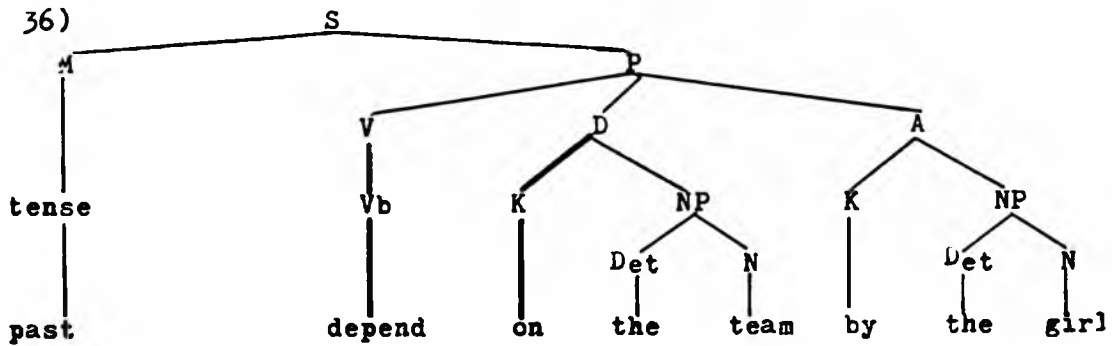
(34) a) The girl looked up,

in which *up*, for some authors (7), “becomes” an adverb as it is not followed by a *NP* anymore. But I believe that from the tree above it becomes clear that *up* remains a *K*, that is, a preposition, so that we may say that, in this case, adverb is merely a surface structure category. The verb actually does *not* become a two-word verb through deletion of that *NP*

There are verbs that require a specific preposition after them and because of that there is a tendency to learn these verbs *with* their respective prepositions, for example *depend on*. It is needless to emphasize again that they do not fit the category of two-word verbs, as can be seen quite clearly from the tree for the deep structure of

(35) The girl depended on the team.





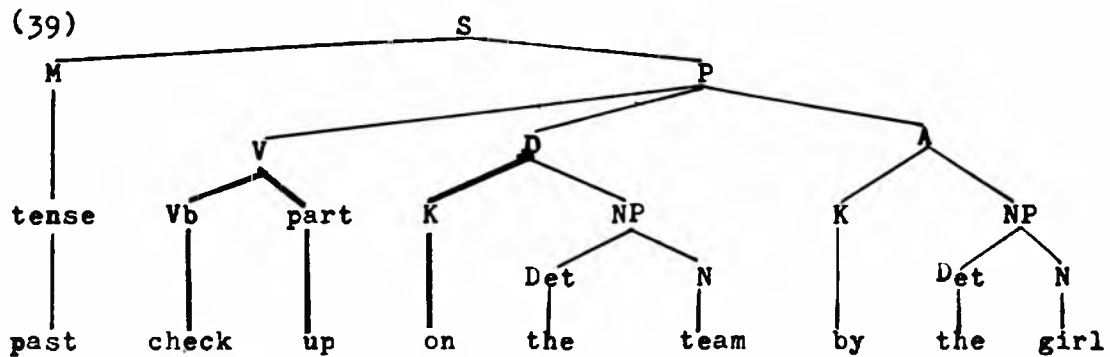
Sentences (20) *The girl gave up* and (29) *The girl looked up the street* are examples of two-word verbs used intransitively and transitively, respectively.

It has been claimed that there is such a class of verbs called three-word verbs (8), that is, two-word verbs which become three-word verbs when used transitively:

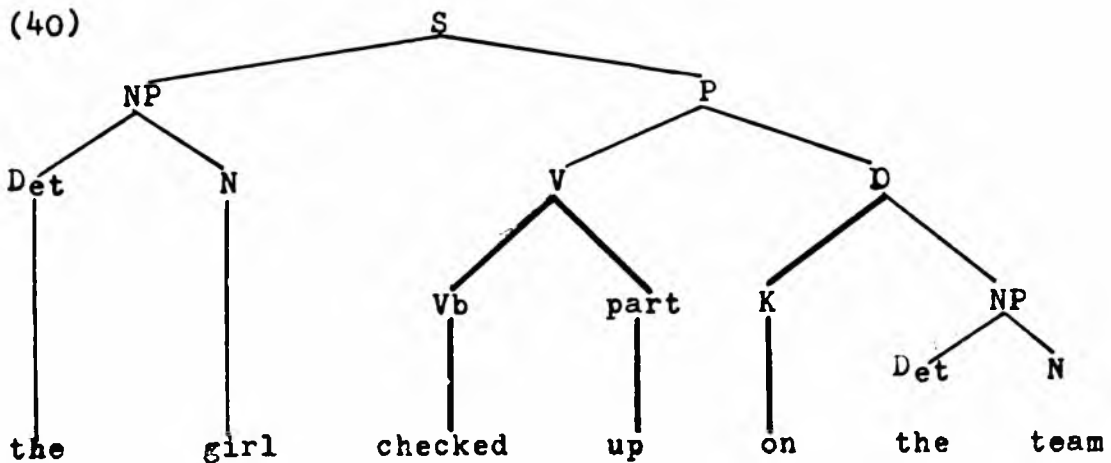
(37) The girl checked up.

(38) The girl checked up on the team.

It will be very easy to observe that the *third word* actually belongs to the object (not to be confused with the *objective!* ) and not to the V. Here is the derivational tree for (38):



The transformations leading to the surface structure will yield:



So far we have only dealt with P.S. rules, but there are two important transformation rules affecting two-word verbs concerning their word order. The first one (41) is obligatory:

(41) Vb + part + Pron  $\Rightarrow$  Vb + Pron + part

If we go back to our sentence (20) and substitute *it* for *the street* we will get

(42) \*The girl looked up it.

Rule (41) applies obligatorily to this string and the result will be

(43) The girl looked it up.

The second transformational rule is optional (9):

(44) Vb + part + NP  $\Rightarrow$  Vb + NP + part

Applying this rule to sentence (29) we will arrive at

(45) The girl looked the street up.

It is quite obvious that these transformational rules do not apply to verbs followed by prepositions. Notice:

(46) \*The girl depended the team on. (applying rule (44))

(47) \*The girl depended it on. (applying rule (41) after substituting a pronoun for *the team*)

I expect that the grammar suggested above has clearly pointed out the difference between two-word verbs (verbs followed by an adverbial particle) and verbs followed by a preposition.

---

(1) — “A preposition is a word which shows the relationship between a noun or pronoun and another word in the sentence. Prepositions are usually (but not always) placed before the noun or pronoun which they govern”, *apud* J.B. Heaton, *Prepositions and Adverbial Particles*, London, Longmans, 1969, p. 1.

