

# Língua e Literatura



P 405  
L 727  
1977.6(6)



# 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

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



Secção Gráfica

U Faculdade de Filosofia,  
S Letras e  
P Ciências Humanas



# Língua e Literatura

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

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

Publicação anual

*Comissão de Redação:*

Aída Costa  
Carlos Drumond  
Paulo Vizioli

*Diretor-Responsável deste número:*

Paulo Vizioli

*Comissão de Revisão:*

Erasmus d'Almeida Magalhães  
Jaime Bruna  
Yedda Tavares

ANO VI

Ling. e Lit.	São Paulo	v 6	p. 1 392	1977
--------------	-----------	-----	----------	------

U. S. P.  
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E  
CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

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

## SUMÁRIO

	Pag.
<i>Nota da Redação</i> .....	7
<b>ARTIGOS</b>	
<i>Aida Rámeza Hanania Bacchi</i> Considerações sobre a Origem do Bilingüismo Árabe-Francês no Líbano .....	11
<i>Angela Li Volsi, Lucia Guidicini e Philippe Willemart</i> Traduction, Décentrement et Écriture .....	21
<i>Antonio Dimas</i> Manuel Bandeira no DIÁRIO NACIONAL .....	25
<i>Aurora F. Bernardini</i> Do Prazer e do Divertimento: Estudo sobre Barthes e Palazzeschi.	37
<i>Carlos Alberto da Fonseca</i> A Arte da Índia no Brasil .....	43
<i>Erwin Theodor Rosenthal</i> Strukturfunktionen von Dialekt um Liedeinlagen bei Büchner...	51
<i>Irlemar Chiampi Cortez</i> A Imagem da América .....	63
<i>Italo Caroni</i> De Flaubert à Renard: la quête du récit .....	87
<i>Izidoro Blikstein</i> As Etimologias de Ménage .....	99
<i>João Décio</i> Para um Estudo do Processo Criador na Poesia de Herberto Helder.	127
<i>Julia Marchetti Polinesio</i> O Futurismo na Música .....	135
<i>Lélia Maria Parreira Duarte</i> Estudo Comparativo entre ANTÍGONA de Sófocles e ANTÍGONA de Júlio Dantas .....	149
<i>Maria Luísa F. Miazzi</i> Compostos Nominais do Hitopadexa .....	169
<i>Mario Miguel González</i> Conceptismo e Picaresca em EL BUSCÓN de Quevedo .....	193
<i>Marlise Vaz Bridi Ambrogi</i> A Tensão na Escolha do Método Crítico .....	199
<i>Olga Lana Cardoso</i> A Ciência e os Cientistas na Obra de Aldous Huxley .....	211
<i>Rifka Berezin</i> O Hebraico Moderno: um Estudo Histórico .....	225
<i>Roberto de Oliveira Brandão</i> Entre o Mítico e o Profano .....	235

<i>Stella Tagnin</i>	
GET: A Study of Its Deep Meanings ... .. .	245
<i>Sun Chia Chin</i>	
Sobre o Sonho da Casa Vermelha (Hun Lou Man) por T'sao Xue Chin .....	265
<i>Teiiti Suzuki</i>	
Surgimento da Poesia Paisagista Japonesa .....	269
<i>Victória Namestnikov El Murr</i>	
Expressão da Categoria Temporal: Relação com os Aspectos de Ver- bo Russo .....	277
<i>Zelia de Almeida Cardoso</i>	
Zoonímia e Metassemia ... .. .	287

RECENSÕES

<i>LLANOS, Bernardino de</i> — Égloga por la Llegada del Padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso (Bruno Fregni Bassetto) .. .. .	295
<i>FIPF (Fédération Internationale des Professeurs de Français — Lit- tératures de langue française hors de France. Anthologie Didactique (Italo Caroni) .. .. .</i>	297
<i>CINTRA, Luís F L.</i> — Sobre “formas de tratamento” na língua Portuguesa (Felipe Jorge) .. .. .	301
<i>LUFT, Celso Pedro</i> — Gramática resumida. 3ª ed. rev. e aum. (Felipe Jorge) .. .. .	304
<i>MEYERHOFF, Hans</i> — O Tempo na Literatura (João Décio)...	306
<i>SILVEIRA, Miroel</i> — A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro (Martha Steinberg) .. .. .	307
<i>SCLIAR, Moacyr</i> — Os deuses de Raquel (Berta Waldman) ...	311
<i>NIR, Rafael e FISCHLER</i> — Ben-Zion-Kilshon (Rifka Berezin).	314
<i>MANRANGARNERUM</i> — Os Artesanatos e o modo de Vida nas Miniaturas Armênicas (Beatriz Deniz) .. .. .	319
<i>FISCHLER, Benzion e UZZI</i> — Memorial a Rosen: ensaios sobre o ensino do hebraico como uma segunda língua (Priscila Moreinas Grinblat) .. .. .	323
<i>SAMUELY, Tibor</i> — The Russian Tradition (Aurora Fornoni Bernardini) .. .. .	329
<i>HADDAD, Jamil Almansur</i> — Contos Árabes (Neuza Neif Nablan)	330
<i>DAN, Joseph</i> — O Conto hebraico na Idade Média (Nancy Rozenchan) .. .. .	333

DOCUMENTAÇÃO

<i>Antonio Dimas</i> — Uma visita à “Oliveira Lima Library”: Cartas de Jackson de Figueiredo (11), Nestor Vitor (1), Machado de Assis (6) e Aluizio Azevedo (1) .. .. .	339
<i>Erasmão d'Almeida Magalhães</i> — O Jornal de Filologia ... .. .	369



## *NOTA DA REDAÇÃO*

Com a publicação deste número de *LÍNGUA E LITERATURA* nós, os integrantes da atual Comissão de Redação, damos por concluída a nossa tarefa.

É verdade que, no triênio em que a revista esteve sob nossa responsabilidade, ainda não foi possível a concretização de algumas aspirações herdadas da Comissão anterior, como, por exemplo, a transformação da periodicidade anual em semestral. Nem mesmo pudemos, por razões inteiramente alheias à nossa vontade, eliminar os atrasos com que têm saído os diferentes números. Em compensação, acreditamos ter preservado integralmente as qualidades que, desde o início, caracterizaram *LÍNGUA E LITERATURA*, notadamente a sua variedade e o seu nível. E como, afinal, é esse o ponto que mais importa, esperamos que o nosso desempenho não tenha merecido a desaprovação dos colegas e leitores.

Agora, ao despedir-nos, gostaríamos de agradecer a todos os que nos prestigiaram com as suas preciosas colaborações, pois, se algum êxito obtivemos, nós o devemos à sua compreensão e à sua boa vontade. Também aproveitamos o ensejo para apresentar os nossos agradecimentos aos membros da Comissão de Revisão, pelo desprendimento com que nos ofereceram a sua eficiente cooperação durante esses três anos. Finalmente, desejamos formular votos de pleno sucesso à Comissão que deverá suceder-nos, a fim de que nossa revista continue a se firmar, no Brasil, como uma das publicações mais representativas no campo dos estudos lingüísticos e literários.



# ARTIGOS



## CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORIGEM DO BILINGÜISMO ÁRABE-FRANCÊS NO LÍBANO

*Aida Rámeza Hanania Bacchi*

Partindo do princípio elementar de que todo bilingüismo se revela por intermédio de um comportamento lingüístico caracterizado pelo uso alternativo de duas línguas, podemos concluir que existe bilingüismo (evidentemente em níveis variáveis) em todos os países árabes. E o que leva os árabes, em geral, à prática do bilingüismo é, sem dúvida, a necessidade da comunicação, do intercâmbio (nos diversos setores da vida humana) com o restante do mundo, fundamentalmente com o mundo ocidental. A consciência dessa necessidade faz com que, desde o início da vida escolar, a criança entre em contacto com uma língua estrangeira ao lado de sua língua materna.

“Dès leur jeune âge, ils font l'apprentissage  
d'idiomes consécutifs” (1)

“On prend l'enfant juste à l'origine des ses études, à l'âge scolaire  
et dès qu'il arrive à l'école, on lui enseigne deux langues: sa langue  
maternelle d'abord et puis, une langue étrangère” (2)

Por razões de ordem diversa e particular a cada país, no que se refere a sua configuração histórica, política, econômica ou social, adotou-se o francês, que se pode ouvir em quase todo o norte africano (incluindo-se parte do Egito), o Líbano e parte da Síria, e o inglês que se ouve no Egito, Iraque, Jordânia, Arábia e Sudão, para citar rapidamente as regiões bilíngües principais.

Dentro do contexto árabe, o Líbano se nos apresenta bastante peculiar, nos múltiplos aspectos de sua formação. Considerando, pois, que a situação de bilingüismo instala-se e adquire determinada feição, segundo a realidade em que está inserida, podemos dizer que o bilingüismo árabe-francês no Líbano assume características igualmente peculiares.

---

(1). — Monteil, Vincent, “Bilinguisme” in *L'ARABE MODERNE*, Librairie Klincksieck, Paris, 1960, p. 85.

(2) — Nasr, César, “Le Bilinguisme au Liban” — conferência pronunciada em Bikfaya — 28/4/1958 — citado por V Monteil, *op cit.*, p. 85.

Se aceitarmos que a história de um povo se faz, em grande parte, em função de um determinismo geográfico e que, conseqüentemente, sua composição social resulta do processo de simbiose da história e da geografia, com relação ao Líbano tal afirmação toma foros de lei.

O Líbano acha-se situado no flanco ocidental do retângulo Sírio, do qual é separado por altos maciços a leste e por depressões ao Norte e ao Sul. Ocupa na Síria geográfica a mesma posição que Portugal na Península Ibérica. Sua superfície é de 10.400 km<sup>2</sup>, sendo que a extensão de seu litoral é de 210 km e a largura máxima de suas terras, 60 km. (3)

Em seu aspecto físico, o Líbano se apresenta como uma faixa de terra que assume quatro aspectos distintos em seu sentido longitudinal. Seguindo-se à porção costeira, surge um maciço, ao qual se segue um vale e logo após, outro maciço. Três conformações constituem propriamente o país libanês: o maciço central, o conhecido Monte Líbano, tendo a oeste a faixa litorânea, e o vale da Bekaa a leste. O maciço montanhoso central é uma possante barreira que se estende pelo comprimento de aproximadamente 170km, elevando-se a uma altura que vai de 1 000 a 3.000 metros. É como a “espinha dorsal” do país. Tomba abruptamente sobre a Bekaa e em rígidas escarpas, em direção ao Mediterrâneo. É habitado, é fértil, opondo-se totalmente ao segundo maciço (que lhe é paralelo e do qual é separado pelo vale da Bekaa) que se mantém árido, inabitado praticamente, e que constitui o conhecido Anti-Líbano que faz, atualmente, fronteira com a Síria. O vale da Bekaa é bastante fértil. Dois rios se destacam: o Oronte ao norte, e o Litani ao sul.

Em virtude desta configuração especial que o isola do interior e o predispõe ao mar, o Líbano abre-se amplamente para o Mediterrâneo.

Tendo em vista estas circunstâncias, uma conduta se impõe a todos os que forem analisar todo e qualquer tipo de comportamento regional: considerar o Líbano não só em sua dimensão oriental, mas igualmente, em sua dimensão ocidental.

A comunidade libanesa tem aspecto bastante singular e somente a compreensão de sua estrutura através da História, poderá explicar a origem do bilingüismo árabe-francês tal como é vivido em dias atuais.

De situação geográfica bastante privilegiada, verdadeiro “carrefour” de três continentes, é fácil concluir que no Líbano as origens e

---

(3). — Chedid, Andrée, *LIBAN*, Coll. Petite Planète, Éditions du Seuil, Paris, 1969, p. 11.

cruzamentos tenham sido tão diversos ao longo dos séculos que qualquer tentativa de unificação do ponto de vista racial será naturalmente frustrada.

Os fenícios são considerados os primeiros habitantes do Líbano, datando sua fixação de 3.000 a. C. Foram atraídos pelo litoral, fundando ali várias cidades importantes, tais como Beryte, Sídón, Tyr e Byblos, cujos nomes, com ligeiras modificações, mantêm-se até hoje: Beirut, Saida, Tiro (ou Sur) e Biblos.

Pela posição geográfica de que desfrutaram, pela atividade comercial praticada, pelo espírito de aventura e de exploração através da navegação, os fenícios já conheciam necessariamente uma forma ou outra de bilingüismo, portanto uma forma ou outra de intercâmbio cultural.

“Le bilinguisme déjà pratiqué il y a 2.300 ans par les écoliers de Byblos, se perpétue” (4)

Não entraremos aqui, no mérito das línguas faladas desde milênios em terras libanesas, mas procuraremos — e este é nosso modesto objetivo — percorrer as grandes linhas de sua história, buscando localizar e caracterizar a introdução dos elementos lingüísticos e culturais que, através dos tempos, redundaram no bilingüismo atual.

De 3.000 a. C. até o século VII, a história do Líbano gira em torno de seu litoral. Recortado sob medida, para a concepção de portos e abrigos de embarcações, ponto vulnerável geograficamente, constituiu-se em lugar de passagem obrigatória dos egípcios, hititas, assírios, babilônios, persas, selêucidas, romanos, bizantinos.

“Là, excitation de l'échange, concurrence vive, concurrence du négoce, concurrence des forces, des influences, concurrences des religions, concurrence des propagandes, concurrence simultanée de produits matériels et des valeurs spirituelles ( . ) Le même navire, la même nacelle apportait les marchandises et les dieux, les idées et les procédés.” (5)

A partir, entretanto, do século VII, parece tornar-se também história de sua montanha.

“Vers la fin du VIIè. siècle la montagne accueille le premier afflux important de réfugiés” (6)

---

(4) — Chedid Andrée, *op. cit.*, p. 152.

(5) — Valéry Paul, citado por A. Chedid, *op. cit.*, p. 14.

(6) — Abou, Sélim, *LE BILINGUISME ARABE-FRANÇAIS AU LIBAN*, PUF, Paris, 1962, p. 37.

Registra-se, a partir do fim do século VII, pouco após a desagregação da Fenícia, um afluxo de populações rebeldes, bastante individualizadas, porque arraigadas a conceitos de liberdade próprios, e que procuram a montanha como refúgio. De início, assomam os cristãos, que são seguidos pelos muçulmanos e, logo após, pelos druzos. Tem início, na montanha, o processo de edificação de um futuro Estado Independente, na base da conciliação entre minorias que se agrupam em torno de duas comunidades principais, a druza e a maronita, representantes primeiras das comunidades cristã e islâmica, que, basicamente, comporão a futura nação libanesa.

Entre os séculos VII e XVI constata-se as chegadas sucessivas de comunidades numerosas que, fixando-se na montanha, criam raízes profundas e dão origem, de maneira bastante curiosa, a uma história independente e paralela à das cidades costeiras. Passa a haver então uma dupla história libanesa. A primeira, das populações estabelecidas ao longo das grandes vias de comunicação e dos impérios omíada (660-750), abássida (750-1098), mameluco (1291-1516) e otomano (1516-1914) que dominaram todo o Oriente Próximo. A segunda, das comunidades que se refugiaram na montanha, pelo que esta lhes prometia em termos de segurança contra o inimigo comum que ocupava ou controlava as cidades e as grandes vias de comunicação.

Já no século XVI a montanha parece apresentar o quadro social que atualmente distinguimos.

“A l'aube du XVIè. elle présente déjà à peu de choses près, la physionomie humaine qu'on lui connaît aujourd'hui” (7)

Neste ponto, procuraremos em linhas bem gerais, caracterizar as principais comunidades a partir da atualidade, relacionando-a com seus fundamentos históricos e culturais.

Os primeiros a refugiarem-se nas montanhas foram os maronitas. Constituem a maior parte da comunidade cristã libanesa (29% da população total) (8) Descendem de São Maron que deve ter vivido no século IV ou V. Os maronitas inauguram a história da montanha. Chegam ao Líbano no século VII através do Rio Oronte, após abandonar a região de Antióquia (onde haviam se estabelecido). Instalaram-se na região norte da montanha.

---

(7). — Abou, Sélim, *op. cit.*, p. 37

(8). — Os dados estatísticos de que pudemos dispor nos dão as cifras da estimativa de 1962, para todas as comunidades (A. Sélim *op. cit.*, p. 46-52) Certos de que nestes catorze últimos anos houve alterações populacionais desta ou daquela comunidade, mantivemos a menção estatística apenas para que se tenha uma idéia básica da repartição confessional no Líbano.



Os maronitas usavam o siríaco, como língua litúrgica e literária, enquanto conservavam um dialeto aramaico como língua corrente. Com a chegada da língua árabe, a penetração foi muito lenta nos meios maronitas. Católicos fervorosos, resistiram muito à língua árabe trazida pelos islamitas. Entretanto, sentiram-se obrigados a assimilá-la em virtude da necessidade de comunicação com os muçulmanos por exemplo, que também procuraram a montanha. Desde então, o bilingüismo conduziu a uma necessidade cultural. Naturalmente atraídos pelo Ocidente, fonte de sua inspiração religiosa, os maronitas ligaram-se profundamente à França.

Ao lado dos maronitas, devem-se citar as outras comunidades cristãs, como a dos greco-ortodoxos que formam 10% da população e que são fiéis à Igreja do Oriente. Vivem nas cidades e nos centros urbanos. Transferiram-se para o Líbano após o cisma, ocorrido em 1054. Têm simpatia pela França, embora sintam-se atraídos pelo Oriente de onde procede sua fé religiosa.

Os greco-católicos ou melkitas são uma facção que se destacou do grupo ortodoxo por volta do século XVIII e uniu-se à Igreja Romana. Como os maronitas, são bastante ligados culturalmente à França.

Os armênios católicos e ortodoxos formam 6% da população e fixaram-se no Líbano como refugiados, por volta do início do século XX, tentando escapar à perseguição otomana.

Seguem-se as comunidades muçulmanas. São profundamente arraigadas ao Oriente e têm sua filosofia de vida no Corão. A dos sunitas, dentre elas, é a representante oficial do Islão. Toma Maomé como chefe e guia espiritual e representa 20% da população total. Concentra-se em Beirut, sendo majoritária em Trípoli e em Akkar.

Os chiitas representam a facção muçulmana (18% da população) que segue Maomé, mas não partidários de seu genro Ali, não reconhecendo Moawya, primeiro califa omíada, e nenhum outro califa. Agrupam-se na Bekaa (onde se dedicam principalmente à agricultura), nas montanhas do sul e na região de Tiro (ou Sur)

Os druzos, 6% da população, formam a seita herética do Islão que nasceu no Egito, na época do califa fatímida Al-Hakim. Seu nome vem de Darrazi, discípulo do califa Al-Hakim que veio pregar sua doutrina na Síria. Agrupam-se na parte central do Monte Líbano: Chouf — Gharb e Metn. São guerreiros ativos e se acham intimamente ligados à evolução histórica do Líbano.

Tal como se nos afigura, o Líbano é uma associação islâmico-cristã, tomando-se por base as duas grandes religiões representadas pelas minorias que afluíram a seu território. E, a tentativa de con-

ciliação das duas grandes comunidades, sem prejuízo de seus direitos individuais e fundamentais, deverá presidir sempre toda e qualquer decisão relativa a interesses nacionais comuns.

Diríamos que o fulcro mesmo do problema libanês é sua estrutura comunitária “sui generis”

O primeiro contacto dos libaneses com a Europa, particularmente com a França, deu-se através das cruzadas durante a ocupação franca. Sem dúvida, o contacto intensificou-se com os cristãos, principalmente com os maronitas.

Os cruzados permaneceram no Líbano por dois séculos, ou seja, de 1098 a 1291; ao que tudo indica, do ponto de vista político, os resultados das cruzadas não chegam a ser marcantes; deve-se ressaltar, porém, a importância da dominação franca no que tange à introdução de elementos psicológicos e culturais possibilitados por um constante intercâmbio econômico com o Ocidente. E da aproximação de duas civilizações diferentes, surgiram diversas situações de bilingüismo.

“Dans les colonies franques, écrit Lammens, on entend parler tous les idiomes de l'Europe occidentale et méditerranéene. À côté du latin, langue officielle de l'Église et parfois aussi de l'État, le français devient la langue universelle des barons. Puis, vient la langue des marins, des commerçants italiens qui encomrent les ports. Beaucoup de seigneurs, possesseurs de fiefs (. . . ) s'étaient familiarisés avec l'arabe, connaissance indispensable pour les relations avec leurs vassaux, l'administration et le commerce” (9)

No que toca à penetração da língua francesa no Líbano, as cruzadas colaboraram, mas indiretamente, uma vez que recolocaram as civilizações mercantis ocidentais nos portos do Oriente.

A influência cultural francesa no país teve início com a ocupação franca e manteve-se principalmente devido às relações econômicas entre o Líbano e o Ocidente e à atividade dos missionários.

“La continuité réside dans les relations commerciales d'une part et dans une certaine survivance missionnaire de l'autre” (10)

Tudo leva a crer que, a bordo dos navios europeus, vinham missionários que procuravam entrar em contacto com as populações cristãs locais ajudando-as a instruir-se na fé católica e nas línguas ocidentais. Os franciscanos tiveram participação ativa (durante e mesmo após a dominação franca) principalmente no século XV Logo

---

(9). — Lammens, H., *LA SYRIE*, citado por S. Abou, *op. cit.*, p. 77

(10). — Abou, Sélím, *op. cit.*, p. 180.

depois, outras congregações missionárias, notadamente francesas, tais como: Soeurs de S.V. de Paul, dames de Nazareth, soeurs de la Sainte Famille. vieram ao encontro dos cristãos libaneses.

Se nos reportarmos ao período que vai do século VII ao XV, constatamos que fatos marcantes colaboraram para dar ao Líbano a fisionomia que hoje nos mostra.

- A propagação islâmica, em primeiro lugar, trazendo consigo a língua árabe: esta conheceu novo impulso, o que lhe permitiu expandir-se por toda a Síria e conseqüentemente por toda a região libanesa, onde o árabe tornou-se língua materna.
- A ocupação franca, por ocasião das cruzadas, acarretando o contacto direto e intenso do Ocidente Europeu com o Oriente.
- A consideração da montanha como asilo, dando origem através dos tempos, a uma sociedade bastante característica.

Consciente do particularismo libanês, Fakhreddine II, da dinastia druza dos Maan (1516-1697) designa como primeiro ministro um maronita e passa, assim, a ser considerado e respeitado por todos. Assegura a todas as comunidades, liberdade de culto e igualdade de direitos. O Líbano acha-se sob seu comando, cada vez mais engajado no processo de intercâmbios comerciais e culturais com o Ocidente. A vocação bicultural do país se manifesta grandemente. O século de acesso ao poder, dos Maan (que coincide com a expansão dos otomanos pelo território libanês), inicia um período fecundo e intenso de relações culturais com o Ocidente. Deve-se lembrar também que com as capitulações otomanas em 1585, beneficiaram-se os estrangeiros, particularmente os franceses. Foram firmados tratados que permitiam a estes, liberdade de comércio com todos os portos do Império. Os negociantes de outras nacionalidades européias também adquiriam vantagens sob a condição de navegarem com bandeira francesa.

A França aproveita seu enorme prestígio e aumenta sua penetração cultural através das comunidades cristãs, sobretudo da maronita. Cresce a vinda de missionários ao Líbano. A elite do clero maronita vai formar-se em Roma. De lá, os religiosos seguem muitas vezes, para a França, ingressando por exemplo, no Collège Royal de Paris como “tradutores e lingüistas” ou colaboradores da “Byble Polyglotte de Paris”

“Dès le XV<sup>e</sup>. siècle, les Patriarches Maronites éprouvent le besoin d’avoir un clergé formé à l’occidentale” (11)

Saliente-se que, quase todos os elementos que viveram no Ocidente e educaram-se à ocidental voltavam a seu país, trazendo experiências novas, idéias novas e um idioma ocidental.

‘La grande majorité des autres savants et écrivains ne perdirent jamais le contact avec leur pays d’origine Méditerranéenne, chargés de projets, de réformes, de missions et de livres, ou passèrent une bonne partie de leur existence au milieu des leurs” (12)

Sob a dinastia seguinte (1697-1840) dos Chehab (de origem sunita e aliados dos Maan desde longo tempo) continua a política de Fakhreddine II de boa vizinhança e de abertura ao intercâmbio cultural e econômico (atitudes que se tornarão tradicionais no Líbano) do ponto de vista externo; e a conciliação das comunidades, procurando-se integrá-las num processo de formação nacional, do ponto de vista interno.

As escolas fundadas pelas missões, recebem mais e mais professores franceses. Graças aos missionários, religiosos e leigos, que não cessam de se instalar no Líbano desde o século XV, os cristãos têm acesso ao resto da Europa, promovendo ao lado do ensino da Língua Árabe, o ensino sistemático das línguas ocidentais.

Na segunda metade do século XIX, as línguas ocidentais, em particular o francês, já são lidas, escritas e faladas no Líbano.

Em 1840 começam a surgir conflitos nas montanhas entre druzos e maronitas, o que permite aos otomanos forçar a abdicação do Emir Bechir III e propagar a necessidade de governar diretamente a montanha. Entretanto, as potências européias opõem-se a essa medida e sugerem a divisão do Líbano em dois distritos, o do Norte e o do Sul. O governo do Norte é cristão e o do Sul, druzo. Essa fórmula vai resultar na desagregação do país, visto que não leva em conta a composição mista das regiões centrais.

Em 1845, surgiram novos atritos que culminaram em 1860, em desacordo total entre as duas facções. As circunstâncias foram favoráveis à penetração das potências européias no Líbano, particularmente a dos Franceses.

Em 1914 surgem novos conflitos paralelos à Grande Guerra. Em 1918 ocorre a ocupação do Líbano pelos aliados. Tropas bri-

---

(11). — A. Sélím, *op. cit.*, p. 180.

(12). — A. Sélím, *op. cit.*, p. 180.

tânicas, francesas e árabes põem fim à dominação dos turcos na Síria e no Líbano e esses dois países passam para o mandato francês.

Em 1943, a oposição à ocupação francesa atingiu seu clímax e as comunidades cristã e muçulmana, unidas pelo mesmo sentimento de liberdade e autonomia, obtêm total independência em 1946, quando ocorre a evacuação total das tropas francesas e britânicas. Tendo em vista nosso objetivo, já definido momentos atrás, não cabe analisar aqui, as razões que levaram as potências européias, França e Inglaterra, a penetrarem e a permanecerem no Oriente Próximo. Entretanto, cabe ressaltar que de uma forma ou de outra, das circunstâncias políticas que envolveram libaneses e franceses em um mesmo solo, adveio uma enorme influência cultural. O número de escolas e instituições de ensino multiplicou-se. Foi criada a Universidade Saint Joseph pelos jesuítas em 1875 e grandes centros educacionais a ela ligados. A Literatura francesa foi muito divulgada. Consolidou-se uma situação de bilingüismo que de há muito já se insinuava.

Foi, sem dúvida, através do elemento cristão que o francês conseguiu atingir o nível de penetração que hoje tem no Líbano. Com efeito, a comunidade cristã sempre se sentiu irremediavelmente atraída pelo Ocidente, berço de sua inspiração religiosa.

A França, através de uma política cultural bem definida atendeu às exigências espirituais e culturais da comunidade, talvez por ter abrigado da forma mais legítima o “patrimônio greco-romano e mediterrâneo, tal como o assimilou e transformou o pensamento cristão”

Por outro lado, a comunidade muçulmana fortemente ligada ao Oriente Árabe, lugar de origem do Corão, fonte de sua religião, sua filosofia, sua ideologia, soube mais tarde, reconhecer a necessidade do francês para o país. Certamente, o Líbano não pode prescindir de uma língua universal, sendo um país de situação geográfica privilegiadíssima e cuja economia se baseia em intercâmbios comerciais entre o Oriente e o Ocidente; sendo um país de serviços; sendo um país de natureza magnífica e que, por isso, atrai milhares de turistas anualmente.

Dizer que o Líbano se define pelo seu papel de traço de união entre dois mundos é mencionar já um lugar-comum mas, e por isso mesmo, é referir-se ao aspecto mais sensível de sua vida cotidiana, política e religiosa. É através do bilingüismo árabe-francês que se realiza a vocação bicultural do país. A língua árabe veicula os valores do Islão, do mundo oriental em que está inserido o Líbano. A língua francesa, os valores do Cristianismo, do mundo ocidental, para o qual, o país se arroja através do Mediterrâneo.

Da maneira como procede, o bilingüismo árabe-francês no Líbano é um bilingüismo vivo porque penetra em todas as camadas, desde as sócio-econômicas privilegiadas até as mais populares. É um bilingüismo precoce porque desde cedo, a criança ouve e aprende a expressar-se nas duas línguas, freqüentemente na mesma medida.

A história do Líbano, acha-se fortemente motivada pelo fator espiritual. E, o aspecto mais original que apresenta do ponto de vista sociológico, encontra-se talvez, na relação entre as línguas e as religiões. O bilingüismo árabe-francês surge antes de mais nada, como uma necessidade espiritual e cultural da comunidade nacional. Desde os primeiros traços que foram delineando sua fisionomia social, o Líbano salientou-se como palco da coexistência de religiões, de línguas e de povos. Transformou-se, em conseqüência desse fato, em centro cultural dos mais importantes do Oriente Próximo.

O equilíbrio libanês parece residir num dualismo constante em todos os planos de sua existência. No diálogo eterno do mar e da montanha; na interpenetração das culturas do Oriente e do Ocidente, no encontro do islamismo e do cristianismo. no bilingüismo árabe-francês.

O bilingüismo árabe-francês parece-nos ser o meio que possibilita ao libanês a tomada de consciência nacional em seu sentido mais amplo.

## TRADUCTION, DÉCENTREMENT ET ÉCRITURE.

*Angela Li Volsi  
Lucia Guidicini  
Philippe Willemart*

Dans un article précédent (1), partant des sortes de langages dégagés par Jacques Lacan et du balancement symbolique-imaginai- re que chacun d'eux renferme, il était souligné l'importance du cours de culture et de civilisation de la langue de départ dans le cadre de la formation de traducteurs et il était suggéré un cours nouveau dé- nommé alors très globalement d'"Anthropologie moderne "mais que nous appellerons maintenant "Décentrement de l'écriture", cours qui éveillerait précisément les étudiants à la décentration de la conscience de soi et à la mise à distance de ce que le Moi au sens lacanien réa- lise dans leur écriture.

Les prémisses de ce cours ayant été ébauchées dans l'article cité, il resterait dans celui-ci à élaborer de commene.

Comme nous avons affaire à un cours et non à une analyse, le travail se fera seulement à partir de l'écriture des étudiants. Leur fonction première sera de remplir des pages. Au début, ce seront les propres traductions qu'ils établiront au cours de "Traduction com- mentée" qui seront l'objet du travail.

Ensuite, et progressivement, partant du commentaire, type disser- tation, on les acheminera vers l'écriture, la lecture-écriture, mise en valeur par la nouvelle critique.

Jusqu'ici, ce n'est pas bien nouveau et ces quelques propositions sont assez proches d'un cours de "rédaction" Aussi, c'est dans une deuxième étape, parallèle à la première, que le décentrement s'opé- rera. (2)

---

(1) — WILLEMART, Ph., "Psychanalyse et traduction" in *Lingua e Li- teratura* n.º 4, 1975, p. 505.

(2) — Ce terme de décentrement a déjà été employé par Massignon dans ses articles sur les cultures sémitiques mais il l'utilisait au sens de se porter dans la langue que l'on veut traduire pour mieux la comprendre et non comme nous l'entendons ici comme un décentrement vis-à-vis de sa propre langue.

Les traductions d'un même texte faites par plusieurs étudiants seront comparées dans leur syntaxe et dans leurs signifiants. Même si la syntaxe varie assez peu, il n'en sera pas de même pour les signifiants. Les différences seront remarquées, explicitées, leurs auteurs devront s'expliquer ou expliquer à eux-mêmes et aux collègues les signifiants employés, ce qu'ils leur rappellent, — si possible, leur contexte culturel —, et percevoir ainsi le lien langue-culture. Probablement surgiront des anecdotes familiales ou scolaires qui illustreront leurs dires, ils sentiront le degré d'affectivité de certains mots, de certaines tournures grammaticales; s'ils vont plus loin encore, ils les rattacheront à certaines personnes aimées, détestées ou à leur propre corps.

Le but de cet exercice n'est pas, soulignons-le, d'éviter l'emploi de ces signifiants ou de cette syntaxe ou de cette suite de signifiants mais d'en saisir le "géno-texte", dirait Kristeva, ou encore d'en mesurer la dimension sociologique, familiale, de comprendre "in vivo" que nous sommes nés dans le langage, que nous l'habitons (3), et que ce n'est pas nous qui nous exprimons par lui mais que c'est lui qui nous parle.

Cet exercice du regard sur les traductions toujours nouvelles ne sera jamais éliminé mais s'appliquera à une autre forme de texte qui est le commentaire:

"commenter, c'est admettre par définition  
un excès de signifié sur le signifiant,  
un reste nécessairement non formulé de la  
pensée que le langage a laissé dans l'om-  
bre... mais commenter suppose aussi que ce  
non-parlé dort dans la parole." (4)

Excès de signifiant, excès de signifié. Contrairement à Foucault qui se garde de commenter, on obligera les étudiants à le faire dans un but didactique. Forcés de trouver du signifiant et du signifié, ils découvriront un peu leur langue déjà. -là.

Le premier commentaire pourra porter sur le signifié. A la différence des traductions, la syntaxe sera plus libre, plus au gré de chacun et objet d'étude plus spécifiquement par conséquent. Peut-être, se retrouvera-t-il beaucoup de formes stéréotypées entendues à la radio ou à la télévision; peut-être aussi, y aura-t-il autre chose de plus original qu'ils pourront s'expliquer à travers leurs lectures.

---

(3) — LACAN, J., *Le séminaire Livre XX, Encore*, Paris, 1975, p. 74.

(4) — FOUCAULT, M., *Naissance de la clinique*, Paris, 1975, p. XII



Le deuxième commentaire portera sur le signifiant. On prendra, par exemple, un texte français traduit en portugais, texte littéraire de préférence édité au Brésil ou au Portugal et on laissera les étudiants commenter la traduction. Généralement, les mêmes divergences de traduction seront remarquées, leur nombre augmentant suivant la plus ou moins grande perspicacité de l'étudiant. Ensuite, ces divergences seront discutées, substituées par d'autres signifiants et justifiées.

Partis d'un même texte, ils évalueront plus correctement leurs idées sur les problèmes contemporains, ils verront le lien intime entre leurs signifiants et leurs idées sur la société, ils se découvriront une idéologie, une série de "dogmes" bloqués dans leur signifiants, idées arrêtées. Ils feront ainsi un premier lien entre leur langue, l'idéologie et leur histoire des idées.

Un troisième regard enfin portera sur l'écriture. Ayant lu un texte qu'il a aimé, l'étudiant écrira, se refusant toutefois de commenter, en laissant plutôt jouer les mots i Mots qui attireront les mots, lecture-écriture. Écriture qui attirera de nombreuses figures de style, métaphores, métonymies, synecdoques ou même rébus et jeu de mots, pourquoi pas. Écriture non-automatique mais bien para-doxale, marginale, mue par le plaisir. (5)

Sans doute, peu y réussiront au premier abord, mais si la poésie est le fait de tous, tous pourront s'y essayer. Chacun fera un relevé des figures de style de son texte. Ensuite, il procédera à une description de son langage à la Umberto Eco:

"Se se puser . . . , apoiar a explicação da criatividade da linguagem em cadeias metonímicas, fundadas por sua vez, em estruturas semânticas identificáveis, então, será possível reduzir o problema da criatividade a uma descrição da linguagem, fundada num modelo passível da tradução em termos binários." (6)

Il découvrira avec Eco que:

"A imaginação seria incapaz de inventar (ou de reconhecer) uma metáfora se a cultura, sob forma de possível estrutura do sistema semântica global, não lhe fornecesse a rede subjacente das contigüidades arbitrariamente estipuladas." (7)

---

(5) — MOISÉS-PERRONE, L., *A crítica-escritura*, São Paulo, 1975, p. 41

(6) — ECO, U., *As formas do conteúdo*, São Paulo, 1974, p. 79

(7) — id. *ibid.* p. 90

Contiguïtés que Eco divise en contiguïtés par ressemblances des signifiants et contiguïtés par ressemblances des signifiées. (8)

Cette description de son écriture ne sera pas facile du tout mais si Eco a pu le faire pour Joyce, un groupe d'étudiants d'une même région et d'un même contexte culturel pourra certainement le faire pour un collègue.

C'est évidemment par cette dernière analyse que les étudiants arriveront à un grand degré de décentrement et qu'ils pourront mieux que jamais saisir le lien entre la culture, les informations, les métonymies, les métaphores et leur écriture.