(2) — As opposed to prepositions, adverbial particles are particles which “are linked to verbs and not to nouns.” *Idem, ibidem.*

(3) — Charles Fillmore — “The Case for Case”, *in: Universals in Linguistic Theory*, ed. Bach & Harms, Holt, Rinehart & Winston, 1968, pp.1-88.

(4) — *Idem, ibidem*, p. 23.

(5) — It must be kept in mind that *see* is an involuntary action verb.

(6) — I have only selected the cases which will be pertinent to the analysis of two word verbs in English.

(7) — J. B. Heaton, *op. cit.*, pp. 45-46.

(8) — *Two Word Verbs*, the Key to English Series, London, Collier-Macmillan, 1972, p. 57 ff.

(9) — Although this rule has always been claimed to be optional, Dwight Bolinger in his book *The phrasal verb in English* (see Bibliography) has dealt in detail with restrictions to the application of this rule and with the fact that in many instances it is not as optional as previously thought.

**BIBLIOGRAPHY**

- BACH, E. & R. T. Harms (ed.) — *Universals in Linguistic Theory*, Holt, Rinehart & Winston, N. Y., 1968.
- BOLINGER, D — *The Phrasal Verb in English*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1971; (reviewed by) Bruce Fraser in *Language*, vol. 50, nr.3, Sept. 74, pp.568-75.
- HEATON, J. B. — *Prepositions and Adverbial Particles*, London, Longmans, 1969.
- LESTER, M. — *Introductory Transformational Grammar of English*, N. Y., Holt, Rinehart & Winston, 1971.
- WHITFORD, H.C. & R.J Dixon — *Handbook of American Idioms and Idiomatic Usage*, N. Y., Regents.
- Two-Word Verbs*, The Key to English Series, Macmillan, N. Y., 1972.

**GLOSSARY**

S:	sentence	O:	objective
NP:	noun phrase	L:	locative
VP:	verb phrase	V:	verb
Aux:	auxiliary	C:	case category
M:	modality	K:	preposition of the case category
P:	proposition	part:	adverbial particle
A:	agentive	Det:	determiner
D:	dative	Pron:	pronoun
I:	instrumental		



## A FLEXÃO DE GÊNERO EM PORTUGUÊS

*Valter Kehdi*

Segundo o professor J. Mattoso Câmara Jr., o gênero em português pode exprimir-se através de flexão (p. ex., *lobo/loba*), de derivação (p. ex., *imperador/imperatriz*) ou de heteronímia (p. ex., *homem/mulher*) (1)

Ocupar-nos-emos, aqui, apenas com o primeiro dos recursos acima mencionados, ou seja, a flexão.

Ao contrário do que vinha afirmando a tradição gramatical portuguesa, segundo a qual a uma forma masculina em *-o* opõe-se uma forma feminina em *-a*, Mattoso Câmara propõe uma descrição original, de masculino em  $\emptyset$  (não-marcado) oposto a um feminino em *-a* (marcado)

O argumento do Autor é de que não podemos considerar *-o* como marca de masculino por opor-se a *-a* (como no par *lobo/loba*, acima), porque esse mesmo raciocínio nos obrigaria a considerar como masculino o *-e* de *mestre* (que também se opõe a *-a*; cf. *mestre/mestra*) Se é fácil associar *-o* a masculino, o mesmo não se dá com *-e*, que pode estar ligado a um ou outro gênero (comparem-se, p. ex., *ponte* (fem.) e *monte* (masc.))

Ora, no caso, a solução mais plausível (ainda na esteira de Mattoso Câmara) é considerar o masculino como uma forma não-marcada (desprovida de flexão específica), em oposição ao feminino (marcado pela flexão em *-a*) A vogal final das formas masculinas seria, então, uma vogal temática.

A originalidade dessa descrição acabou por criar escola, para o que contribuíram vários fatores.

Um deles é o paralelismo que se estabelece entre as flexões de gênero e de número. Da mesma forma que a um singular em  $\emptyset$  opõe-

---

(1) — J. Mattoso Câmara Jr., *Estrutura da Língua Portuguesa*. Petrópolis, Vozes, 1970, pp. 78-79: Conferir, também, outras obras do Autor.

-se um plural em-s, podemos dizer que a um masculino em-ø opõe-se um feminino em -a; em outras palavras, o masculino e o singular são não-marcados, em oposição ao feminino e ao plural, marcados.

O aspecto econômico da descrição é reforçado pela correspondência que se pode estabelecer com a Fonologia, que foi erigida em modelo das descrições morfológicas. Em Fonologia, quando dois fonemas se opõem entre si, sendo um deles marcado e o outro não (p. ex., p/b, t/ d, k/g; o primeiro membro de cada par é não marcado com relação ao segundo, caracterizado pela marca da sonoridade), tem-se uma oposição *privativa*; no caso das flexões de gênero e número, em nossa língua, teríamos, também, exemplos de oposições privativas no terreno morfológico.

É também importante assinalar o amplo e merecido prestígio do professor J. Mattoso Câmara Jr., pioneiro dos estudos lingüísticos de base estruturalista em nosso país.

Portanto, diante do exposto acima, nada mais natural que a incorporação dessa descrição pelas nossas gramáticas mais recentes. (2)

Entretanto, a observação de alguns fatos leva-nos a desconfiar da tese de um masculino não-marcado em português.

Observe-se, por exemplo, que quando se acrescenta a uma palavra feminina uma terminação que contenha -o, essa palavra passa a masculina:

*uma mulher / um mulherão;*  
*uma casa / um casarão, etc.*

Fenômeno parecido se dá noutras línguas românicas, p. ex., em espanhol, particularmente interessante para o estudo do português, já que ambas as línguas fazem parte do ramo ibérico.

É sabido que os nomes de árvores, em latim, eram feminino: *pŏpŭlus, i*, “choupo”; *mālus, i*, “macieira”; *quercus, us*, “carvalho”, etc. Ora, em espanhol, os nomes de árvores em -o são sempre mas

---

(2) — Cf., sobretudo:

— Leodegário A. de Azevedo Filho, — *Para uma Gramática Estrutural da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Gernasa, 1975, p. 60.

— C. H. da Rocha Lima — *Gramática Normativa da Língua Portuguesa*. 16ª ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1973, p. 68.

— C. Pedro Luft, — *Moderna Gramática Brasileira*, Porto Alegre, Globo, 1976, pp. 92 e 104.

— J. Rebouças Macambira, — *Português Estrutural*, 2ª ed. rev e atual. São Paulo, Pioneira, 1978, pp. 30-31.

culinos, ao contrário do que se poderia esperar pela tradição latina; a *naranja* (fem.), “laranja”, opõe-se *na'anjo* (masc), “laranjeira”, e a *almendra* (fem.), “amêndoa”, opõe-se *almen'dro* (masc.), “amen-doeira”

Acrescente-se às observações acima o fato de que o povo, em sua linguagem espontânea, cria formas masculinas *sempre em -o*; p. ex., faz-se corresponder ao feminino *coisa* o masculino *coiso*, inexistente na língua culta.

Todos esses fatos nos levam a concluir que *-o* está intimamente associado à noção de masculino. (3)

Contudo, há um argumento aparentemente irrespondível, contrário a essa conclusão. *Se-o* é desinência de masculino porque se opõe a *-a* somos obrigados a atribuir a mesma função ao *-e* de *mestre*, que também se opõe a *-a* (*mestra*), o que é inaceitável, já que os nomes em *-e* classificam-se alguns como masculinos e outros como femininos.

Dissemos *aparentemente* irrespondível, porque não nos devemos esquecer do importante fenômeno do *amálgama*, “quando dois ou vários monemas são fundidos de modo tão indissolúvel que, se descontarmos os diversos significados de cada um no plano do conteúdo, só observaremos um único segmento no plano da forma” (4) Isso equivale a dizer que certos morfemas acumulam mais funções, têm mais “peso”, do que outros.

O fenômeno não nos deve causar estranheza, pois uma língua em que cada morfema estivesse associado a uma e a uma só função seria muito pouco econômica, pois obrigaria o falante à memorização de numerosas formas. Assim, o amálgama representa um traço econômico das línguas; um número relativamente reduzido de morfemas poderia exprimir numerosas funções.

Note-se que o professor Mattoso Câmara não desconhece o fato quando, no estudo da flexão verbal, afirma que “Assim, SNP (sufixo número-pessoal) da primeira pessoa do singular do indicativo presente também é índice desse tempo, pois só nele aparece. Formas como — *canto*, *temo*, *parto* — são inconfundivelmente do indicativo

---

(3) — Insistimos em que essa observação não se deve a considerações diacrônicas; apoiamo-nos no funcionamento *atual* do português e de outras línguas românicas, da mesma forma que o professor Mattoso Câmara se coloca numa perspectiva sincrônica.

(4) — J. Dubois, *et alii*, *Dicionário de Lingüística*, São Paulo, Cultrix, 1978 (s/v. *amálgama*, p. 44)

presente, pois só aí aparece SNP = -o átono final. O mesmo se pode dizer para SNP de P2 (segunda pessoa do singular) e P5 (segunda pessoa do plural) do pretérito perfeito do indicativo (*cantaste, cantastes; temeste, temestes; partiste, partistes*)” (5)

Voltando ao problema que nos ocupa, podemos afirmar que, em português, -o, -a e -e são, basicamente, *atualizadores léxicos*, cuja função “é a de, unindo-se a um tema, constituírem com esse imediatamente uma palavra, pronta a ser utilizada como tal no discurso” (6). Entretanto, as terminações -o e -a, quando comutam com -a e -o, respectivamente, acumulam a função de expressão do gênero, o que não se passa com -e.

O mesmo se observa no estudo da flexão verbal: a desinência -s exprime apenas pessoa e número (segunda pessoa do singular), ao passo que -ste exprime pessoa e número, além de tempo e modo (segunda pessoa do singular do pretérito perfeito do Indicativo)

Podemos, assim, concluir que, em português, a flexão de gênero não se reduz a uma oposição -ø/-a, e sim a uma oposição -o/-a

O paralelismo com a Fonologia não seria rompido, pois, ao lado de uma oposição fonológica privativa, existe também uma oposição *equipolente*, quando os membros do par são ambos marcados; a flexão de gênero, em nossa língua, seria um exemplo de oposição *equipolente* no terreno morfológico (7)

Em conclusão, podemos ainda ressaltar que, assim, estabelecer-se-ia, também, um paralelismo mais estreito entre os fatos de flexão nominal e de flexão verbal em português; o fenômeno do amálgama não seria privativo da flexão verbal, mas também se manifestaria na flexão nominal, no caso específico do gênero.

---

(5) — J. Mattoso Câmara Jr., *Problemas de Lingüística Descritiva*, Petrópolis, Vozes, 1969, p. 70.

(6) — J. G. Herculano de Carvalho, *Teoria da Linguagem*, Coimbra, Atlântida, 1973, t. II, p. 539.

— Para o conceito mais amplo de *afixo atualizador*, cf. pp. 537-539.

(7) — Não desconhecemos a problemática da utilização do modelo fonológico para os estudos de Morfologia. Todavia, a discussão do problema extrapola os limites e objetivos deste ensaio.



# RESENHA

Fernando SABINO, *O Grande Mentecapto, relato de aventuras e desventuras de Viramundo e de suas inenarráveis peregrinações*, Rio de Janeiro, Record, 1979.

O gênero picaresco, originalmente espanhol dos séculos XVI e XVII, situa uma narração, com fins moralizantes, das diversas aventuras e desventuras de um pícaro, feita por ele mesmo.

Para tanto, a picaresca espanhola é autobiográfica e a figura do pícaro, o que “pica en la cocina” como ajudante do conzinheiro e como aquele que belisca os alimentos da cozinha, é o elemento fundamental para a existência do gênero espanhol.

Polemicamente o pícaro ressurgiu em romances de outras épocas e outros países do Ocidente, caracterizando o intertexto com os romances do século gótico e criando novos tipos picarescos, definido, entre outros, o malandro brasileiro, objeto de estudo da crítica atual.

Mas, como explicar o surgimento do romance de Fernando Sabino, que como o próprio autor afirma, ser do gênero picaresco?

Mais que imitação ao gênero espanhol, *O Grande Mentecapto* é uma recriação da picaresca, no século XX, e como toda obra de arte, reproduz a realidade no ato de absorção desta mesma realidade e dos modelos anteriores, e na transgressão destes, através da recriação, ou melhor, da adequação do gênero à realidade brasileira.

Portanto, o livro de Fernando Sabino retrata a realidade brasileira, vista através de Minas Gerais, sinédoque que explica o contexto de transição vividos no Brasil da época: a passagem do regime escravocrata (189-) ao capitalismo comercial e ao advento da máquina, identificados na figura do português Boaventura, o comerciante de “Secos e Molhados” do Rio Acima, pai do “herói” do romance.