En effet, si l'on croit, comme Edgar Morin, que la culture est un système génératif autoproducteur et autoreproducteur (9) et que s'acculturer est découvrir ce système organisationnel, on ne pourra qu'être d'accord avec Umberto Eco, poursuivre ce genre de recherche et organiser un cours dans cette perspective.

---

(8) — id. *ibid.* p. 84. De notre point de vue, cependant, il n'y a de contiguïté que de signifiants. Même si crayon appelle stylo, bureau, papier, faculté, etc., même si ces signifiants relèvent du même champ sémantique, ce ne sont que des signifiants et leur association vient de leur contiguïté dans la langue bien que l'on puisse toujours discuter de ces associations par trop conscientes, appartenant au langage fonctionnel et tenant plus d'un code que d'un langage relié à une parole, vraie définition du langage poétique.

(9) — MORIN, E., *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, 1973, p. 227

## “MANUEL BANDEIRA NO DIÁRIO NACIONAL” \*

*Antonio Dimas*

“O DIÁRIO NACIONAL inicia hoje esta seção, de caráter exclusivamente literário, em que oferece aos seus leitores a colaboração de alguns dos mais notáveis homens de letras do Brasil. Seção isenta de qualquer caráter político, os colaboradores dela são livres de possuírem idéias pessoais sobre qualquer assunto. O primeiro a aparecer é o poeta pernambucano Manuel Bandeira, cujo nome dispensaria qualquer apresentação. Poeta de personalidade inconfundível, como prosista Manuel Bandeira se distingue pela maneira nervosa e viva das suas frases, em que as idéias, sempre originais, adquirem um caráter incisivo de grande força.”

Sob essa nota da redação, pobremente redigida, Manuel Bandeira estreava no *Diário Nacional* (DN) de São Paulo a 10 de maio de 1930 com “Ah Jujú!”, crônica em que fazia reparos à *Viagem maravilhosa* de Graça Aranha e criticava as pretensões do escritor maranhense, afoito por tomar a liderança do Modernismo.

Oito anos depois da Semana de Arte Moderna, a efervescência literária cedia lugar para a efervescência política e o que se questionava já não era mais Coelho Neto ou Bilac, mas Washington Luís, que acaba sendo deposto em outubro de 1930. A imprensa, como seria de se esperar, teve atuação decisiva na derrubada da República Velha e o DN, fundado em 1927, aliava-se a outros órgãos nacionais (1) no combate incessante aos vícios políticos de então.

“O *Diário Nacional* é o órgão da oposição, do Partido Democrático; em suas páginas denuncia as irregularidades do PRP, proclamando-se defensor da liberdade e da democracia. Respondendo pela Redação, em 1927, está Sérgio Milliet (que aparece como Sérgio M. da Costa e Silva) e os amigos dos modernistas, Antônio Carlos Couto de Barros e Amadeu Amaral. Em 1929 junta-se a eles Paulo

---

(\*) — Devo a sugestão deste trabalho à colega Profa. Telê Porto Ancona Lopez do IEB-USP. Ele foi apresentado no XVIII Congresso Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado no Rio em agosto de 1977.

(1) — SODRÉ, Nelson Werneck — *História da Imprensa no Brasil*. Rio, Civilização Brasileira, 1966, p. 424.

Duarte que, em 1931, estará na Direção. No momento da fundação, os diretores são Marrey Jr e Paulo Nogueira Filho, conceituados jornalistas de São Paulo.

O matutino é lançado significativamente a 14 de julho de 1927. Empenha-se na campanha do Partido Democrático, apóia a Revolução de 1930 e, depois dela, tornando-se oposição ao novo governo, acompanha a reação de 1932, sendo fechado a 28 de setembro do mesmo ano, depois da derrota paulista. [...] Nunca pôde gozar de boa situação financeira, mas suas páginas deram cobertura completa a todos os acontecimentos importantes no campo da Literatura, do Teatro, das Artes Plásticas e da Música” (2), tendo contado com a colaboração de Mário de Andrade, Lasar Segall, Prudente de Moraes Neto e outros.

Em posição de crítica sistemática à situação imediatamente anterior e posterior à Revolução de 30 (3), o DN funcionava como porta-voz da oligarquia paulista, aquela mesma que havia apoiado, por volta de 1922, a inquietação de alguns intelectuais e artistas. Não estranha, pois, que Mário de Andrade viesse, em 1927, a colaborar com esse jornal, dando prosseguimento a uma carreira jornalística que se iniciara em 1918.

Ao reivindicar a liberalização política do regime, a direção do DN entendia poder abrigar o inconformismo estético de Mário de Andrade. Dessa forma, mesmo depois da mudança de direção, em 1930, Mário continuava dando as cartas em termos de orientação artística, como confessava a Manuel Bandeira: “A direção nova, aliás feita já de pessoas da casa, não fez modificação alguma, pelo menos que me fosse comunicada. Em todo caso, vou lá com pretexto de saber se conservam minha colaboração e pergunto sobre você também. Mas acho que não modificarão nada, embora pro meu caso especial e que é mesmo todo especial a saída do Paulito seja muito desagradável, que êle, não sei por quê minúcias de ilusão, pois não somos nada do que se pode chamar de deveras “amigos”, sempre me prestou mão forte e firmou minha ditadura artística no jornal” (4)

---

(2) — ANDRADE, MÁRIO — *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Estabel. de texto, introd. e notas de Têlé Porto Ancona Lopez, S.P., Duas Cidades Secretaria de Cultura. /1976/ p. 16.

(3) — Para uma boa visão sumária da turbulência política desse período, ver: Edgar CARONE — *Revoluções do Brasil contemporâneo, 1922-1938.*, SP., São Paulo Editora Ltda, 1965, “Coleção Buriti”. Principalmente Capítulo II, *A revolução triunfante*”.

(4) — BANDEIRA, Manuel (org.) — *Cartas de Mário de Andrade a...* Rio, Org. Simões Ed., 1958., p. 248. Carta de 16 out. 1930.

(5) — Id. ib., p. 242.

Foi exatamente graças a essa “ditadura artística” que Mário pôde individualizar e caracterizar as crônicas do DN, dando-lhes peso específico e abrindo o canto da página para outros colaboradores como Câmara Cascudo, de curta permanência, e Manuel Bandeira.

“Não fui mais que um intermediário de convite”, escrevia Mário para Manuel, “embora está claro, torcesse pra que você aceitasse. Suas crônicas são simplesmente adoráveis, continuo dizendo” (5). Esta carta, que data de 4 de julho de 1930, vinha em apoio a um poeta provavelmente desconfiado de sua versatilidade e que num determinado momento da carreira haveria de desabafar: “Saibam to-

dos que fora da poesia me sinto sempre um intruso.” (6) Torcendo pelo amigo da Irene preta, Irene boa, Mário dava um balanço provisório das oito crônicas já publicadas e instigava o companheiro a prosseguir, o que efetivamente acontece. Manuel Bandeira publica, então, mais 32 crônicas, algumas das quais são reaproveitadas, integral ou parcialmente, em *Crônicas da Província do Brasil* (1937), *Flauta de papel* (1957) e *Andorinha, Andorinha* (1966), uma coleção de textos inéditos organizados por Carlos Drummond de Andrade (7)

Cada livro desses tem sua própria história.

As *Crônicas da Província do Brasil* foram. tributo que a Civilização Brasileira prestou ao cronista por seus 50 anos e pelos vários livros traduzidos para a Casa. A *Flauta* veio a lume por insistência dos amigos Irineu Garcia, Lúcio Rangel e Paulo Mendes Campos, talvez numa homenagem aos 70 anos do autor. *Andorinha* é presente da José Olympio nos 80 anos.

Em 1958, Afrânio Coutinho organizava para a Editora José Aguilar dois volumes das obras completas do artista pernambucano, onde há vários estudos críticos assinados por intelectuais de renome. Todavia, apesar da pretensão implícita de obra abrangente, esse texto da Aguilar merece ressalvas, de natureza factual e editorial, pelo menos no que se refere às crônicas.

Assim é que a colaboração de Manuel Bandeira para o DN não começa em 1927 (vol. I, CIV), mas em 1930 *Província* não foi publicado em 1936 (I, CV), mas em 1937 *A Flauta*, não mencionada, embora a cronologia chegue até 1957, (I, CVI), foi publicada em 1957.

---

(6) — BANDEIRA, Manuel — *Itinerário de Pasárgada*. Rio, São José, 1957, p. 99.

(7) — Para maior comodidade, esses livros serão citados de forma abreviada durante a discussão. Assim, teremos, respectivamente: *Província*, *Flauta*, *Andorinha*. A edição das obras completas de Manuel Bandeira, publicada pela Ed. J. Aguilar, em 1958, será designada Aguilar, simplesmente.

No entanto, o deslize que reputamos mais sério em termos editoriais, refere-se às crônicas propriamente ditas. Ainda que o organizador Afrânio Coutinho reconheça as dificuldades de coletar o material disperso de Manuel Bandeira (“Nota editorial” ao vol. II), parece-nos inadequada a supressão de certas crônicas de *Província* (“De Vila Rica. ”, “O Aleijadinho” e “Carlos Drummond de Andrade”) mesmo com o argumento de “que a matéria delas foi aproveitada quase *ipsis litteris* em outras obras do autor” (II, 122) Ademais, a “Nota” que dá conta dessa supressão é ambígua, uma vez que nada diz ser ela de responsabilidade do organizador ou do cronista. Só o confronto com a edição original é que sana a dúvida.

A mesma incerteza editorial acompanha *Flauta* e em extensão maior ainda, já que ocorrem distorções mais comprometedoras. *Flauta* é reedição de crônicas menos caducas, segundo o critério explícito do cronista, mencionado na “Advertência” à edição original de 1957, e é edição também de novas outras publicadas no *Jornal do Brasil*. A edição Aguilar simplesmente suprimiu essa “Advertência” e juntou mais 154 crônicas às 59 editadas em 1957, sem nenhuma especificação.

Nosso objetivo aqui não é o de fazer emendas à edição Aguilar. Todavia, carece chamar a atenção do usuário para outras duas incorreções encontradas no índice do volume II. Onde se lê “Impressões de um cristão novo do racionalismo” (II, 1522), leia-se “regionalismo”; e onde se lê “Os 27 poemas da triste alegria” (II, 1524), leia-se “Os 25 ”

Eis, então, segundo ordem cronológica de publicação no DN, a relação das crônicas. Quando reaproveitadas, indicamos onde e como, se integra ou parcialmente; quando não, nada observamos.

AH JUJÚ!

10 mai. 1930

Sobre a primeira edição de *Viagem maravilhosa*.

Para M.B., Graça Aranha tem “imaginação espetaculosa”, mas “seu romance ganhou em unidade filosófica o que perdeu em análise introspectiva”

Sobre as pretensões de Graça quanto a orientar o Modernismo: “Graça Aranha captou a amizade dos rapazes com a sua inteligência, as suas maneiras, a sua alegria. Quando pensou que os tinha na mão, deu o golpe na Academia. Surgiram então as tais “fórmulas integrais” de que falou o Renato Almeida. Foi ali que se começou a ver as distâncias enormes que separavam o sr Graça Aranha dos rapazes que fundaram a KLAXON ”

ALGUMA POESIA

24 de mai. 1930

Crítica elogiosa a *Alguma poesia*, primeira edição do primeiro livro de poemas de Carlos Drummond de Andrade. O cronista aponta o humor e a ternura como traços básicos do poeta mineiro.

[Com o nome “Carlos Drummond de Andrade” aparece, integralmente, em *Província*, p. 135. Em Aguilar, foi suprimida e reaproveitada parcialmente em “Poesia brasileira” um dos *Ensaio literários*, II, 1110.]

ARTE MODERNA

24 mai. 1930

Restrições à Exposição que Vicente do Rego Monteiro e Geo Charles promoveram no Rio: “força é confessar que quase todos senão todos os trabalhos que figuram na exposição, nem sequer podem representar satisfatoriamente a importância daqueles mestres [Braque, Picasso, Léger, Fujita] em qualquer momento da sua carreira. [...] Essa exposição [...] devia ter vindo vinte anos atrás.”

O MORRO EM POLVOROSA

31 mai. 1930

A emoção do cronista ao ver Zepelin sobrevoando o Rio: “o espetáculo era perturbantemente inédito.”

[Aproveitado integralmente em *Andorinha*, p. 370, com o nome “Zeppelin em Santa Teresa” ]

MÚSICA & CO.

7 jun. 1930

Contra a falta de educação musical generalizada e a favor da formação de uma “sociedade de rádio” que se preocupasse em transmitir música de boa qualidade. Luciano Gallet como o homem indicado para fundá-la.

ANTONIETA RUDGE

14 jun. 1930

O pudor caracteriza as interpretações pianísticas de Antonieta Rudge e isso a aproxima de Machado de Assis, “simplíssimo na expressão, complicado no sentimento”

POETAS POR POETAS

21 jun. 1930

Apreciação crítica da riqueza rítmica na poesia de Guilherme de Almeida, poeta de uma “geração que impôs o ritmo livre à nossa poesia”

[Parcialmente reaproveitado em *Província*, p. 143, e na Aguilar, p. 181 Em ambos sob o nome de “Guilherme de Almeida” ]

MONSIEUR SIGOGNE E D. PEDRO II 28 jun. 1930

Sobre o poeta belga Msieur Sigogne e a tradução de um de seus poemas por Pedro II.

[Aproveitamento parcial na Aguilar, p. 276, sob o nome “Uns versos de D Pedro II” ]

SOBRE A NOSSA VIDA. 5 jul. 1930

Crítica áspera ao espetáculo de inauguração do Teatro João Caetano: a peça “ROSE MARIE é a apoteose do gosto burguês mais detestável.” Restrições à decoração “soi disant cubista” de Di Cavalcanti.

BRINCADEIRA NA ACADEMIA 19 jul. 1930

A indecisão da Academia Brasileira de Letras quanto à reforma ortográfica e sua incompetência *técnica* para resolver o problema.

O MITO PICASSO 26 de jul. 1930

Contra a mitificação crescente do pintor espanhol. Contra nosso provincianismo estético.

O ENTERRO DE SINHÔ 9 ago. 1930

“O que há de mais povo e de mais carioca tinha em Sinhô a sua personificação mais típica, mais genuína e mais profunda.”

[Integralmente aproveitado em *Província*, p. 107, *Flauta*, p. 34 e Aguilar, p. 160.]

ARQUITETURA 16 ago. 1930

Contra a mania de fachadas suntuosas e contra a ausência de definição nacional na arquitetura brasileira.

ANTONIO FRANCISCO LISBOA, O ALEIJADINHO 30 ago. 1930

Em comemoração ao segundo centenário de nascimento do escultor mineiro, o cronista traça-lhe um perfil histórico.

[Parcialmente aproveitada em *Província*, p. 55, sob o nome “O Aleijadinho” A edição Aguilar suprimiu-a, alegando que a matéria foi aproveitada *ipsis litteris* em outras obras de M. B. Realmente, as informações são aproveitadas ou no *Guia de Ouro Preto* de 1938 (Aguilar, II, 805) ou em *Crítica de artes*, cuja edição original não consegui localizar, mas que na Aguilar está em II, 1329.]

BELO HORIZONTE 9 set. 1930

O cronista entusiasma-se diante de Belo Horizonte, cidade que “não conseguirá nunca eliminar a paisagem do seu quadro urbano.”



O DESPEITO DAS MISSES

13 set. 1930

A propósito da eleição de Yolanda Pereira como Miss Universo, o cronista faz considerações sobre o ressentimento dos derrotados em certames internacionais de qualquer natureza.

REFLEXÕES SOBRE O POETA AUGUSTO FREDERICO

SCHMIDT 20 set. 1930

A “intensa dramaticidade”, o “efeito encantatório das repetições”, e a “indeterminação do tempo e espaço” como traços caracterizadores da poesia de A.F.S.

[Integralmente aproveitado em *Província*, p. 139, e na Aguilar, p. 179, sob o nome “Augusto Frederico Schmidt” ]

O NOSSO GRANDE PIANISTA

27 set. 1930

Elogios às interpretações de Sousa Lima e repreensões ao gosto conformista do público carioca.

UMA ANTOLOGIA DE POETAS BRASILEIROS

4 out. 1930

Sobre *Nueve poetas nuevos del Brasil*, antologia do peruano Enrique Bustamente y Ballivián, e que inclui: Gilka Machado, Cecília Meireles, Ronald de Carvalho, Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Ribeiro Couto e Manuel Bandeira.

O 24 DE OUTUBRO QUE EU VI

3 nov 1930

O cronista depõe sobre o movimento de navios na barra da Guanabara e sobre o regozijo popular durante os dias da revolução.

REIS VAGABUNDOS

8 nov 1930

Os expedientes de um malandro para sobreviver.

[Integralmente aproveitada, com o mesmo nome, em *Província*, p. 179, *Flauta*, p. 21, e Aguilar, p. 203.]

MURILO MENDES

29 nov. 1930

O humor e a reinvenção lírica do mundo na poesia de M. M. [A propósito do lançamento de *Poemas*, editado em Juiz de Fora.]

VIVE AINDA.

6 dez. 1930

O entusiasmo popular pela deposição de Washington Luís reflete-se na repetição constante do hino “João Pessoa”

GOLPE DO CHAPÉU 13 dez. 1930

Um cavalheiro elegante perde seu chapéu numa noitada em casa de prostitutas.

[Integralmente aproveitada, com o mesmo nome, em *Província*, p. 183, *Flauta*, p. 18, e *Aguilar*, p. 205 ]

PRESENTE! 20 dez. 1930

Necrológio para Silva Ramos, ex-professor do cronista no Pedro II.

[Integralmente aproveitada, com o mesmo nome, em *Província*, p. 127, e *Aguilar*, p. 173.]

NO MUNDO DE PROUST 25 dez. 1930

A intensa “ilusão de vida” que os personagens proustianos transmitem ao leitor.

[Integralmente aproveitada em *Província*, p. 261, e *Aguilar*, p. 253 ]

SUICIDAS 3 jan. 1931

Reflexões irônicas sobre os suicidas e sobre a exploração jornalística de que são vítimas.

[Aproveitamento integral na *Aguilar*, p. 321.]

MESTRE MÁRIO DE ANDRADE 10 jan. 1931

Para o cronista as múltiplas atividades de Mário de Andrade caracterizam-no como um “abridor de picadas”

[Sob o título “Mário de Andrade”, aproveitamento parcial em *Província*, p. 137, *Flauta*, p. 24, e *Aguilar*, p. 183 ]

ANTINUDISMO 17 jan. 1931

Contra o moralismo policial que interveio nas praias. As vantagens do banho de sol.

[Aproveitamento integral em *Andorinha*, p. 355, sob o título “De nudez na praia” ]

RETIRADA DA RÚSSIA 24 jan. 1931

A propósito do retorno de Sérgio Buarque de Hollanda da Alemanha onde permanecera por dois anos, o cronista lamenta que o viajante não tenha ido à Rússia, de onde poderia ter trazido uma visão isenta e digna de confiança.

GRAÇA ARANHA 31 jan. 1931

Necrológio para Graça Aranha.

[Integralmente aproveitada em *Província*, p. 131, *Flauta*, p. 140, e *Aguilar*, p. 176.]

POESIA NATIVA PLATENSE 1 ago. 1931

Noticiando a visita de Ildefonso Pereda Valdéz, o cronista comenta a poesia épica argentina.

[Integralmente aproveitado em *Andorinha*, p. 331 ]

O SALÃO DE 1931 15 ago. 1931

A propósito da organização do Salão, o cronista elogia a atitude democrática de quem o preside: Lúcio Costa. E faz comentários também sobre seu nacionalismo.

RIBEIRO COUTO 22 ago. 1931

Sobre a incessante atividade de Ribeiro Couto como divulgador de nossa literatura no estrangeiro.

IMPRESSÕES DE ESTRANGEIROS 29 ago. 1931

Lamentando a inexistência de revistas culturais brasileiras, o cronista comenta a excelência de congêneres sul-americanas, e da argentina SUR, dirigida por Victoria Ocampo, destaca dois artigos referentes ao Brasil: um do uruguaio Jules Supervielle e outro do americano Waldo Frank.

O “SALÃO” DOS TENENTES 5 set. 1931

O sucesso do Salão (38a. Exposição Geral de Belas Artes) dirigido por Lúcio Costa. Ênfase sobre a participação paulista, sobretudo a de Anita Malfatti.

BRASIL, DAMA ORIENTAL 26 set. 1931

Tomando como pretexto a visita de Paul Morand ao Brasil, o cronista ironiza nosso ufanismo e os primeiros sintomas reacionários da Revolução de 30.

CANDOMBLÉ 3 out. 1931

Uma sessão de candomblé “na rua Bambina”

[Integralmente aproveitado, com alterações ligeiras, em *Província*, p. 191, *Flauta*, p. 15, e *Aguilar*, p. 210.]

BELAS ARTES

10 out. 1931

O cronista esbraveja contra o afastamento de Lúcio Costa da Escola Nacional de Belas Artes e deixa entrever desconfiança quanto aos propósitos revolucionários de 30.

A NOVA GNOMONIA

17 out. 1931

Os quatro tipos fundamentais, segundo a “nova gnomonia”: os Dantas (desprendidos e “indiferentes ao sucesso da vida”); os Kernianos (“impulsivos por excelência”); os Mozarlescos (os ingênuos); e os Onésimos (que não encontram “nunca uma finalidade na vida. [ ] Em geral os humoristas são Onésimos.”)

[Integralmente aproveitada em *Província*, p. 173, *Flauta*, p. 48, e *Aguilar*, p. 199.]

O imediatismo da crônica condenou-a ao limbo. A Crítica tem certo pudor em acercar-se desse gênero que, no Brasil, marcou seu território e se impôs como alternativa jornalística para o poeta ou o romancista. Sem se apegar a categorias rígidas, a crônica balança entre o documental e o ficcional, atingindo ou não aquele status de “literariedade” de que falam os formalistas russos (8). Nasce talvez dessa ambigüidade entre o factual e o ficcional o receio da crítica em se pronunciar abertamente sobre esse gênero, uma vez que ele trairia, no fundo, uma suspeita funcionalidade: ou a do posicionamento direto do autor frente ao cotidiano ou — o que parece ser um preconceito mais grave do intelectual — a de que o autor a escreve para ganhar mais dinheiro.

Venha de onde vier a prevenção, o que importa é que já parece chegado o momento de se dar maior atenção a esse tipo de produção literária se quisermos configurar de forma mais realista e adequada o trabalho literário de um autor e também suas relações de dependência econômica num contexto social sempre pouco propício à produção intelectual (9). Em que medida, por exemplo, a vasta produção crônica de Olavo Bilac, na *Gazeta de Notícias* carioca, teria sustado sua poesia? Qual o nível de interferência, implícita ou explícita, das crônicas de Mário em seu estafante apego à caneta? Em que medida a

---

(8) — Num texto de caráter mais teórico, já cuidamos desse assunto. Ver: “Ambigüidade da crônica: Literatura ou Jornalismo?”. *Littera*, Rio, n.º 12, Outubro de 1974.

(9) — O próprio Bandeira explicitou as contingências desse tipo de colaboração jornalística. Segundo Stefan Baciú em *Manoel Bandeira de corpo inteiro* (Rio, José Olympio, 1966. p. 74), o cronista confessou: “De todas as três vezes [em que escrevi crônicas] levei vida apertada, a colaboração era semanal, eu ia adiando a tarefa até a véspera, chegava o dia e eu acabava garantindo qualquer coisa em cima da perna, uf! e respirava aliviado.”

visão despolicada do cotidiano é homologada pela formulação novelística ou poética? Quais as preferências temáticas do cronista e como se filtram elas em seus textos teoricamente mais cuidados? Qual o grau de perspicácia de observação que, eventualmente, possa nos auxiliar na reconstrução de uma realidade histórica?

Essas são algumas das perguntas que nos colocamos e ao fazê-las estamos pensando seriamente na possibilidade de se compor um painel individual e coletivo que não se deixe dominar pela exclusividade do social, nem do texto enquanto objeto absolutamente autônomo.

Em 1966, Manuel Bandeira comemorava 80 anos de vida e 60 de literatura. Em homenagem, a José Olympio editou, além de *Andorinha, andorinha* e *Estrela da vida inteira*, um estudo de Stefan Baciú, *Manuel Bandeira de corpo inteiro*, onde há um capítulo dedicado R crônica. O crítico romeno divide-a em cinco categorias:

- 1 de costumes e de paisagens;
2. de crítica de arte;
- 3 de memórias;
4. de viagens;
- 5 de teor ficcional.

Nos limites estreitos de uma comunicação como esta não cabe argüir essa proposta de divisão. Quando muito, se poderia apontar a mescla indevida entre critérios temáticos e técnicos. A nosso ver, na etapa provisória do estudo em que nos situamos agora, a distribuição desse gênero, se é que tem de ser feita, deveria atender antes à especificidade da lingüagem. Nesse caso, a tarefa seria determinar a adesão do cronista a um fato histórico qualquer e, portanto, ver em que medida esse cronista responde à vocação primordial do gênero. Ou, verificando-se a prioridade do imaginário, examinar o descompromisso com a realidade imediata, rebatida para plano muito secundário e tomada apenas como ponto de partida.

Se jogarmos com essas duas categorias estreitas do “histórico” e do “imaginário”, não vacilaremos em afirmar que nessas crônicas de Bandeira para o DN, o “imaginário” perde fragorosamente. Das 40 crônicas publicadas, apenas três subordinam-se ao exercício da imaginação: “O morro em polvorosa” (31 mai. 1930), “Reis vagabundos” (8 nov 1930) e “Golpe do chapéu” (13 dez. 1930) Aparentemente, a reação a essas crônicas deve ter sido muito positiva, pois no *Itinerário de Pasárgada*, Manuel lembra que elas “deram a alguns amigos meus a impressão de que eu poderia escrever contos e romances” (10) Entretanto, aos 45 anos e em pleno viço intelectual, Ma-

---

(10) — BANDEIRA, Manuel — *Itinerário de Pasárgada*, p. 95.

nuel Bandeira parecia não estar preocupado o mínimo com produção ficcional para os jornais. Grosso modo, sua orientação era a de afirmar certos traços de nacionalidade cultural, o reconhecimento de valores pretéritos e a pertinência das proposições modernistas. Sem des-cambar para posições radicais, Bandeira usava o DN como veículo de ensinamento e de divulgação e talvez não fosse excessivo encaixar sua colaboração no jornal paulista dentro de outra confissão: “Fiz parte da tropa de choque que defendeu, apregoou e procurou explicar a arte nova de músicos, pintores, escultores e arquitetos modernos.” (11) Sem ser programático, o cronista disseminava aos pouquinhos certos elementos que viriam a tomar coloração ostensiva na segunda etapa do Modernismo, a dos anos 30: a afirmação dos elementos nacionais de nossa cultura.

---

(11) — Id. *ib.*, p. 98.

## DO PRAZER E DO DIVERTIMENTO — ESTUDO SOBRE BARTHES E PALAZZESCHI

Aurora F Bernardini

O prazer de Barthes é, eminentemente (Cf. *Le plaisir du texte* (1), o prazer de quem lê o texto, de quem descobre quintessências de uma fruição onde “os dados não estejam lançados”, onde haja intertexto, esta “impossibilidade de viver fora do texto infinito”

A fruição a que o autor se refere e que visa o texto literário em geral, tem diante de si um campo de aplicação extremamente vasto e, como conseqüência, prevê uma serie quase infinita de aspectos, de “coagulações de significâncias”, em sua terminologia. Um desses aspectos, um tipo particular de fruição, portanto, intervém de maneira singular quando o texto é libertado (pelo leitor) dos *imaginários da linguagem* (a palavra como unidade singular, mônada mágica; a fala como instrumento ou expressão do pensamento; a escrita como transliteração da fala; a frase como medida lógica, fechada; a própria carência ou recusa de linguagem como força primária, espontânea, pragmática) (2)

Ora, quando esta libertação é praticada pelo autor (quase sempre o é pelo poeta — de modo mais ou menos intencional, mais ou menos consciente) até tornar-se procedimento maciço, reiterado, transforma o texto em linguagem *zaum*, que vai desde o enigmático cifrado (Khlébnikov, Joyce, Krutchônikh, Jorge de Sena. ) até o “divertimento” dos futuristas italianos.

No “divertimento” o prazer obtível é um prazer menor: justamente, como não queria Barthes (3), um *elemento* previsto pelo texto, um resíduo mais ou menos ingênuo, comum, em dosagens diferentes, ao autor e ao leitor

Particularmente em Palazzeschi, o “divertimento” é levado, diríamos, ao pé da letra. As conseqüências que disso decorrem são bas-

---

(1) — Barthes R. — *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

(2) — Barthes R. — *O prazer do texto*, Lisboa, Edições 70, 1974, p. 73.

(3) — *Idem*, *ibidem*, p. 61.

tante curiosas: por um lado põem-se como um discurso sobre a própria técnica e (o paradoxo é apenas aparente) como uma técnica do próprio discurso; — por outro lado — de um ponto de vista mais diacrônico, o paradoxo se atualiza como *rovesciamento* dos ‘imaginários do texto’ e de certos conceitos quais a piedade, o afeto e, mais do que todos, o prazer. Prova da eficácia de tal atitude é seu manifesto “Il Controdolore” (o melhor dos escritos por ele, se considerarmos a opinião de seus críticos mais ilustres: Sanguineti, por exemplo); nós, porém, preferimos considerar seu poema “Lasciatemi divertire” (uma *canzonetta* — como ele quis chamá-la), que por sua natureza dupla e por seu caráter, de certa forma transmental e metalingüístico, tem um alcance mais vasto e mais original.

*Lasciatemi divertire*

canzonetta

Tri tri tri,  
fru fru fru,  
uhi uhi uhi,  
ihu ihu ihu.

Il poeta si diverte,  
pazzamente,  
smisuratamente.  
Non lo estate a insolentire,  
lasciatelo divertire  
poveretto,  
queste piccole corbellerie  
sono il suo diletto.

Cucú rurú,  
rurú cucú,  
cuccucurucú!

Cosa sono queste indecenze?  
Queste strofe bisbetiche?  
Licenze, licenze,  
licenze poetiche.  
Sono la mia passione.

Farafarafarafa,  
Tarataratarata,  
Paraparaparapa,  
Laralaralarala!

Sapete cosa sono?  
Sono robe avanzete,



non sono grullerie,  
sono la. spazzatura  
delle altre poesie.

Bubububu,  
fufufufu,  
Friú!  
Friú!

Se d'un qualunque nesso  
son prive,  
perché le scrive  
quel fesso?

Bilobilobilobilobilo  
blum!  
Filofilofilofilofilo  
flum!  
Bilolú. Filolú.  
U.

Non è vero che non voglion dire,  
vogliono dire qualcosa.  
Voglion dire...  
come quando uno si mette a cantare  
senza saper le parole.  
Una cosa molto volgare.  
Ebbene, così mi piace di fare.

Aaaaa!  
Eeeee!  
Iiiii!  
Ooooo!  
Uuuuu!  
A! E! I! O! U!

Ma giovinotto,  
diteci un poco una cosa,  
non è la vostra una posa,  
di voler con così poco  
tenere alimentato  
un sí gran foco?

Huisc.. Huiusc...  
Huisciu.. sciu sciu,  
Sciukoku... koku koku,

Sciu  
ko  
ku

Come si deve fare a capire?  
Avete delle belle pretese,  
sembra ormai che scriviate in giapponese.

Abí, Alí, alarí.  
Riririri!  
Ri.

Lasciate pure che si sbizzarrisca,  
anzi, è bene che non lo finisca,  
il divertimento gli costerà caro:  
gli claranno del somaro.

Lalala  
falala  
falala.  
eppoi lala.  
e lalala, lalalalala lalala.

Certo è un azzardo un po'forte  
scrivere delle cose cosí,  
che ci son professori, oggidí,  
a tutte le porte.

Ahahahahahahah!  
Ahahahahahahah!  
Ahahahahahahah!

Infine,  
io ho pienamente ragione,  
i tempi sono cambiati,  
gli uomini non domandano piú nulla  
dai poeti:  
e lasciatemi divertíre!

Fundamentalmente, como explicita o poeta na estrofe X, o poema tssemelha-se ao esqueleto sonoro de uma canção: “come quando uno si mette a cantare senza saper le parole” Tal ‘esqueleto’ é uma ocorrência comum na gênese poética — mas, neste exemplo encontram-se estilizados, sonora e graficamente, alguns de seus procedimentos técnicos mais curiosos. A estrofe XI, por exemplo, em sua primariedade:

Aaaaa!  
Eeeee!  
Iiiii!  
Ooooo!  
Uuuuu!  
A! E! I! O! U!

transmite ‘telegraficamente’ as noções de expansão, síntese, relevo, contraste. Já a repetição, a anáfora, a palíndrome, a condensação, a dissociação, o eco, a reticência, são particularmente visíveis nas estrofes I, III, XIII e IX.

Em alguns momentos temos a impressão de que se trata de um mero exercício de som (estrofe V), mas na verdade, justamente os versos menos desprovidos de um nexó lógico aparente, são os estruturalmente mais significativos. Funcionam eles como resposta-caricatura às estrofes que questionam. Exemplificamos, para maior clareza:

Come si deve fare a capire?  
Avete delle belle pretese,  
sembra ormai che scriviate in giapponese,

e, eis a ‘resposta’:

Abi, ali, alari.  
Riririri!  
Ri.

ou então:

Lasciate pure che si sbizzarrisca,  
anzi, è bene che non lo finisca,  
il divertimento gli costera caro:  
gli daranno del somaro

Lalala  
falala  
falala . .  
eppoi lala . . .  
e lalala, lalalalala lalala.

Assim, todas as estrofes ímpares parecem responder às pares ou seja, para usar uma expressão bastante oportuna da língua italiana ‘sono versi che fanno il verso ad altri versi’; é a linguagem poética que se defende com suas próprias armas.

Se considerarmos porém, sob outra luz, as estrofes pares (particularmente a última):

Infine,  
io ho pienamente ragione,  
i tempi sono cambiati,  
gli uomini non domandano piu nulla  
dai poeti:  
e lasciatemi divertire!)

observaremos que elas remetem a uma reflexão conteudística de ordem das mais controversas e das sempre atuais: para que serve a poesia?

A resposta a essa pergunta, na obra de Palazzeschi, encontra-se no Riso. Não se trata porém, de um riso qualquer: o homem ri do próprio riso 'dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano' Desta forma lhe é possível combater a dor física e moral com sua própria paródia. A técnica que propõe, exposta detalhadamente em "Il Controdolore", é a da antecipação e do 'aprofundamento' de quanto é humanamente triste:

"Bisogna abituarsi a ridere di tutto quello di cui attualmente si piange... Quello che si dice il dolore umano non e che il corpo caldo e intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre.

Scortecciate e troverete la felicità. (4)"

---

(4) — Citações retiradas do manifesto "Il Controdolore" In: — *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, Torino, Einaudi, 1963, vol. IV p. 244. (aos cuidados de Gianni Scalia).

## A ARTE DA ÍNDIA NO BRASIL

Carlos Alberto da Fonseca

A experiência artística da Índia começou a ser mostrada no Brasil com alguma insistência, divulgação mais maciça, amplitude e planejamento apenas na década atual. Seu conhecimento se deu nos anos 60, veiculado por alguns trabalhos do *beatle* George Harrison (1) e os anos de peregrinação de todo o conjunto pela postura filosófica indiana e a crescente popularidade que o *guru* espiritual dos rapazes adquiriu no Ocidente. Os Estados Unidos logo conheceram Ravi Shankar (2) nos concertos de Nova York: os discos gravados ao vivo alcançaram grande popularidade, favorecida pela atitude da *love and peace generation*.

Com o intuito de promover as visitas (três ao todo, até agora) de Ravi Shankar ao Brasil, seus discos começaram a ser prensados aqui. Oito deles podem ser encontrados com certa regularidade. Em *Ravi Shankar, In concert e Portrait of a genius*, RS se apresenta com sua sitar e um pequeno grupo que inclui *tabla* e *tambura*; o lado A de *Ravi Shankar's family & friends* apresenta a cantora Lakshmi Shankar, e o lado B uma "Music for a ballet", de autoria de RS; *Ravi Shankar's music festival from India* reúne 17 músicos (28 instrumentos diferentes) e cantores; nos dois discos *West meets East*, Ravi Shankar interpreta algumas *raga* acompanhado pelo violino de Yehudi Menuhin (que, acompanhado pelo piano de Hephzibah Menuhin, interpreta sonatas romenas de Enesco no lado B); *Ravi Shankar-André Previn* apresenta um "Concerto for sitar and orchestra", de autoria do primeiro, acompanhado pela London Symphony Orchestra, regida pelo segundo)

---

(1) — "Tomorrow never knows" e "Love to you" (*Revolver*, 1966); "Within you without you" (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) e "The inner light" (1968). O acompanhamento com sitar já se fez presente em música brasileira: "Balada do louco" (Mutantes, 1972, no LP *Mutantes e seus cometas no país dos baurets*, "Corsário" (Ney Matogrosso, seu último disco /show, 1975; de João Bosco e Aldir Blanc; tocada por Claudio Gobis).