Como na picaresca espanhola, a época de transição representa a crise do sistema feudal e o advento da burguesia como classe social, instaurando os germes do capitalismo (em *Lazarillo de Tormes*, a aristocracia em crise se identificou ao escudeiro que vive das aparências, mas, que em realidade, não tem o que comer; ou na avareza do clero, o objetivo de crítica do *Buscón de Quevedo*) a picaresca brasileira do século XX identifica, a grosso modo, a ascensão do burguês comerciante, através da figura do imigrante europeu, “decreto de nova política imigratória da República recém-proclamada” e de crise européia.

Como reminiscência do gênero espanhol, a transição econômica-política e social identifica o romance brasileiro entre “as vagarosas viaturas de tração animal” e o tráfego “dos primeiros automóveis”, no território demarcado pelo estado de Minas Gerais.

Filho de imigrantes europeus (português e italiana), Viramundo, o grande mentecapto, o anti-herói do novo gênero que ressurgiu é a figura central do romance. Viramundo representa a passagem do mundo ingênuo inocente, visto em *Lazarillo de Tormes*, para a morte deste mesmo mundo, em detrimento de sua inadequação ao mundo moderno.

Mescla de pícaro e quixotesco, Viramundo percorre as cidades de Minas Gerais, saindo de Rio Acima e iniciando por Mariana a longo trajeto que caracteriza a peregrinação do novo pícaro.

Nesta reminiscência ao gênero espanhol, o mentecapto o transgride, à medida em que ao longo do itinerário toma consciência de sua condição de marginalizado na sociedade e ao final morre, como vítima desta mesma sociedade identificando sua inadequação ao mundo moderno: a liberdade do homem parece frente ao poder esmagador do progresso e suas contradições.

Formalmente, o mentecapto retoma o modelo espanhol à medida em que apresenta em seu itinerário o desfilar das figuras da realidade mineira (o burguês ascendente em Rio Acima, o clero em Mariana, o poder governamental em Ouro Preto, os loucos do hospício de Barbacena, o Exército, etc. ), e transgride-os à medida em que se define como pícaro quixotesco, inadequado a sociedade mineira, através de uma narrativa em terceira pessoa, que se identifica ao final do relato à personagem, criando a fusão da personagem-narrador através da integração do ser livre do mentecapto absorvido pelo ser racional do narrador.

“...esse vagabundo maravilhoso, esse meu irmão oligofrênico que no fundo vem a ser o melhor de minha razão de existir. Foi ele, esse iluminado de olhos cintilantes e cabelos desgrenhados que um dia saltou de dentro de mim e gritou basta! Num momento em que ser civilizado, bem penteado, bem vestido e ponderado dizia sim a uma injustiça... Este ser engasgado, contido, subjulgado pela ordem iníqua dos racionais é o verdadeiro furo da minha verdadeira natureza, o cerne da minha condição de homem, herói e pobre diabo, pária, negro, judeu índio, sonto, poeta, mendigo e débil mental, Viramundo que um dia há de rebelar-se dentro de mim, enfim liberto, poderoso na sua fragilidade, terrível na pureza de sua loucura.” (p.187/188)

A citação longa dispensa comentários, a perda do homem livre pelo homem racional identifica a comunhão do narrador com a personagem, e a transgressão ao gênero espanhol transforma-se em identificação ao gênero autobiográfico

A fusão narrador-personagem, além de comprovar a verossimilhança dos fatos (como na picaresca espanhola), aglutina-os de forma a remontar o gênero autobiográfico espanhol.

“...e seu destino foi ficando de tal maneira identificado ao meu, que já não sei onde termina um e começa outro.” (p.227)

Porém, o mentecapto distancia-se do pícaro, porque o elemento motriz que o impele a peregrinar (a fome) não é fundamental àquele: a formação religiosa do mentecapto leva-o ao conformismo de sua situação, e a ânsia de pregar a liberdade define-o perante a sociedade como o grande mentecapto.

Além disso, o pícaro espanhol pretende uma ascensão social, ainda que seja horizontal, isto é entre os próprios marginalizados, e a situação deste, ao final do relato, pressupõe uma estabilidade financeira: o pícaro Lazarillo tem mulher, comida e emprego, embora isto não signifique que tenha deixado de ser pícaro.

O mentecapto, ao final morre, sem ter conseguido emprego, amor ou estabilidade financeira. Esta é a grande transgressão do livro, o processo de ascensão social do pícaro reverte-se no processo de degradação social do mentecapto: “Chega ao mais baixo degrau da escala social, além do qual só restavam os do vício, da delinquência e do suicídio.” (p. 202)

Pregador da liberdade do homem, o mentecapto, líder dos marginalizados (doidos, prostitutas, mendigos, retirantes, etc.), incita-os à rebelião contra o poder levando-a à morte, à libertação total do indivíduo: “Mas seus lábios pareciam entreabertos num sorriso.” (p.225)

Enquanto o pícaro pretende estabilizar-se socialmente (em *El Periquillo Sarniento*, o primeiro romance picaresco latino-americano, o pícaro concretiza o ideal da ascensão burguesa), o mentecapto, num processo inverso, degrada-se até a morte.

A morte libertadora, motivo de tradição religiosa, também é a metáfora da solução para a perda do indivíduo no sistema moderno.

Dilui-se a dúvida: o mentecapto de Fernando Sabino recria o pícaro espanhol, porque a realidade transitória que possibilitou o aparecimento do gênero espanhol reaparece, em condições distintas (mas não deixa de ser um momento de crise e transição), dando novos contornos ao gênero e definindo o anti-herói moderno: caso contrário, como explicar o primeiro romance latino americano *El Periquillo Sarniento* (1816) e o tão discutido “maladro” de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854-1855), precursor do mentecapto moderno?

# NOTICIÁRIO



## O IV CONGRESSO MUNDIAL DE SÂNSCRITO DA I. A. S. S.

Carlos Alberto da Fonseca

Organizado pela Humboldt Universität zu Berlin, em cooperação com a Academia de Ciências da República Democrática Alemã e patrocinado pela UNESCO e pelo CIPSH (Conseil International de Philosophie et de Sciences Humaines), realizou-se em Weimar (República Democrática Alemã), no período de 23 a 30 de maio de 1979, o IV Congresso Mundial de Sânscrito da I.A.S.S. Estiveram presentes aproximadamente 400 participantes, provenientes de 29 países. Foram apresentados 244 trabalhos, número que reúne conferências e comunicações, num total de quase 70 horas dedicadas à discussão de teses; além disso, houve a recitação comentada de hinos védicos e de poemas sânscritos clássicos, a exibição de filmes sobre a cultura indiana e sobre o *Agnicayanahotra* (o ritual em louvor a Agni, o deus do fogo), a representação de um drama do tento clássico indiano (o *Mudrârâksasa*), (“O sinete e o Ministro”), uma exposição de livros raros, de alguns manuscritos e de publicações recentes sobre o Sânscrito, a inauguração de uma exposição de arte indiana (esculturas em madeira, utensílios em metal, gravuras, pinturas, tecidos, jóias, etc.), a emissão de uma série filatélica comemorativa (*Indische Miniaturen*), duas assembléias gerais da I.A.S.S. e demais atividades programadas pelo comitê organizador (recepções oferecidas pelo Prefeito de Weimar, nos salões do Congresso e pelo Ministro da Cultura, no Hotel Elephant), excursões ao castelo de Wartburg e ao Buchenwald Memorial, aos museus Herder, Goethe e Schiller, concerto com peças de Haendel, etc. O ritmo quase febril dos trabalhos e das atividades, no entanto, não prejudicou aquele que é um dos objetivos da Associação: promover o encontro dos estudiosos do Sânscrito de todos os países do mundo e a troca e o debate de idéias.

A I.A.S.S. (International Association for Sanskrit Studies), uma associação de caráter internacional, sediada em Paris, nos Instituts d'Asie do Collège de France, foi constituída em 1972 e, já em 1973, organizava o seu primeiro congresso em Heidelberg; o segundo foi realizado em Turim em 1975; o terceiro reuniu-se em Paris, em 1977, sob o patrocínio da UNESCO, do CIPSH, do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), da École Française d'Extrême-Orient da Association Française d'Études Sanskrites, da Université de Paris-III e da Université de Lyon-III. Segundo o artigo 4º dos seus esta-

tutos, a I.A.S.S. tem o objetivo de promover, diversificar, intensificar e coordenar os estudos sânscritos em todos os países do mundo; manter contatos com o Comitê de Organização dos Congressos Internacionais de Ciências Humanas da Ásia; organizar colóquios internacionais de estudos sânscritos; favorecer as publicações de caráter científico relativas aos estudos sânscritos; estabelecer e reforçar os laços entre as associações nacionais de estudo sânscritos” Isenta de qualquer caráter político (prova na prática que as diferentes ideologias ou visões de mundo são questões situadas numa instância diferente do plano de consideração do objeto de estudo — veja-se o cenário do IV Congresso), e sempre respaldada pelo concurso considerável de instituições de tradição sólida e seriedade reconhecida, a I.A.S.S. — além dos objetivos estatutários — tem mantido no horizonte das suas realizações um trabalho cuidadoso de pesquisa de manuscritos sânscritos e sua catalogação, numa tentativa de localização e preservação do material de estudo disperso por toda a Índia e por todo o mundo. A presidência da Associação, desde a sua fundação, fora ocupada pelo Prof. Dr. V. Raghavan, de Madras, que, lamentavelmente, falecera a 5 de abril, às vésperas do Congresso; tanto o quadro administrativo (9 elementos) quanto o comitê consultivo (15) são recrutados entre todos os associados, de sorte que estão ali representados 22 dos países em que há pessoas que se dedicam ao estudo do Sânscrito.

Se o nível e o sucesso de um Congresso também podem ser medidos pelos números da sua contabilidade, as cifras de Weimar são bastante significativas. As representações maiores — os números se referem, sempre, ao conjunto dos trabalhos apresentados — foram as da Índia (52), União Soviética (51) e R.D.A. (31), fato que se explica por duas resoluções do Congresso de Paris, que recomendou ao Governo da Índia e às Universidades Sânscritas de Varanasi (Benares) e Durbhanga que providenciassem a participação regular dos estudiosos indianos nos Congressos futuros e que determinou que fosse assegurada a participação gratuita dos estudiosos do país em que se realize um Congresso. As representações menores, com 1 elemento cada uma, foram as da Austrália, de Sri Lanka, da Indonésia, do Brasil, da Áustria e da Finlândia; em relação a estes dois últimos países, eram bastante grandes as delegações que apenas compareceram ao Congresso. A França compareceu com 17 elementos, a República Federal da Alemanha com 14, a Itália e os Estados Unidos com 9, a Polônia com 8, a Hungria com 6; a Mongólia, o Japão, os Países Baixos e o Canadá com 4; a Iugoslávia, a Grã-Bretanha, a Suíça, a Bélgica e a Tchecoslováquia com 3; a Tailândia, a Romênia, o México, a Dinamarca e a Suécia com 2. Da Argentina, da Costa Rica, do Peru e do Uruguai — os outros países sul-americanos onde há cursos de Sânscrito em Universidades —, todos incluídos nos dois volumes intitulados *Sanskrit Studies outside India*, publicados como o Boletim nº 2 da I.A.S.S., não compareceu nenhum representante. As razões que explicariam o número pequeno ou nulo de participantes de alguns países fornecem um quadro bastante rico das con-



dições de existência ou de teimosa sobrevivência não só dos cursos de Sânscrito mas também de ciências humanas em geral: distância geográfica das sedes dos Congressos, nebuloso estabelecimento de prioridades culturais, precária situação econômica mais dos professores universitários que dos recursos financeiros de alguns países. O contrário das mesmas razões explicaria os números maiores.

De modo geral, as comunicações e as conferências primaram pelo elevado nível de especialização dos professores e/ou pesquisadores. Os trabalhos apresentados foram distribuídos em 10 seções:

1. Os estudos sânscritos e as ciências humanas (2)
2. O Estado e a Sociedade na Índia antiga (18)
3. O papel do Sânscrito e a cultura sânscrita na Índia (11)
4. A posição do Sânscrito e a cultura sânscrita no mundo
  - 4.1. O impacto do Sânscrito e da cultura sânscrita na Ásia Central (16)
  - 4.2. O impacto do Sânscrito e da cultura sânscrita no Sudeste da Ásia (7)
  - 4.3. O impacto do Sânscrito e da cultura sânscrita na Europa (10)
5. Língua
  - 5.1. Gramática histórica do Sânscrito (8)
  - 5.2. Gramática descritiva do Védico/Sânscrito (7)
  - 5.3. Vocabulário do Védico/Sânscrito (5)
  - 5.4. Línguas médias indo-arianas (9)
  - 5.5. Gramáticos indianos (6)
6. Religião/Filosofia
  - 6.1. Veda (25)
  - 6.2. Budismo/Jainismo (7)
  - 6.3. Hinduísmo (7)
  - 6.4. Filosofia (11)
7. Medicina (4)
8. Poesia
  - 8.1. Os épicos (8)
  - 8.2. Poesia clássica e drama (9)
  - 8.3. Literatura narrativa (5)
  - 8.4. Poética (8)
9. Arqueologia e História da Arte (11)
10. *Varia* (4)

(Os números não incluem 46 comunicações apresentadas pelos professores soviéticos presentes ao Congresso, publicadas integralmente, com um resu-

mo em Inglês, nos dois volumes *Sanskrit and Ancient Indian Culture*, pelo Instituto de Estudos Orientais da Academia de Ciências da U.R.S.S.; versando sobre temas ligados à cultura indiana antiga, à literatura sânscrita, ao legado cultural da civilização da Índia antiga, os trabalhos foram elaborados por especialistas em lingüística, crítica literária, história, etnologia e arqueologia de Moscou, Leningrado, Ulan-Ude e das repúblicas transcaucasianas e da Ásia Central e apresentam a “diversidade de perspectivas dos estudiosos soviéticos em relação aos vários aspectos da civilização da Índia antiga, sua importância para a compreensão dos processos históricos e culturais no passado e no presente” — citação do Editorial do volume I.)