(2) — Os nomes de pessoas e estados indianos estão grafados à inglesa, forma pela qual são difundidos no Ocidente.

Com menos freqüência, alguns discos de música folclórica também podem ser encontrados. Nesse particular, os discos são todos importados, o que dificulta sobremaneira o conhecimento dessa vertente tradicional da música praticada na Índia. A Discoteca Pública Musical, de São Paulo, possui apenas dois discos:

a) *Music of the Orient: a survey of the principal music of all high oriental cultures* (número de chamada 8.37.1470): apresenta 5 peças de Bali, 1 de Sião (“Drama musical — cena da lenda de Rama”) e 2 “canções artísticas” da Índia: “Raga Bhairavi” e “Raga Bilaval (?)”;

b) *Music from South Asia* (número de chamada 9.49.1985A/B): apresenta peças do estado de Sorastra, vale de Kulu, Hyderabad, Goa, Nepal, Sind, Pathan, Paquistão, Caxemira e Índia Central — uma excelente mostra da diversidade da música tradicional indiana.

Nos dias 10, 11 e 12 de junho de 1976, comparecia ao palco do Teatro Galpão de São Paulo, o dançarino Astad Deboo, com o espetáculo *Experimental Indian Dance*, integrando o programa do “II Festival de Teatro” (3) Astad dançou alguns textos consagrados dos *Purana* e *Mahabharata* no vigoroso estilo *kathakali*. Em apresentação anterior, o Teatro Municipal de São Paulo (19 a 22 de novembro de 1975) já havia acolhido a dançarina Sonal Mansingh e sua companhia, com um programa levado também a Salvador, Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte. Acompanhada por Harekrishna (*tabla*), Nagarajan (*mrdaga*), Sankaran (*vina*) e Radha Krishna (vocal — Sânscrito e Télugu), Sonal dançou doze peças em três estilos diferentes: seis *bharatanatya* (a mais antiga dentre as formas de dança clássica da Índia; a dança das *devadasi*, as dançarinas que bailavam nos templos e cortes da Índia em ocasiões especiais), quatro *odissi* (versão orissa do estilo anterior) e dois *kuchipudi* (essencialmente do povo, combina o clássico e o folclore e incorpora o espírito da *çrngarabhakti* “devoção erótica”) Na semana seguinte à apresentação de Astad Deboo, o Teatro Municipal de São Paulo apresentou “Indrani e seus dançarinos e músicos da Índia” (16 a 19 de junho) O grupo, formado por Indrani, Krishna Venkatachalam e V P Ramakrishnan Nair (dançarinos), Visala Venkatachalam (*vina e vocal*) e Krishnan Shekharan (percussionista), apresentou-se, ainda, no Rio de Janeiro e Belo Horizonte, e domina os quatro estilos já referidos. A dançarina Krishna Venkatachalam (que se apresentava pela primeira vez

---

(3) — Além da Índia, compareceram outros grupos externos ao eixo Europa-América: Uganda (*Renga Moi*, em swahili, pela Abafumi Company); Irã (*Calígula*, de Albert Camus, em persa, pelos atores da Kargabe Nemayeshi); o grupo japonês Hamada Zenya Gekijo, que apresentaria *A and B, my colligate* e *Dai-shikko*, não recebeu o visto de entrada no Brasil.

fora da Índia) e o dançarino V P Ramakrishnan Nair dançam apenas *kathakali*: ela apresentou dois solos, ele um, e dançaram juntos um outro número; Indrani se encarregou dos outros três estilos: dois números *bharatanatya*, dois *kuchipudi* e um *odissi*.

Estes quatro estilos são originários de áreas diferentes do sul da Índia, e cada um conserva sua característica. O *bharatanatya* é cultivado no estado de Madras: só é apresentado em danças-solo por dançarinas. No *kuchipudi*, do estado de Andhra Pradesh, o solo é substituído por duas ou mais dançarinas; pode ser o suporte de uma dança-solo, caso em que se caracteriza como uma “dança-pura” (os gestos não são simbólicos, a música tem padrão rítmico livre e não há uma estória a ser contada). O *odissi*, do estado de Orissa, incorpora um número muito grande de variações gestuais que o *bharatanatya* se proíbe por ser a mais soberba e sóbria das formas de dança clássica; próprios para dançarinas, ambos são ainda apresentados em templos hindus. O *kathakali*, do estado de Kerala, é a “dança-drama” (conta uma estória) onde se pode perceber uma modificação mais profunda: aos poucos deixa de ser cultivado apenas pelos dançarinos e se incorpora ao repertório das dançarinas.

Essa nova disposição do estilo *kathakali* pôde ser constatada. Astad Deboo dança apenas *kathakali*, conservando-lhe a tônica de um vigoroso estilo masculino. Astad dançou a estória de *Çakuntala* e *Dusyanta* (relato que inicia o *Mahabharata*), onde se encarregou de caracterizar cinco personagens diferentes: o príncipe *Dusyanta*, seu cocheiro, a gazela perseguida e morta pelo príncipe, a bela *Çakuntala* e *Kanva*, o eremita que era seu pai adotivo. Dançando um episódio cotidiano de *Krsna* adulto, Astad tornou visível o nascimento, a infância e a adolescência do deus: esses estágios foram mostrados em *flashbacks*, vividos pela mãe de *Krsna* enquanto ela lhe preparava uma refeição. Quase impossível contar as personagens: são fundamentalmente duas — mas se desdobram seguidamente: a mãe preparando a comida (presente) e *Krsna* adulto, no bosque, em diálogo galante com as *gopi* “pastoras” (presente): essas duas situações cruzam repetidamente o espaço da lembrança que se instala na mãe, que rememora, em certo instante, o *Krsna*/menino-travesso que rouba o mel guardado num pote colocado sobre um móvel bastante alto. O que faz Astad é transformar-se em cena em cortes rápidos: é, quase ao mesmo tempo, a mãe-que-cozinha, o menino-travesso, a mãe-que-vigia-o-menino-travesso (parada à soleira de uma porta, vê o menino-travesso na cozinha e o adulto-galanteador no bosque), as *gopi*-dançando-e-conversando-com-*Krsna*. Nos instantes seguintes verifica-se a mesma estrutura complexa na representação do relato: e Astad se vale de apenas um véu (necessário para cobrir seu torso nu ao repre-

sentar a mãe e as *gopi*) e uma variação infinita de gestos proporcionados por todo o seu corpo.

O vigor do estilo *kathakali* pôde ser percebido, também na peça *Vanavarnana* “Um quadro da floresta”, dançada por V P Ramakrishnan Nair, em que um rei presencia uma luta de morte entre animais: uma serpente ataca um elefante; enquanto este luta contra seu inimigo, um leão salta sobre sua cabeça; o elefante, sem forças, é derrotado; o rei continua seu passeio (o dançarino descreve, ainda, o vento, os pássaros e outros animais da floresta)

Como se pode verificar, um *kathakalin* compõe (compunha) todas as personagens do relato: homens, mulheres e animais, numa variedade e acumulação que assombram e exigem uma atenção máxima, pois um mínimo gesto pode ser a entrada de outra personagem. Não apenas nas referidas, mas também nas outras dançadas por Astad, verifica-se que os temas que mais se conformam ao estilo *kathakali* são aqueles em que o número de personagens é bastante elevado e/ou as figuras encenadas se comportam com selvageria. Desenvolvido por dançarino-e-dançarina — pelo menos nas peças vistas até agora — o estilo perde seu vigor ou cria um outro, mais diluído. Krishna Venkatachlam apresentou um número de dança-pura no estilo *kathakali*: *Sari*, em que a própria vestimenta da dançarina era o tema, as possibilidades e o limite de seus gestos. Krishna apresentou, ainda, uma dança-drama neste estilo, que colocou no palco toda a graça feminina: passeando num jardim, uma jovem vê um homem muito atraente; seu temperamento romântico explode e ela chega a identificar o estranho como deus do Amor e da Lua; conclui, finalmente, que se trata apenas de um homem belo. Krishna e Ramakrishnan Nair apresentaram uma dança-drama em que a incorporação do *kathakali* pelas dançarinas evidenciou um empobrecimento da tensão produzida no palco: a peça, se dançada por apenas uma pessoa, poderia ter apresentado um rendimento muito maior em termos de densidade dramática: “o demônio *Lalita*, em forma de bela mulher, entra no Paraíso e se encontra com *Jayanta*, por quem se apaixona. Tenta, por várias vezes, induzi-lo ao casamento; ele a rejeita e ela, furiosa, revela sua verdadeira identidade. *Jayanta* mata-a com sua espada” Na mais longa das peças apresentadas, e com um entrecho arrastado e repetitivo, o dançarino Ramakrishnan não repete sua *performance* conseguida com a peça *Vanavarnana*: obriga-se a permanecer quase imóvel enquanto Krishna/*Lalita* o assedia com longuíssimos elogios; os poucos instantes em que se desmobiliza acontecem nas “falas” de rejeição, na rápida cena de morte do demônio e, principalmente, nas cenas iniciais, em que mostra sua condição de filho do rei do Paraíso — cenas também desnecessariamente alongadas, pois todo o aparato



das vestimentas (jóias, máscaras, cores vivas nas roupas bufantes, o enorme enfeite à cabeça, o andar majestoso e impostado) já seria suficiente, aliado a uma econômica sucessão de gestos, para caracterizá-lo. Astad Deboo, dançando o encontro do rei *Yaçovarman* com a terrível deusa-demônio *Kali*, com um enredo em tudo semelhante ao anterior, valeu-se apenas de um colar e pulseiras (o disfarce de *Kali*/bela mulher) e de um fruto que, mastigado em cena e lançado para fora da boca, era o sangue que indicava a nova personagem, transformando o dançarino na *Kali*/demônio. A cena da morte enquadrou o inimaginável: Astad/príncipe *Yaçovarman* corta os seios de Astad/demônio *Kali*, misturando, ainda, um grito de dor e uma gargalhada de vitória.

Além destas rápidas considerações sobre o estilo *kathakali*, a vinda destes artistas favoreceu uma outra verificação. Sonal e Indrani dançaram, no estilo *kuchipudi*, a peça *Mandukaçabda* (O relato sobre a rã) As apresentações das duas dançarinas possibilitaram uma comparação de duas *performances* de uma mesma peça, no mesmo estilo, por pessoas diferentes. Some-se o fato de Indrani ter sido orientadora de Sonal, e a capacidade mostrada por esta em se desvencilhar da orientação e, mesmo dentro das poucas possibilidades oferecidas pelo já consagrado, conseguir uma nova realização.

Quanto à compreensão pela platéia, a apresentação de Indrani foi mais feliz. A dança da Índia é uma linguagem que se elabora com o uso de todo o corpo: olhos, nariz, lábios, pescoço, braços, pernas, toxar, etc., além da complicadíssima linguagem das mãos e dedos, que se revela em gestos (*mudra*) cujos requintes, sugestões e sucessão rápida tornam, na maioria das vezes, quase imperceptíveis os detalhes da densa narração proposta no palco. Procurando corrigir uma ausência de informação quando da apresentação de Sonal Mansingh, a agenciadora dos concertos preparou para a visita de Indrani um programa ilustrado por algumas *mudra*: apenas quatro (“escrevendo uma carta”, “abelha sobre um botão de lótus”, “pássaro sobre um ramo” e “segurando uma flauta”), mas que podem abrir as portas de uma percepção mais aguda. Além disso, antes de cada apresentação, um locutor verbalizava o resumo da dança: o espectador sentia o impacto da síntese, captando-lhe os instantes fundamentais, para logo em seguida descobri-los, ampliados, no desenvolvimento da dança. Embora sem o resumo mínimo anterior, a apresentação de Astad Deboo foi pioneira na inovação (4)

---

(4) — A lamentar, nos programas distribuídos, a confusão feita com a grafia das palavras. Misturam-se formas das transliterações inglesa e francesa, além de se apresentar uma mesma palavra ora segundo uma transliteração que se aproxima de uma identificação com o sânscrito, ora é a forma próxima à de um falar moderno. Respectivamente, “veena” (*vina*), “moudra” (*mudra*), “bharata natya” e “bharat natya” (*bharatanatya*)

A crítica paulistana recebeu acaloradamente as apresentações. “Para os espectadores ocidentais, talvez chegue a haver uma certa ingenuidade nas historinhas que os bailarinos ilustram com o corpo, dedos e mãos para evocar diretamente a natureza, um pássaro, uma rã, um peixe. Nota-se também uma pureza espiritual de há muito perdida pelo Ocidente. Capazes de ainda se comover com o luar, por exemplo, os indianos procuram reproduzi-lo com uma cascata de movimentos descendentes do braço, que desejam sugerir os raios luminosos caindo sobre a terra” (5) Os espectadores têm aumentado, não obstante os preços (quase) exorbitantes cobrados pelos ingressos, o que obriga a uma lotação do anfiteatro e galerias do Teatro Municipal: invariavelmente, na segunda parte de cada apresentação, os espectadores têm sido convidados às poltronas da platéia: visto bem à frente dos olhos, o espetáculo agrada muito mais. Já está programada, ainda para 1976, a apresentação do casal Radha e Raja; para 1977 já está prevista uma apresentação do estilo *kathak*, do norte da Índia.

Como se vê, parece ter sido firmada uma aceitação da dança indiana. Isto não acontece com o teatro e o cinema: *nunca foram apresentados no Brasil uma peça ou um filme indiano*. O *Sidarta* (*Siddhartha*) que aqui foi visto é adaptado do romance do alemão Hermann Hesse, produzido e dirigido pelo norte-americano Conrad Rooks, com fotografias do sueco Zven Nykvist. No elenco figuram artistas do teatro e cinema da Índia: Shashi Kapoor (como *Siddhartha*), Simi Garewal (como *Kamala*), Remesh Sharma, Pincho Kapoor, Amrik Singh, Shanti Hiranand, Kunal Kapoor; também o vestuário foi desenhado por uma indiana (Bhanu); a música foi composta, dirigida e cantada por Hemanta Kumar. O filme teve seus pontos positivos e negativos apontados pela crítica. Mas ressalte-se a reconstituição do contexto social da Índia do século V a. C. e a oportunidade única da divulgação da atividade dos artistas de teatro e cinema indiano.

Também a pintura indiana foi divulgada entre nós. A exposição *Pinturas contemporâneas da Índia* foi organizada pela LalitKala Akademi, patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores da Índia no Brasil. A coleção de 54 obras, selecionadas entre os trabalhos de 17 pintores, foi exposta, em São Paulo, entre 7 e 30 de junho de 1971, na Fundação Armando Alvares Penteado (em agosto foi exposta no Rio de Janeiro e entre setembro e outubro em Salvador) A mostra deixou claro que “o artista contemporâneo da Índia basicamente compartilha do tremendo espírito de aventura e da liberdade de expressão artística com os semelhantes em todo o mundo e, também com isso, uma abordagem eclética dos problemas técnicos e um alto grau de

---

(5) — Revista VEJA, 23 de junho de 1976.

individualismo que é, talvez, o dom mais significativo da era moderna. A sua simpatia por seu próprio patrimônio é indiscutível, porém a influência de sua rica tradição não vem à tona importunamente” (6) A recriação do tradicional, em função de conceitos e práticas internacionais, foi a tônica da exposição.

Restrita ainda aos tradicionais centros de cultura brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador com extensões a Belo Horizonte e Brasília), a arte da Índia parece estar conquistando, pouco a pouco, uma terreno sólido, e se fixando — pelo menos a dança — como um programa regular (7)

---

(6) — S. A. Krishnan, editor do catálogo da exposição.

(7) — Estas notas foram redigidas no final de 1976. Alguns fatos aconteceram depois dessa data: foi lançado mais um disco de Ravi Shankar (*Transmigration* — trilha sonora para um filme inglês); não veio o casal Radha e Raja e nem a apresentação do estilo *Kathak* — mas algumas academias brasileiras de dança já ensinam passos indianos; quanto ao teatro, há notícia de uma representação, no Rio de Janeiro, na década de 60, de um texto de Rabindranath Tagore, traduzido por Cecília Meireles (*O carteiro?*) — mas faltam indicações mais precisas.



## STRUKTURFUNKTIONEN VON DIALEKT UND LIEDEINLAGEN BEI BÜCHNER \*

*Erwin Theodor Rosenthal*

— I —

In einem Brief an den Freund August Stöber vom 9. Dezember 1833 drückt Büchner ganz entschieden seine Haltung zur Sprache aus:

“Ich werfe mich mit aller Gewalt in die Philosophie, die Kunstsprache ist abscheulich, ich meine für menschliche Dinge müsse man auch menschliche Ausdrücke finden; (...)” (II, 421) (1)

Er verabscheut die gespreizte Sprache, die feierliche Kunstsprache, genau wie er beinahe ängstlich die sogenannte Fachsprache meidet, da sie ihm nur das Verständnis zu verstellen und dazu zu dienen scheint, eine leere Weisheit vorzutäuschen. Hohl und unnütz muten ihm diese ‘termini’ der elitisierenden akademischen Schicht an und deutlich belegt er durch das Sprachmaterial, für das er sich in seinen Dramen entscheidet, dass für ihn dem Ursprünglich-Lebendigen Vorrang über jedwelche zerebralen Elokubrationen zukommt.

Die Wahl der jeweiligen Vokabeln deutet überdies auf die gesellschaftliche Stellung und die psychologische Situation der einzelnen Figuren hin und berührt in bestimmtem Kontext beinahe naturalistisch. Auch gilt eine Bemerkung Helmut Krapps, wonach der Ausdruck der einzelnen Personen oft nicht genügend über ihre eigene Sphäre hinausdringt, die Sprachintentionalität vernichtet, so dass der innere Vorgang” jenseits des Textes” verläuft. (2) Wenn hier einiger Dialektpassagen in den Dramen, aber hauptsächlich Vers- und Liedeinlagen gedacht sein soll, so weil wir glauben, sprachgestischen Elementen auf der Spur zu sein, die entscheidend zur Strukturbildung beitragen.

---

(\*) — Vortrag, gehalten an der Johann-Wolfgang Goethe Universität, Frankfurt am Main.

(1) — Der Text wird geboten nach: Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe, Historisch-Kritische Ausgabe*, Hg. Werner R. Lehmann. (Hamburger Ausgabe)

(2) — Helmut Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, Darmstadt 1958, S. 93.

Die Mundartverwendung tritt besonders im *Woyzeck* hervor, einmal um durch landschaftlich gebundene Wörter dem Sprachgebrauch Lokalkolorit aufzutragen, — und ausserdem, um die gesellschaftliche Ebene zu bestimmen. Es handelt sich um den landschaftlich bestimmten Ausdruck einer Sozialgruppe, die sich durch die sekundären Mundartmerkmale von der bürgerlichen Schicht absetzt. Sie behält die Aussprache, Melodie und Rhythmus des Volkshaften bei, während der andere Stand, dem der Doktor und der Hauptmann angehören, sich bewusst der Hochsprache bedient.

Und nicht nur Darmstädter Sprachmerkmale werden aufgenommen: in der ersten Szene der ersten Fassung des *Woyzeck* (H I, 1) sagt der Marktschreier:

“Mach Compliment! So bist Baron! Gieb Kuss! Wicht ist musikalisch. Meine Herren hier ist zu sehen das astronomische Pferd und die kleinen Canaillevögele. Ist favori von alle gekrönte Häupter. Die repräsentation anfangen! Man mackt Anfang von Anfang. Es wird sogleich seyn das commencement von commencement” (I, 145).

Hier klingt mundartlich französischer Sprachgebrauch an, dem Büchner im Elsass ja überall begegnet ist. Wenn aber, gleich nach dieser Darstellung, auf Woyzecks Frage “Willst du?” Margreth (deren Name übrigens mit Betonung auf der ersten Silbe ausgesprochen werden muss)

“Meinetwege”

antwortet, so ist das schon Darmstädter Mundart. Andres singt in I, 4

“Frau Wirthin hat n’e brave Magd” (I, 146) und in diesem Text reimt *Magd* mit *Nacht*, *Soldate* mit *Garte*. (3) Dauernd sind mundartliche Einschläge zu bemerken, so wenn die Hauptfigur (damals noch Louis genannt) in I, 7 sagt:

“Und dann *wann* ich die Auge zumach, da blitzt es mir immer, *es is ei* gross breit Messer und das liegt auf *eim* Tisch am Fenster und ist in einer *eng dunkel* Gass (...)” (I, 147).

---

(3) — In I, 17 erscheint eine hochdeutsche Fassung der gleichen Strophe:  
“Frau Wirthin hat ‘ne brave Magd,  
Sie sitzt im Garten Tag und Nacht.  
Sie sitzt in ihrem Garten  
Bis dass das Glöcklein zwölfe schlägt  
Und passt auf die Soldaten.” (I, 153)

Und besonders merkwürdig ist, dass in den *Verstreuten Bruchstücken* zu *Leonce und Lena* das Lied in wortwörtlicher Wiedergabe noch einmal erklingt (I, 139).

Max Frisch sagt einmal: "Ein Schauspieler, der einen Hinkenden darzustellen hat, braucht nicht mit jedem Schritt zu hinken. Es genügt, im rechten Augenblick zu hinken. Je sparsamer, umso glaubhafter." (4) So hält es Büchner tatsächlich, indem er nur mit einigen, aber äusserst wirksamen Pinselstrichen eine mundartliche Sprachfärbung den volksnahen Gestalten angedeihen lässt. In *Dantons Tod*, wo der Rückgriff auf den Dialekt nur selten beobachtet werden kann, singt in der letzten Szene (IV. 9) der erste Henker, nach dem sein Geschäft an der Guillotine beendet ist:

"Und wann ich hame geh  
Scheint der Mond so scheeh..." (I, 75)

Warum verwendet der Pariser Henker die hessische Mundart? Weil die Glaubhaftigkeit der Figur umso deutlicher wirkt, als das Volksnahe unterstrichen wird. Sein Tageswerk, das schrecklichste, das man sich ausdenken kann, ist ihm alltägliche Arbeit. Nun ist sie erledigt und er geht nach Hause, nachdem er den Ort seines Wirkens verlässt, wie ein anderer seinen Arbeitsplatz, sei es in Fabrik oder Büro ("So! die Jacke her!" sagt er, indem er abgeht) Der Gegensatz von Tod und Überleben wird hier beschworen, aber nicht so als setzte sich der Henker laut johlend über sein bitteres Geschäft hinweg. Es ist kein fühlloses Gesänge, sondern ein Zeichen dafür, dass auch er, der Henker, genau so menschlich ist und gefühlvoll, wie die anderen volksnahen Gestalten bei Büchner.

Dieser plötzliche Dialekteinbruch in den normalen Sprachablauf ist auch charakteristisch für *Woyzeck*. Der Barbier im Wirtshaus (I, 10), der gegen die Courage polemisiert und die Wut des Unteroffiziers heraufbeschwört, bedient sich fast ausschliesslich der gehobenen Sprache:

"Der Mensch ist egoistisch, aber haut, schiesst, sticht, hurt. (Er schluchzt) Wir müssen. Freunde ich bin gerührt. Seht ich wollte unsre Nasen wärn zwei Bouteillen und wir könnten sie uns einander in den Hals giessen."

Doch die Tirade endet mit dem erstaunlich mundartlichen:

"Seht die Sonn kommt zwischen de Wolke hervor, als würd e potchambre ausgeschütt." (I, 149)

---

(4) — Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, Frankfurt am Main, 1964, S. 156.

Lange haben Büchners Herausgeber die mundartliche Färbung einzelner Schreibweisen nicht erkannt und für korrekturbedürftig gehalten, oft wurden auch handschriftliche Kürzungen vermutet, wo es nur um den Dialektanklang ging. Noch Bergemann hat manches geändert, was dann bei Lehmann in gesäuberter Fassung als originale Lesart erscheint. (5) Jedoch lässt auch Lehmann noch gewisse Fragen offen, zum Beispiel wenn er auf der Form *nit* hesteht: "So ändert Büchner wiederholt hochdeutsches *nicht* in mundartliches *nit*" (in Textkritischen Noten, S. 49) *Nit* entspricht aber nicht der Darmstädter Mundart. Dort wird *net* gesagt, mit offenem *e*, was auch zu Lebzeiten Büchners der Fall war, wie belegt werden kann mit Ernst-Elias Nibergalls *Datterich*, den zu anderer Beweisführung Lehmann selbst herbeiholt. Dieser Niebergall war befreundet mit Büchner, um wenigstens jünger als er, und starb 28-jährig im Jahre 1843, zwei Jahre nach Veröffentlichung der erwähnten "Lokalposse" So in der neunten Szene des sechsten Bildes:

Knippelius (zu Dumbach) — Wos ich Ihne schon lengst froge  
wollt, Herr Unkel! Ich hob mich  
letzt gestritte: is die Eisebahn e  
Nutze vor Dammstadt oder *net*?  
Dumbach — E bedeidender Nutze, ohne Froog.  
Nemme-Se nor, wieviel reise dann  
an Dammstadt vabei, die wo sonst  
ihr Lebtag *net* vorbeigerahst wehrn?

Im Märchen der Grossmutter müssten aus gleichem Grunde die Mücken nicht in *Mück* sondern in *Micke* verwandelt werden. Bei anderen Gelegenheiten erscheinen die Lehmannschen Änderungen wirklich der Vorgabe besser zu entsprechen, denn auch Bergemann hat noch Lesarten übernommen, die sinnverwirrend wirken. So wenn er

"Alles starr, fest, finster; was regt sich dahinten?"

(Paralipomena III, 3)

schreibt, wo es bei Lehmann

"Alles starr, fest, finster, was regt sich dahinter" (I, 158)

heisst. *Was* ist hier kein Interrogativpronomen, sondern ein Indefinitpronomen und bedeutet *etwas*, wie es in der umgangssprachlichen Wendung noch heute heisst:

ich will dir was sagen!

---

(5) — Fritz Bergemann (Hg.), *Georg Büchner, Werke und Briefe* — Gesamtausgabe, Insel-Verlag.



Soviel zur Mundart, die hier nur in dem Masse betrachtet wurde, als sie um einer expressiven Funktion willen in den Text verwoben erscheint.

— II —

Auch die lyrischen Vers- und Liedeinlagen tragen dazu bei, den Dramen eine bestimmte expressive Färbung zu verleihen und haben — ganz im Gegensatz zu den Dialektpassagen — sehr früh schon die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen. Anfangs werden sie als romantische Bestandteile angesehen und so sagt noch August Langen, dass Büchner "sich dies romantische Kunstmittel, das ihm, wie aus Briefstellen hervorgeht, sehr am Herzen lag, genial anverwandelt [habe]: der Sprachklang des *Wunderhorns* durchsetzt seine Dichtung. In der blutigen Revolutionswelt des *Danton* singen sogar die Henker an der Guillotine alte Weisen und das Wunderhornlied vom Schnitter Tod, das es auch Brentano angetan hatte, gibt den wehmütigen Ausklang. In der balladesken Tragik des *Woyzeck* singen sie alle Volkslieder: Marie, Andreas, der Tambourmajor, die Mädchen und die Leute in der Schenke, *Woyzeck* sogar nach dem Mord. Dazu kommt hier noch das Volksmärchen. In die ironische Bewusstheit und Selbstbespiegelung des *Leonce* passt freilich solche Einfalt nicht, und Rosettas schwermütiges Liedchen ist zu Heinesch wissend trotz aller Volksliedgebärde, um wahrhaft naiv zu sein. Im *Lenz* kommen dazu entsprechend dem Stoff Kirchenliedstrophen mystischer Prägung oder Nachbildungen Büchners. In diesem Novellenfragment findet sich abermals die sehr persönliche Umbildung eines Stilmittels, das die romantische Zeit und insbesondere Jean Paul zur Blüte entwickelt hatte: das Bewegungsverb in der Naturschilderung..."

(6)

Heute werden die Einlagen jedoch als Szenenbestandteile rezipiert, die strukturbildend wirken, meistens als Vorgeprägtes auftreten, obschon sie oft vom Dichter selbst gestaltet werden, der sie dann aber als Vorgegebenes erscheinen lässt.

In *Dantons Tod* tauchen Lieder und Liedfetzen auf, die gemeinsam gesungen werden und einen politischen Charakter entweder besitzen oder annehmen, wie zum Beispiel die *Marseillaise*, die *Carmagnole* und eine Strophe aus einem der zu Büchners Zeiten viel gesungenen "Schinderhanneslieder". An anderen Stellen singen Einzelpersonen; so wären zu erwähnen die derben Verse des Soldaten und *Rosalies*, das Lied der Henker und die Liedzeilen, die *Lucile* fast unbewusst in

---

(6) — August Langen, in: *Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*, "Deutsche Philologie im Aufriss", Sp. 931-1385, Bd. I, Berlin, 1957.

II, 3 anstimmt, so wie das Lied vom Schnitter Tod, das sie gerade vor dem Fallen des Vorhangs (IV, 9) singt.

Welche Strukturfunktionen kommen der Einlage zu? In der zweiten Szene des ersten Aktes (*Dantons Tod*) wird dem vorher gezeigten Salon-Milieu das plebejische Bild der Gasse entgegengehalten. Schon der Einsatz der Szene wird von Mimik und Gestik bestimmt; die Regieanweisungen belegen es: "schlägt das Weib" "kommen Leute gelaufen" "sie werden getrennt" "er sinkt um" Zunächst bleibt das Volk stumm, dann stellen sich zwei Sprecher heraus und schliesslich ein dritter. Die Szene hat mit einem Ehestreit angefangen, geht aber bald zu allgemeinen gesellschaftlichen Fragen über, die die Nöten des Volkes betreffen. Die Aristokratie (das heisst hier soviel wie die besitzende Klasse) hatte den Hunger der Bevölkerung verschuldet, dann "haben wir die Aristocraten an die Laternen gehängt ( ), wir haben das Veto todtgeschlagen ( ), wir haben die Girondisten guillotiniert" Doch noch immer ist nicht Blut genug geflossen, denn es geht dem Volk weiter schlecht. So endet der dritte Bürger seine Tirade mit: "Todtgeschlagen, wer kein Loch im Rock hat", während die Menge im Chor schreiend den Mordbefehl gibt: "Todtgeschlagen, todtgeschlagen!" Ein Opfer ist leicht gefunden, ein junger Kerl wird herbeigeschleppt, er soll dafür büssen, dass er ein Taschentuch benutzt ("Was? er schneuzt sich die Nase nicht mit den Figern? An die Laterne!") Gerade als er aufgeknüpft werden soll, entlädt sich der "Volkszorn" in einem gemeinsamen Lied. Der Höhepunkt der Szene ist erreicht. Die nächste Hälfte wird von der Figur Robespierres bestimmt. Er greift die allgemeine Erregung auf, bekommt das Volk in seine Macht, es begleitet ihn zum Jakobinerklub und Simon und sein Weib stehen alleine auf der Bühne bzw. Strasse, die Kreisbewegung des Geschehens, die sich in dem chorischen "todtgeschlagen" angedeutet hatte und dessen Zentrum vom Lied dargestellt wird, ist durch die Rückkehr zum Anfang vervollständigt, oder besser noch, aufgehoben worden, denn der gleiche Simon, der sein Weib geschlagen und beschimpft hatte, verlässt den Schauplatz mit der Aufforderung:

"Komm mein tugendreich Gemahl"

Strukturbildend wirkt auch die Marseillaise, die am Ende des zweiten Aktes angestimmt wird. Der Text braucht nicht zitiert zu werden, da Büchner ihn als bekannt voraussetzen kann. Im Nationalkonvent (die Szene, die mit der Hymne ausklingt) werden lange Reden gehalten, die durch starkes Bewegungsspiel zusammengehalten werden. Öfters ertönt Beifall, doch gerade der Schlusssatz des Saint Just ist besonders wirkungsvoll:

“Alle geheimen Feinde der Tyrannei, welche in Europa und auf dem ganzen Erdkreise den Dolch des Brutus unter ihren Gewändern tragen, fordern wir auf, diesen erhabenen Augenblick mit uns zu teilen.”

Die Hymne der Revolution wird danach einstimmig gesungen, der Aktschluss und der Gipfel der derzeitigen Entwicklung ist erreicht mit einer weiteren Entscheidung gegen Danton, emphatisch durch die Liederinlage hervorgehoben!

Vor dem Ende des Stückes läuft der Spannungsbogen mit Dantons Hinrichtung aus: darauf folgt ein Nachspiel, und selbst in der Todesszene erscheint das Singen. Schon in der Regieanweisung von IV. 7 heisst es: “Männer und Weiber singen und tanzen die Carmagnole. Die Gefangenen stimmen die Marseillaise an.” Das Volk gebärdet sich wie auf einem Fest; das laute Singen der Hymne drückt jetzt die Zusammengehörigkeit der Verurteilten und ihre Verachtung des Rechtsspruches aus. Es musste in dieser lärmenden Umgebung laut geschehen, so wie es am Schluss in der Conciergerie (IV. 5) im Verstummen, im pantomimischen Spiel zum Ausdruck kam.

Unübersehbar ist die parallele Anordnungen der Szenen der ersten beiden Akte an einigen Stellen zu belegen, und es soll gleich hinzugefügt werden, dass die systematische Wechselfolge “geschlossener Raum” + “offener Raum” das ganze Stück beherrscht, obgleich diese Bilderreihung im dritten Akt durchbrochen werden musste, da sich Danton und seine Freunde im Gefängnis befanden und also nur in der Conciergerie und dem Tribunal auftreten konnten. In den anderen drei Akten besteht aber die Abfolge wie erwähnt, und den Einlagen kommt eine wichtige Funktion im Szenenaufbau zu. Der kunstvolle Bildwechsel, der hier praktiziert wird, erweckt den Eindruck des Nebeneinander. In II, 2 (*Eine Promenade*), beispielsweise, werden fünf Einzelepisoden vorgeführt, von denen jede ein abgeschlossenes Bild entstehen lässt, menschliche Existenz, karikiert auf engstem Raume. Geburt, Arbeit, Tod, Liebe, Kunst sind Themen, die behandelt werden. Die mittlere dieser Episoden besteht aus zwei Liedstrophen, gesungen von zwei Figuren, die sich nur in zwei knappen Sätzen exponieren und alles weitere in je einer dreizeiligen Strophe eines zweideutig erotischen Liedes geben. Die ganze Szene ist jedenfalls überaus charakteristisch für die Arbeitsweise des Dichters. Nachdem die beiden Dialogpartner der ersten Episode sich kurz dargestellt haben, und das Thema bekannt war, kommt mit dem Strassensänger eine andere Ebene ins Spiel. Der Vorgang wird einerseits verallgemeinert, aber auch die Liedaussage relativiert. Hier erscheint das übergreifende Thema:

**“Unter Kummer, unter Sorgen  
Sich bemühn vom frühen Morgen  
Bis der Tag vorüber ist.”**

Die Verbindung mit dem ganzen Stück besteht darin, dass der Sänger in der Mitte der ersten Episode zwei Einlagen bringt, und so der Eindruck entsteht, als ginge der Dialog neben dem Lied weiter und als ob gleichzeitig noch eine Vielzahl Gespräche und Episoden abliefen. Die Drehbewegung wird ganz deutlich durch die Anweisung (“Gehn vorbei”) dargestellt, wonach das nächste Bild erscheint. Das folgende Lied, dreigeteilt, weist auf die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz. Und dann erreicht der Sänger, der übrigens ein Bettler ist, wieder den Ausgangspunkt:

**“Eine Handvoll Erde  
Und ein wenig Moos....”**

In der zweiten Hälfte der ganzen Szene tritt nun Danton auf. Er kommentiert und dann dreht sich das Karussell des Lebens weiter. Seine Person gewährleistet den Zusammenhang der Episoden, da er gleichzeitig Beobachter des “theatrum mundi” und Mitgerissener von dem Strom des Geschehens ist.

Wenn wir nun diese Szene (II, 2) mit der entsprechenden des vorangegangenen Aktes vergleichen (I, 2) fällt uns die Ähnlichkeit auf: dort tritt Robespierre direkt nach der Zentralachse der Szene auf, die von der Liedeinlage gebildet wird:

**“Die da liegen in der Erden,  
Von de Würm gefresse werden.  
Besser hangen in der Luft,  
Als verfaulen in der Gruft!”**

hier ist es Danton, der nach den vom Soldaten und Rosalie gesungenen Versen auftritt, die im Zentrum der Szene erscheinen. Einen gänzlich verschiedenen Tenor weisen die Liedzeilen der Lucile auf. Nun handelt es sich weder um derbe noch um laute Verse, sondern feinfühlig lyrische Gebilde, die leise angestimmt werden. Ihre Bedeutung für das Verständnis des Dramas ist hier noch gewichtiger. Schon in II, 3 hat Lucile ein Vorgefühl des sie und Camille befallenden Schicksals:

**“Ach Scheiden, ach Scheiden, ach Scheiden,  
Wer hat sich das Scheiden erdacht?”**

Hier wird auch das Raumproblem zu einem wichtigen Bestandteil der Handlung:

“Wie das Zimmer so leer ist; die Fenster stehn offen, als hätte ein Toter drin gelegen. Ich halt es da oben nicht aus.” In ihren drei Auftritten im vierten Akt erscheint Lucile im Aussenraum. In IV, 4 gibt es keine Verständigung mehr zwischen ihrem Aussen (der Platz vor der Conciergerie) und dem Innen (das Gefängnis), wo Camille ist, wenigstens nicht nur das gesprochene Wort. Doch sie versteht es nicht und sucht einen gemeinsamen Raum zu schaffen:

“Es stehn zwei Sternlein an dem Himmel,  
Scheinen heller als der Mond,  
Der ein' scheint vor Feinsliebchens Fenster,  
Der andre vor die Kammerthür.”

In ihrem nächsten Auftritt (IV, 8) ist Camille tot, sie will ihm folgen. In IV, 9 stimmt sie zwei Zeilen aus dem “Schnitter Tod” an, erwähnt Camille und dessen Schicksal erneut und endet mit zwei weiteren Versen desselben Liedes, die stimmungsbildend den Dramenschluss bestimmen, was durch Luciles letzten Ausruf, der als die “Totenglocke” fungiert, die gerade von ihr erwähnt wurde,

“Es lebe der König!”

noch verdeutlicht wird.

— III —

Im *Woyzeck* erscheinen häufig sowohl gesprochene als auch gesungene Einlagen. In der Bergemannschen Szenenanordnung überwiegen die gesungenen Teile in der ersten Hälfte des Dramas, eine Feststellung, die für die Hamburger Ausgabe nicht gilt. Es singen ausschliesslich die einfachen Menschen, der Hauptmann und der Doktor nie und Woyzeck (in der “Lese — und Bühnenfassung”) pfeift in der Wirtshausszene, liest in der Kaserne religiöse Verse, die Bühner auch im *Lenz* verwendet:

“Leiden sey all mein Gewinst,  
Leiden sey mein Gottesdienst.  
Herr wie dein Leib war roth und wund,  
So lass mein Herz seyn aller Stund.”

und singt nur in der Wirtshausszene nach dem Mord, und zwar das in der Anmerkung 3 angegebene Lied. Die Darstellungsweise dieser Liederinlagen variiert. Der Tambourmajor singt laut prahlend, eine Schar spielender Mädchen singt ein Reigenlied, bricht aber ab, weil es missfällt (“Das is nit schön.”) Auch das Anti-Märchen der Grossmutter muss als Einlage betrachtet werden, und hier wird diese

eigenständige Kleinform beauftragt, einem der Grundthemen des ganzen Dramas Ausdruck zu verleihen.

Marie ist die Person, die am deutlichsten von Musik und Rhythmus bestimmt wird. Ihr Kind wippt sie auf dem Arm und singt dazu:

„He, Bub! Sa ra ra ra! Hörst“

Si tritt ans Fenster, sieht die Soldaten und singt:

“Soldaten, das sind schöne Bursch!”

Die Nachbarin kränkt sie (so kann z. B. auf das zweideutige “Frau Jungfer” verwiesen werden), doch sie tröstet sich und das Kind in einem zweistrophigen Lied (“Mädel, was fangst du jetzt an?” — I, 410) Launenhaftigkeit, Unbekümmertsein, Tribhaftigkeit-Kernmerkmale, die für Marie charakteristisch sind, werden hier Ausdruck im Lied. Der Aufbau des ganzen Bildes wird übrigens durch die Musik bestimmt. Es wird mit einem Musikzug eingeleitet (“Der Zapfenstreich geht vorbey, der Tambourmajor voran” — I, 409) Wie oben erwähnt, imitiert Marie dessen Rhythmus und singt dann die erwähnte Liedzeile. In der folgenden Szene (Hamburger Ausgabe: *Buden. Lichter Volk*) treten Marie und Woyzeck auf, doch es ist der “Alte Mann”, der zum Leierkasten singt:

“Auf der Welt ist kein Bestand,  
Wir müssen alle sterben,  
Dies ist uns wohbekannt!”

(I, 411)

Es ist wieder der für Büchner charakteristische elegische Grundton. In einem weiterem Bild, in dem Marie die Ohrringe bewundert, wird das Kind folgendermassen in den Schlaf gesungen:

“Mädel mach’s Ladel zu,  
S’ kommt e Zigeunerbu,  
Führt dich an deiner Hand  
Fort in’s Zigeunerland.”

(I, 413)

Dieses Lied enthält das Bild des sich Abschirmens, deutet aber gleichzeitig auf die bevorstehende Verführung. Auch das “immerzu, immer zu”, das Marie beim Tanz ausspricht und das nachher Woyzeck verfolgt, gehört rechtens zur Sphäre der Einlagen. In ihrer Kammer sucht Marie Beruhigung und Trost — sie greift zur Bibel, sie singt Volkslieder, sie hört Märchen. Mit dem Bibeltext wird sie direkt

konfrontiert. Sie bezieht die Stellen auf sich, doch — obgleich sie ihre Sünden erkennt — behält das Triebhafte die Oberhand. Die Märchenfetzen des Narren, die auf andere Art Vorgegebenes in zerhackter Form darbieten, relativieren die Bibelstellen. Das Märchen (oder besser: Anti-Märchen) wird von der Grossmutter erzählt und Marie hört es sich an. Der versöhnliche Schluss des herkömmlichen Märchens ist hier durch totalen Zusammenbruch ersetzt worden. Die Aussichtslosigkeit der menschlichen Anstrengungen wird in Märchenform dargelegt. Dann tritt Woyzeck auf, verlangt von Marie, dass sie ihn begleite und sie tut es, widerstandslos. Der Unterschied zwischen ihrem anfangs schützenden Innenraum und seinem Aussenraum besteht nicht mehr, er ist so verwischt wie der Eindruck des Gegensatzes zwischen der scheinbar schützenden Sphäre des Bibeltextes bei Marie und der gefahrenlauernden Welt der übernatürlichen Mächte, denen Woyzeck unterworfen ist.

Es ertönt noch viel Musik und Lied im *Woyzeck*, doch sei hier der Wachtstubenszene (I, 420/421) gedacht, in der das unter Anmerkung 3 angeführte Lied, das später in der Wirthshauszene (I, 428/429) wiederholt wird, erklingt. Hier wird die strukturbildende Funktion ganz deutlich, denn es werden 3 Verse gesungen, worauf sieben Repliken folgen. Dann werden wieder 3 Verse gesungen (deren erster der letzte der vorangegangnen Strophe ist), und weitere sieben Repliken beschliessen die Szene.

In den Büchnerschen Dramen singen Einzelpersonen und Gruppen, doch gibt es auch Figuren, die sich nie der Musik bedienen. Bänkelsänger und Bettler singen, sozusagen in Ausübung ihres Berufs, es singen Soldaten, Dirnen, Henker und, unter den profilierten "dramatis personae", Lucile, Lena, Valerio, Rosetta, Marie, während Woyzeck eigentlich nur einmal singt. Lucile und Lena stellen idealisierte Frauengestalten dar, die — realitätsfern — in einer Welt der Träume oder Wahnvorstellungen leben. Rosetta hat eigentlich nur eine puppenhafte, schemenhafte Bedeutung, Valerio spielt bewusst einen Narren, während sich Marie der 'niedereren Volksschicht' zuordnen lässt, die aus der Bezogenheit zu einer Allgemeinheit heraus, Gefühle und Eindrücke im Lied ausdrückt. Aber trotzdem kommen dem Lied bei Büchner keine gemeinschaftsbildende Elemente zu, die Marcellaise und die Caramagnole einmal ausgenommen. Ganz im Gegenteil stellt es vielmehr die Einsamkeit der Menschen heraus.

Genau wie die Lieder, geben die Einlagen auch im Ganzen Grundeinsichten wieder (z. B. das Anti-Märchen), weisen über sich selbst hinaus und stellen allgemeine Bezüge her, was auch an der mundartlichen Verwendung der Sprache zu bemerken ist, und and der oft aus dem Zusammenhang gerissenen Erwähnung eines bekannten

lyrischen Verses. Auch dienen sie dazu, die Kontrastdynamik des Gleichzeitigen hervorzuheben (die Bänkellieder in der Promenadenszene des *Danton*, die Tanzmusik mit dem "Immerzu, immer zu" im *Woyzeck*) und geben den Stücken einen ostentativ modernen Anstrich. Hinlänglich evident ist also, dass man bei der Betrachtung dieser Einlagen sie nicht mehr einfach als Stimmungselemente verstehen darf. Sie sind unentbehrlich im dramatischen Werk des Dichters und bilden im Zusammenhang den Schwerpunkt seines bewusst sprachgestisch durchtränkten Ausdrucks.



## A IMAGEM DA AMÉRICA (\*)

*Irlemar Chiampi Cortez*

“Como en el juego de dados de los niños, cuando cada dado esté en su sitio tendremos la verdadera imagen de América”

(Alfonso Reyes, *Ultima Tule*)

O. A indagação sobre o que é a América tem sido, sistematicamente, a força propulsora e profundamente vitalista do pensamento hispano-americano. Para esse núcleo ontológico irreduzível das teses americanistas converge todo o interesse pela difusão e penetração das ideologias na América Hispânica, posto que a sua História das Idéias assinala um movimento contínuo de produção e modificação das interpretações sobre a realidade continental. Não encontramos na reflexão norte-americana, nem na brasileira, a mesma veemência, e até obsessão, com que os hispano-americanos têm sentido a necessidade de definir a sua cultura no contexto ocidental, de identificar-se diante das diversas formas de colonização, de criar um sentido e um método de conhecimento para sua realidade histórica. A atração para interpretar o “ser americano” tem produzido um discurso incessante e coeso, que, se bem engendrou o fenômeno da “angústia mestiça”, pôde também constituir o mais denso capítulo do ensaio e da literatura hispano-americana.

O propósito deste trabalho é reconhecer as principais idéias investidas nesse discurso, mas sem pretender exaurir todas as fontes das interpretações; queremos extrair de algumas delas a *atribuição eufórica* que, subjacente ou explícita, as atravessa e compõe uma imagem relativamente unificada, da América para os hispano-americanos. A importância desse discurso para os estudos literários se observa pelo modo como a investigação americanista, desbordando o âmbito da ensaística, refluíu para a série literária-poética, e como muitas vezes

---

(\*) — Texto revisto da conferência lida na Sterling Memorial Library da Universidade de Yale, no dia 10 de abril de 1977, e seguida de debate, do qual participaram os professores convidados: Yumna Maria Simon, John Bruce-Novoa, Emir Rodríguez Monegal, Manuel Durán, Emilia Viotti da Costa e Florestan Fernandes.

com ela se confundiu. É, sobretudo, desde o primeiro quarto deste século, quando essa investigação ganha notável impulso — e depois de uma longa operação de trânsito e acumulação de idéias, que teve de superar ora as dificuldades de comunicação entre os intelectuais, ora as forças alienantes dos colonialismos — que se pode apreciar melhor como a literatura hispano-americana soube absorver as modulações e as próprias contradições das ideologias americanistas e resolvê-las poeticamente sob a forma de ideologema romanesco. A maturidade e a energia que a ficção revela em suas últimas promoções não pode ser devidamente apreciada se não se considerarem o respaldo ideológico e a consciência crítica que lhe empresta o pensamento americanista, com seus quase cinco séculos de experiência em busca da unidade conceitual sobre a América.

1 O primeiro problema que se coloca quando falamos da América no pensamento americanista é o próprio referente (não o geográfico, mas o cultural) que a palavra representa. Nos tempos coloniais, os espanhóis a empregavam para referir-se à Hispano-América; hoje em dia todos a usam para referir-se aos Estados Unidos. O deslizamento semântico iniciou-se com a usurpação do nome América pelos norte-americanos, quando em 1776 foi uma solução para as treze ex-colônias inglesas integrarem uma nação sob uma denominação abrangente. Depois, a hegemonia política e econômica dos Estados Unidos no século XIX consumou o emprego restrito do nome que durante três séculos vinha significando a porção sul do continente. As denominações objetáveis e provisórias (e politicamente intencionadas: Hispano-América, América Latina, Ibero-América, Indo-América) nunca puderam substituir a significação do nome original. Tal problema de denominação pode parecer convencional, mas não deixa de ser revelador da própria crise ontológica que promove a investigação americanista. Se é irreversível, do ponto de vista político, a perda do nome América para os outros americanos, é curioso observar como muitos escritores persistem no seu emprego para referir-se à entidade cultural, geograficamente situada abaixo do Rio Grande. Essa resistência à entrega do nome envolve, certamente, toda a problemática do enfrentamento das culturas anglo-saxônica e ibérico-latina, que tem decisiva influência na renovação do discurso americanista.

Mas os argumentos que legitimam essa tendência ao resgate, é que originalmente o apelativo América fôra atribuído à massa meridional do continente, para homenagear o navegante que elucidou o dilema sobre a natureza das terras descobertas. O batismo foi feito pelos cartógrafos do Ginásio Vosgiense de Saint-Dié, no folheto intitulado *Cosmographiae Introductio*, de 1507. O editor Martin Waldseemüller agregou ao mapa mundi a célebre *Lettera* de 1504 de Amé-

rico Vespuccio, responsável pela revelação do continente como a “quarta parte” do mundo, contra a hipótese colombiana do “ser asiático” das terras descobertas. De acordo com os relatos de Vespuccio, a inscrição cartográfica do nome América aplicava-se às terras do sul, visitadas na sua viagem portuguesa de 1501 a 1502. Assim, no mapa que ilustra a tese de Vespuccio, o mundo novo refere-se apenas à terra firme meridional, ficando esta separada da setentrional pelo mar, e ainda tida como sendo a Ásia (1) De resto, quando em 1620 os *Pilgrim Fathers* arribam a esta parte do hemisfério, a existência de várias universidades, colégios conventos, imprensa, teatro público, o florescimento das artes plásticas e da literatura na América Hispânica legitimavam o atributo *americano* aos membros de uma sociedade consciente de “sua individualidade a zelosa de seus direitos”, como observa Pedro Henríquez Ureña (2)

Os aspectos mencionados fundamentam a reivindicação dos significante original por ensaístas contemporâneos como Alfonso Reyes, Alejo Carpentier ou Lezama Lima, cujo trabalho de revisão conceitual da América recorre freqüentemente aos tempos coloniais, em busca também de um significado dessa cultura. A postulação, ao nível físico, histórico, político, religioso e mítico dos critérios da *diferença* americana com relação a outros modelos culturais, constitui o mais substancial legado da ensaística atual, mas ela se nutre da primeira imagem do continente, aquela que começa o discurso americanista. E quando nasce esse discurso?

2. Para Alfonso Reyes, a imagem da América começa a ser forjada antes de sua existência histórica: “antes de ser un hecho comprobado, [América] comienza a ser un presentimiento a la vez científico y poético” (3) Reyes refere-se às remotas fantasias sobre terras ocidentais que percorrem documentos egípcios de 3.000 anos A.C., a Atlântida de Platão, a imaginação dos estóicos gregos, a *Medéia* de Sêneca, as lendas medievais de remotas ilhas, as profecias de Ramón Lull, e que atravessam os poemas renascentistas para chegar às mãos de Cristóvão Colombo pelas páginas da *Imago Mundi*, do Cardeal Alíaco, em 1482.

---

(1) — A extensão do nome América a todo o continente só se torna habitual depois do mapa mundi de Mercator, de 1538. Sobre a questão cosmográfica, V. Edmundo O’Gorman, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, Fondo de cultura económica, 1958, p. 72-3 e notas 104 e 108.

(2) — Las corrientes literarias en la América Hispánica, México, F.C|E., 1964, 3ª ed., p. 60.

(3) — *Ultima Tule* (ensaio de 1942), in *Obras Completas*, tomo XII, México, F.C.E., 1960, p. 29.

“Y así, antes de ser esta firme verdad que unas veces nos entusiasmo y otras nos desazona, América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladuría de los aventureros, la codicia de las empresas y, en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites” (p. 14).

Os antecedentes fabulosos prefiguram o discurso americanista, mas seu começo é, a rigor, aquele interpretante forjado no momento do Descobrimento e da conquista, pelos cronistas do Novo Mundo. Com eles se inicia o conceito de “maravilha” — recolhido das antigas tradições e rejuvenecido no fulgurante momento em que a América se torna um referente real. A significação eufórica da América para o homem europeu, que vai desde o espetacular impacto do Descobrimento até pelo menos os fins do século XVIII, faz-se pela incorporação de mitos e lendas dos testemunhos narrados dos primeiros viajantes. São freqüentes nos cronistas expressões como “encantamento”, “sonho”, “maravilha”, “não sei como contar”, “faltam-me palavras” que, se bem denotam o assombro natural diante do desconhecido, refletem também a falta de referência para os novos objetos, seres e fenômenos. No IV livro, capítulo 36 da *História natural y moral de las Indias* (1590), o padre José de Acosta nos dá um excelente registro da perplexidade do europeu diante da novidade americana. Depois de considerar confuso que a nossa fauna não tinha participado da Arca de Noé e, logo, não se explicava a sua formação, arremata com o problema de sua denominação:

‘Porque si hemos de juzgar de las especies de los animales por sus propiedades, son tan diversas que quererlas reducir a especies conocidas de Europa, será llamar al huevo castaña’

Para suprir essa lacuna semântica, os primeiros narradores recorreriam à citação de autores gregos e latinos, à comparação com as coisas conhecidas e imaginadas e, principalmente, à alusão aos relatos bíblicos, às lendas medievais (sobretudo os romances de cavalaria) e aos mitos clássicos. Na linguagem cronística, o símil, a metáfora, a hipérbole e mesmo as reticências cumpriam a função retórica de descrever frutas ou animais dos trópicos, como o mamey, a guanábana, o abacaxi, o lhama, o largato ou as aranhas. Muito episódio cômico daquelas narrações derivam da incipiência da botânica e da zoologia, que não haviam incluído ainda em seu repertório, por exemplo, o fenômeno do parasitismo vegetal — que levou Colombo a crer que as árvores tropicais tinham a vantagem de engebrar num só ramo folhas de diferentes formatos — ou a estranha espécie de mamíferos do Caribe, os manatis, que o Almirante jurou tratar-se das mitológicas sereias (com o reparo de que não eram tão belas como a tradição havia pintado) Mas é certo também, que as cinco grandes lendas americanas — das Amazonas, dos Canibais de um só olho, da Fonte

da Eterna Juventude, do Dorado, dos Índios Gigantes e a proliferação de outras de menor repetibilidade não serviram para cumprir um projeto informativo, mas sim o publicitário, de atrair grandes contingentes de povoadores, curiosos ou ávidos, mas sempre seduzidos pelo maravilhoso.

Por legítimo que seja atribuir à busca do ouro a continuidade entre a Conquista e a Colonização, é errôneo menosprezar o condicionamento visionário que atuou na ocupação do Novo Mundo pelo europeu. Sérgio Buarque de Holanda defende esta idéia, ao examinar minuciosamente a sobrevivência na imaginação ocidental da tópica da “visão do paraíso” Originado na antiguidade latina, esse motivo se fortalece exageradamente na era moderna, quando se torna plausível o Éden nas terras americanas. É notável que todos os grandes mitos da Conquista sejam produtos da imaginação castelhana e apareçam atenuados na ocupação da América Portuguesa. Tais atenuações, explica o historiador brasileiro, não se devem a uma característica étnica ou a um suposto espírito nacional português que os oponha aos castelhanos. O realismo cético, o interesse pragmático por uma realidade viável entre os colonizadores do Brasil, devem-se a contingências históricas, que têm que ver com o fundo eminentemente arcaico e conservador da monarquia lusitana, vinculada então a padrões medievais, ultrapassados pelo humanismo desinteressado e fantasioso do Renascimento (4)

No que pesem as divergências, polêmicas e objeções sobre os métodos do colonizador espanhol, já sejam na denominação e conversão dos indígenas ou na extração das riquezas, é admirável que seus relatos tenham conseguido criar um significado consistente e perdurável sobre o Novo Mundo. O significante “maravilla” ostenta o complexo significado que os fatos, seres e objetos assumiram para os cronistas. Nomear a realidade como maravilha veio a ser a solução (para bem ou para mal) para a tarefa contingente de sistematizar, de dar forma ao conjunto plural e informe de conteúdos do mundo recém ingressado na História. Diz com acerto Edmundo O’Gorman que a América não foi descoberta, mas *inventada*. O longo processo que começa com o problema de resolver o ser geográfico das novas terras e culmina com a necessidade de inventar-lhe um ser histórico, tem na concepção do maravilhoso americano uma imagem poética fundadora, um primeiro atributo, capaz de preencher o vazio original e de iniciar a construção de um ente diferenciado da Europa.

A atribuição eufórica da América pode ser tomada como o predicado básico que inaugura o discurso americanista, mas dentro dela

---

(4) — *Visão do Paraíso*. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil, São Paulo, Cia. Ed. Nacional — Ed. USP, 1969, 2ª ed. ampliada, p. 129-30.

podem-se fazer distinções, tida em conta a tipologia das idealizações de C. G. Dubois (5) As lendas de milagres e de monstros identificam a América como um “Reino das Maravilhas” (mundo *a contrário* e livre das leis físicas); a concepção como paraíso terrenal, onde se pudesse colher sem labuta os frutos de uma terra em eterna primavera a identifica como uma “Quimera” (mundo de satisfação dos apetites físicos) Enquanto essas versões prevalecem na mente popular, para os intelectuais o Novo Mundo assume a conotação da “Arcádia” (lugar livre de restrições sociais, em harmonia com a vida natural e cósmica) e, certamente, a da projeção mais racionalizada que os europeus fantasiaram: a “Utopia” Elementos arcádicos e utópicos comparecem no primeiro ensaio americanista de um escritor mestiço — o Inca Garcilaso de la Vega — que recolheu a visão idealizada da sociedade na descrição do incanato em seus *Comentarios Reales* (1609-1617) O Estado planejado, de poucas e claras leis, localizado em “nenhum lugar”, foi logo vislumbrado naquele continente despojado das complicações, vícios e desordens da História. Ao surgir como fruto de uma das maiores crises sofridas pela cultura ocidental — a que abre ao assentamento da modernidade — a América se converte no espaço privilegiado para alojar o projeto europeu de reforma social. O espírito de aventura que caracteriza o homem moderno, e que aparece encarnado no pensamento de Descartes, encontra naquele mundo novo as condições de ser absorvido em prol da reconstrução do Ocidente.

A força do estímulo que a América oferece a essa aventura individualista e moral pode ser bem medida pela concretização dos ideais utópicos empreendida por Vasco de Quiroga no México do século XVI. Inspirado na *Utopia* de Thomas More e crente na possibilidade de reproduzir na sociedade humana a harmonia divina, o bispo de Michoacán ensaia uma extraordinária organização comunal nas aldeias indígenas. As suas “Ordenanzas” (1531-1565) contêm as normas do modelo de utopia social que pôs em prática durante trinta anos, mas que chegou até o século XVIII. Suas prescrições abrangem questões administrativas e de agrupamento familiar; de jornada de trabalho (de 6 horas) e de moderação dos costumes; de distribuição equitativa das colheitas e de proteção aos desvalidos; das diversões lícitas e de rechaço à escravidão; do intercâmbio de mercadorias e de abolição dos ofícios de luxo; do regime do trabalho feminino e do controle da produção agrícola (6)

---

(5) — *Problèmes de l'Utopie*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1968 (1), n.º 85.

(6) — O cotejo das “Ordenanzas” de Quiroga e a *Utopía* de More foi feito por Silvio Zavala, *Ideário de Vasco de Quiroga*, México, El Colegio de México, 1941.

Outros exemplos de experiência utopista — como a das Missões do Paraguai (1606-1767) — podem ser recordadas, mas o impulso humanitário dos primeiros tempos será isolado e depois sufocado pela burocracia do sistema colonial espanhol. Por outro lado, a aventura européia degenera, pela sua própria abstração e claudicação com seus ideais, em refinadas formas de hipocrisia. O fim da aventura era — como diz Leopoldo Zea — servir de estímulo à Europa (7)

3. Mas como as imagens não são a realidade e sim o seu simulacro — sempre impregnadas da “força e qualidade dos afetos que secundaram o momento da sua fixação” (8) —, sua consistência de forma tem notável poder de resistência ao tempo e de circulação pelo espaço. Assim, a representação poética dos cronistas, de antiqüíssima linhagem, e a racional dos humanistas, ditadas pelas aspirações da era Moderna, produziram-se pela euforia diante da aparição do novo objeto e garantiram sua perpetuidade nos textos, graças à sua notável flexibilidade para adaptar-se às necessidades históricas dos hispano-americanos. Um dos momentos felizes dessa ocorrência aconteceu à raiz das teses polêmicas de Buffon e Cornelio de Pauw sobre a inferioridade do Novo Mundo, na segunda metade do século XVIII. A rejeição sistemática à especulação escolástica e a insistência na necessidade da investigação experimental levaram os naturalistas ilustrados a refutar a utopia da América com o escudo da ciência e do progresso. Buffon dirá que o continente americano é novo e “imaturado”; que o aborígene é incapaz de dominar o meio e que carece até de ardor sexual; que o clima é insalubre e as espécies imperfeitas ou degeneradas. Para de Pauw, a América é um mundo à margem do progresso e só se livrará de sua condição degrada pelo contato com a Europa.

No coro das refutações *criollas* às “calúnias” dos detratores da América, as vozes dos precursores da independência (José Manuel Dávalos, Hipólito Unanue, José Cecilio del Valle, Francisco José Caldas, Fray Servando Teresa de Mier) deixaram entrever a consciência política dos efeitos nefastos das teorias naturalistas (justificadoras do colonialismo europeu) para os seus ideais de reforma social e de autonomia.

Nos escritos de Fray Servando, por exemplo, as referências aos “desatinos” de de Pauw insinuam a inspiração espanhola anti-americanista e comparecem no mesmo contexto de suas denúncias da corrupção dos vice-reinados, da censura inquisitorial e do autoritarismo espanhol:

---

(7) — Cf. Leopoldo Zea, *América como conciencia*, México, UNAM, 1972, 2ª ed. p. 57

(8) — Cf. A. Bosi, “Imagem, discurso”, in *Discurso*, n.º 5, 1974, p. 65 (artigo incluído no livro *O ser e o tempo da poesia*, SP., Cultrix, 1977).

“Pauw, que parece escribió sus investigaciones americanas dentro del círculo polar, según su absoluta ignorancia de las cosas de América, y a sugestión de un español escribió contra los americanos ( . ), con una pluma teñida en sangre de caníbales, dijo que la América entera es un continente acabado de salir de las aguas. Por consiguiente, todo lleno de pantanos y lagunas hediondas y mortíferas, incapaz de madurar ninguna fruta y sólo capaz de producir juncos, réptiles y espinos; que de sus corrompidos estanques ha saltado una casta de ranas llamadas indios, especie media entre los hombres y los monos orangutanes. Estos son delirios dignos de una jaula” (9)

Se bem que a mordacidade crítica de Fray Servando lhe adviesse do contato direto com as formas degeneradas do sistema colonial, o seu pensamento político era impelido por um conceito positivo da América, já formulado naquele famoso sermão de Guadalupe, de 1794 — ponto de arranque de sua trajetória de rebelde perseguido e andarilho. Não se pode entender hoje o reto sentido daquele texto herético para o Santo Ofício e francamente subversivo para a Monarquia Espanhola, senão como uma reivindicação americanista que ia muito além da fachada inocente das duas proposições discursivas: 1) o Evangelho foi pregado na América séculos antes da Conquista por São Tomé (a quem os astecas chamaram de Quetzalcóatl — o deus-herói mítico cuja representação é a serpente emplumada); 2) a Virgem era cultuada pelos indígenas desde a pregação do apóstolo na imagem de Tonantzin (a deusa da fertilidade entre os astecas) e só depois da Conquista é que esta foi identificada como “Virgem de Guadalupe” (10). Corretas ou não cientificamente, essas idéias implicavam na desvalorização do trabalho evangélico dos espanhóis (inadmissível dentro da atribuição missional da Conquista) e continham uma versão revolucionária e ilustrada pelos doutos argumentos aportados, de uma cultura autóctone cristã e, portanto, apta a ingressar na cultura ocidental, sem a mediação colonial.

Nessa mesma ordem de protesto anti-hispânico e da qual arranca a formulação de uma nova imagem da América, as investigações dos jesuítas expulsos logram constituir a mais coesa contestação *criolla* à suposta inferioridade do Novo Mundo. Os estudos sobre a natureza — como os de orgulhosa chilenidade do Pe. Juan Ignacio de Molina (1776) — e sobre o indígena — como a *Storia Antica del Messico*

---

(9) — *Apología*, parte III, in Fray Servando Teresa de Mier. *Memorias*, tomo I, México, Porrúa, 1971, 2ª ed., p. 121-2.

(10) — *idem*, *ibidem*, p. 5-98.



(1780-81), do Pe. Francisco Xavier Clavijero, que defende o potencial criador da cultura náhuatl, inclusive dos ângulos científico, lingüístico e religioso — se erigem como claros sintomas dos nascentes nacionalismos americanos, que, de uma plataforma reivindicatória neo-utópica, começavam a abalar as bases da monarquia espanhola nas Índias.

É certo que a obra do grupo de jesuítas desterrados manifesta “una nostalgia común del paraíso indiano de que fueron arrojados”, como diz Picón Salas (11) Mas à imagem edênica, que unifica a sua ensaística, prevalece a racional utópica, mais afeita ao propósito político-social de dar às coisas americanas o sentido de validade universal. É na literatura que a tendência a revitalizar o utopismo, traço do modo *criollo* de apropriação das teses ilustradas, vai encontrar terreno favorável a combinar o seu código racionalista ao poético da imagem edênica. O poema descritivo *Rusticatio mexicana* (1781 e 1782) do jesuíta guatemalteco Rafael Landívar revivifica a tópica da América paradisíaca nas descrições jactanciosas da flora e da fauna, da beleza plácida de rios, lagos, cascatas e montanhas, da feracidade da terra, da excelência dos minérios de ouro e prata. Para compor o seu vasto cenário (15 cantos) de bonança tropical, o jesuíta guatemalteco valeu-se dos motivos virgilianos de exaltação da vida rural, da ética do trabalho agrícola, da industriiosidade dos habitantes do campo mexicano, da singeleza dos costumes rústicos e até recorreu a neologismos, latinizando vocábulos nahuas, para nomear as coisas americanas e inseri-las no repertório cultural do mundo clássico.

Esse paradoxal *criollismo* em latim não se limitou, contudo, à mera afirmação do nativo para desautorizar as teses dos naturalistas Buffon e de Pauw. A idealização arcádica do agro novo-hispano, Landívar acrescenta, no VI canto, uma alegoria da América utópica na descrição da vida comunitária dos castores (“fibri”) (12): a divisão do trabalho, a engenhosa construção da “cidade”, a solidariedade la-

---

(11) — *De la Conquista a la Independencia*, México, F.C.E., 1969, 5ª ed., p. 185.

(12) — A análise dos elementos utópicos da *Rusticatio* foi ensaiada por Arnold L. Kerson (“El concepto de utopía de Rafael Landívar en la *Rusticatio Mexicana*”. *Revista Iberoamericana*, n.ºs 96-97, julio-dic. 1976, p. 363-379), cujas conclusões aproveitei aqui, exceto a de que o uso do latim no poema se devesse à “tradução jesuíta”. Outros padres americanos desterrados como Clavijero, Cavo, Alegre ou Molina, escreveram em línguas romances. O mais provável é que Landívar, longe de querer prencer seu ócio com a dignidade dos hexâmetros latinos, elege-se a língua mais adequada aos seus propósitos políticos de: 1) obter mais rápida difusão e comunicação na Europa culta; 2) conferir status cultural ao mundo americano; 3) lograr maior credibilidade para suas idéias, homologando na língua o conteúdo racionalista de sua utopia.

boral, as provisões para o inverno, os passatempos compartilhados, o rigor dos castigos aos infratores etc.

A *res-publica* dos castores vinha assim culminar, em espécie metafórica, o ciclo das aspirações utópicas que desde sempre tinham depositado no Novo Mundo os projetos de uma humanidade mais feliz, de uma liberdade não comprometida, de uma sociedade mais justa. E, sobretudo, significava que o sonho que nutrira os ideais humanísticos da modernidade européia fôra definitivamente apropriado pelos hispano-americanos no umbral de sua autonomia política. E o que fazer agora com a imagem visionária?

4. No primeiro período do movimento de independência, essa imagem servirá para alentar os grandes projetos de iniciar uma história própria, racional e planejada de acordo com as bases da Filosofia da Ilustração. A teoria do homem universal, os princípios dos direitos humanos, a fé no progresso tinham concreções convincentes: Inglaterra com sua revolução industrial e suas instituições políticas; França com sua revolução política e ideológica e os Estados Unidos com suas novas instituições de caráter liberal e democrático. A liberdade e o bem estar social poderiam ser alcançados dentro destes cânones modernos, dos quais a Espanha se apartava irremediavelmente. Cortar as amarras com esse mundo retrógrado e negativo dos novos ideais fechava o círculo da ideologia otimista que inspirava a vontade revolucionária dos hispano-americanos.

Quando se frustram os ideais da Revolução Francesa, com a destruição do Império de Napoleão e o surgimento da Santa Aliança (1818-1822), da crítica à claudicante Europa brota a mais perdurável imagem que o pensamento decimonônico conseguiu forjar (e a que pôde atravessar o período romântico em meio a tantas vicissitudes): a da América jovem, depósito de potencialidades, reserva da História, destinada à suprema vocação de reformar o Homem. Na exaltação da natureza, subproduto da *mitologia do porvir*, refina-se a vontade de ocupar o sítio privilegiado da liberdade e da cultura. A “Alocución a la poesía” (1823) de Andrés Bello sintetiza bem os motivos mencionados, na exportação à Poesia:

“Tiempo es que dejes ya, la culta Europa  
que tu nativa rustiquez desama,  
y dirijas el vuelo adonde te abre  
el mundo de Colón su grande escena”

A contraposição América vs. Europa é mais adiante reabsorvida no antagonismo entre a Poesia e a Filosofia, entre a inocência do primitivo e a degeneração da razão. À Europa corrupta — “luz y mise-

ria”, “encina carcomida”, onde a “coronada hidra” (alusão à Santa Aliança) (13) ameaça o retorno à “noche de barbárie y crimen” — o poeta opõe a imagem estelar: “América, del sol joven esposa, /del antiguo Oceano hija postrera/ en su seno feraz cría y esmera” A mesma intenção revolucionária, paradoxalmente expressa em forma neoclássica, retorna três anos depois na silva “La agricultura de la zona tórrida”, poema de cunho didático que descreve o banquete da “tierra hermosa” para defender o ethos virgiliano na construção das nacionalidades americanas. A América como refúgio da liberdade é a idéia que o americanismo de Bello fez circular entre seus coetâneos. “La hoguera anunciadora, diz Henríquez Ureña, salta, como la de Agamenón, de cumbre en cumbre, y arde en el canto de victoria de Olmedo, en los gritos insurrectos de Heredia, en las novelas y las campañas humanitarias y democráticas de Fernández de Lizardi, hasta en los *cielitos* (\*) y los diálogos gauchescos de Bartolomé Hidalgo” (14)

Mas todo o otimismo do conceito valorativo do espaço americano viria a esboroar-se contra a crueza da realidade que resistia à adaptação dos esquemas progressistas dos países modernos. A exemplaridade da democracia que se havia instalado com a independência das treze colônias norte-americanas levava a decepcionantes confrontos com a América abaixo do Rio Grande que, por volta de 1830, debatia-se em guerras civis, ditaduras, analfabetismo, agitações e violência. A teoria do homem universal parecia agora uma falácia para o intelectual hispano-americano que assistia à escalada fulminante do *caudillismo*, fenômeno imprevisto para os ideólogos formados no enciclopedismo e que só se explicava pela herança do autoritarismo e feudalismo espanhóis. O vínculo com a Espanha não podia ser cortado de um golpe e o grande dilema que se abate sobre a Hispano-América é como desfazer-se da pesada carga colonial. O cenário da América do século XIX mostrava no conflito dos opostos (passado ou futuro, absolutismo ou democracia, barbárie ou civilização) a própria crise de sua identidade cultural.

Bolívar encarna, melhor que nenhum outro americano de seu tempo, o processo de conversão da imagem eufórica da América na sua contrapartida e a conseqüente crise axiológica patente nos dualis-

---

(\*) — *cielito*: tipo de composição gauchesca, de começos do século XIX, cujo estribilho começava com “ay, cielito...”