Na seção 1 incluíram-se duas conferências — Jean Filliozat/Paris (“Os estudos sânscritos e as ciências humanas”) e Giorgio Renato Franci/Bolonha (“O Sânscrito e os estudos indológicos como um instrumento para a construção de uma nova imagem do homem”) —, em que os dois professores ressaltaram a relevância do estudo do Sânscrito (e da cultura de que ele foi o veículo lingüístico) para o conjunto das ciências ditas humanas e a pertinência da análise do homem sânscrito para o estabelecimento de um quadro mais completo e honesto da trajetória do homem no mundo.

Na seção 2 foram reunidos os trabalhos de cunho eminentemente sociológico. Eles podem ser divididos em 5 grupos:

a) trabalhos cujo ponto de partida foi um ou mais itens lexicais do repertório lingüístico védico ou clássico e cujo objetivo foi o estudo do funcionamento e da significação social do(s) conceito(s);

b) trabalhos em que se procurou estabelecer o quadro social no interior de uma obra literária;

c) trabalhos em que se tentou especular/teorizar sobre as relações entre o Estado e a Sociedade do ponto de vista histórico;

d) trabalhos em que se procurou re-definir, no quadro geral da sociedade, a posição de determinados subgrupos, tais como a mulher, os *prâcyas* (habitantes do leste indiano), o rei, etc.;

e) trabalhos em que se pretendeu esclarecer o conceito social do homem fornecido por determinados textos (o Código de Manu sobre as leis, os textos médicos, os *Veda*, etc.).

Devem-se destacar a conferência do Prof. Gregori M. Bongard-Levin/Moscou (“Estado e Sociedade na Índia antiga”) e as comunicações dos Profs. Arion Rosu/Paris (“As classes sociais na literatura médica”), Shiva Gopala Bajpai/Northridge (“O gr. *praisivi* e o scr. *prâcyas*: problemas de identificação e significação histórica”) e da Profa. Ildíko Puskás/Budapeste (“A Índia antiga e o modo de produção asiático”).

Na seção 3 foram agrupados os trabalhos que tratam da influência do Sânscrito (e da cultura que ele transmitiu) sobre a Índia contemporânea, em todos os sentidos e sobre todas as subdivisões que se possa efetuar no complexo Índia. Mencionem-se a conferência do Prof. V. Raghavan/Madras (“O papel do Sânscrito e a cultura sânscrita na Índia” — que foi lida por um dos professores indianos presentes ao Congresso — e as comunicações dos Profs. J. Tilaksiri/Paradeniya (“A influência dos motivos e da técnica poética sânscritos sobre a poesia clássica cingalesa”), Mislav Jesic/Bonn-Zagreb (“Camadas textuais do *Bhagavadgîta* como traços da história cultural indiana”) e da Profa. Eva Aradi/Budapeste (“O impacto da literatura sânscrita sobre a poesia hindi contemporânea”).

A seção 4 foi formada pelos trabalhos que apontavam influências, empréstimos, interferências, semelhanças entre a língua e a cultura sânscrita e línguas e culturas com as quais a Índia clássica manteve contato no devido tempo ou em época posteriores. Assim, entre outros, foram examinadas a tradição gramatical sânscrita em suas traduções tibetanas e mongóis (Sh. Bira/Ulan Bator), as versões tibetanas e mongóis da literatura narrativa sânscrita (C. Damdinsuren/Ulan Bator), problemas sociolinguísticos resultantes da penetração do Sânscrito na Indonésia (Kurt Huber/Berlin — R.D.A.; Anna Radicchi/Cagliari), o impacto da cultura sânscrita sobre a poesia tailandesa (Pranee Lapanich/Bangkok), da literatura sânscrita em Sri Lanka e Burma (Heinz Bechert/Göttingen), a pesquisa das fontes de um *Râmâyana* khmer (Saveros Pou/Leeds), de um *Mahâbhârata* javanês (Ignatius Wiryamartana/Yogyakarta), a semelhança estrutural entre o *Pañcatantra* e o *Colloquio de los perros* de Cervantes (Marja Ludwika Jarocka y Bernier/México), traduções polonesas da literatura sânscrita (Franciszek Machalski/Cracóvia), elementos sânscritos na poesia dinamarquesa (Else Pauly/Copenhague), a “ressonância do pensamento indiano na cultura romena” (Sergiu Al-George/Bucareste)

Na seção 5, uma das mais técnicas e especializadas, foram agrupados os trabalhos relativos ao exame da língua sânscrita propriamente dita — entre outros, estudos sobre as laringais do Sânscrito (Wolfgang Morgenroth/Berlin — R.D.A.), sobre etimologia védica (Bernhard Forssman/Freiburg), indo-ariana (Boris Oguibene/Paris) e sânscrita (Siegfried Lienhard/Estocolmo), subsídios sânscritos para a reconstrução da cultura indo-européia (Edgard C. Polomé/Austin), fonologia (Jaroslav Vacek/Praga) e composição nominal sânscritas (Milka Jauk-Pinhak/Zagreb), “incorrecções gramaticais, fatos de estilo e tendências lingüísticas em indo-ariano médio” (Collette Caillat/Paris), elementos sânscritos em nepalês (G.F.C. Meier/Berlin — R.D.A.), estudos sobre Pânini e Bhartṛhari (dois dos mais estudados gramáticos sânscritos; destaquem-se os trabalhos de Shivram D. Joshi/Poona e Ashok Akhujkar/Marburg-Vancouver) e sobre problemas de avaliação da semântica sânscrita (S. Sen-Gupta/Calcutta). Mencione-se a conferência do Prof. Eugen Seidel/Ber-

lin — R.D.A. sobre “O significado atual da Indologia para a Linguística”, em que apresentou idéias definitivas a respeito do assunto. Nesta seção foi incluída a comunicação do Brasil — “Os Sânskritos e os procedimentos de hierofanização pela linguagem”

A seção 6, dedicada à religião/filosofia, foi a que reuniu o maior número de trabalhos; de resto, tem sido essa a área mais fértil de divulgação da Índia em todo o Ocidente. A pesquisa do complexo religioso/filosófico védico é a que congrega o maior número de interessados congressistas, ao contrário do que acontece com as obras de divulgação comercial, que se interessam fundamentalmente pelos monumentos filosóficos mais atuais. Mencionem-se os trabalhos de Juan Miguel de Mora/México (“O conceito de morte no *Rgveda*” — especulação filosófica), S. Zimmer/Berlin West (“A morte no *Rgveda*”) — exame filológico) e quatro outros, que foram apresentados e debatidos em Sânscrito, por professores indianos que trabalham em Seelisburg/Suíça e Allahabad, Rayagada e Meerut/Índia.