(13) — A exegese dessa imagem foi feita por Emir Rodríguez Monegal em *El otro Andrés Bello*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 70

(14) — *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, in *Obra crítica*, México, F.C.E., 1960, p. 241.

mos exclusivos (15) O seu pensamento descreve um trajeto parabólico que, em duas décadas, vai do otimismo dos ideais da democracia absoluta para o ceticismo, digamos, da relativização da democracia. A *Carta de Jamaica* (1815), texto que marca o zênite da mencionada evolução, já revela a pugna entre a visão utópica e a realista. O sonho da Grande Federação Americana, da fraternidade das novas nacionalidades, unidos como na anfictionia grega (“Qué bello sería que el istmo de Panamá fuese para nosotros lo que el Corinto para los griegos”), esbarra com a falta de preparação dos hispano-americanos para a liberdade, devido à passividade colonial: “Nosotros somos un pequeño género humano, poseemos un mundo aparte, no somos ni indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles” Essa constatação o levará a preconizar um regime de transição entre a antiga organização espanhola, centralista, e os ideais democráticos da Revolução, para “evitar las anarquías demagógicas o las tiranías monocráticas” No *Discurso de Angostura* (1819) acentua-se o afastamento da idéia de democracia pura, rousseauniana, que vai desembocar na tese da presidência vitalícia do Estado Federal Andino, no Congresso do Panamá (1826) e na ditadura da Gran Colombia, ao final dos anos 20.

Não cabe aqui o exame das causas históricas que levaram o Libertador ora à contradição do seu postulado de um governo forte e ao mesmo tempo liberal, legalista e democrático, ora à renúncia até mesmo a essa solução provisória e ao ideal continental da Grande Pátria (16)

Para os objetivos do nosso tema, basta assinalar que, do questionamento bolivariano da imagem utópica da América não emerge jamais a descrença no futuro americano. A idéia da universalidade da cultura hispano-americana, fundamentada no ideal da solidariedade continental, é a que teve maior ressonância no seu tempo e até no século XX. É o seu gênio político que faz erigir, dos escombros da utopia romântica do grandioso destino a ser produzido pela mecânica

---

(15) — É curiosa a analogia que estabelece Víctor Andrés Belaunde entre a dualidade do pensamento de Bolívar e as duas estátuas, de Caracas e a de Lima, que representam os dois momentos de sua ação política: na primeira, arrogante e a cavalo, traduz os sonhos de grandeza dos tempos libertários; a segunda o mostra fatigado e triste, a espada inerte, com a amargura da consciência da realidade americana. (cf. *Bolívar y el pensamiento político de la revolución hispanoamericana*, Madrid, Cultura Hispánica, 1959, p. 139).

(16) — Sobre essa questão, o citado livro de Belaunde é abundante na análise e documentação. V sobretudo caps. XX a XXX.

da História (17), a nova utopia que iria canalizar as forças da emancipação mental dos hispano-americanos, desde meados do século XIX: a da Educação.

As raízes do novo mito se encontravam nos dois princípios correlatos que deram o arranque da Revolução: 1) desvencilhar-se da tradição espanhola (sempre a culpada pelo despreparo, a ignorância e os vícios do presente); 2) encontrar um lugar na História (na modernidade), adotando fórmulas estrangeiras para ingressar, a curto prazo, na nova ordem gerada pela cultura ocidental. Assim, quando os povos hispano-americanos tomam consciência da marginalidade da cultura em que tinham se formado — problema que se coloca, segundo Leopoldo Zea, desde os fins do século XVIII e com toda crueza no XIX (18) — lançam-se a assimilar os valores e os frutos da nova cultura. Não custa repetir que, no processo desespanholização-europeização, o exemplo dos Estados Unidos atua como pedra de toque. Pode-se dizer que este fato é o reflexo, no plano intelectual, do surgimento daquele “pacto neocolonial” do plano econômico, quando se fortalece a hegemonia continental da nascente potência imperialista que, no correr do século XIX, assumiu o papel de “gendarme” a serviço dos interesses financeiros internacionais, para, no início do século XX, defender os próprios (19)

Lúcidos educadores de então tiveram consciência da inequação dos modelos forâneos à realidade latino-americana e afirmaram a necessidade de “independência espiritual” José de la Luz y Caballero, Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, José Victorino Lastarria ou Francisco Bilbao, criticaram o servilismo da adoção das filosofias inglesa, francesa ou alemã, sustentando a urgência de soluções próprias. Malgrado a comprovação dos desajustes de todo tipo de transplante cultural à América Latina, parecia inevitável a “europeização”, devido à incipiência das teorias educacionais próprias, à inexistência de uma Filosofia americana, ao afastamento do intelectual das massas

---

(17) — Antonio Cândido sintetizou essa utopia na fórmula “terra bela-pátria grande”, em que a relação causal conduzia “a una literatura que compensaba el retraso material y la debilidad de las instituciones por la supervalorización de los aspectos ‘regionales’, haciendo del exotismo un motivo de optimismo social” (*Literatura y subdesarrollo*”, in C. Fernández Moreno, org. *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972, p. 336). É preciso assinalar, porém, que se a literatura narrativa conseguiu sustentar até fins do século XIX dita “mitologia do país novo”, no ensaio ela é precocemente questionada, quando da visão apocalíptica da “barbárie”, se forja o mito da Educação.

(18) — Cf. *Filosofía y cultura latinoamericanas*, Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos” (Col. Repertorio Americano), 1976, p. 25.

(19) — O “pacto neocolonial” é examinado em suas implicações históricas por Halperin Donghi, in *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Ed., 1972, 3ª ed., sobretudo p. 214-5 e p. 284 e seguintes.

iletradas (ora pelo seu status social, ora por sua refinada formação parisiense ou londrina), e, em suma, devido ao desconhecimento do que fosse a tão propalada “realidade latino-americana” De resto, os contrastes entre a vida urbana e a rural, as disparidades sociais, o caos político, a brutalidade do meio, eram tidos como índices de “barbárie”, cuja eliminação se programava pela assimilação das formas “civilizadas” de vida.

Foi Sarmiento quem reduziu o complexo problema cultural da América à antinomia civilização vs. barbárie (*Facundo*, 1845 e *Conflictos y armonías de las razas en América*, 1883) Segundo seu esquema, no solo argentino — e extensivamente no da América — conviviam duas civilizações: uma medieval, retrógrada, bárbara, que habita o campo, e outra moderna, educada, europeizada, que habita a cidade. Os elementos que compõem a imagem da América bárbara são identificados com a herança espanhola (a Inquisição, a escravidão, o despotismo) e com o substrato indígena (a perfídia, a indolência, o primitivismo, a ignorância) — inclusive nas zonas de culturas autóctones superiores. *Facundo*, o *caudillo* sinistro, o “gaucho malo”, produto do regime tirânico de Rosas, personifica os males da barbárie: “es el hombre de la naturaleza. el hombre bestia aún [que] gustaba ser temido”; “ignorante, rodeándose de misterios y haciéndose impenetrable, valiéndose de una sagacidad natural. fingía una presciencia de los acontecimientos que le daba prestigio entre las gentes vulgares”; “es el bárbaro, no más, que no sabe contener sus pasiones, y que, una vez irritadas, no conocen freno ni medida”; “es el terrorista que a la entrada de una ciudad fusila a uno y azota a otro, pero con economía, muchas veces con discernimiento” (20)

Para extirpar esse flagelo, Sarmiento propõe um programa civilizador para o “novo governo” que, entre as sugestões para organizar a instrução pública, promover a literatura, a justiça, a moralidade dos costumes e as relações internacionais, destaca a imigração de estrangeiros: “en veinte años sucederá lo que en Norteamérica. que se han levantado como por encanto ciudades, provincias y estados en los desiertos” (21) Com esta solução de importar as técnicas e o progresso, numa espécie de campanha sanitária para suprimir os males endêmicos da sociedade, superpondo uma cultura postiça para gerar uma “vida superior”, Sarmiento culmina as contradições de seu ensaio-romance (22) Faltou-lhe certamente um método sociológico

---

(20) — *Facundo*, Buenos Aires, Losada, 1974, 6ª ed., p. 80-1 e 162.

(21) — *ibidem*, p. 236.

(22) — Nos artigos dos seus últimos anos (1887 e 1888), Sarmiento reconhece os riscos da imigração indiscriminada, pela ambição desmesurada, o analfabetismo e a inassimilação dos contingentes ao meio. (cf. Ezequiel Martínez Estrada, *Sarmiento*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, 3ª ed., p. 89-94 e 101-2).

mais depurado para atinar com a complexidade estrutural do problema do *caudillo* e da marginalidade social do índio. Mas suas teses careceram, sobretudo, de rigor conceitual, posto que conferiu um estatuto de barbárie a uma cultura que era, na verdade, *bastarda*, formada de elementos heteróclitos, que hibridizam o selvagem e o civilizado (23). Ao considerar como aberrante a maior porção da América, e a mais legítima, por mestiça, sobreestimou a minoria que remedava uma concepção da sociedade e do indivíduo, emprestada do racionalismo francês e inglês dos séculos XVII e XVIII. Com esta idéia de civilização, distante da tradição *criolla*, Sarmiento privou a sua utopia educacional de operar sobre bases históricas mais reais.

Desde que a relação entre a imagem apocalíptica da América bárbara e a admiração pelos esquemas progressistas — testados com êxito nos Estados Unidos — ditava a diretriz do processo intelectual decimonônico, a instalação do positivismo como filosofia oficial parecia a melhor solução para ingressar na vanguarda da civilização. Não cabe aqui repassar os resultados alcançados, no terreno político-econômico, pelas ditaduras ou regimes liberais de corte positivista (24). No espaço do discurso americanista, cumpre indicar que o cientificismo da nova doutrina, aplicada tanto aos fenômenos físicos, quanto aos espirituais, morais e sociais, vai gerar um notável recrudescimento da imagem disfórica da América.

Dois atributos desta América, a latinidade e a mestiçagem, são julgados segundo os critérios das teorias raciais da superioridade nórdica e pelas darwinistas sobre a biologia e o organicismo social. A indisciplina, a impulsividade, a falta de espírito prático, o misticismo e a fantasia passam por manifestações da inferioridade da raça latina. Mas, como o latino é, pelo menos, europeu e branco, o racismo finisecular concentrará suas acusações sobre o mestiço (25). Da análise clínica a que submetem a sociedade hispano-americana, sairá o diagnóstico de que são as qualidades do mestiço, tanto as herdadas biologicamente, como as determinadas pelo meio — (desarmonia psíquica, imoralidade, servilismo, preguiça, belicosidade, hipocrisia, egocen-

---

(23) — Usando os termos de Sapir, Martínez Estrada observa que a cultura bárbara é uma “cultura genuína”, por oposição à “bastarda”, produto do encontro de povos, como na conquista romana (cf. op. cit., p. 61-64).

(24) — Remeto ao conhecido estudo de Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, México, El Colegio de México, 1943.

(25) — A divulgação das *Lois psychologiques de l'évolution des peuples* (1894) de Gustave Le Bon, formuladas em torno da tese de que o produto da mistura das raças é sempre inferior às originais foi decisiva para a crítica à mestiçagem na América Hispânica. Esses ecos da psicologia das raças de Le Bon são estudados por Martín Stabb em *América Latina en busca de una identidad*, Caracas, Monte Ávila, 1969, cap. II.

trismo etc.) —, as causas da doença social, que impedem o viço das instituições democráticas. A cura é conforme ao critério cirúrgico: branqueamento literal das populações, pela imigração, ou branqueamento metafórico, pelo “estudo positivo” da história, da política, da economia, da sociologia (26)

Não obstante o pleno vigor das teses positivistas, entre 1880 e 1900, escritores de grande envergadura intelectual como Manuel González Prada, Justo Sierra e José Martí, fizeram objeções ao simplismo dos tratados racistas sobre o “caráter nacional”, alertando para a relatividade de um pensamento que forçava a implicação entre a noção de evolução e a de valor. Ao começar o novo século, já era hora de remover as falácias da ciência positiva, para desembaraçar o percurso da utopia americana do mito pessimista de nossa inferioridade cultural.

5. Visto em conjunto, o discurso americanista deste século se caracteriza pelo esforço sistemático de reconstruir a imagem eufórica da América. Seu método prospectivo se apoia, fundamentalmente, na crítica aos preconceitos que nutriram a ideologia da “inferioridade natural” dos povos sulistas, para reabilitar o conceito da América como reserva dos ideais humanitários da cultura ocidental. Esse movimento que vai da aceitação irrestrita da condição histórica, legítima, real, para o retorno à qualificação utópica do Descobrimento (ou melhor, da “invenção”) da América, mostra, por um lado, o paradoxo que tem regido os anseios americanistas de promover a descolonização cultural. Mas, sua outra face significa que, nessa busca agônica e contraditória da identidade do “ser latino-americano”, o resultado é a *consciência da diferença*, cuja função é estimular um projeto de superação da marginalidade histórica, imposta aos povos latino-americanos.

Nos complexos meandros dessa busca, reconhecem-se, pelo menos, dois atributos que compõem a imagem contemporânea da América: a latinidade e a mestiçagem — considerados não exclusivos, mas complementares e valorizados como signo da universalidade dessa cultura.

A nova dimensão do americanismo abre-se com o ensaio *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, que se apresenta sob a forma de lição monologada que o venerável mestre Próspero dirige aos seus jovens discípulos. No simbolismo do texto, extraído de *A tempestade*, de Shakespeare, Ariel, o numen invocado é o “império de la razón y

---

(26) — Os tratados sobre a “América enferma” mais conhecidos são: *Nuestra América*, de Carlos Octavio Bunge (1903), *Pueblo enfermo*, de Alcides Arguedas (1909) e *Sociología argentina*, de José Ingenieros (1910)



el sentimiento. el entusiasmo generoso. la espiritualidad de la cultura. la gracia de la inteligencia”, que devem prevalecer sobre “los estímulos de la irracionalidad. la sensualidad y la torpeza”, representados por Calibán (27)

A definição dos objetivos democráticos da educação da juventude latino-americana e a crítica aos valores degradados da cultura norte-americana conlevam a descodificação dessa simbologia: a superioridade de Ariel, obtível por uma “estética de la conducta” — harmonia do ideal grego de beleza e o cristão de solidariedade humana —, identifica-se com a vocação natural da América Latina, por tradição étnica e cultural, e pelo “gênio da raça” (hispânico e latino) para os propósitos desinteressados do espírito. A denúncia da “nordomanía”, enquanto ameaça à “deslatinização” da América, completa a formulação de um modelo cultural latino-americano, no qual deve predominar a igualdade de todos para que um processo de seleção natural suscite “la revelación de las *verdaderas* superioridades humanas” (p. 224)

O ranço de aristocratismo da concepção arielista de sociedade democrática, regida pelos melhor dotados, bem como os ressaibos de conformismo, latente na oposição entre a espiritualidade da América Latina e o materialismo dos Estados Unidos são compensados pela reivindicação oportuna de um status de universalidade de nossa cultura e pela confiança no ideal supra-nacional da Magna Pátria, como espaço moral e intelectual de aglutinação dos povos latino-americanos.

Estas idéias de Rodó provocaram uma notável intensificação do discurso americanista e a sua reabilitação da tradição hispano-greco-latina teve um papel inseminador para a revisão conceitual da América, empreendida nas décadas seguintes por Vasconcelos, Henríquez Ureña, Reyes, Carpentier, Paz e Lezama Lima (28)

Contudo, o desenvolvimento posterior da imagem da América vai se concentrar no atributo, que não só dilata a idéia do universalismo, mas contém inclusive a substância diferenciadora dessa cultura, com relação a outros modelos culturais. Trata-se da mestiçagem, enquanto produto da assimilação biológica e cultural de várias raças. As variações em torno ao tema da América mestiça são abundantes e complexas. Nossa apreciação se contentará em relacionar apenas al-

---

(27) — *Obras completas*, ed. Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguillar, 1967, 2ª ed., p. 207

(28) — O crítico Fernández Retamar inverteu recentemente a simbologia de Rodó: em vez de Ariel, é Calibán (anagrama de canibal), o selvagem explorado por Próspero, quem encarna o povo latino-americano. Em última instância, a utopia arielista é substituída pela “utopia proletária” (cf. Salvador Bueno Col. *Nossa América*, Lisboa, Seara Nova, 1973, p. 7-94.

gumas, especialmente aquelas de conteúdo neo-utópico, vinculadas à imagem fundacional do continente, que já examinamos aqui no tópico 1

Quem iniciou, de modo abrangente, a valorização da mestiçagem americana neste século foi José Vasconcelos, em *La raza cósmica*, 1925. Inspirado nas reformulações das teorias deterministas de Darwin, Gobineau e Desmoulins, Vasconcelos configurou um processo da evolução humana que consistia na fusão das quatro raças e cujo resultado, a quinta raça, ou “raça cósmica”, seria a síntese anuladora das estirpes conhecidas. Neste processo, a América Latina aparece como espaço privilegiado:

“Solamente la parte ibérica del continente dispone de los factores espirituales, la raza y el territorio que son necesarios para la gran empresa de iniciar la era universal de la Humanidad (. .) tenemos todos los pueblos y todas de la aptitudes, y solo hace falta que el amor verdadero organice y ponga en marcha la ley de la Historia” (29).

Apesar do excesso de otimismo de sua utopia mestiça”, as idéias de Vasconcelos teriam repercussão continental nas valorizações posteriores do fator mestiçagem para nossa formação cultural. A geração pós-arielista dos anos 30 e 40, influenciada pelo pensamento de Ortega y Gasset e pelo magistério filosófico de José Gaos, empreende uma verdadeira “inquisição” sobre as circunstâncias imediatas do homem latino-americano. O enfoque sistemático da linguagem e do comportamento mestiços que manifestam a hipocrisia, o cinismo, a dissimulação, os explica como produto da exploração e humilhação da América pelos colonizadores de todos os tempos. A indagação sobre o caráter nacional — a mexicanidade, a argentinidade, a chilenedade etc. (30) — está na raiz da etapa de consciência crítica da realidade americana, que evolui para um conceito positivo da mestiçagem como signo da cultura americana.

Entre os escritores que mais se preocuparam com o problema destaca-se Arturo Uslar Pietri, que considerou, não o aspecto biológico, mas as derivações que a mistura de sangues promoveu na vida e na

---

(29) — José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*, Madrid, Aguillar, 1966, p. 62.

(30) — Obras como *Radiografía de la pampa* (1933), de E. Martínez Estrada ou *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, incluem-se nesse grupo. Os caps. VI e VII do já citado ensaio de M. Stabb contém a bibliografia sobre o assunto. Não há, contudo, no âmbito hispano-americano, um estudo sistemático das teses sobre o “caráter nacional”, como fez Dante Moreira Leite, em *O caráter nacional brasileiro* (São Paulo, Pioneira, 3ª ed. revista, 1976).

arte “criollas” Em um sugestivo ensaio, “Lo criollo en la literatura”, examinou a vocação hispano-americana para a “mestiçagem literária” e disse:

“La literatura hispanoamericana nace mezclada e impura, e impura mezclada alcanza sus más altas expresiones. No hay en su historia nada que se parezca a la ordenada sucesión de escuelas; las tendencias y las épocas que caracterizan, por ejemplo, a la literatura francesa. En ella nada termina y nada está separado. Todo tiende a superponerse y a fundirse. Lo clásico y lo romántico, lo antiguo con lo moderno, lo popular con lo refinado, lo tradicional con lo exótico. Su curso es como el de un río, que acumula y arrastra aguas, troncos, cuerpos y hojas de infinitas procedencias. Es aluvial” (31).

Uslar Pietri parece dizer que a literatura hispano-americana é carnavalizada, na acepção de Bakhtine. Mas na sua terminologia, a “aluvionalidade” tem um estatuto diacrônico, formulado pela comparação com as literaturas estrangeiras. À diferença destas, a hispano-americana manifesta o gosto pelas formas elaboradas, obscuras e complicadas; a deformação dos modelos; a proliferação do mítico e do simbólico; o predomínio da intuição e da emoção; o tom patético e a truculência psicológica; a utilização da literatura como instrumento de luta política e pregação reformista.

A idéia da cultura latino-americana como recipiente de influências ocupa o centro de inteligentes análises da história e da literatura. Lezama Lima assinala que a voracidade americana — na sua linguagem barroca, um “protoplasma incorporativo” — é uma herança do gênio hispânico e do autóctone, que permitiram a constituição na América de um “espaço gnóstico” aberto à produção do conhecimento e à proliferação das imagens. “El *simpathos* de ese espacio gnóstico se debe a su legítimo mundo ancestral, es un primitivo que conoce, que hereda pecados y maldiciones, que se inserta en las formas de un conocimiento que agoniza, teniendo que justificarse, paradójicamente, con un espíritu que comienza. ¿Por qué el espíritu occidental no pudo extenderse por Asia y Africa, y sí en su totalidad en América?” (32) A explicação, segundo Lezama, é a capacidade de fecundação vegetativa do espaço americano, de receber e gerar novas modalidades culturais.

---

(31) — in *Las Nubes* (1951), reproduzido em A. Uslar Pietri, *Veinticinco ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 43.

(32) — “Suma críticas de lo americano” in *La expresión americana* (1ª ed., 1957), Santiago, Ed. Universitaria, 1969, p. 120-1.

Em outras análises da problemática americana, Lazama Lima relaciona explicitamente a arte com o fenômeno histórico da mestiçagem, para atribuir à síntese hispano-incaica e hispano-negróide a responsabilidade pelas altas criações do barroco americano. A obra escultórica do índio Kondori e a do mulato Aleijadinho manifestam traços formais e ideológicos que distinguem o barroco colonial do europeu. Nos interiores e portadas esculpidas por Kondori, a natureza do mestiço americano se expressa no “plutonismo”, o fogo imaginário que rompe a unidade da teocracia hispânica, ao introduzir os emblemas cabalísticos do sol e da lua, em meio aos anjinhos de pedra. A tensão formal da proliferação desmedida das esculturas do Aleijadinho revelam, igualmente, a vontade de “contraconquista” do mestiço americano. A mesma vitalidade rebelde do fenômeno da mestiçagem aparece também nos excessos “luciferinos” de Domínguez Camargo, na curiosidade científica de Sor Juana Inés de la Cruz e na “gula” intelectual de Sigüenza y Góngora (33). As heresias e subversões dos artistas coloniais barrocos são, para Lezama, o desafio lúdico e o índice do amadurecimento do mestiço para a ruptura política do século XIX.

Os exemplos poderiam multiplicar-se na música, na linguagem coloquial, nos modos de habitação, no vestuário, nas práticas religiosas, nos regimes políticos, no comportamento social, nas ideologias. Carpentier indica que os acréscimos americanos à cultura hispano-greco-mediterrânea provêm de uma “perpétua germinação de praxis”, que nos dá uma visão do mundo mais ampla que a dos intelectuais europeus:

“El enfoque asiduo de culturas extranjeras, del presente o del pasado, lejos de significar un subdesarrollo intelectual sean por el contrario, una posibilidad de universalización para el escritor latinoamericano (...) Somos un producto de varias culturas, dominamos varias lenguas y respondemos a distintos procesos, legítimos, de transculturación” (34).

O dilema de situar a América no contexto ocidental encontra na mestiçagem um fator de autenticação de sua existência histórica. Considera-se que a parte ibérica do continente representa, nos tempos modernos, a revivescência de um fenômeno que marcou a história dos grandes centros irradiadores de civilização, como a Mesopotâmia, Grécia, Roma ou Espanha, onde o encontro de povos provocou a mistura de suas crenças, línguas, visões e técnicas, resultando em no-

---

(33) — “La curiosidad barroca” *ibidem*, p. 33-6 e p. 50.

(34) — “Problemática de la actual novela latinoamericana”, in *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1967, p. 30.

vas acomodações e formas originais de cultura. Para Uslar Pietri, a confluência de povos na América não se restringe à mera mestiçagem sangüínea, e este fato desautoriza o complexo de inferioridade do latino-americano, nascido com as idéias de superioridade anglo-saxônica. O conceito de pureza, pensa o Autor, “es absurdo y antihistórico” e é responsável pelo impedimento contínuo de aceitarmos o mais valioso de nossa condição (35)

O valor dado a essa condição corresponde a um investimento de sentido oposto ao que a mentalidade positivista atribuiria à heterogeneidade das sociedades latino-americanas: a degeneração negativa das teses racistas é assumida como um resultado original da conformação compósita para a expressão artística. Assim, a “anormalidade”, a “deformação” são consideradas como efeitos estéticos legítimos da incorporação aluvional de materiais artísticos, do luxo da composição que corrompe a compostura do discurso literário, da problematização das normas racionais dos modelos utilizados, da estilização e hibridização de procedimentos que deslizam para o lúdico, a paródia ou a combinatoria formal.

A interpretação da cultura latino-americana como um “texto deformado” ganha, pois, conotação eufórica no reconhecimento do efeito singular das misturas, paradoxos e sincretismos. Uslar Pietri chega a comprovar um “halo de intemporalidade” na poesia e na ficção, uma espécie de polifonia que condensa vozes de várias procedências (36) Lezama Lima recorre a uma metáfora para definir a arte barroca colonial — uma “grande lepra”, como a do Aleijadinho, que homologa na arte, a grandiosidade e a proliferação da rebelião mestiça (37)

Nessa mesma linha interpretativa coloca-se a fórmula carpentariana do “real maravilhoso” atributo que se refere à extraordinariedade do real (natureza e cultura) americano, à combinação insólita do natural com o prodígio, do mito com a história:

“...por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está lejos aún de haber agotado su caudal de mitologías” (38)

---

(35) — *En busca del Nuevo Mundo*, México, F.C.E., 1969, p. 13.

(36) — *ibidem*, p. 18.

(37) — *op. cit.*, p. 57

(38) — prólogo a *El reino de este mundo* (1ª ed. 1949), Montevideo, Arca, 1968, 3ª ed., p. 12.

Em sua teorização sobre os “contextos” americanos, Carpentier deixa implícito o significado de um *desajustamento* com relação aos padrões da racionalidade: nossa história apresenta outro ritmo, outro compasso, graças à sobrevivência de mitos e ritos primitivos ou tradições orais; à instabilidade das economias submetidas aos imperialismos; à instabilidade das classes sociais; aos anacronismos na arte e nas ideologias. O desajustamento natural compreende a desproporção dos acidentes geográficos e dos fenômenos da natureza — uma espécie de teratogenia natural que se homologa na anormalidade da cultura — opostos à beleza equilibrada e complacente da paisagem européia (39).

Discutir o grau de correção das imagens americanistas foge ao interesse de um estudo sobre o processo de significação de um discurso, de um universo semântico, que não é um sistema primeiro de objetos e fatos, mas um sistema de segundo grau. Atribuir valor de “falso” ou “verdadeiro” às imagens nos levaria ao termo metafísico da substância do conteúdo e faria perder de vista a natureza semiótica, convencional, da linguagem imagética. Sendo que nesta o referente América é pensado como uma unidade cultural, e não como entidade abstrata; as suas nomeações e qualificações deixam de ser “a” realidade, para ser uma semiotização em signos interpretantes, abertos, portanto, a um infinito sistema de convenções (de ideologias), a um processo ilimitado de semiose (40)

Logo, podemos dizer que o discurso interpretante sobre a América preserva uma função cognitiva sobre a realidade, mas a informação que libera já não é um dado direto. Os objetos que nomeia ou predica são modelos, símiles ou esquemas de objetos ou eventos reais, cujo valor de verdade não cabe indagar. (Talvez não seja necessária a relação entre a coexistência das heranças e influências, devida ao fenômeno da mestiçagem, e os produtos culturais americanos. Como tampouco é exclusivo do continente o “desbordamento” da natureza. O importante é que, para além da diversidade das motivações e objetivos, o americanismo libera imagens recorrentes que visam a dar um sentido homogêneo ao seu universo cultural. As culturas, já disse Lezama Lima, “van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen” (41)

A linguagem agônica das imagens utópicas — e as do seu reverso — estão ligadas a crises sucessivas das sociedades hispano-america-

---

(39) — cf. “Problemática...”, op. cit., p. 21-33.

(40) — Os princípios semióticos mencionados são discutidos por Umberto Eco, que conceituou a “unidade cultural” (cf. *As formas do conteúdo*, São Paulo, Perspectiva, 1974, cap. 2, sobretudo p. 11-25).

(41) — *El problema de América*, (1ª ed. 1959), Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969, 3ª ed., p. 72.

nas. Sua existência e continuidade devem-se a razões de ordem histórica e não se explicam como “traço distintivo” da mentalidade hispano-americana. O que elas contêm, de modo inequívoco, é a expectativa diante de um futuro, um “algo que se aproxima”, índice de uma condição existencial insatisfatória, que Ernesto Mayz Valenilla sintetizou na fórmula “no-ser-siempre-todavía” (42) Mas é certo, também, que o discurso que acusa uma expectativa diante de algo que ainda não é, mas que poderá vir a ser, ao produzir uma indefinição, conleva, paradoxalmente, uma forma definitória, não da realidade objetiva, mas do próprio sujeito que a pensa.

O ritmo cíclico dos utopismos americanistas pode e deve ser pensado num contexto ideológico mais amplo e complexo, do que o permitido neste trabalho. A preocupação sistemática pela reinterpretação eufórica da América como um universo de prodígios pode, por um lado, vincular-se a uma saudade, a um desejo difuso e nostálgico de resgatar as origens míticas e a inocência do começo — atitude mitificadora que pode levar ao comodismo e à inação política. Por outro lado pode significar a vontade de renovar os valores e as estruturas degradadas de uma sociedade submergida em violentos contrastes sociais e brutais anacronismos econômicos. Restituir utopias pode ser tanto uma operação alienante como uma crítica restauradora de um *potens* fundacional.

---

(42) — “Imagen de América Latina”, in *América Latina y su literatura*, op. cit., p. 462.





## DE FLAUBERT À RENARD: LA QUÊTE DU RÉCIT

*Italo Caroni*

Tout écrivain est amené, plus ou moins souvent, à parler de son métier, des affres ou des délices du travail littéraire. Pour les uns, écrire c'est un jeu; pour d'autres, un pensum. Si Hugo dompte mal son génie fougueux, Mallarmé au contraire rêve éternellement devant la plage blanche. Ecrire, pour l'écrivain comme pour le philosophe, c'est aussi une affaire de *méthode*. Montaigne ne peut composer ses *Essais* qu'en suivant son humeur vagabonde, son style "primesautier"; Pascal communique le vertige autant par son "esprit de géométrie" que par son "esprit de finesse"; Diderot s'amuse à détruire l'illusion romanesque alors même qu'il est en train de la créer; Flaubert désespère quelquefois d'atteindre l'adéquation parfaite entre "les belles pensées" et "la belle forme"

Il est passionnant, ce dialogue du créateur avec sa création, cette quête inlassable du graal artistique. Mais que d'obstacles, avant d'y arriver! Combien de fois ne faut-il pas tout détruire et tout recommencer? On peut suivre de près ce jeu de patience et de pénitence chez un écrivain comme Jules Renard, cet "écorché vif", apôtre du style transparent, maniaque du naturel qui n'aboutit souvent qu'au pur artifice. Ses réflexions sur le travail artistique abondent dans le *Journal*, dans la *Correspondance*, dans sa critique théâtrale et dans maintes pages de ses autres écrits (1)

En glanant dans ces ouvrages, on s'aperçoit tout de suite que Jules Renard renie la tradition romanesque telle qu'elle avait été pratiquée par ses prédécesseurs et par ses contemporains. Pour nous en tenir aux seuls grands réalistes-naturalistes, rappelons ces quelques passages: "Flaubert n'est pas *naturel*. Son style, c'est toujours un peu un style de thème. Il le fabrique sur l'heure; quelquefois c'est manqué." (*Journal*, p. 511) (2); Maupassant "avait bien du talent,

---

(1) — Nous avons procédé à un relevé systématique de ces réflexions pour l'élaboration de notre thèse: *A temática de Jules Renard*, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1971.

(2) — Jules Renard, *Journal*, Paris, Gallimard, 1935.

mais quelles ficelles” (*Lettres Inédites*, p. 243) (3); Zola” “a le style gras comme Mérimée a le style maigre” (*Dans la Vigne de Jules Renard*, p. 28) (4)

Le style, au sens étroit comme au sens large — l’art d’écrire ou l’art de composer — de ces écrivains suscite parfois son admiration, mais plus souvent sa méfiance, parce que Renard flaire partout le procédé. Le “style du thème” ou “le mot de la fin”, voilà sa cible.

La hantise du naturel revient sans cesse dans les pages du *Journal*: “Le style, c’est l’oubli de tous les styles” (p. 66); “Je veux me faire un style clair aux yeux comme une matinée de printemps” (p. 345); “Style pur comme l’eau est claire, à force de travail, à force de s’user, pour ainsi dire, sur les cailloux” (p. 612); “Le beau style ne devrait pas se voir” (p. 843) Le style c’est l’absence de style, mais “à force de travail” L’idéal ce serait d’aboutir à la transparence absolue. Par le travail incessant de la forme, arriver au naturel.

Même hantise quant aux procédés d’affabulation romanesque. Le récit rêvé doit masquer tout effort de mise en récit. Rien de plus conventionnel que le roman; donc, il faut le proscrire. Ouvrons à nouveau le *Journal*: “La formule nouvelle du roman, c’est de ne pas faire de roman.” (p. 88); “À ceux qui me disent ‘Faites du roman’, je réponds que je ne fais pas de roman” (p. 247); “Dès qu’une vérité dépasse cinq lignes, c’est du roman.” (p. 529); “Vérité. Quelques romanciers la font bien sortir du puits, mais tout de suite ils l’enveloppent dans un tas de couvertures.” (p. 624)

Parmi les techniques d’affabulation, les discordances temporelles entre l’histoire et le récit ont joué un rôle capital dans la tradition romanesque. Gérard Genette, qui les désigne du nom d’*anachronies*, s’empresse de préciser: “On ne se donnera pas le ridicule de présenter l’anachronie comme une rareté ou comme une invention moderne: c’est au contraire l’une des ressources traditionnelles de la narration littéraire.” (5) Il ne serait peut-être pas faux de prétendre qu’il ne peut y avoir de construction artistique dans déformation de l’ordre chronologique et causal des événements. Seule la vie obéit à la chronologie et à la causalité. L’oeuvre artistique, elle, n’obéit qu’à ses propres lois, qui ne sont pas forcément celles de la logique naturelle.

---

(3) — Jules Renard, *Lettres Inédites* 1883-1910, recueillies et annotées par Léon Guichard. Paris, Gallimard, 1957.

(4) — Jules Renard 1864-1964, *Dans la Vigne de Jules Renard*, Inédits recueillis et présentés par Léon Guichard, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

(5) — Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, p. 80.

Tout est bon pour l'écrivain, pourvu qu'il puisse communiquer une émotion à son lecteur. Et la manipulation du temps s'est toujours avérée l'un des moyens les plus efficaces pour susciter l'intérêt: signe de la liberté du romancier, elle lui confère tout pouvoir sur le lecteur

Mais, cette recherche de l'effet éloigne l'artiste de l'ordre naturel des événements. Autant dire, de la vie, selon Jules Renard, qui affirme: "Nouvelle et roman déforment la vie. Rien ne me choque plus qu'un retour en arrière, qu'une intrigue inventée de toutes pièces. Ce qu'il faut, c'est la peinture, qui donne l'illusion de la photographie." (Débuts littéraires, p. LV) (6)

Il est intéressant de caractériser l'oeuvre narrative de Jules Renard en tenant compte de ce souci obsédant d'en venir à bout des anachronies gênantes. Un premier rapprochement avec Flaubert permettra tout d'abord de définir la place exacte qu'occupe Renard au sein du mouvement naturaliste. Il s'agira ensuite de suivre l'évolution propre à son oeuvre même, pour mieux voir alors ce vers quoi elle tend obstinément.

Le parallèle entre *Madame Bovary* (1857) et *L'Écornifleur* (1892) s'impose au héros même du roman de Jules Renard. À Madame Vernet, qui lui demande d'indiquer des ouvrages pour sa bibliothèque personnelle, Henri, l'écornifleur, répond: "*Madame Bory*, d'abord. C'est l'histoire d'une dame qui est un peu comme vous. Elle ne sait pas ce qu'elle veut et elle finit par en mourir." (7) Les deux romans traitent du même thème — l'adultère —, sur un mode très ressemblant: critique, chez Flaubert; parodique, chez Renard. (8)

Les retours en arrière sont nombreux dans *Madame Bovary* (9): biographie des parents de Charles (p. 5-7); vie de Charles avant son entrée au collège de Rouen (p. 7-8); Emma au couvent (p. 33-37); biographies du Marquis d'Andervilliers (p. 43) et de son père (p. 46); passé suspect de M. Homais (p. 81); traits biographiques de Rodolphe (p. 119, 120-121); Emma se rappelant les temps heureux

---

(6) — Jules Renard, *Oeuvres Complètes*, Préface de Henri Bachelin, Paris, François Bernouard, 1925.

(7) — Jules Renard, *Oeuvres, I*, textes établis, présentés et annotés par L. Guichard, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1970, p. 395.

(8) — Pour la construction critique de *Madame Bovary*, voir: L. Bopp, *Commentaire sur Madame Bovary*, Paris, A la Baconnière, 1951; M. Crouzet, "Le style épique dans *Madame Bovary*", in *Europe*, in *Littérature*, n.º 10, 1973. Pour l'intention parodique chez Renard, consulter les travaux de L. Guichard, notamment le chapitre "Une littérature contre la littérature", dans *Renard, "La Bibliothèque Idéale"* Paris, Gallimard, 1961, p. 55-76.

(9) — G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Editions Garnier, 1961.

de la ferme des Bertaux (p. 161); aventures de Léon à Paris, après son départ d'Yonville (p. 215); explication du respect inspiré par le docteur Larivière, appelé au chevet d'Emma agonisante (p. 297)

Les uns très rapides, d'autres faisant l'objet de tout un chapitre, ces retours vers le passé contribuent à la description d'une atmosphère, ou d'une tonalité, selon Flaubert lui-même, et à la caractérisation d'Emma, produit de cette atmosphère. Ces discordances temporelles sont un indice parmi d'autres de l'élaboration calculée à l'avance. Romancier soucieux d'objectivité, Flaubert n'ignore pas pour autant les ressources des anachronies. Malgré sa conception d'une littérature neutre excluant autant que possible toute intervention du narrateur, il n'en demeure pas moins romancier. Et, en tant que romancier, il ne peut rester indifférent aux règles de la construction du roman: "Quelle lourde machine à construire qu'un livre, et compliquée surtout. (10)

Comme le rappelle J Neefs, bien des critiques et des écrivains ont été frappés par la construction savante de *Madame Bovary* et lui-même y consacre toute une partie de son étude (p. 45-88) où il met l'accent sur la "rhétorique narrative" et le "déterminisme rétrograde" du récit. Ce déterminisme, on le sait depuis le remarquable essai de Genette sur le vraisemblable et la motivation (11), caractérise l'arbitraire de tout récit.

Jules Renard mettra en question cette rhétorique du récit dès la composition de *L'Écornifleur*, son premier et seul vrai roman selon certains critiques. Cette oeuvre, qu'un jury de lettrés a considérée comme l'un des douze meilleurs romans du XIX<sup>e</sup>. siècle (cf. L. Guichard, *Renard*, "La Bibliothèque Idéale", p. 163), peut être tenue pour un écho et un approfondissement de l'esthétique flaubertienne de *Madame Bovary*. Renard va plus loin, à notre avis, dans la démystification du thème romantique de la rêverie amoureuse. Mais s'ils se ressemblent par leur thème, ces deux romans diffèrent néanmoins quelque peu par leur traitement artistique.

Flaubert a beau dire "Madame Bovary, c'est moi", ce roman n'est pas autobiographique, ainsi que l'a montré la critique des sources: le fait divers de l'affaire Delamare permet à l'écrivain de fabriquer son histoire de toutes pièces. Flaubert n'est pas tenu de se borner à la reconstitution d'une histoire véridique dans tous ses détails; le fait divers, matière brute, ne lui suggère que ses grandes lignes,

---

(10) — G. Flaubert, *Correspondance*, III, 20, cité par Jacques Neefs, *Madame Bovary*, Paris, Classiques-Hachette, 1972, p. 4.

(11) — G. Genette, "Vraisemblable et motivation", in *Communications*, 11, 1968, p. 5-21.

tout le reste relevant d'ailleurs de l'imagination du romancier, ou du "calcul des probabilités" comme l'a dit Duranty. (12) Grâce à cette marge de liberté, Flaubert se livre à la fabrication minutieuse de sa "lourde machine"

Renard au contraire se permet beaucoup moins de liberté. Lui, il aurait pu dire, sans jouer sur les mots, "L'Écornifleur, c'est un épisode de ma vie" Phrase hypothétique que nous autorisent à émettre à sa place les postulats de son esthétique personnelle. Pour Jules Renard, l'art c'est, non pas tant *la* vie, mais *sa* vie. L'attestent plusieurs remarques du *Journal* (p. 77, 83, 95, 142, 230, 291, 431, 432, 475, 479, 688, 719, 763, 842) et de la *Correspondance* (p. 80, 81, 83, 135, 227, 266, 287, 329, 377, 382) (13)

Dans le cas particulier de *L'Écornifleur*, il y a un parallélisme notable entre les événements enregistrés dans la *Correspondance* (p. 80, 81, 83) et dans le *Journal* (p. 51, 83, 839, 841-842) d'une part et, d'autre part, les péripéties du récit, reconstitution fidèle d'épisodes réels de la vie de l'écrivain. Il s'ensuit que, loin d'être le maître de son oeuvre, Renard en est l'esclave, ou du moins fait semblant de l'être; il s'impose le devoir de respecter les faits tels qu'ils se sont effectivement passés. Le romancier n'a plus le pouvoir d'inventer ni de jouer avec l'ordre des événements; il se borne à les enregistrer

Sous une forme voilée, le récit de *L'Écornifleur* se construit comme un journal. Henri, le parasite du couple bourgeois des Vernet, relate au jour le jour une courte période sa vie. Il est plongé dans un espace de temps limité; il ne connaît pas le passé des Vernet, de même qu'il ignore l'avenir de son aventure du moment. Le narrateur n'a donc aucune autonomie par rapport au récit; il ne commande pas aux événements, il les subit. Cette simultanéité vie-roman explique la rareté des anachronies; le récit-journal tend à réduire la manipulation du temps.

Les quatre grandes séquences du roman progressent en ligne droite. Dans la première (ch. I à IV), Henri fait la connaissance de Monsieur Vernet; dans la deuxième (ch. V à XV), il s'installe chez les Vernet et fait peu à peu la découverte de ses hôtes, qu'il se promet d'écornifler en jouant le poète misérable et besogneux; dans la troisième (ch. XVI à LIII), nous accompagnons les quatre protagonistes — Monsieur et Madame Vernet, leur fille Marguerité et Henri — au bord de la mer, où auront lieu l'adultère manqué de Madame

---

(12) — Cité par J. Neefs, op. cit., p. 29.

(13) — Jules Renard, *Correspondance* (1864-1910), Paris, François Bernouard, 1928.

Vernet et le “demi viol” de Marguerite; dans la quatrième enfin (ch. LIV à LV), Henri quitte les Vernet.

Dans cette suite linéaire d'épisodes, scènes et instantanés, le passé et le futur n'interviennent que très rarement et encore d'une façon très sommaire. L'action se noue lentement, au cours des deux premières séquences. Des bribes du passé reviennent à peine lors de l'introduction des personnages. Henri parle très peu de lui-même, juste assez pour projeter une fausse image de sa vie passée. Les Vernet et leur fille n'ont pour ainsi dire pas de biographie; nous les connaissons, avec Henri, à travers leurs gestes, attitudes et paroles. Henri-narrateur n'en sait pas plus long sur eux que nous-mêmes. Il essaie de les définir en scrutant leur comportement, en écoutant ce qu'ils disent: “Lentement, morceau par morceau, je reconstruis sa vie.” (p. 311)

L'avenir de l'aventure ne tient pas non plus beaucoup de place dans l'intrigue. À signaler seulement ces deux fois où le héros paraît anticiper sur quelques scènes: allusion au banc, qui sera plus tard celui des “Larmes” (p. 342); et prédiction des remords tardifs de Madame Vernet (p. 357) Encore peut-on supposer qu'il ne se agit là que de divagations littéraires d'Henri. Car ce piètre séducteur, bourrée de littérature, ne fait que rêver la vie d'après les formules de l'art; il a dans son esprit le modèle des situations d'adultère, et ce qu'il prédit ici correspond plutôt à ses fantaisies qu'à ce qui se sera effectivement passé par la suite.

Ajoutons que *L'Ecornifleur* présente déjà les premiers signes de ce qui deviendra l'une des caractéristiques essentielles du récit renardien: la décomposition, ou juxtaposition de petits morceaux plus ou moins autonomes les uns par rapport aux autres. Renard centre son récit sur un épisode assez court de sa vie, deux ou trois mois au maximum. Il ne prend pas assez de recul par rapport aux événements rapportés et ne peut les voir en perspective. Il s'agit de fragments d'une existence enregistrés au fur et à mesure. De courtes scènes — instantanés, a-t-on dit — se succèdent sans un lien causal explicite, mais formant encore un tout homogène.

De *Madame Bovary* à *L'Ecornifleur* la forme romanesque a donc changé, de même que Madame Vernet n'est plus Emma Bovary. Ce parallèle, qu'il faudrait certes approfondir, attire déjà l'attention sur l'attitude particulière de Jules Renard face aux recherches formelles de son temps. L'auteur de *Ragotte*, qui se disait naturaliste parce qu'il aimait la nature (*Journal*, p. 252), n'a jamais caché le peu d'importance qu'il attachait aux écoles littéraires: “*Les écoles*. — Je n'ai jamais su ce que c'était: peu de chose sans doute, un prétexte à écrire

plus tard des chapitres d'histoire littéraire. On ne doit aux écoles que les procédés. Le talent reste individuel, bien que ce dernier mot, je ne sais pourquoi, me fasse mal au coeur ” (14) Les procédés l'ont toujours gêné. Pour s'en débarrasser, il a cherché son propre chemin, avec ténacité.

S'il y a eu évolution de Flaubert à Renard, c'est parce qu'il y a eu tout d'abord évolution à l'intérieur même de la production romanesque de Renard. *L'Écornifleur* marque un moment de transition dans ce mouvement qui commence avec *Les Cloportes* et se termine par *Ragotte*. L'opposition de ces deux dernières oeuvres rendra plus saisissable encore l'effort qu'a employé Jules Renard à trouver une forme de récit idéal: “Oui: le conte que j'écris existe, écrit d'une façon absolument parfaite, quelque part, dans l'air Il ne s'agit pour moi que de le trouver — et de le copier.” (*Journal*, p. 180)

Après avoir fait ses débuts narratifs avec les huit nouvelles de *Crime de Village* (1888), Jules Renard compose son premier roman, *Les Cloportes*, (15) achevé vers juin 1889 et publié seulement en 1919, donc neuf ans après la mort de l'écrivain. Sous les influences du moment, Renard raconte dans ce livre l'histoire d'une pauvre bonne, séduite par le fils de ses maîtres, abandonnée enceinte, tuant l'enfant dont elle accouche et se suicidant par remords. Roman naturaliste donc, et par son thème et par son traitement: scènes de sensualité, d'accouchement, d'infanticide et de suicide; goût des péripéties et du mélodramatique. Ici plus que jamais, l'écrivain compose son récit; ici prédominent les anachronies.

Le but de l'auteur consiste, dans *Les Cloportes*, à rendre une certaine atmosphère, qu'il définit d'ailleurs avec une phrase de Flaubert citée par les Goncourt: “Je n'ai eu que l'idée de rendre un ton, cette couleur de moisissure de l'existence des cloportes.” (*Journal*, p. 66) Des personnages moroses et amorphes évoluent dans un décor empreint d'une lourde monotonie accentuée par la reprise continue d'événements présents et passés. Un va et vient constant du présent au passé incorpore à la vie présente du village de Titly et de la famille Lérin d'autres moments également monotones du passé. Ces retours, très nombreux, font la matière soit de chapitres entiers, soit de passages plus ou moins longs. (Cf. par exemple: 1<sup>ère</sup> partie, ch. II, III, IV, VI, VII, VIII, XVI I ; 2<sup>e</sup> partie, ch. III I, XXI V, XXXIX)

---

(14) — Jules Renard, *Oeuvres complètes*, Propos littéraires, Paris, F. Bernouard, 1927, p. 219.

(15) — Jules Renard, *Oeuvres*, I, “Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1970, p. 69-221)

Jules Renard s'est vite rendu compte que tous ces arrangements déforment le réel. Aux nouvelles bien construites de *Crime de Village* et au gros roman des *Cloportes* on pourrait à juste titre appliquer les jugements défavorables qu'il a portés sur la littérature naturaliste et celui qu'il a émis plus particulièrement sur Maupassant, qu'il admirait pourtant: "Vos petits contes de l'*Écho* sont bien, mais défiez-vous du mot de la fin. Maupassant et Jules Renard, si j'ose dire, en ont abusé." (Lettre à Henri Bachelin, *Correspondance*, p. 315)

Dégoûté des artifices du genre romanesque, Renard se tournera vers une littérature de plus en plus dépouillée, qui aboutira, après la réussite partielle de *L'Écornifleur*, aux petites "proses" parfaites de *Poil de Carotte* (1894), du *Vigneron dans sa vigne* (1894), des *Bucoliques* (1898) et de *Nos frères farouches* (1908)

*Ragotte* (16), le plus important des récits de *Nos frères farouches*, dernier livre publié par Renard de son vivant, se situe par sa technique de composition aux antipodes des *Cloportes* et constitue le point d'arrivée d'une inlassable recherche artistique.

Dans *Les Cloportes*, une idée maîtresse présidait à l'élaboration du récit: le jeune romancier essayait d'apitoyer le lecteur sur le sort de Françoise, la pauvre bonne, victime de sa condition sociale et des préjugés du milieu provincial. De ce fait, la panoplie romanesque était au service d'une idée préconçue; les intrigues centrale et accessoires, les longues descriptions, les techniques de suspense, les anachronies et beaucoup d'autres procédés trouvaient leur justification dans un projet conçu à l'avance par l'écrivain.

Dans *Ragotte* au contraire, il n'y a pas à proprement parler de projet. Ce récit ne se veut jamais l'illustration d'une idée; l'héroïne ne suggère jamais une image, elle colle au réel, elle est un être en chair et en os. Renard assemble une série d'instantanés pris sur le vif et dépourvus de tout commentaire: c'est de leur succession que se dégagera le portrait de la vieille domestique. Le mouvement narratif subsiste mais il n'est plus imposé du dehors, par le narrateur. Celui-ci se borne à copier le plus fidèlement possible des faits véridiques.

Le récit se compose de cinq fragments: "I — "Moeurs de Ragotte"; II — "La mort du petit Joseph"; III — "Lucienne"; IV — "Le Paul"; V — "Ragotte et le pauvre" "Moeurs de Ragotte" comprend un ensemble de courtes scènes révélant quelques aspects du caractère de la vieille bonne et reconstituant des étapes de sa vie passée. Cette

---

(16) — Jules Renard, *Oeuvres, II*, "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1971, p. 321-376.



reconstitution ne semble jamais être le fait d'un projet d'arrangement du vécu; la vie passée de l'héroïne renaît au gré de ses conversations, mais le présent, que nous ne quittons jamais, garde toute sa consistance.

Le vrai récit commence au deuxième fragment, qui s'articule avec les trois autres en une grande séquence logique et chronologique: on peut évaluer à huit ou dix mois la durée de cette période de la vie de Ragotte. Celle de la vie de Françoise n'était pas bien plus longue — un peu plus d'un an —, mais dans *Les Cloportes*, le présent s'interrompt plusieurs fois et le passé envahit constamment le roman. Ici par contre le temps s'écoule tout naturellement. Le narrateur raconte la maladie, la mort et l'enterrement du petit Joseph, et puis la tristesse de Ragotte. Ou plutôt, il ne raconte pas; il prend note des réactions des personnages, transcrit leurs paroles, décrit à peine certains gestes et attitudes. La transition d'un fragment à l'autre ne dénonce pas le procédé; les enchaînements sont motivés par le rythme de l'existence même de Ragotte. De même, il n'y a pas non plus de dénouement: le récit s'arrête court, au cinquième fragment, par un dialogue entre Ragotte et le pauvre; il s'arrête de la même façon qu'il aurait pu se poursuivre, car le narrateur n'est pas le maître du temps.

Avec *Ragotte*, Jules Renard s'est donc approché le plus possible de son rêve de fidélité absolue à la vie. La créature, être vivant, se libère de son créateur. Il n'y a plus ici de romancier, mais bien plutôt un simple reporter qui interviewe des êtres réels. Et, comme le disait Renard à propos d'un livre dont il a souvent rêvé: "Moi, dans tout cela, je regarde, écoute, note, mais je suis neutre." (*Journal*, p. 336)

L'évolution esthétique de Jules Renard l'amène par conséquent à une épuration quasi destructrice du récit; l'on passe du gros roman des *Cloportes* aux "proses" de *Nos frères farouches*. Quelles pourraient être les raisons profondes d'un tel refus du romanesque?

Il y a sans doute une sorte de limitation congénitale. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'une trouvaille de ses confrères, ni même de la critique. Renard lui-même l'a avoué à plusieurs reprises: "Il y a plutôt limitation. Au delà, je suis mal à l'aise, et je m'excuse en me persuadant que, pour faire bien, il faut que je fasse peu, et même petit" (*Journal*, p. 187-188; voir aussi pages 13, 71, 283, 345, 352, 471) Ou, si l'on préfère, ce témoignage vivant d'Henri, le protagoniste-romancier de *L'Écornifleur*: "Mais c'est un roman! un roman complet, avec des personnages qui ne meurent pas trop vite. Mes jeunes confrères à une grosse affaire. Tu manques d'haleine. 'J'en conviens, jamais à une grosse affaire. Tu manques d'haleine. 'J'en conviens, ja'i besoin de souffler à la troisième page, de prendre l'air, de faire

une saison de paresse; et quand je retourne à mes bonshommes, j'ai peur, comme si je devais renouer avec une maîtresse devenue grand-mère pendant mon absence, comme si j'allais traîner des morts sur une route qui monte." (Oeuvres, I, p. 388) Impuissance cauchemardesque qui lui a peut-être valu ses plus belles pages aux phrases courtes, sèches et polies qu'on a souvent comparées aux petites touches des peintres impressionnistes.

Puis il y a aussi la croyance obsédante à la parfaite correspondance entre l'art et la vie, postulat de base de toute son esthétique littéraire. Croyance naïve qui a beaucoup limité la portée de son oeuvre et qui l'a rendu classique dans les petites choses. Mais, ne pourrait-on pas se demander si ce n'est pas par commodité qu'il s'est forgé une doctrine conforme à ses insuffisances personnelles? À moins que son cas ne reflète le drame de toute une génération d'écrivains?

Comme l'a fait la plupart des naturalistes, Jules Renard lui aussi a renié le credo littéraire qui avait déterminé ses premières oeuvres, surtout *Crime de Village* et *Les Cloportes*: "Les naturalistes, comme Maupassant observaient un peu de vie et complétaient. L'imagination, l'art achevait la chose." (*Journal*, p. 785) Il n'avait pas assez le goût du document, rejetait la psychologie romanesque et reconnaissait les limites du courant réaliste-naturaliste dans son ensemble (voir *Journal*, p. 146-147, 252, 282, 659, 663, 700-701, 854, 855).

Son oeuvre valable, inaugurée avec *L'Écornifleur* en 1892, ne paraîtra d'ailleurs qu'à partir d'un moment où les tenants du naturalisme auront déjà donné des preuves d'un changement d'optique littéraire. *À Rebours*, de J. K. Huysmans, date de 1884; le "Manifeste des Cinq" contre Zola est publié en 1887; et Maupassant, lui, avait déjà dit, dans la préface de *Pierre et Jean*, de 1888: "Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision la plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même." (17) Faut-il encore rappeler que *L'Écornifleur* paraissait un an après la fameuse enquête de Jules Huret, qui sonnait le glas du mouvement naturaliste en 1891.

Cependant, Jules Renard, lui, n'a jamais pu se convertir à l'idéalisme symboliste, comme l'ont fait certains, notamment Huysmans. Philosophie, métaphysique, religion, idéal, voilà des mots qui lui sont bien indifférents! (*Journal*, 58, 543, 748) Le symbolisme triomphant ne représentera guère une issue pour cet artisan du verbe et de la grammaire, incapable de sortir de l'impasse: "Réalisme, idéalisme,

---

(17) — Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Louis Conard, Libraire-Editeur, 1909, p. XIV

autant de brumes à travers lesquelles l'homme aveugle cherche la vérité." (*Journal*, p. 543)

Il se contentera donc de soigner sa prose, ce "vers qui ne va pas à la ligne" (*Journal*, p. 72) et d'observer les frères farouches qui peuplent son petit univers paysan. Dans cet univers uni et monocorde, il n'y a pas de place pour l'aventure, ni par conséquent pour la narration. La quête du récit parfait l'aura mené à la destruction du récit, à la mise au point d'un style asphyxiant: "Je n'ai plus de joie à écrire. Je ne suis fait un style trop difficile", écrit-il dans le *Journal* le 14 de mai 1897; plainte à laquelle fait écho cette note sèche du 12 janvier 1898: "Mon style m'étrangle"

Ainsi donc sa recherche du récit pur aboutit à une impasse. Et là encore son aventure personnelle rejoint celle de nombreux esprits de son temps. Son oeuvre présente des symphômes d'une mise en question de l'affabulation, que certains critiques, comme Michel Raimond par exemple, décèlent dans la littérature française de la fin du XXème. siècle. Crise du naturalisme et crise du récit coïncident chez Jules Renard, que l'on peut inclure parmi les écrivains qui, en 1891, "concluaient à la mort du naturalisme et croyaient à l'effacement et à la disparition du roman." (18)

---

(18) — Michel Raimond, *La crise du Roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 9 et 55.



## AS ETIMOLOGIAS DE MÉNAGE

*Izidoro Blikstein*

“ .faba, fabarius, fabaricus, fabaricotus, faricotus; haricot; par le changement ordinaire de l’F en H...” (1).

É assim que G. Ménage explicava, em 1694, a origem do francês *haricot* “feijão”; este verbete tem sido tão comentado e criticado que hoje pertence ao “folclore” da lingüística. Alguns lingüistas da atualidade chegam quase à irreverência ao afirmarem, como K. Baldinger, que tal explicação é “... tão bonita que não podemos deixar de lastimar que a única coisa de exato nela sejam as vírgulas.” (2). Mas vale ressaltar que o nosso Machado de Assis também se referiu a Ménage, não com irreverência e sim com graça e piedosa ironia, numa crônica que transcreverei a seguir e cujo valor está não só na arte mas na sabedoria lingüística que dela se pode depreender:

Tantas são as matérias em que andamos discordes, que é grande prazer achar uma em que tenhamos a mesma opinião. Essa matéria é o carnaval. Não há dous pareceres; todos confessam que este ano foi brilhante, e a mais de um espírito azedo e difícil de contentar ouvir que a rua do Ouvidor esteve esplêndida.

Ouvi mais. Ouvi que houve ali janela que se alugou por duzentos mil-réis, e terá havido outras muitas. É ainda uma causa da harmonia social, portanto se há dinheiro que sobre, há naturalmente conciliação pública. Nas casas de pouco pão é que o adágio acha muito berro e muita sem-razão. Uma janela e três ou quatro horas por duzentos mil-réis é alguma cousa, mas a alegria vale o preço. A alegria é a alma da vida. Os máscaras divertem-se à farta, e aqueles que os vão ver passar não se divertem menos, não contando a troca de confete e de serpentinas, que também se faz entre desmascarados. Uns e outros esquecem por alguns dias as horas aborrecidas do ano.

---

(1) — Ménage, G. — *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, chez Briasson, 1750, s. v., p. 13.

(2) — Baldinger, K. — “Língua e Cultura”, in *ALFA*, Revista da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília — Departamento de Letras, IX, março de 1966, p. 54.

Tal é a filosofia do carnaval; mas qual é a etimologia? O Sr. Dr. Castro Lopes reproduziu terça-feira a sua explicação do nome e da festa. Discordando dos que vêem no carnaval uma despedida da carne para entrar no peixe e no jejum da quaresma (*caro vale*, adeus, carne), entende o nosso ilustrado patricio que o carnaval é uma imitação das *lupercais* romanas, e que o seu nome vem daí. Nota logo que as *lupercais* eram celebradas em 15 de fevereiro; matava-se uma cabra, os sacerdotes untavam a cara com o sangue da vítima, ou atavam uma máscara no rosto e corriam seminus pela cidade. Isto posto, como é que nasceu o nome carnaval?

Apresenta duas conjeturas, mas adota somente a segunda, por lhe parecer que a primeira exige uma ginástica dicícil da parte das letras. Com efeito, supõe essa primeira hipótese que a palavra *lupercalia* perdeu as letras *l*, *p*, *i*, ficando *uercala*; esta, torcida de de trás para adiante, dá *careual*; a letra *u* entre vogais transforma-se em *v*, e daí *careval*; finalmente, a corrução popular teria introduzido um *n* depois do *r*, e ter *carneval*, que, com o andar dos tempos, chegou a *carnaval*. Realmente, a marcha seria demasiado longa. As palavras andam muito, em verdade, e nessas jornadas é comum irem perdendo as letras; mas, no caso desta primeira conjetura, a palavra teria não só de as perder, mas de as trocar tanto, que verdadeiramente meteria os pés pelas mãos, chegando ao mundo moderno de pernas para o ar. Ginástica difícil. A segunda conjetura parece ao Sr. Dr. Lopes mais lógica, e é a que nos dá por solução definitiva do problema.

Ei-la aqui. “Era muito natural, diz o ilustrado lingüista, que nessas festas se entoasse o *canto dos irmãs arvais*; muito naturalmente ter-se á dito, às vezes, *a festa do canto arval* (*cantus arvalis*), palavras que produziram o termo *carnaval*, cortada a última sílaba de *cantus* e as duas letras finais de *arvalis*. De *canarval* a *carnaval* a diferença é tão fácil, que ninguém a porá em dúvida.”

A etimologia tem segredos difíceis, mas não invioláveis. A genealogia é a mesma cousa. Quem sabe se o leitor, plebeu e manso, jogador do voltarete e mestre-sala, não descende de Nero ou de Camões? As famílias perdem as letras, como as palavras, e a do leitor terá perdido a crueldade do imperador e a inspiração do poeta; mas se o leitor ainda pode matar uma galinha, e se entre os dezoito e vinte anos compôs algum soneto, não se despreze; não só pode descender de Nero ou Camões, mas até de ambos.

Por isso, não digo sim nem não à explicação do Sr. Dr. Castro Lopes. Digo só que o sábio Ménage achou, pelo mesmo pro-

cesso, que o *haricot* dos franceses vinha do latim *faba*. À primeira vista parece gracejo; “*On a dû dire faba, puis fabaricus, puis fabaricotus, aricotus et enfin haricot.*” Há seguramente um ponto de partida conjectural, em ambos os casos. O *on a dû dire* de Ménage e o *ter-se-á dito* de Castro Lopes são indispensáveis, uma vez que nenhum documento ou monumento nos dá a primeira forma da palavra. O resto é lógico. Toda a questão é saber se esse ponto de partida conjectural é verdadeiro. Mas que há neste mundo que se possa dizer verdadeiramente verdadeiro? Tudo é conjectural. Dai-me um axioma: a linha reta é a mais curta entre dous pontos. Parece-nos que é assim, porque realmente, medindo toda as linhas possíveis, achamos que a mais curta é a reta; mas quem sabe se é verdade?

O que eu nego ao nosso Castro Lopes, é o papel de Cassandra que se atribui, afirmando que não é atendido em nada. Não o será em tudo; mas há de confessar que o é em algumas cousas. Há palavras propostas por ele, que andam em circulação, já pela novidade do cunho, já pela autoridade do emissor *Cardápio* e *convescote* são usados. Não é menos usado *preconício*, proposto para o fim de expelir o *réclame* dos franceses, embora tenhamos *reclamo* na nossa língua, com o mesmo aspecto, origem e significação. Que lhe falta ao nosso *reclamo*? Falta-lhe a forma erudita, a novidade, certo mistério. Eu, se não emprego *convescote*, é porque já não vou a tais patuscadas, não é que lhe não ache graça expressiva. O mesmo digo de *cardápio*.

Nem tudo se alcança neste mundo. Um homem trabalha quarenta anos para só lhe ficar a obra de um dia. Felizes os que puderem deixar uma palavra ou duas; terão contribuído para o lustre do estilo dos pósteros, e dado veículo asseado a uma ou duas idéias. Filinto Elísio mostra o exemplo do marquês de Pombal, que tendo de explicar uma lei, introduziu nela a palavra *apanágio*, logo aceita por todos. “*Apanágio* passou; hoje é corrente”, disse o poeta em verso. Ai, marquês! digo eu em prosa, quem sabe se de tantas cousas que fizeste, não é esta a única obra que te há de ficar? (3).

Esta crônica sugere reflexões sobre a atitude verdadeiramente científica de um estudioso de ciências humanas, particularmente, da linguagem: a ciência lingüística não deve subestimar a ficção literária como fonte de sabedoria lingüística. É verdade que a literatura

---

(3) — Machado de Assis, J.M. — *A Semana*, 2.º vol., 1894-95 — Rio, Jackson, 1955, pp. 303-308

não apresenta objetiva e ordenadamente os fatos, em contraste com os tratados sistemáticos de lingüística, mas eu diria que — sem depreciar, é claro, o valor de uma teoria bem formalizada — os ficcionistas têm enriquecido sobremaneira a compreensão dos mecanismos do comportamento lingüístico. E com a vantagem de, como no caso de Machado de Assis (a exemplo de Swift, Carroll ou Platão), tratar de assuntos lingüísticos com humor e ironia, destravando o habitual freio ou tensão em que vive o pesquisador, além de propiciar-lhe as condições básicas da investigação científica (especialmente etimológica!): tolerância e humildade.

A seguinte passagem ilustra a acuidade lingüística do Autor de *Dom Casmurro*:

“As palavras andam muito, em verdade, e nessas jornadas é comum irem perdendo as letras; mas no caso desta primeira conjectura [M. de Assis refere-se a *lupercalia* > *uercala* > *careval* > *carneval* > *carneval*!], a palavra teria não só de as perder, mas de as trocar tanto que verdadeiramente meteria os pés pelas mãos, chegando ao mundo moderno de pernas para o ar. ”

Machado de Assis percebe muito bem que a etimologia tem de explicar não só o liame entre *significados*, mas também a relação entre *significantes* (utilizando sempre a moderna terminologia), chegando a vislumbrar a possibilidade de um método mais rigoroso de investigação: “A etimologia tem segredos difíceis, mas não invioláveis” E não deixa de reconhecer um princípio de método nas posições de Castro Lopes, aproximando-o de Ménage:

“Digo só que o sábio Ménage achou, pelo mesmo processo, que o *haricot* dos franceses vinha do latim *faba*. Á primeira vista parece gracejo; mas eis aqui as razões do etimologista: “On a dû dire *faba*, puis *fabaricus*, puis *fabaricotus*, *aricotus* et enfin *haricot*.” Há seguramente um ponto de vista conjectural, em ambos os casos. O *on a dû dire* de Ménage e o *ter-se-á dito* de Castro Lopes são indispensáveis, uma vez que nenhum documento nos dá a primeira forma da palavra. O resto é lógico. Toda a questão é saber se esse ponto de partida conjectural é verdadeiro...”

Não é difícil, hoje, criticar as interpretações de Ménage ou Castro Lopes. Sabe-se que a origem de *carnaval* está no italiano *carnevale* “terça-feira gorda” (< *carnclavare* “tirar a carne”) (4); *haricot* faria parte de um guisado de carneiro, também chamado *ha-*

---

(4) — Bloch, O e Wartburg, W.v. — *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1964, p. 110.



*ricot* ou *hericot*, nome derivado do francês ant. *harigoter* “despedaçar” que proviria do frâncico \**hariôn* “estragar-se” embora, nesta última explicação, ainda conste um “provavelmente” (5)! A interpretação de *haricot* está, pois, ainda no condicional e o próprio Baldinger reconhece que “Ménage não precisa envergonhar-se. Apenas 40 anos atrás os nossos mais conhecidos etimólogos também não se encontravam em situação muito melhor. O próprio Wartburg, ao escrever o primeiro tomo do Dicionário Etimológico Francês, do FEW (1922-1928), encontrava-se ainda à beira do precipício. Fazia derivar *haricot* do mexicano *ayacotli* “feijão” (6)

Mais uma vez, devemos reconhecer que é um erro de perspectiva criticar essa etimologia pré-científica a partir dos moldes da lingüística atual. Ao contrário, louvem-se a erudição, a cultura lingüística e a *ousadia de conjeturar*, numa época (fim do século XVII) em que ainda não se podia contar com os indispensáveis subsídios da gramática comparada. Assim, apesar de seus disparates ou ingenuidades, o *Dictionnaire Etymologique de La Langue Française*, de Gilles Ménage, publicado em 1694, continua sendo citado, criticado, mas também redescoberto! Começarei pelo Prof. Walther V Wartburg que, num texto decisivo para a etimologia moderna — sobretudo a estrutural — reivindica a necessidade da Semântica, do mesmo modo que Ménage teria necessitado da fonética histórica:

“As palavras não vivem simplesmente para si mesmas. A menor modificação, a inovação mínima nos matizes do sentido repercutem imediatamente nas palavras vizinhas. Quem quiser descrever hoje a etimologia de uma palavra não deverá contentar-se com verificar o desaparecimento de uma significação ou a adição de uma nova significação. Deverá indagar ainda qual o feliz concorrente, herdeiro da significação desaparecida, ou de que palavra foi extraída a nova significação. A primeira condição de efetuar tal pesquisa é uma exata compreensão da semântica e das condições em que a vida das palavras se desenvolve. Tal compreensão é tão importante quanto a elucidação das relações fonéticas e morfológicas, e as gerações futuras sorrirão tanto de nosso desprezo pelo aspecto semântico e pelo estudo de qualquer vitalidade de uma palavra como sorrimos nós agora ao ver o modo ingênuo com que Ménage considerava os sons.” (7)

---

(5) — Bloch-Wartburg — *op. cit.*, p. 316.

(6) — Baldinger, K — *op. cit.*, *ibid.*

(7) — Wartburg, W.v. — *Problèmes et méthodes de la linguistique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 125.

É notável que figure o nome de Ménage numa passagem que vale como uma autêntica profissão de fé da “escola” das *Wörter und Sachen*, abrindo amplas perspectivas para a etimologia do século XX. E a menção nada tem de demeritório, pois, guardadas as devidas proporções, Ménage foi tão desbravador para o século XVII quanto W von Wartburg, com o *F E W.*, para o século XX. Por outro lado, no já citado artigo *Língua e Cultura* (8), seu Autor, K. Baldinger, fazendo a apologia da investigação histórico-cultural na Linguística, reporta-se três vezes a Ménage; primeiro, na discussão da etimologia de fr. *fard* “carmim”:

“A derivação etimológica esabelecida por Ménage: *fucus, fardus, fard* lembra suspeitamente a conhecida brincadeira etimológica, entre os estudantes alemães, que faz derivar o al. *Fuchs* do lat. *alopex* (peixe de mar): *alopex-lopex-pex-pix-pax-pux-fuchs*. Com as palavras de Ménage poderíamos dizer sobre Ménage: tal etimologia é indigna de tão grande sábio” (pp. 38-39)

A seguir, comentando o fr. *quille* “bola”:

“...derivaria, conforme opina Ménage em 1694, do lat. *squilla* “sino”, porque as bolas se assemelham a sinos. É evidente que não é possível alicerçar sobre tamanha superficialidade a história das coisas” (p. 52).

Finalmente, a referência jocosa e até sarcástica à etimologia do fr. *haricot*: “ a única coisa que de exato existe nela sejam as vírgulas” (p. 54) Apesar da crítica, também Baldinger reconhece o pioneirismo de Ménage, a quem chama de “nosso primeiro pai das etimologias” (p. 54):

“Não devemos esquecer, porém, que Ménage não tinha ainda nem sequer idéia de uma evolução conforme as leis fonéticas. Ménage operava, com relação à evolução fonética, com quatro causas, a que chama as “quatro fontes de corrupção”: troca, acréscimo, truncamento e transposição de letras. Compreende-se que com estes princípios podia-se derivar qualquer palavra de qualquer outra. Por outro lado, Caseneuve, a quem ele critica, e que põe *fard* em relação com o al. *Farbe*, encontrava-se muito mais próximo da verdade. De fato, *fard* deriva muito provavelmente de um germânico \**farwidon* “tingir” (p. 39).

---

(8) — Baldinger, K. — *ibid.*

Não escapa a Baldinger a relação entre língua e sociedade:

“O fato de que a língua reflete a história dos povos, isto é, a relação entre a história da língua e a história da cultura, já se reconheceu então. Assim, no prólogo ao dicionário de Ménage lê-se:

“Le sort des langues a beaucoup de rapport à celui des Empires; elles ont leurs périodes, leurs révolutions, leur splendeur, et leur décadence. Un esprit philosophe démêle aisément les liaisons étroites qui unissent ces choses entr’elles: il voit combien un déluge de barbarie, ou quelque inondation de faux bel-esprit, peuvent arrêter les progrès des Langues, et même les faire aller en rétrogradant; combien au contraire la justesse de l’esprit, la politesse des moeurs, la connoissance solide des Sciences et des Beaux-Arts, influent sur la perfection du langage. Généralement il est vrai de dire, qu’on parle comme on pense. ” (pp. 39-40).