Os trabalhos da seção 7 fizeram exegeses de antigos textos médicos sânskritos, fazendo-lhes comentários (Roland Emmerick/Hamburg tratou do *Siddhasâra* de Ravigupta e Debiprasad Chattopadhyaya/Calcutta dissertou sobre o trabalho de Caraka) ou analisando-lhes um aspecto específico, como foi o caso do trabalho de Hélène Stork/Paris sobre o *unmâda* (conjunto de perturbações psíquicas) nas crianças, com dados extraídos dos trabalhos de Prthvîmalla, Caraka, Cakradatta, Suçruta e Vâgbhata.

Na seção 8 foram reunidos os trabalhos que tratavam especificamente da literatura sânskrita — gêneros, épocas, autores e obras. Foram apresentados trabalhos sobre a intertextualidade da literatura sânskrita em outras tradições literárias (Ladashiv Ayachit/Nagpur), sobre a intertextualidade constatável na própria literatura sânskrita (A. N. Jani/Baroda), análise de dramas (Maria Christopher Byrski/Varsóvia e G. Karsai/Budapeste), o conceito de “ninfa” (*apsaras*) na literatura narrativa sânskrita (Armelle Pedraglio/Paris); os trabalhos sobre poética indiana trataram das obras de Bhâmaha, Bhartrhari e Dandin e sobre os conceitos de “impropriedade”, “ressonância” “obscenidade” e “irradiação” Destaque-se a conferência do Prof. Anthony K. Warder/Toronto sobre “A crítica literária indiana como uma ciência”

A seção 9, uma das de melhor desempenho, foi sempre acompanhada de projeção de slides ou filmes e do uso de fitas magnéticas relativos às peças examinadas. Mencionem-se: “O simbolismo das esculturas de Mithuna: uma pesquisa sobre o pano-de-fundo intelectual dos seus patronos, artistas e apreciadores” (Klaus Fischer/Bonn), “Mathura e o desenvolvimento do estilo gupta” (Herbert Plaeschke/Halle), “Sobre o simbolismo de Kâlî” (Heinz Kucharski/Leipzig), “A origem do culto indiano do sol segundo as imagens de Sûrya”

(Adalbert Gail/Berlin-West), a análise (ilustrada por trechos musicais) do tratado de Gulabrao Mahârâja (Roopa K. Kulkarni/Nagpur)

Na seção 10, foram reunidos os trabalhos experimentais de tratamento automatizado do Sânscrito por computadores. A esse tipo de pesquisa dedicam-se professores de Pisa, Copenhagen e Tübingen, dentre os quais sobressaem-se esses últimos e o seu TU-STEP (Tübingen System of Text Processing Program). Peter Schreiner tem aplicado este sistema aos *Purana* e já estabeleceu seis passos básicos para um trabalho dessa natureza. Depois de convenientemente programados os textos, pode-se passar:

- a) à comparação e à impressão em forma interlinear de versões diferentes de um texto;
- b) à reconstituição automática do estágio textual anterior à aplicação das regras de fonética;
- c) ao reconhecimento dos elementos que participam dos compostos nominais e verbais (pode-se, aqui, proceder à elaboração do léxico do texto);
- d) ao isolamento dos itens lexicais e à verificação do contexto verbal (subsídios para estudos de semântica sânscrita);
- e) ao estabelecimento do modelo métrico empregado para cada verso;
- f) Cada texto, qualquer seção do texto ou o resultado de qualquer um desses procedimentos pode ser reproduzido sem erros e constituir uma base segura para a comparação dos textos e sua publicação.

Como se pode depreender dessa pequena amostra dos temas tratados nos trabalhos do Congresso — de qualidade sempre presente e de salutaridade sempre invejável para quem e para um Centro que participava pela primeira vez de um encontro dessa natureza, e que contou com a presença de um número inimaginável de participantes —, a sua riqueza excedeu a todas as expectativas. No Congresso conviveram harmônica e modelarmente desde aqueles pesquisadores que, como nós, possuem apenas uma biblioteca doada por um autódidato externo a Universidade e mesmo assim, com o passar do tempo, bastante desfalcada de títulos significativos, até aqueles que, como o grupo do TU-STEP, contam com máquinas eletrônicas sofisticadas que os auxiliam em suas pesquisas, passando pelos franceses e as suas inumeráveis instituições e bibliotecas já seculares, não deixando de lembrar os pesquisadores de uma maneira ou outra autóctones e as informações ao alcance das mãos. E, acima de tudo — acima mesmo da ajuda oficial ou privada —, a teimosia de todos os participantes, que, a despeito das muitas direções das revoluções culturais levadas a efeito em todos os países e das prioridades estabelecidas em nomes de pragmatismos precários, persistem no trabalho de levantamento e interpretação de dados relativos a uma das mais brilhantes e ricas culturas que passaram pelo mundo e pela sua história. As palavras finais do

Prof. Bongard-Levin, em seu discurso de encerramento do Congresso, foram de saudação aos novos países e professores que participavam do evento e de louvação às novas perspectivas de análise dos fatos sânscritos apresentadas por esses mesmos professores e instituições recém-chegados ou admitidos à comunidade. O que servia, segundo o mesmo Professor, para provar a inesgotabilidade do material de estudo em questão, e, por outro lado, reforça a idéia do polifacetismo da significação embutida num determinado dado cultural e a sua não-resistência a novas abordagens, o que pode muito bem dizer da juventude (e por que não atualidade?) de fatos com até pelo menos 4000 anos de vida.

O V Congresso Mundial de Estudos Snscritos da I.A.S.S. será realizado em Benares (Índia), no período de 21 a 26 de outubro de 1981.

## TENDÊNCIAS DIVERGENTES ENTRE MEDIEVALISTAS

*Heitor Megale*

A Sociedade Internacional Arturiana, na sigla francesa, SIA, e na inglesa, IAS, foi fundada por ocasião do 2º Congresso Arturiano, em 1948, na cidade de Quimper, Inglaterra. Em seus 33 anos de atividades, já organizou doze congressos internacionais, editou 30 Boletins Bibliográficos e mantém, em Paris, um Centro de Documentação com ampla biblioteca especializada e com eficiente serviço de registro bibliográfico.