(“O destino das línguas tem muito a ver com o dos Impérios; elas têm seus períodos, suas revoluções, seu esplendor e sua decadência. Um espírito filósofo facilmente deslinda as estreitas ligações que unem tais coisas entre si: percebe quanto um dilúvio de barbárie, ou uma inundação qualquer de falsa pretensão, podem sustentar os progressos das Línguas e até mesmo fazê-las caminhar para trás; e como, ao contrário, a retidão do espírito, a delicadeza dos costumes, o conhecimento sólido das Ciências e das Belas-Artes influem na perfeição da língua geralmente é justo dizer que falamos como pensamos. ”)

Tais referências e citações ilustram bem o interesse de uma “releitura” das etimologias e reflexões menagianas, reveladoras que são do pensamento lingüístico dos séculos XVII e XVIII. Testemunha de seu tempo, Ménage tem, entre muitos méritos, o de registrar a criação de novos signos. Registro valioso, pois, se a atividade etimológica se resume, em última análise, em determinar a motivação ou transparência de um signo, seria, praticamente, impossível fazê-lo no caso de uma palavra como *fiacre* “fiacre” não fosse a informação de Ménage! Para Ullmann, por exemplo, *fiacre* torna-se transparente a partir do testemunho de Ménage:

“A opacidade pode resultar também da ausência de uma ligação ostensiva entre um nome próprio e um substantivo comum homônimo. Que relação plausível poderia existir entre a palavra francesa para exprimir uma “carruagem de aluguel”, *fiacre*, e o santo irlandês do mesmo nome que viveu no século VII? Não obstante, há uma relação, embora meramente fortuita: uma testemunha ocular, o lexicógrafo do século XVII, Ménage, registrou

que estas carruagens se chamavam assim porque costumavam estacionar em frente de uma casa da rua Saint-Antoine, em Paris, na qual havia um retrato do santo.” (9).

É o que, de fato, consta no verbete *fiacre*, do *Dictionnaire Etymologique* de Ménage (p. 589):

“*FIACRE*. On appelle ainsi à Paris, depuis quelques années, un carrosse de louage; à cause de l’Image S. Fiacre, qui pendoit pour enseigne à un logis de la rue Saint Antoine, où on louoit ces sortes de carrosses. *C’est dont je suis témoin*” (grifo meu)

(“*FIACRE*. Assim se denomina em Paris, há alguns anos, um coche de aluguel; por causa da imagem de S. Fiacre, pendurada como tabuleta numa casa da rua Santo Antônio, em que se alugava essa espécie de coche. *É o de que sou testemunha*” (grifo meu).)

Por outro lado, para o verbete *fiacre*, Bloch e Wartburg limitam-se a transcrever literalmente a explicação de Ménage (10) Mas o importante é que ela não fica por aí, pois Ménage acrescenta:

“Nous avons de même appelé *Blavet* des carrosses de voiture, d’un nommé *Blavet*, qui les louoit à ceux qui en avoient besoin. *C’est aussi dont je suis témoin oculaire*” (p. 589)

(“Do mesmo modo denominamos *Blavet* aos coches de um chamado *Blavet*, que os alugava aos que deles precisavam. *É o de que também sou testemunha ocular*” (grifo meu).)

Ora, aí está o interesse de uma “releitura” das etimologias menagianas; a observação acima passou despercebida e tem, no entanto, grande alcance no que toca a uma metodologia etimológica. Com efeito, pode-se notar que Ménage não se contenta com a simples relação entre o signo e seu referente, mas busca o modelo que justifique tal relação: “Nous avons de même appelé *Blavet* des carrosses de voiture, d’un nommé *Blavet*. ” Por que, então, tanta ironia para com o primeiro etimologista moderno? Afinal de contas, se guardarmos a devida distância, outro não é o raciocínio de um lingüista contemporâneo, Pierre Guiraud, ao traçar novos caminhos para a etimologia, com base numa *tipologia*:

---

(9) — Ullmann, St. — *Semântica* — Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, p. 159.

(10) — Bloch-Wartburg — *op. cit.*, p. 260.

“Entre a etimologia que faz de *pantalon*, “calça” a coisa que *pend aux tatlons*, “pende sobre os calcanhares” e a que o liga à calça comprida da personagem da *Comédia dell Arte*, a primeira é a mais lógica, natural e evidente, mas — além dos argumentos fonéticos e sintáticos — tal evidência se anula diante daquela da língua que nos prova que uma das maneiras de designar uma roupa é dar-lhe o nome da personagem que introduziu a sua moda (*fontange, spencer, palatine* etc.)” (11)

Assim, o verbete *fiacre*, de Ménage, já conteria, embrionariamente, a idéia de um modelo lingüístico que explicasse a formação de novos signos. E é Guiraud que, sabiamente, vai situar o valor de Ménage, divisando dois grandes méritos em suas etimologias; a saber, *o princípio das mudanças fonéticas e a pertinência de um grande número de explicações etimológicas*:

“Mas seria cruel e inglório cumular o bom filólogo com nossos sarcasmos, pois não sabemos o que reserva a posteridade quanto a nossas próprias conjecturas. Afinal de contas, Ménage lançou o princípio muito justo, e original em seu tempo, das alterações fonéticas; se ele as concebeu em termos ingênuos é porque não podia ser de outro modo na época; acrescentemos enfim que numerosas etimologias suas são bem pertinentes.” (12).

Ferdinand Brunot, em sua monumental *Histoire de la Langue Française*, já tivera a oportunidade de assinalar a pertinência da obra etimológica de Ménage:

“Comparem-se seus resultados aos da ciências moderna: em 300 palavras que Diez explicou depois de Ménage, não há nada menos de 216 cuja etimologia ele reconhece conservar de seu predecessor, ou seja uma proporção de 72%. Diante desses números, não teríamos o direito de concluir com Gröber que “o desprezo por Ménage é feito sobretudo de ignorância”? (13)

E esta porcentagem tão significativa foi recentemente incluída na herança lingüística dos séculos clássicos (XVII e XVIII) por J Stefanini, ao assinalar os momentos decisivos da lingüística diacrônica (14)

---

(11) — Guiraud, P — *L'étymologie*, “Que Sais-Je?”, Paris, P. U. F., 1964, pp. 92-93.

(12) — Guiraud, P. V — *op. cit.*, pp. 24-25.

(13) — Brunot, F. — *Histoire de la langue française des origines à 1900* — Paris, A. Colin, 1905-37, 10 tomos, tomo I, p. 7

(14) — Stefanini, J — “Sur la grammaire historique du français”, in *Langue Française*, nº 10, maio, 1971, Paris, Larousse, p. 9.

Todas estas considerações convidam a olhar mais de perto o *Dictionnaire de Ménage*. A obra apareceu com o título *Les Origines de la langue française*, em 1650 (Paris, Courbé) e foi reeditada em 1694 com o título aumentado — *Dictionnaire Etymologique ou Origines de la Langue Française* — e um importante acréscimo, a saber, as *Origines de la Langue Française* de Caseneuve. Muito mais completa é a edição de 1750, sob a responsabilidade de Antoine-Claude Briasson, “libraire à Paris” (15), pois vem enriquecida de dedicatórias, notas preliminares, prefácios, cartas, biografia, além de opúsculos de etimologistas contemporâneos de Ménage. Com efeito, muitos comentadores surgiram entre 1694 e 1750 e o editor houve por bem incluir importantes adições às explicações de Ménage, como, por exemplo, as de Le Duchat, conservadas pelo Secretário da Academia de Ciências de Berlim, Sr. Formey, e cedidas depois ao editor do *Dictionnaire*. A título de documentação, vale transcrever aqui um trecho do *Avertissement* do editor, o que nos permite conhecer a seriedade das preocupações dos etimologistas da época. e editores também:

a) Um conceito ainda válido de etimologia:

“Tout ce que l’on peut dire sur cette nouvelle Edition du Dictionnaire Etymologique de la Langue Française, ayant déjà paru dans le *Prospectus* donné au Public; nous en répéterons ici seulement ce qui vient à notre sujet.

“Chercher ce que les Langues ont emprunté les unes des autres, les analyser, et les rappeler à des origines, dont les vestiges presque effacés se dérobent aux yeux les plus pénétrants; c’est ce qui constitue la Science Etymologique, c’est enrichir la Langue: travail épineux, qui demande des connoissances prodigieuses, une sagacité singulière, beaucoup de Dialectique, et même de Philosophie. ”

(“Tudo o que se pode dizer a respeito desta nova Edição do *Dicionário Etimológico da Língua Francesa* já foi publicado no *Prospecto* oferecido ao Público; repetiremos aqui somente o que toca a nosso assunto.

“Pesquisar o que as línguas tomaram de empréstimo umas às outras, analisá-las, e revocá-las às origens, cujos vestígios quase apagados se furtam aos olhos mais penetrantes; enriquecer a Língua é o que constitui a Ciência Etimológica: trabalho espinhoso, que exige prodigiosos conhecimentos, uma singular sagacidade, muita Dialética, e até Filosofia...”).

---

(15) — Ménage, G. — *op. cit.*, p. XIX

b) Formação de Ménage, repercussão de sua obra e sua atitude científica:

“M. l’Abbé Ménage, muni d’une vaste Littérature, versé dans les Langues anciennes, savant dans quelques-unes modernes, est entré le dernier dans la carrière des Etymologies, et a devancé tous ceux qui avoient écrit sur cette Science en François. Ses Origines de la Langue François parurent en 1650, in-4<sup>o</sup>, avec l’applaudissement presque unanime des gens de Lettres, et lui valurent ce compliment de la Reine Christine de Suède, qu’il savoit non seulement d’où venoient les mots, mais où ils alloient. Cependant son Ouvrage fut critiqué: mais Ménage ne fut ni irrité des critiques, ni aveuglé des éloges; il sentit combien lui restoit à faire; il y travailla toute sa vie; et la seconde édition de ses Origines étoit fort avancée lorsqu’il mourut.”

(“Munido de uma vasta Literatura, versado nas Línguas antigas, conhecedor de algumas modernas, o Padre Ménage ingressou por último na carreira das Etimologias e avantajou-se a todos aqueles que haviam escrito acerca dessa Ciência em Francês. Seu *Origens da Língua Francesa* foi publicado em 1650, in-4.<sup>o</sup> com o aplauso quase unânime dos intelectuais, e lhe valeu o elogio da Rainha Cristina da Suécia, segundo o qual *ele sabia não só de onde vinham as palavras, mas para onde iam*. Sua Obra foi, entretanto, criticada: mas Ménage não se irritou com as críticas e nem ficou obnubilado pelos elogios; percebeu quanto lhe restava por fazer; trabalhou a vida inteira; e a segunda edição de seu *Origens* estava bem adiantada quando ele morreu.”)

c) Características e acréscimos da 2<sup>a</sup> edição:

M. Simon de Valhebert, de l’Académie des Sciences, la donna au Public sur les Mémoires de l’Auteur, et elle parut en 1694, en un volume in-folio, sous le titre de *Dictionnaire Etymologique, ou Origines de la Langue François*. Outre quelques Additions, dont les unes sont du feu Père Louis Jacob, et les autres de l’Editeur et de l’Abbé Berrault, cette édition contient plusieurs pièces qui ne sont pas de Ménage, telles que le Discours sur la Science des Etymologies, qui sert de Préface, un Traité du changement des Lettres dans les noms propres, sous le titre de Vocabulaire Hagiologique, qui est de M. Chastelain, Chanoine de l’Eglise de Paris: mais l’augmentation la plus importante est de M. de Caseneuve, dont les Origines de la Langue François furent mises à la fin de cette édition du Dictionnaire de Ménage.”

(“O Sr. Simão de Valhebert, da Academia de Ciência, trouxe-a a público com as Memórias do Autor, e ela foi publicada em

1694, num volume *in-folio*, com o título de *Dicionário Etimológico*, ou *Origens da Língua Francesa*. Além de algumas Adições, de que umas são do falecido Padre Luís Jacob, e outras do Editor e do Padre Berrault, essa edição contém várias peças que não são de Ménage, tais como o *Discurso sobre a Ciência das Etimologias*, que serve de *Prefácio*, um Tratado da alteração das Letras nos nomes próprios, sob o título de *Vocabulário Hagiológico*, de autoria do Sr. Chastelain, Cônego da Igreja de Paris: mas o acréscimo mais importante é do Sr. de Caseneuve, cujo *Origens da Língua Francesa* foi colocado no fim desta edição do Dicionário de Ménage.”)

d) Outros etimologistas e suas obras:

“Il sembloit que M. Ménage avoit rempli tout son objet, e qu’il avoit été aussi loin qu’il étoit possible dans cette recherche: cependant peu après cette seconde édition de son Livre, parurent les Dissertations de M. l’Abbé Tilladet, à la fin desquelles on trouve les étymologies de M. Huet, Evêque d’Avranches, l’un des plus illustres savants de nos jours. Don Liron, Bénédictin, et quelques-autres en publièrent aussi. D’autres travailloient dans le secret, et leurs Ouvrages n’étoient jusqu’à présent connus que par des Savans qui étoient informés de leurs occupations. Entre ces derniers, M. de Vergy avoit recueilli un très-grand nombre de recherches.

(“Parecia que o Sr Ménage tinha cumprido inteiramente o seu objetivo e que fora tão longe quanto possível nessa investigação: todavia, pouco depois dessa segunda edição de seu Livro publicaram-se as Dissertações do Padre Tilladet, em cujo final se encontram as etimologias do Sr. Huet, Bispo de Avranches, um dos mais ilustres sábios de nossos dias. Dom Liron, Beneditino, e alguns outros também publicaram. Outros trabalhavam em segredo e suas Obras só eram conhecidas até agora por Sábios, informados que estavam de suas ocupações. Entre esses últimos, o Sr. de Vergy havia coligido um número considerável de pesquisas.”)

e) Um importante comentador de Ménage:

Mais le plus célèbre de tous est M. le Duchat, un de ceux qui a le plus apporté de lumières dans cette partie. Il avoit chargé les marges du Dictionnaire de Ménage de ses nouvelles observations et des augmentations qu’il se proposoit d’y faire. Il y a consommé une vie très-longue, qu’il avoit presque uniquement destinée à l’étude de la Langue Française et de ses Origines. A sa mort, ce morceau précieux pour notre Langue passa dans le Cabinet de M. Formey, Secrétaire perpétuel de l’Académie des Sciences de Berlin, qui a eu la complai-



sance de nous le céder C'est le fondement des principales Additions que nous publions sur Ménage. ”

(“Mas de todos o mais célebre é o Sr. le Duchat, um dos que mais luzes lançou nesse campo. Ocupara as margens do Dicionário de Ménage com suas novas observações e acréscimos a que se propunha fazer. Consumiu uma longa vida, destinada quase unicamente ao estudo da Língua Francesa e de suas Origens. Quando de sua morte, esse fragmento precioso para nossa Língua foi para o Gabinete do Sr. Formey, Secretário perpétuo da Academia de Ciências de Berlim, que teve a benevolência de no-lo ceder. Constitui o fundamento das principais Adições que publicamos a respeito de Ménage. ”)

f) Características e vantagens da edição de 1750:

“Nous avons profité de tous ces secours, et de tout ce qui s'est publié jusqu'à nos jours, ainsi que des conseils et des lumières de plusieurs Savans illustres qui ont favorisé notre entreprise; de sorte que nous n'avons rien laissé de tout ce qui existe en cette partie, que nous n'ayons vu et consulté pour la perfection du Dictionnaire Etymologique que nous donnons au Public.”

“Un autre avantage sensible de notre Édition, c'est que la précédente n'avoit donné les Additions du Père Jacob et de M. de Caseneuve, qu'à la fin du volume de Ménage, en sorte que le Lecteur avoit à consulter trois fois ce Livre pour trouver ce qu'il cherchoit: nous avons tout réuni aux articles mêmes de Ménage, en observant seulement de citer les noms des Auteurs à la fin de chaque article. En rendant à chacun ce qui lui appartient, nous satisfaisons à la justice qui est dûe à ceux qui nous ont éclairés; et nous espérons que le Public sera content de l'attention que nous avons à lui faire connoître les garans de nos Additions au travail de Ménage.”

(“Valemo-nos de todos esses socorros e de tudo o que se publicou até o presente, assim como dos conselhos e das luzes de vários Sábios illustres que favoreceram nossa empresa; de tal modo que não omitimos nada do que existe nesse domínio, assim como nada há que não tenhamos visto ou consultado para a perfeição do Dicionário Etimológico que oferecemos ao público.”)

“Outra sensível vantagem de nossa Edição é que a precedente só fornecera as Adições do Padre Jacob e do Sr. Caseneuve no final do volume de Ménage, de modo que o Leitor tinha de consultar três vezes esse Livro para encontrar o que procurava: juntamos tudo aos próprios artigos de Ménage, cuidando apenas de ci-

tar o nome dos Autores no fim de cada artigo. Ao conferir a cada um aquilo que lhe toca, satisfazemos à justiça devida aos que nos iluminaram; esperamos que o Público fique contente com a atenção que tivemos em levar a seu conhecimento as abonações de nossa Adição ao trabalho de Ménage.”) (16)

Por estas informações, o *Dictionnaire* vai além da própria obra de Ménage, constituindo um autêntico marco da história da Etimologia, repositório que é das concepções lingüísticas do século XVII. Com efeito, a edição de 1750 apresenta:

- a) pp. I-IV: *Epitre dédicatoire*, de Formey, Secretário da Academia de Berlin, ao Rei da Prússia;
- b) pp. V-VI: *Avertissement* dos editores ;
- c) pp. VI-X: *Vie de M. Ménage*;
- d) pp. XI-XII: *Epitre dédicatoire*, de Simon de Valhebert, promotor da edição de 1694, a Bignon, Conselheiro de Estado;
- e) pp. XIII-XIV: *Epitre dédicatoire*, de Simon de Valhebert a Foucault, Intendente da Justiça em Caen;
- f) pp. XV-XVIII: *Préface*, de Simon de Valhebert para *Origines de la Langue Française*, de Caseneuve;
- g) p. XIX: *Approbation* do *Dictionnaire Etymologique de Ménage, augmenté; avec le Trésor des Recherches et Antiquités Gauloises et Françaises de Borel, aussi augmenté* por Mau noir, em 7 de junho de 1749 e o *Privilège du Roy* ao editor Antoine-Claude Briasson para a impressão do *Dictionnaire Etymologique de Ménage, avec des augmentations, le Trésor des Antiquités Françaises, et les Dictionnaires de Nicot et Monet*, em 7 de abril de 1750;
- h) pp. I-XXXII: “*Discours sur les étymologies françaises, pour servir de préface aux Origines de Monsieur Ménage*”;
- i) pp. XXXIII-XLIV: *Principes de l'art des étymologies ou Exemples de la diverse altération des lettres*.

Na dedicatória ao Rei da Prússia, Formey nos dá uma idéia da fama de Ménage e da importância do *Dictionnaire*:

“C'est ici, Sire, le principal Ouvrage d'un Auteur, qui en a fait un grand nombre d'autres, tous estimés, et qui l'avoient élevé, pendant le cours d'une longue carrière qu'il a fournie, à une espèce de Dictature parmi les Savans ses contemporains. Dès que ce Livre parut, il fut regardé comme un de ces Livres, qui sont, non un vain ornement des Bibliothèques, mais qui ont le privilège rare d'être

---

(16) — *id.*, *ibid.*, p. V.

d'un fréquent usage. Il devint par-là un objet d'attention pour plusieurs Savans, livrés au même genre d'étude; et comme un Dictionnaire est toujours susceptible d'accroissement et de perfection, ils rassemblèrent divers matériaux, destinés à enrichir celui-ci." (p. II)

("Eis, Senhor, a principal Obra de um Autor, que produziu numerosas outras, todas apreciadas e que o elevaram, no curso de sua longa carreira, a uma espécie de Ditadura entre os Sábios contemporâneos seus. Desde a sua publicação, esta Obra foi considerada como um daqueles livros que constituem não um vão ornamento das Bibliotecas, mas que têm o raro privilégio de um uso freqüente. Tornou-se então um objeto de atenção para vários Sábios, entregues ao mesmo gênero de estudo; e como um Dicionário é sempre suscetível de acréscimo e de aperfeiçoamento, eles reuniram diversas matérias destinadas a enriquecer este último.")

A observação de Formey é de uma irônica atualidade para os etimologistas: de fato, não só o dicionário de Ménage, mas todos os dicionários etimológicos — até os mais recentes! — são. "susceptibles d'accroissement" ("suscetíveis de acréscimo")

Mais adiante, o Secretário da Academia de Berlim, refere-se ao trabalho notável de Le Duchat:

" et comme il avoit une sagacité particulière pour ces recherches, ce qu'il a fait de meilleur et de plus achevé, ce sont ses Additions au *Dictionnaire* de Ménage, qui égaloient presque l'Ouvrage même." (p. II)

("...e como tinha uma particular sagacidade para tais investigações, o que ele fez de melhor e de mais acabado foram as suas Adições ao *Dicionário* de Ménage, que quase igualavam com a própria Obra.")

E é de Formey (não de Ménage!) o trecho citado por Baldinger acerca da relação entre língua e sociedade:

"Le sort des Langues a beaucoup de rapport à celui des Empires. " (cf. p. 105 do artigo)

Do modo como Baldinger o cita, parece que é de Ménage:

" no prólogo do dicionário de Ménage lê-se. " É importante, entretanto, ressaltar a autoria desta observação: percebe-se que Ménage não está isolado e suas concepções sobre corrupção, decadência ou progresso das línguas pertencem à ideologia lingüística da época. Idéias tão sedutoras que as encontraremos até mesmo no

século XIX, subjacentes às teorias de Schleicher, por exemplo, para quem as mudanças lingüísticas não representavam nada mais do que “uma longa e inelutável degradação” (17), ou gerando conclusões perigosas tais como a relação entre língua e raça, hierarquia de línguas etc. A esse respeito, vale a pena ler as lúcidas considerações de um lingüista moderno, o Prof. M. Leroy, que desmitifica tais teses ao declarar que “ a hierarquia das línguas é um fato social e não lingüístico, pois se estabelece por razões estranhas à própria língua” (18)

Em *Vie de M Ménage* encontra-se uma cuidadosa indicação bibliográfica de 19 obras de Ménage, evidenciando suas preocupações de lingüista (*Dictionnaire, Origini della Lingua Italiana*), literato (*Poemata*), crítico e filólogo (*Diogenes Laertius, Les Poësies de Malherbe*) e historiador (*Histoire de Sablé*)

Na dedicatória a Bignon, Simon de Valhebert comenta sobre a edição de 1694:

“Celle qui parut dès l’année 1650 n’étoit en quelque façon, selon la destinée ordinaire des grands Ouvrages, qu’un simple modèle et un essai de celle que j’ai l’honneur de vous présenter” (p. XI)

(“Conforme o destino comum das grandes Obras, a que se publicou a partir de 1650 era, de certo modo, apenas um simples modelo e um ensaio desta que eu tenho a honra de apresentarlhes.”)

E na dedicatória a Foucault, Valhebert dá a Ménage o título de *le Varron de notre siècle*, “o Varrão de nosso século” (p. XIII), caracterizando bem sua atividade essencialmente etimológica.

No prefácio de Valhebert às *Origines* de Caseneuve, há revelações curiosas sobre as relações entre este etimologista e Ménage, permitindo observar que melindre de intelectual — sobretudo de lingüista! — é coisa bem antiga:

“L’envie qu’avoit toujous eû M. Ménage de voir un travail de la nature du sien, et dont tous les Sçavans du tems avoient plaint le sort, changea la jalousie dont on l’accuse en une véritable tendresse. Touché de la générosité de Monsieur Foucault, il en écrivit à Monsieur de Segrais, et lui marca qu’il ne croyoit pas pouvoir mieux

---

(17) — Leroy, M. — *As Grandes Correntes da Lingüística Moderna* — São Paulo, Cultrix, 1971, p. 37

(18) — *id.*, *ibid.*, p. 69.

faire connoître combien il étoit sensible à l'honnêteté de Monsieur Foucault, qu'en lui offrant de faire imprimer l'ouvrage de M. Caseneuve à la suite du sien." (p. XVI)

("O desejo que sempre teve o sr. Ménage de ver um trabalho da natureza do seu, e cuja sorte fora lamentada por todos os intelectuais da época, mudou a inveja de que o acusam numa verdadeira ternura. Tocado pela generosidade do Senhor Foucault, ele escreveu a respeito ao Senhor de Segrais, observando-lhe que não acreditava poder demonstrar melhor o quanto era sensível à honestidade do Senhor Foucault, senão proporcionando-lhe a impressão do trabalho do sr. de Caseneuve em continuação ao seu.")

E é ainda no referido prefácio que Valhebert alude aos escrúpulos e probidade de Ménage quanto à nova edição de sua obra, evidenciando-se um espírito aberto, pronto a uma constante renovação:

"L'embarras que causoit à M. Ménage le soin de son propre travail, ne lui laissoit pas toute la liberté qu'il auroit souhaité. Il voyoit un nombre infini de nouvelles découvertes à ajoûter aux premières. Il falloit copier l'ancienne édition pour ajouter ce qu'il avoit préparé pour la nouvelle; tantôt se dedire d'une opinion, tantôt en fortifier une autre: c'étoit un labyrinthe d'où il ne sçavoit par où sortir." (p. XVI)

("O embaraço que causava ao Sr Ménage o zelo pelo próprio trabalho não lhe dava toda a liberdade que teria desejado. Descortinava um infinito número de novas descobertas a serem acrescentadas às primeiras. Era necessário copiar a antiga edição para juntar o que ele havia preparado para a nova; ora desdizer-se quanto a uma opinião, ora fortificar outra: era um labirinto de que ele não sabia por onde sair.")

A parte mais substancial da introdução ao *Dictionnaire* é o *Discours sur les etymologies françoises* (pour servir de préface aux *Origines* de Monsieur Ménage) com cerca de 32 páginas. É uma verdadeira história da ciência etimológica desde os gregos, romanos e hindus até os povos mais recentes, como os espanhóis, portugueses, italianos e, particularmente, franceses, ressaltando-se a posição fundamental de Ménage; a autoria é de Besnier que, segundo o *Avertissement* dos editores, "*a traité cette matière avec tant d'érudition, que nous n'avons rien à y ajoûter*" ("tratou essa matéria com tanta erudição que nada temos a acrescentar.") O texto é rico de informações sobre as atividades etimológicas em vários países e épocas, com algumas noções a respeito dos métodos adotados. Além disto, vale assinalar a elegância

e propriedade com que o Autor faz a apologia da ciência etimológica e do papel de Ménage (a quem chama de “restaurateur”):

(“[O *Dictionnaire* é uma obra que] se rend recommandable à la posterité, ou par la qualité du dessein, ou par le succès de l’exécution, ou par le mérite de l’Auteur; rien ne manque à celui-ci, et qu’il est presque parfait en son genre: ce trois avantages se trouvant assez heureusement réunis dans les Origines de la Langue Françoisé, dont Monsieur Ménage a bien voulu faire ce présent au Public.

Je sais bien qu’il pourra se trouver des Savans, qui faisant consister leur principale gloire, à censurer tout, et n’approuver rien, ne seront pas peut-être là-dessus de mon avis: que les uns se déclareront contre le dessein, les autres contre l’exécution, et quelqu’uns contre l’Auteur même. Pour toute Apologie, je leur oppose trois propositions, qui renferment à peu près, ce qui se peut dire sur ce sujet.

La première: ce n’est point un dessein frivole, et qui ne mène à rien, que de travailler sur les Etymologies; et il y a du moins autant de danger à mépriser trop cette sorte d’érudition, qu’à la trop estimer.

La seconde: l’exécution n’en est pas impossible; et quand on a tous les secours nécessaires, et qu’on se fonde sur des principes sûrs, l’on y peut réussir d’une manière solide, et qui ait un air de Science régulière.

La troisième: quelque décriés que puisse être la plûpart des Auteurs de Livres d’Etymologies, le vrai mérite n’est point incompatible avec la qualité d’Etymologiste; et le nom de Monsieur Ménage suffit pour nous prévenir en faveur d’un Art, qu’il a poussé plus loin que personne, et dont il est comme le restaurateur

Si après cela les Savans, qui d’ordinaire n’estiment que ce qu’ils savent, s’opiniâtrent encore à traiter les Etymologies de curiosité vaine, d’amusement épineux, et de marque d’esprit né pour la bagatelle, on leur permettra de blasphêmer ce qu’ils ignorent, pourvû qu’ils nous permettent de penser qu’ils en parlent sans connoissance de cause.

Lorsque les demi-Savans se montrent si ennemis de cette espèce de Science, je ne sais s’ils ont fait trop réflexion, qu’il étoit impossible d’en user de la sorte, sans s’attirer en même tems sur les bras toutes les Nations, tous les siècles, et toutes les Sciences, qui presque de concert ont pris parti pour les Etymologies. En effet, il n’y a point de Nation un peu fameuse, qui n’ait cru trouver sa gloire et son avantage à débrouiller l’origine de sa langue. Si l’on prétend que c’est une curiosité pure qui flatte la vanité des Peuples, je soutiens qu’elle est aussi ancienne que le monde, et du goût de tous les Siècles qui en ont eu pour les Lettres. J’ajoute même qu’il est difficile qu’elle n’ait

quelque chose de solide, puisque toutes les Sciences les plus sérieuses n'ont pas pû se dispenser de la cultiver

J'avance donc d'abord, que la pratique et l'exemple des Nations les plus célèbres justifie pleinement la Science des Etymologies: puisque ce seroit s'opposer à la raison, que de rejeter l'autorité de tous les Peuples, dont le suffrage ne peut être suspect, quand il est général, étant alors fondé sur un certain bon sens que la Nature inspire également à tous les hommes. Or de quelque coté du monde que l'on jette les yeux, on ne trouvera pas de Nation ou polie ou savante, qui pour peu qu'elle ait été jalouse de sa gloire, n'en ait fait consister une partie à rechercher soigneusement la première origine de sa langue, et qui par-là n'ait prétendu en tirer quelque avantage au-dessus des autres Peuples ses ennemis ou ses voisins. Car soit que toutes les Nations se fassent honneur de l'antiquité de leur origine, et qu'il n'y ait pas de meilleurs titres pour établir, que l'antiquité même de la langue qui leur est naturelle; soit qu'elles se piquent d'aimer la vérité, et qu'elles esperent la rencontrer dans l'Etymologie, qui renferme dans la nature aussi bien que dans son nom, *la raison véritable* des Nations et des Idées attachée à chaque terme et à chaque expression; soit que la variété des mots, qui ont l'air étranger, conserve les vestiges des révolutions de chaque Etat, et de ses communications avec les Peuples voisins; soit enfin que quelque autre raison secrète et inconnue fasse aimer cette Science: on peut dire qu'il n'y a pas de passion si universelle ni si commune à tous les climats, que l'inclination pour les Etymologies: et l'on auroit autant de peine à la déraciner du coeur des hommes, que celles qu'ils ont d'être éclairés sur leur propre Généalogie." (pp. II-III)

(["O Dicionário é uma obra que] se faz recomendável à posteridade, seja qualidade do projeto, seja pelo êxito da execução, ou pelo mérito do Autor; nada lhe falta e é quase perfeito em seu gênero: três vantagens que se encontram muito felizmente reunidas em *Origens da Língua Francesa*, com que o sr. Ménage houve por bem brindar o Público.

Sei muito bem que poderá haver Eruditos, cuja principal glória consiste em censurar tudo e nada aprovar, e que talvez não sejam da minha opinião a esse respeito: uns se declararão contra o projeto, outros, contra a execução, e alguns, contra o próprio Autor. Para qualquer Apologia, eu lhes oponho três proposições que encerram praticamente tudo o que se possa dizer sobre esse tema.

Primeiramente: trabalhar em Etimologias não é absolutamente um propósito frívolo e que não leve a nada; há, pelo menos, igual

perigo em desprezar demais essa espécie de erudição como em estimá-la exageradamente.

Segunda: a sua execução não é impossível; e quando temos toda a ajuda necessária e nos fundamentamos em princípios seguros, podemos obter êxito de um modo sólido e com aspecto de uma Ciência regular.

Terceira: por mais desacreditada que possa estar a maioria dos Autores de Livros de Etimologia, o verdadeiro mérito não é de modo algum incompatível com a qualidade de Etimologista; e o nome do Senhor Ménage é suficiente para nos predispor em favor de uma Arte que ele levou mais longe que qualquer outro e de que é, por assim dizer, o restaurador.

Se, depois disso, os Estudiosos que ordinariamente só apreciam aquilo que sabem, ainda teimam em tratar as Etimologias de vã curiosidade, de divertimento espinhoso e de marca de um espírito nascido para a bagatela, permitir-lhes-emos blasfemar contra o que ignoram, contanto que nos permitam pensar que falam a respeito sem conhecimento de causa.

Quando os meios-Eruditos se mostram tão inimigos dessa espécie de Ciência, não sei se refletiram bastante, pois seria impossível fazê-lo sem atirar-se ao mesmo tempo nos braços de todas as Nações, todos os séculos e todas as Ciências que quase de concerto tomaram partido em favor das Etimologias.

Com efeito, Nação alguma já um pouco famosa existe que não tenha acreditado encontrar sua glória e sua superioridade em deslindar a origem de sua língua. Se se pretende que não passa de pura curiosidade que lisonjeia a vaidade dos Povos, eu sustento que ela é tão antiga quanto o mundo e do gosto que todos os Séculos tiveram pelas Letras. Acrescento mesmo ser difícil que ela não tenha algo de sólido, já que todas as Ciências mais sérias não puderam dispensar o seu cultivo.

Adiante pois, primeiramente, que a prática e o exemplo das mais célebres Nações justificam plenamente a Ciência das Etimologias: visto que seria opor-se à razão rejeitar a autoridade de todos os Povos cujo sufrágio não pode ser suspeito, quando é geral, fundamentado que está então num certo bom senso que a Natureza igualmente inspira a todos os homens. Ora, qualquer que seja o canto do mundo para onde nos voltemos, não encontramos Nação alguma, ou civilizada ou culta, que, por menos ciosa que tenha sido de sua glória, não tenha constituído uma parte da mesma em in-



vestigar cuidadosamente a origem primeira de sua língua e, por aí, não tenha pretendido tirar algum proveito sobre outros Povos, inimigos seus ou vizinhos. Pois, ou porque todas as Nações fiquem honradas com a antiguidade de sua origem e não haja melhores títulos a estabelecer do que a própria antiguidade da língua que lhes é natural; ou porque se jactem de amar a verdade e esperem encontrá-la na Etimologia, que encerra na natureza assim como em seu nome *a razão verdadeira* das Nações e das Idéias ligada a cada termo e a cada expressão; seja porque a variedade das palavras de aspecto estranho conserve os vestígios das revoluções de cada Estado e de suas comunicações com os Povos vizinhos; seja enfim porque alguma outra razão secreta e desconhecida leve a amar essa Ciência: pode-se dizer que não há paixão tão universal e nem tão comum a todos os climas como a inclinação pelas Etimologias: e custaria tanto a desenraizá-la do coração dos homens como se lhes custa iluminar-se acerca da própria Genealogia.”)

Destas considerações que primam, como já foi dito, pela elegância e oportunidade, ressalte-se esta que é bem verdadeira e atual: “pode-se dizer que não há paixão tão universal e tão comum a todos climas como a inclinação pelas Etimologias. ”

A partir daí, o erudito Autor da prefácio passa revista às atividades etimológicas dos vários povos, indicando autores e obras de interesse para uma história da etimologia:

a) espanhóis: *Del origen y principio da la lengua Castellana*, de Bernard Aldrete, Cônego de Córdova, em que se destringam *tous les divers mélanges de la langue Espagnole*, (“todas as diversas misturas da língua Espanhola”);

b) portugueses: *Origens da Língua Portuguesa*, de Nuñez Delião (trata-se evidentemente da obra de Duarte Nunes do Leão, *Origem e Ortografia da Língua Portuguesa*), elogiada por ir “*plus droit à son but*” (“mais direto a seu objetivo”) e provar “*ce qu’il avance d’une manière plus précise e moins embarrassée*” (“o que adianta de uma maneira mais precisa e menos embaraçada”)

c) bascos: é citado o jurisconsulto Emanuel Poza que, entre outros, procurou demonstrar que o basco seria a língua mais antiga da Espanha;

d) italianos: Dante, “*qui n’a traité les Etymologies de sa langue qu’à mesure qu’il en a eu besoin de l’Histoire du bel esprit*”, (“que só tratou das etimologias de sua língua na medida em que teve necessidade da História da erudição”), e Monosini, autor de um tratado cheio de falhas, por desconhecer o lombardo, o grego e o árabe (línguas influentes na Itália) e que propiciou a Ménage demonstrar seu conhecimento

e erudição ao criticar a referida obra e escrever suas *Origens da Língua Italiana*.