Atualmente, reúne cerca de 1500 estudiosos da Literatura Arturiana e estabelece intercâmbio com mais de 300 universidades e bibliotecas. Tal organização se deve à descentralização em seções nacionais ou de grupos de países: seções alemã, belga, francesa, holandesa, italiana, inglesa, norte-americana (Estados Unidos e Canadá), rumena, suíça e espanhola que agrupa Espanha, Portugal e Brasil. Outros países, como Bulgária, Dinamarca, Finlândia, Japão, Suécia, Checoslováquia e Turquia que não constituem seções, têm secretários correspondentes.

Francês e Inglês são as línguas oficiais da Sociedade e os congressos têm sido realizados na França e na Inglaterra, com exceção do último, acontecido em Regensburg, na Alemanha, em comemoração dos mil e oitocentos anos desta cidade às margens do Danúbio. Houve duas participações brasileiras nestes congressos. Em 1975, em Exceter, no XIº Congresso Internacional Arturiano, esteve presente Jerusa Pires Ferreira, da Universidade da Bahia e, por ter participado do XIIº, em agosto deste ano, acatando sugestão do Prof. Segismundo Spina, faço este comentário para "*Língua e Literatura*"

O temário do XIIº Congresso Internacional Arturiano abrangia a Literatura Arturiana em verso, dos séculos XII a XV, os romances de Tristan e, por fim, o tema "Os romances arturianos e a História" Entre os dias 7 e 15 de agosto, realizaram-se 3 sessões plenárias e 91 sessões parciais. Nos horários das parciais realizavam-se 3 ou 4 ao mesmo tempo e o congressista escolhia a que melhor lhe conviesse. Para orientar esta opção, todos dispunham de um caderno com sumário bilingüe de todas as palestras.

As sessões começavam às 9 da manhã, tinham a duração prevista de 1 hora, interrompiam-se às 13 horas para o almoço e eram retomadas às 15 horas, prolongando-se até além das 18 horas.

O presidente da Sociedade, Maurice Delbouille, fez a primeira sessão plenária subordinada ao tema. “Os romances de Tristan”, declarando que se limitaria ao aspecto filológico. Passou em revista os textos de Bérout, de Thomas, *La Folie de Berne* e valorizou a edição de Joseph Bédier, como adaptação criativa. Não pude avaliar, de início, mas me pareceu curiosa a colocação enfática de Delbouille: “Je vais faire de la philologie”. Logo na primeira sessão parcial, porém, tornou-se evidente a razão da incisiva atitude de Delbouille. Leupin, de Genebra, propôs uma interpretação estruturalista da primeira *Continuação do Persival*, quando foi vivamente contestado por muitos ouvintes descontentes com a marginalização dos aspectos históricos que envolvem esta primeira *Continuação*. Os congressistas que polemizaram a palestra de Leupin continuaram presentes à de Ménard, a respeito do tema: “Le diable emprisonné dans la *Continuation du Perceval de Gerbert de Montreuil*”. No debate que se seguiu a esta conferência foi possível distinguir três linhas divergentes entre os medievalistas: uma tendência estruturalista pouco representativa no decurso do Congresso, uma tendência estaticista do primado da imaginação, limitando todo estudo à obra em si, posição assumida por Ménard, e a tendência, na falta de outro nome, culturalista, que abre a obra a todas as implicações históricas, sociais, políticas e econômicas. Esta posição veio nitidamente marcada nas intervenções de Erich Köhler e de Howard Bloch.

Pode-se dizer que a partir do segundo dia do congresso, apenas as duas últimas tendências mantinham a polêmica. Houve conferências largamente parafrásicas ou de levantamentos e aproximações exaustivas que nunca iam além. Assim aconteceu a aproximação de um episódio do *Tristan* de Bérout com um seu paralelo na História Bíblica de Davi; o reconhecimento dos elementos constitutivos do luto, da lamentação pela morte do cavaleiro, e considerações, absolutamente à margem da realidade, sobre o motivo da mais bela dama e do mais belo cavaleiro.

Em compensação, “Terre Gaste et Table Ronde: les mythes de disette et d’abondance dans le roman arthurien”, escapado às conhecidas interpretações do Graal, integrou-o lucidamente na História, na Política, na Economia e na Sociologia. O conferencista Howard Bloch lembrou posições de Antonio Candido no curso “Realidade e Irrealidade na Ficção”, no qual utilizou o texto da *Demanda do Sonto Graal*, no primeiro semestre de 1967, na rua Maria Antônia. Colette-Anne van Coolput, em “La Quête du Graal dans la seconde version du *Tristan* en prose”, soube também justificar a evolução do Graal, através de razões históricas.

Alguns conferencistas acessoraram sua interpretação de texto literário com leitura de texto histórico, atingindo ponto alto, neste caso, Shigemi Sasaki com



“Jean Froissart: l'intervention du poète” (embora a conferência tenha fugido do temário do Congresso) e Karl-Heinz Bender utilizando um texto de Pierre Lambard ao lado de romance de Chrétien de Troyes.

No último dia do Congresso, durante o debate da conferência de Daniel Poirion: “Tristan et Yseut dans *L'Escoufle*, une réception énigmatique”, depois de reconhecer o mérito da exposição, Erich Köhler apontou a ausência das implicações históricas e replicou à defesa do conferencista, que dizia ter-se limitado à estrutura da imaginação, com a seguinte afirmação conclusiva: “Il faut tenir compte que la structure de l'imagination est, avant tout, historique.”

Em suma, a polêmica das três tendências manifestadas dentro de um congresso internacional de Literatura Medieval deixou claro que o conceito de Literatura está em evolução. Jaques Le Goff, prefaciando *Littérature, Politique et Société*, de Dominique Boutet e Armand Strubel, PUF 1979, repete as posições já assumidas no prefácio de *L'Aventure Chevaleresque*, de Erich Köhler, segundo as quais “les oeuvres, en apparence les plus idéalistes et les plus esthétiques ne s'éclairent que par références à un lieu dans l'Histoire, lieu chronologique et space social”

Pelo visto, o problema não é de Literatura Medieval, nem está limitado a críticos e teóricos de um ou outro país, é literário, no mais amplo sentido e faz pensar em críticos do mundo todo. Entre medievalistas se manifestou muito agudamente porque houve ocasião e talvez também porque o necessário mergulho nos séculos para atingir a Idade Média não pode ser dado, obviamente, sem o apoio da História.