O Autor trata, a seguir, dos gregos, romanos, hebreus, árabes e alemães. É ressaltado o papel de três grandes etimologistas: Platão, Varrão e Santo Isidoro. E o hebraico continua sendo apresentado como a primeira língua do mundo, dentro daquela concepção bíblica da origem das línguas. Desfilam também os dinamarqueses, ingleses e eslavos bem como os húngaros, que teriam dificuldades em indicar a origem de seu idioma *si différent de tous les autres d'Europe* (“tão diferente de todos os outros da Europa”). Já o parágrafo dedicado aos hindus é praticamente inutilizável pelas informações inexatas acerca da Índia e uma completa ignorância da existência do sânscrito (só revelado bem mais tarde, no século XIX)

No cap. II da 1.<sup>a</sup> parte, Besnier procura demonstrar os benefícios da etimologia para as grandes civilizações, avultando a sua antiguidade nas palavras de Ménage que o Autor nos reproduz:

“Pour montrer, dit-il, l'excellence des Etymologies, je commencerois par remarquer, que le mot d'Etymologie signifie discours véritable: je releverois ensuite son antiquité en faisant voir qu'Aristote a fait un livre d'Etymologies et que plusieurs auteurs célèbres l'ont imité”

(“Para mostrar, diz ele, a excelência das Etimologias, começarei por observar que a palavra Etimologia significa discurso verdadeiro: ressaltarei a seguir a sua antiguidade demonstrando que Aristóteles compôs um livro de Etimologias e que vários autores célebres o imitaram.”)

Na seqüência, há uma menção importante: o *Crátilo*, de Platão, que o Autor inclui entre as obras mais representativas das preocupações etimológicas na Antiguidade:

“Le Cratyle, l'un des plus jolis dialogues de Platon, en fait foi; et l'on ne peut pas examiner avec plus de subtilité et d'agrément la question fameuse que les Stoïciens adoptèrent dans la suite, si les mots signifient naturellement, ou si ce sont des signes purement arbitraires, ou bien si le système des Langues n'est point en même tems composé de signes naturels et artificiels; qui peut-être est le parti le plus sûr et le moins déraisonnable qu'un Grammairien Philosophe puisse prendre.” (p. VI)

(“O Crátilo, um dos mais belos diálogos da Platão, dá testemunho disso [isto é, o problema do significado natural ou convencional dos signos]; e não se pode examinar com mais sutileza

e encanto a famosa questão que os Estóicos adotaram depois, a saber, se as palavras significam naturalmente, ou se constituem signos puramente arbitrários, ou ainda se o sistema das Línguas não é ao mesmo tempo composto de signos naturais e artificiais, que talvez seja o partido mais seguro e menos despropositado que um Gramático Filósofo possa tomar.”)

É notável como Besnier capta muito bem a questão da arbitrariedade do signo (ele emprega o termo *signo!*) já lançada no *Crátilo*, admitindo sabiamente a existência de signos naturais e convencionais. O mérito dessas investigações etimológicas é atribuído a um filósofo anterior a Platão; trata-se de Pitágoras, para quem os caracteres de cada palavra encerravam os números reveladores da essência dos objetos designados pelas palavras. Besnier não chega propriamente a discutir tais elucubrações de origem cabalística, contentando-se com mostrar como a etimologia segue de perto o florescimento das Ciências em geral:

“ les sciences les plus solides n’ont guère d’autre fondement, ni d’autre base, que l’explication nette des termes, laquelle dépend uniquement de leur origine et de la première imposition. ” (p. XIX).

(“ as mais sólidas ciências não têm outro fundamento e nem outra base senão a explicação nítida dos termos, a qual depende unicamente da origem dos mesmos e da primeira imposição.. ”)

Percebe-se a idéia de *convenção* no termo “imposition” (os *imposita* para Varão). A partir da relação entre etimologia e ciência, o Autor demonstra a importância da primeira para a matemática, jurisprudência, história e literatura.

Na 2ª parte do prefácio, é feita a defesa da etimologia, como uma ciência “aussi réelle et aussi régulière que les autres; qui a des principes sûrs et de plus d’une sorte; que l’on peut distinguer en Principes d’Origine, Principes de Connaissance, et Principes de Méthode...” “( tão real e tão regular como as outras; que tem princípios seguros e de mais de uma espécie que se podem distinguir em Princípios de origem, Princípios de conhecimentos e Princípios de Método. ”) (p. XXII)

A metodologia de Ménage, explicada minuciosamente por Besnier, gira inteira em torno de dois princípios básicos: a mundança das palavras pela *corrupção* e a *analogia*. Segue-se ao *Préface*, os *Principes de l’art des étymologies* em que Ménage expõe suas idéias sobre a

corrupção das línguas num célebre texto que Guiraud, por exemplo, transcreveu integralmente em sua já citada obra *L'Étymologie* (p. 24):

“Toute la corruption des Langues anciennes se réduit à quatre sources principales, qui produisent de tems en tems des Langues nouvelles et ces quatre sources de corruption regardent toutes l'altération des lettres: car selon qu'elles se changent les unes dans les autres, s'ajoûtent, se retranchent, ou se transposent, il se forme par ce moyen de nouveaux mots, qui paroissent souvent si déguisés, qu'on a de la peine à les reconnoître.

Ainsi tout ce que l'on peut dire des Principes de l'Art des Etymologies, se peut rapporter à quatre chefs: Savoir, au changement, à l'addition, au retranchement, et à la transposition des lettres. On trouvera ci-après, par ordre Alphabétique, des exemples de ces quatre sortes d'altération.” (p. XXXIII)

(“Toda a corrupção das Línguas antigas se reduz a quatro fontes principais que produzem periodicamente Línguas novas e essas quatro fontes de corrupção dizem respeito todas à alteração das letras: pois, conforme se transformem umas em outras, se ajuntem, se eliminem ou se desloquem, formam-se por esse meio novas palavras, freqüentemente tão disfarçadas que custa reconhecê-las.

Assim, tudo o que se pode dizer dos Princípios da Arte das Etimologias deve referir-se a quatro pontos principais, a saber: alteração, adição, eliminação e transposição das letras. Encontrar-se-ão em seguida, por ordem Alfabética, exemplo dessas quatro espécies de alteração.”)

A despeito de seu caráter vago e um tanto fantasista, o texto tem um mérito: esboçam-se aqui “leis”, ou pelo menos *regras*, que explicam a mudança das formas. Pode-se mesmo detectar um embrião de método, apesar de Ménage ignorar a verdadeira natureza dos fenômenos: primeiramente, uma conjetura (“on a dû dire *fabā*. ”), a seguir, a evolução ( *fabaricus*, *fabaricotus*, *faricotus*, *haricot*. ”) e, finalmente, a “lei” analógica o ponto de chegada (“ par le changement ordinaire de l’F en H comme en *hors*, de *foris*. ”)

Justifica-se, então, a advertência de F Brunot:

“Mas se Ménage ignorou nossa ciência positiva, ele conhecia pelo menos as suas condições...” (19)

---

(19) — Brunot, F. — *op. cit.*, tomo IV, p. 3.

Os *Principes* ou *exemplares de la diverse altération des lettres*, apesar de anacrônicos, primam pela minúcia: desfilam todas as letras, de A a Z, em várias posições, com as alterações ilustradas por farta exemplificação. Falta a *Ménage*, é claro, o conhecimento de leis fonéticas que só o comparatismo do século XIX iria estabelecer; assim, para mostrar a mudança  $a > i$  em latim, é citado o grego Ζευς πατήρ que passou a *Jupiter*, exemplo incorreto, pois tanto o *a* do grego quanto o *i* do latim provêm do fonema laringal *chevá* do indo-europeu. Mas, para a mesma “lei”, há também exemplos bem corretos, como *facio/perficio*.

Por todas essas informações, pode-se afirmar, com Alain Rey, que *Ménage* encarna bem a etimologia da época clássica, marcada pela invenção de formas para ligar conceitos ou deformação de conceitos para adaptar formas (20); exemplos notáveis são *haricot* e *laquais*, dois célebres verbetes que suscitaram um importante comentário para a história dos métodos em lexicologia:

“A negação do significante, notável em *Ménage*, o conduz a aproximar dois signos levando em conta apenas a substância de seu conteúdo: *laquais* (“lacaio”) vem do latim *uerna*, *haricot* (“feijão”), de *faba*...”

“Mas essa negação é rapidamente dialetizada: *Ménage* inventa uma série de formas para tornar praticável a passarela que acaba de lançar entre dois pontos de apoio conceituais: *uerna*, *vernula*, *vernaculus*, *vernacula*, *vernaculacaius*, *lacaius*, *laquay*...”

“Com efeito, era necessário demonstrar que as idéias conservam seus signos. Eis então, escolhida por seu caráter fictício, uma pura filiação léxica. Na falta de conhecimentos, a etimologia da época clássica tem de triturar ou inventar formas para reatar conceitos, manipular ou deformar os conceitos para adaptar formas: nessa operação criadora, ela constitui conjuntos léxicos e “famílias” artificiais. O exemplo de *Ménage* é extremo. Em geral, acumulam-se palavras ou lexemas dos significantes vizinhos e significados compatíveis: conforme o seu conhecimento das línguas, cada um estabelece as suas passarelas, criando uma extraordinária trama de jogos de palavras e de aproximações, em que se desenha, numa rede cada vez mais apertada, o universo primordial da língua universal.” (21)

---

(20) — Rey, A. — “Le dictionnaire étymologique de W. von Wartburg” in *Langue Française*, n.º 10, maio, 1971, Paris, Larousse, p. 86.

(21) — *id.*, *ibid.*

Já não temos, atualmente, a passarela linear e “criativa” de Ménage que levava seguramente ao desconhecido: hoje, o método rigoroso e a reflexão objetiva retêm os especialistas que se limitam a observar, no final do verbete que trata de um termo problemático: “origem desconhecida” ou “nenhuma etimologia clara”

Resta, a meu ver, um saldo positivo deste exame da obra menagiana:

- a) uma metodologia embrionária;
- b) a noção de alteração, como um dos universais da linguagem, base da Lingüística diacrônica;
- c) regras ou “leis” de alteração;
- d) *modelos* explicativos de alterações fonéticas e até semânticas (caso de *fiacre*);
- e) informações valiosas sobre os hábitos lingüísticos da sociedade da época;
- d) 70% de explicações etimológicas corretas.

E tão corretas que, numa pesquisa por mim empreendida acerca do campo morfo-semântico do grego *Κάρα*, “cabeça” (22), o *Dictionnaire* de Ménage foi uma das fontes que permitiu estabelecer a ponte entre o grego *Κάρα* e o latim *cara*, configurando-se uma vasta e complicada família de palavras que designam “cabeça”, “cara”, “rosto” e seus prolongamentos semânticos no mundo indo-europeu e, depois, românico. Quando J. Renson explica a etimologia do francês *chère*, “cara”, “rosto”, remonta ao latim vulgar *cara*, do grego *Κάρα*, e reforça a hipótese com o testemunho de um bispo africano, Coripo, que teria empregado *cara* com o significado de “cabeça” e, mais particularmente “rosto”: “Caesaris ante *caram*.” (“diante do rosto de César”) (23). Pois bem, a citação de Coripo já aparece em Ménage, que também apresenta as extensões de sentido de *chère* (*faire une bonne chère*, “comer bem”, isto é, fazer boa cara por ter comido bem) e, sobretudo, alude à origem grega de *chère* (*chère* < lat. *cara* < gr. *Κάρα*):

“CHÈRE. De *cara*, qui signifie *visage*, et dont Coripe s’est servi en cette signification:

*postquam uenere uerendam  
Caesaris ante caram, cuncta sua pectora dura  
Illidunt terra.*

---

(22) — Trata-se de uma pesquisa que deu origem à minha tese “*O Campo Morfo-semântico de kára, “cabeça”*”, São Paulo, 1976 (exemplar em xerox).

(23) — Renson, J. — *Les dénominations du visage en français et dans d’autres langues romanes*, 2 vol., Paris, tes Belles Lettres, 1962, vol. I, p. 105.

C'est au livre 2, du Panégyrique de Justin. Les Italiens en ont aussi *cera*, et les Espagnols *cara*. Et anciennement ce mot *chère* signifioit *visage*, comme le témoignent ces proverbes: *Belle chère, et le coeur arrière: Belle chère vaut bien un mets*. Pathelin, dans la Farce qui porte son nom:

*Et quand il viendra vous direz,  
Ah parlez bas, et gémirez  
En faisant une chère fade.*

Et ensuite:

*Que ressemblez-vous bien de chère,  
Et du tout, à votre feu père.*

On dit encore présentement dans le Languedoc et dans la Guienne, *care* pour le visage, et *acarar des témoins*, pour dire *confronter des témoins*, Rabelais, 3. 39. *Recollemens, confrontations, acarations*. Voyez ci-dessus *acarar*. De-là nous avons dit figurément, *faire bonne et mauvaise chère*, pour dire, *être bien ou mal traité à la table*. *Cara* a été fait de  $\text{Κάρα}$  qui signifie *caput*, comme l'ont rémarqué Caninius dans les Canons des Dialects, et Dempster sur le lieu allegué de Coripe; et non pas de  $\text{χάρα}$ , *gaudium*, comme quelques-uns ont cru. Méric Casaubon s'est étrangement trompé, dérivant *chère* de  $\text{χαίρα}$ . C'est dans sa Dissertation de l'ancienne Langue Anglicane, page 244 Robert Etienne n'a pas mieux rencontré, le dérivant ab imperatiuo  $\text{χαίρα}$ , id est, *salve, gaude*: c'est dans son Dictionnaire François" (24)

("CHERE. De *cara* que significa *rosto* e de que se serviu *Coripo* nessa significação:

—“depois que vieram diante do venerável rosto de César, bateram todos juntos seus peitos na terra.”

Está no livro 2, do Panegírico de Justino. Os italianos têm também *cera*, e os espanhóis *cara*. E antigamente essa palavra *chère* significava *rosto*, como o testemunham esses provérbios: *Bela cara, e o coração atrás: Bela cara vale bem um prato*. Pathelin, na farsa que leva o seu nome:

*E quando ele vier vós direis,  
Ah falai baixo, e gemereis  
Fazendo uma cara insípida.*

E em seguida:

*Como vos pareceis bem de cara  
E no rosto com vosso finado pai.*

Diz-se ainda agora no Languedoc e na Guiana, *care* para o rosto, e *acarer les témoins*, para dizer *confrontar as testemunhas*, Rabelais, 3.39 *Verificações, confrontações, acareações*. Ver acima *acarer*, “acarear” Daí temos em sentido figurado, *faire bonne ou mauvaise chère*, “fazer boa ou má cara”, para dizer, *ser bem ou mal tratado à mesa*. *Cara* formou-se de *κάρα*, que significa *caput*, “cabeça”, como o observaram Caninius nos *Canons des Dialects*, e Dempster no aludido texto de Coripo.; e não de *χάρα*, *gaudium*, “alegria”, como acreditaram alguns. Méric Casaubon enganou-se estranhamente fazendo derivar *chère* de *χαῖρε*. Está em sua *Dissertação da Antiga Língua Anglicana*, p. 244. Robert Etienne não encontrou coisa melhor, fazendo derivar *ab imperativo χαῖρε*, *id est, salve, gaude* (do imperativo *χαῖρε*, isto é, ‘alagra-te’): está em seu *Dicionário Francês*.”

Em pleno século XX, não é outra a opinião de M. Y Malkiel, para quem *CARA* é um exemplo clássico de um *hapax* na documentação que no entanto esteve em pleno uso no latim coloquial, a julgar por sua conservação em toda a România ocidental, exceto a Liguria. (25)

Há uma ironia em tudo isto: todos zombam de *haricot* ou *laquais*, mas o verbete *chère* resiste à crítica e, salvo uma ou outra afirmação, inexata (*cara* não se formou do grego *κάρα*, mas representa muito mais um empréstimo do grego), fornece informações bastante corretas.

Atualmente, quando dependemos diretamente dos subsídios da semântica para a realização de uma etimologia mais ambiciosa, porque se pretende “estrutural”, constatam-se tropeços que, proporcionalmente, serão tão ridículos quanto os de *Ménage* e é o próprio P Guiraud, grande etimologista moderno, que declara prudentemente:

“...se a fonética histórica nos liberou definitivamente das “corrupções das letras”, a semântica moderna ficou impotente diante desses fantasmas [isto é, certos erros de interpretação que até hoje perduram na moderna Lexicologia] e, a esse respeito não estamos absolutamente mais adiantados do que *Ménage*.” (26)

---

(25) — Apud Renson, J. — *ibid.*

(26) — Guiraud, P. — *op. cit.*, p. 25.



## PARA UM ESTUDO DO PROCESSO CRIADOR NA POESIA DE HERBERTO HELDER

João Décio

Herberto Helder (1) se constitui em figura de poeta que, gradativamente, vem firmando sua posição como um dos mais inquietantes e significativos da atual Literatura Portuguesa.

Autor de vários livros de poesia, como *A Colher na Boca* (1953-1960); *Poemacto* (1961), *Lugar* (1961-1962), *A Máquina Lírica* (1963), *A Máquina de Emaranhar Paisagens*, teve sua obra reunida em dois volumes: *Poesia Toda I e II*, em 1973. É autor ainda de dois poemas em prosa: *Retrato em Movimento* (1967) e *Vocação Animal* (1971), além de uma espécie de autobiografia, *Apresentação do Rosto* (1968), além dos contos *Passos em Volta*.

No presente estudo vamos tentar fixar alguns recursos de linguagem no seu discurso literário, para chegar à identificação de características do seu processo criador em poesia.

Antes, porém, de passarmos às considerações sobre o tópico que escolhemos, queremos lembrar que até o momento a Herberto Helder foi dedicado um reduzido número de trabalhos, alguns versando sobre a obra poética, outros sobre suas narrativas curtas. Dentre os primeiros, António Ramos Rosa num capítulo do livro *Poesia, Liberdade Livre* ocupou-se do autor de *Ofício Cantante*; igualmente, Maria Lúcia Lepecki na revista *Vozes*, nº 4, publicou um artigo intitulado "Sobre a Poesia de Herberto Helder". Mais recentemente, Maria Lúcia dal Farra comentou extensivamente e em profundidade o poema "Para o leitor ler de/vagar". Nós, na revista *Alfa* nº 17 iniciamos uma série de artigos intitulado "Introdução ao estudo da poesia de Herberto Helder" e que teve continuidade no nº 20/21 da mesma revista.

---

(1) — Herberto Helder nasceu a 23 de novembro de 1930, na ilha da Madeira.

Quanto ainda à poesia, Ruy Bello, num capítulo fundamental “Poesia e Arte Poética”, (2) tenta ir a fundo na temática de Herberto Helder:

No que se refere aos contos, Massaud Moisés dedicou a eles um capítulo do seu livro *O Conto Português e nós*, na revista *Alfa* nº 16 publicamos uma resenha sobre *Passes em Volta*. Ao mesmo livro, Alexandre Pinheiro Torres dedicou breves páginas em *Romance: Mundo en Equação*. Carlos Felipe Moisés, num verbete em *A Literatura Portuguesa Moderna*, organizado por Massaud Moisés, traçou um perfil do artista, no tocante à sua prosa e poesia.

Nesta oportunidade, pretendo estabelecer as características da linguagem da poesia de Herberto Helder que a fazem poética, auxiliando-nos vez ou outra dos conceitos de poesia que nos apresentam Carlos Bousoño (3), na linha da contemplação de um conhecimento e sua comunicação, na expressão metafórica do “eu”, conforme Massaud Moisés (4), na fixação da eternidade no instante ou na palavra das origens, na acepção respectivamente de André Breton (5) e Octavio Paz (6) Outros conceitos como o de poesia como palavra original ou de Benedetto Croce, (7) como síntese de uma imagem e um sentimento que a alma poderão aqui ou ali nos interessar

Na esteira de Carlos Bousoño, Herberto Helder se revela primordialmente como um artista de conhecimento sensorial. Predominam nele os aspectos visuais e auditivos e que o encaminham para outros campos imagéticos, aliás, assinalados com justiça por Ruy Bello:

“Mas o próprio Herberto Helder sabe que a sua poesia é uma poesia escrita, uma poesia “para o leitor ler” Para a análise da origem desta sobrecarga que é a linguagem do nosso poeta, seria bom operarmos no estrado do “ponto de vista”

Herberto Helder é um poeta visual que, pelo exercício da imaginação, a breve trechos se torna visionário” (6)

Os aspectos sensoriais, em especial, os visuais, pelo intenso cultivo dos pormenores associam a poesia de Herberto Helder à pintura de que resulta um irrecusável carácter plástico e ao mesmo tempo arquitetural:

---

(2) — In *Na Senda da Poesia*, pp. 237-258.

(3) — *Teoria de la Expresión Poética*

(4) — *A Criação Literária*.

(5) — Cong. Georges Mounin em *La communication Poétique*.

(6) — *El Arco y La Lira*.

(7) — *La Poesia*.

“No sorriso louco das mães batem as leves gotas de chuva.  
Nas amadas caras loucas batem e batem os dedos amarelos das  
candeias. Que balouçam. Que são puras. Gotas e candeias puras.  
E as mães aproximam-se, soprando os dedos frios” (8)

Aqui, igualmente à plasticidade visual associam-se realidades táteis a outras de carácter impressionista.

O impressionismo destas imagens acaba sendo uma das tónicas da póstica de Herberto Helder e configura uma dinâmica e uma agitação ao nível das imagens a confirmar uma linguagem de intensa mobilidade.

Se quisermos, contudo, caracterizar um aspecto permanente da expressão helderiana, temos de convir que se trata, primacialmente, de uma linguagem metafórica, naquilo que constitui a aproximação de duas realidades aparentemente distantes, mas que se associam por serem origem ou sede de coisas que apresentam afinidade. Aliás, é a crença na metáfora que leva Herberto Helder a processos de definição que aparecem invariavelmente em sua poesia:

“Eu procuro dizer como tudo é outra coisa”

No processo metafórico não é incomum vermos o poeta associar um dado sentimental com outro retirado da natureza (9), e que portanto, se resolve numa metáfora recorrente:

“e o coração é uma semente inventada”

A metáfora e a base metafórica é um dos fortes indícios da linguagem poética em Herberto Helder.

Mas há outro aspecto relevante que afirma a poesia e o poético nos poemas de Herberto Helder, configura exactamente pela tentativa de fixar e reter a eternidade no instante, em imagens que por vezes se sustentam num visionário sentido plástico:

“Aí eu poderia erguer-me na ponta dos pés e ficar para sempre, como uma chama que a noite viesse alimentar com sua própria matéria que se queima. Noite (10)

---

(8) — “Poesia e Arte Poética”, in *Na Senda da Poesia*, p. 253 *Poesia Toda* I, p. 60.

(9) — Em artigo anterior publicado sobre o assunto, lembrávamos o carácter elemental da poesia de Herberto Helder, constantemente recorrendo a aspectos da natureza: sol, lua, noite, dia, fruto, etc., etc.

(10) — *Poesia Toda*, I, pp. -152-153.

ou em

“Porque vi crianças alojadas nos meus melhores instantes, e  
vi” (11)

A fixação ou a retenção da eternidade no instante, idéia firmada por André Breton, como sendo exclusiva da poesia, remete naturalmente a outra tônica constante em Herberto Helder, que é a da realidade temporal, que o artista, não poucas vezes trabalha numa dimensão universalizante:

“Porque o amor das coisas no seu  
tempo futuro.  
É terrivelmente profundo, é suave,  
devastador. (12)

ou em

“Eudigo que ninguém se perdoa no tempo” (13)

Outro aspecto relevante na obra de Herberto Helder revela-se na preocupação com a construção do poema, com o rigor da expressão, na luta contra as palavras:

“Um poema cresce inseguramente  
na confusão da carne.”  
Sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto.  
.....  
E o poema faz-se conta o tempo e a carne. (14)

Portanto, o poema se ergue poeticamente, ao nível do sangue, do suor e a sua realização semelha-se à relação erótica em ebulição.

Observa-se ademais, uma consciência constantemente voltada para a interrogação da palavra e das palavras, ao longo dos poemas de Herberto Helder, o que estabelece a presença irrecusável da metalíngua na medida de uma expressão simbólica:

“A palavra esguia-se como um candelabro,  
a voz ardia como um inesperado campo de giestas (15).

A linguagem poética também se realiza como liturgia da palavra, na busca de restaurar-lhe a presença, não raras vezes, por um processo anafórico e de intensificação:

- 
- (11) — *Poesia Toda* I, p. 189.  
(12) — op. cit., p. 129.  
(13) — op. cit., p. 128.  
(14) — *Poesia Toda* — I, p. 38 e 39.  
(15) — op. cit., p. 40.

“Uma noite encontrei uma pedra  
oh pedra pedra!  
verde ou azul, de lado, como se estivesse morta.  
Encontrei a noite como uma pedra inclinado  
sobre o meu corpo  
puro, profundo como um sino (16)

A demasiada preocupação com a palavra (e as palavras) e com o poema leva naturalmente a um processo artesanal, oficial, ao nível do significante que, claro, terá efeito no significado. Pode ocorrer, nestes casos, uma animização das naturezas mortas:

“Havia rigor! Oh, exemplo extremo.  
Havia uma essência de oficina.  
Uma matéria sensacional no segredo das fruteiras,  
com suas maçãs centrípetas  
e as uvas pendidas sobre a maturidade (17).

Observa-se aqui como em outras oportunidades, a linguagem poética socorrendo-se dos caracteres pictóricos, o que confirma a impressão que temos de uma poesia de indiscutível base plástica.

Mas, em inúmeros momentos, Herberto Helder extrapola a vivência particular deste ou daquele sentido, visual ou auditivo, para se concentrar numa totalização dos aspectos sensoriais que conduzem a um campo mais ou menos frequente em sua poesia que é o do erotismo. A presença da mulher, então, se faz soberana, vivida num plano sensorial associada à afetiva. Já podemos adiantar que é através dessas vias que o conhecimento se instala na poesia de Herberto Helder.

O aspecto conceptual, isto é, a presença das idéias se verifica em terceiro lugar, em, momentos que se acentua sua poesia como processo de definição.

Mas, tentando abrir brechas da linha do erotismo, convém lembrar inicialmente que Herberto Helder se aproveita de aspectos da natureza, para enfatizar o processo, na medida em que se confrontam, metafóricamente, as partes do corpo feminino com as flores:

“As mulheres têm uma assombrada roseira fria  
espalhada no ventre.  
Uma quente roseira, às vezes, uma planta  
de treva.  
.....

---

((16) — op. cit., p. 152.

(17) — *Poesia Toda* — I, p. 129.

As mulheres pensam como uma impensada roseira  
que pensa rosa.  
Pensam de espinho para espinho,  
param de nó em nó.  
As mulheres dão folhas, recebem  
um orvalho inocente (18).

ou

“Porque as mulheres não pensam: abrem  
rosas tenebrosas,  
alagam a inteligência do poema.  
..... ..

São altas essas roseiras de mulheres  
inclinadas como sinos, como violinos, dentro  
do som (19).

Essa vivência da e em face das mulheres, em muitos momentos supera o enquadramento meramente erótico para atingir um processo de definição, reiterado várias vezes num dos poemas longos de Herberto Helder; “O Amor em Visita”:

“Em cada mulher existe uma morte silenciosa (20)

ou e

“Começa o tempo onde a mulher começa,  
é sua carne que do minuto obscuro e morto  
se devolve à luz” (21).

A vivência da mulher, embora predomine na dimensão sensual e erótica, não se limita a isso, já que o amor ao nível do sentimento explode vigorosamente em muitos momentos do referido poema:

“Começa o tempo na insuportável ternura  
com que te adivinho, o tempo onde  
a vária dor envolve o barro e a estreda, onde  
o encanto liga a ave ao trevo (22).

A figura da mulher, seja vivida na dimensão sensual e erótica, seja no plano afetivo, percorre toda a melhor poesia de Herberto Hel-

---

(18) — *Poesia Toda*, p. I, p. 161.

(19) — *Poesia Toda*, p. I, p. 162.

(20) — *Poesia Toda* I, p. 29.

(21) — op. cit., p. 32.

(22) — op. cit., p. 33.

der, especialmente como definição e aceitação de que a grande experiência do homem advém daquela mesma vivência.

Mas, não só a mulher, como figura humana, surge como um dos temas caros ao autor de *Lugar*. Da mesma forma, a criança e por extensão, a infância aparece como tema relevante, não raro propulsor de momentos de universalização:

“Muitas crianças caminham para o silêncio  
de uma semana ambígua, quando  
o verão anda de um lado para outro  
e se desahhuma por dentro.  
O verão começa pelas partes mortas.  
Ao longe, nas fronteiras da ilusão.  
Crianças básicas fazem de mim uma rosa  
iracunda, e atiram-me  
contra a boca de Deus.  
Para diante, através das águas estivais.

Finalmente, num plano amplo, a poesia de Herberto Helder se resolve em algumas tendências, dentre as quais se destacam o sensacionismo (plástico e dinâmico), o interseccionismo, de irrecusável influência pessoana, tudo se instalando num constante apelo ao onírico que o leva ao surrealismo.

Tal poesia se instala e centra-se no exato momento em que as sensações de toda natureza começam a substituir irresistivelmente o sentimento (embora este permaneça subjacente) e é neste sentido que ela se mostra extremamente atual.

Poeta riquíssimo já está a merecer trabalhos de fôlego que possam dar a dimensão ampla e total de sua cosmovisão e de seu processo criador. Nós apontamos alguns breves aspectos para tentar iniciar um diálogo em torno de sua poesia.

#### Bibliografia

*Poesia Toda* — I e II, Lisboa, Plátano Editora, 1973.

#### Bibliografia:

##### Sobre o Autor:

BELLO, Ruy — *Na Senda da Poesia*, Braga, União Gráfica, 1969.

DÉCIO, João — “Introdução ao Estudo da Poesia de Herberto Helder”, Partes I e II, in *Alfa* n.º 17, Marília, 1971.

DÉCIO, João — “Introdução ao Estudo da Poesia de Herberto Helder”, Partes III, in *Alfa* 20/21, Marília, 1975.

FARRA, Maria Lúcia Dal — “Para o leitor de /vagar Herberto Helder”, in Revista *Letras* n.º 24, Curitiba, 1975.

LEPECKY, Maria Lúcia — “Sobre a Poesia de Herberto Helder”, in *Vozes* n.º 4, Rio de Janeiro, 1974.

MOISÉS, Calors Felipe — verbete sobre Herberto Helder, in *A Literatura Portuguesa Moderna*, Dir. de Massaud Moisés, São Paulo, Cultrix, 1974.

MOISÉS, Massaud — *O Conto Português*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1975.

TORRES, Alexandre Pinheiro — *Romance: Mundo em Equação*, Lisboa, Portugália Editora, 1967.

Bibliografia geral:

BOUSOÑO, Carlos — *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Edital Gredos, 1966.

CROCE, Benedetto — *La Poesia*, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1946.

MOISÉS, Massaud — *R Criação Literária*, São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1967



## O FUTURISMO NA MÚSICA

*Julia Marchetti Polinesio*

Na época em que a arte se libertou de fórmulas e padrões preestabelecidos e o artista tem plena liberdade de criar independente de qualquer vínculo (sem levar em conta, evidentemente, as repressões de ordem ideológica); na era em que a originalidade formal é até mesmo incentivada e apreciada, é interessante voltarmos atrás para seguir os passos dos primeiros inovadores que se rebelaram contra as condições impostas à arte por uma cultura burguesa apegada aos moldes tradicionais.

No anseio de buscar novos caminhos surgiram os movimentos de vanguarda, dos quais o primeiro na Europa foi o Futurismo italiano que frutificou em outros países e, de certo modo, catalisou todo o espírito vanguardístico europeu. Por muito tempo esquecido e desprezado o movimento futurista — inaugurado oficialmente a 20 de fevereiro de 1909 com a publicação no “Figaro” do primeiro Manifesto de Marinetti — é definido hoje como o primeiro movimento de vanguarda possuidor de uma ideologia global, artística e extra-artística, abrangendo os mais diversos campos da experiência humana, da literatura às artes figurativas e à música, dos costumes à moral e à política.

O Futurismo tornou-se objeto de renovado interesse crítico porque o advento das néo-vanguardas trouxe consigo o impulso de reexaminar seus antecedentes históricos; cumpre-se assim um ato de justiça para esse movimento tão importante que caiu no esquecimento certamente porque suas realizações artísticas ficaram muito aquém dos ideais preconizados, mas cujos frutos perduram até hoje.

Faremos aqui um estudo do futurismo na música através da análise dos três primeiros e mais importantes manifestos referentes a essa arte e do invento de Luigi Russolo, o “Intonarumori” (1), verdadeiro precursor dos modernos sintetizadores. Acompanhando a evolução

---

(1) — Entoador de ruídos.

musical veremos como foram importantes para a música moderna as primeiras idéias inovadoras desses esquecidos músicos italianos e como foi grande a influência das suas propostas que para a época pareciam absurdas.

## I

No movimento futurista o problema da música foi um dos primeiros a serem tratados. Após a fundação oficial do futurismo, apareceram no ano seguinte os dois manifestos sobre a pintura e, contemporaneamente ao dos dramaturgos, em 11 de janeiro de 1911, Pratella lança o “Manifesto dos músicos futuristas”

A necessidade de tratar simultaneamente várias formas de arte demonstra que o movimento provém não da atitude de artista isolados em relação à sua arte, mas de um anseio cultural mais profundo, que abrange todas as manifestações artísticas, tendo por origem a revolução social trazida na Europa pelo advento da máquina.

Francesco Balilla Pratella nasceu em Lugo, na Romanha, em fevereiro de 1880, e morreu em Ravena em 1955. Aluno de Mascagni e Cicognini no liceu musical de Pésaro, tornou-se mais tarde diretor deste mesmo liceu e do de Ravena. Foi autor de óperas, poemas sinfônicos e hinos; colaborou na revista “Gli Avvenimenti” e publicou ensaios e escritos sob o título “Evoluzione della musica” e “Cronache e critiche”. Conheceu Marinetti por intermédio do poeta Luigi Donati, e encontrou-o pela primeira vez em Ímola em 1910, por ocasião da execução de “Visione Tragica” intermezzo da sua ópera “La Sina d’Vargoun” (2). Antes do encontro com Marinetti, Pratella já sentia a necessidade de uma renovação musical, tanto assim que essa ópera, composta em 1909, foi escrita, contrariamente à tradição, em versos livres, baseando-se num poema de sua autoria. O conhecimento de Marinetti levou-o a aderir com entusiasmo ao movimento futurista. O Intermezzo citado acima, “Visione Tragica”, executado em novembro de 1911 na “Società Artisti di Napoli”, sob a direção de Nino Floro Caravaglios, foi a primeira execução na Itália de música designada com o termo *Futurista* (3).

O “Manifesto dos músicos futuristas”, seguindo o esquema dos outros manifestos do movimento, compõe-se de uma parte expositiva seguida de exortações e conselhos distribuídos em parágrafos, que neste caso são 11. Mais que uma orientação aos jovens compositores no plano das inovações musicais é uma incitação à revolta contra as

---

(2) — De uma carta de Ala Pratella ao pintor Ginna, de 22-4-1966, in *Bianco e Nero* — anno XXVIII — n.º 10-11-12. A cura di M. Verdone

(3) — Carta *cit.*

condições da música italiana mantida num estado de estagnação pelos editores — que por interesses comerciais empenham-se em manter o público orientado num único sentido tradicional — e pelos diretores e professores dos conservatórios, que por incapacidade ou estreiteza de espírito impedem o livre desenvolvimento dos jovens talentos. Essas críticas são feitas no manifesto após uma exposição do panorama musical em outros países da Europa, segundo Pratella muito mais desenvolvidos neste campo em relação à Itália. Aqui Pratella parece-nos um tanto parcial. Vejamos rapidamente os compositores por ele citados: Richard Strauss (1864), na Alemanha, é inovador no sentido que orienta a ópera no novo caminho do drama musical orquestrado, abandonando a tradicional concepção puramente vocal, e já defende a idéia de que o compositor deva ser também o autor do libreto. Assim fez, de fato, em “Guntram”, drama em tres atos. Mas depois de ter sido considerado um inovador retorna à música tradicional e demonstra incompreensão pelas novas tendências musicais. Na França, Claude Debussy (1862) abre realmente um novo campo na harmonia, criando a escala por tons inteiros e os acordes de nona e décima-primeira, mas a originalidade de Charpentier (1860), também citado por Pratella, é bastante limitada, embora ele tenha escrito o libreto de sua ópera mais famosa, “Louise”, que já leva o título de “romance musical” Maurice Ravel (1875), não mencionado no manifesto, mas tratado favoravelmente por Pratella em outros escritos, não obstante as delicadas harmonias é um neoclássico de rígidos temas harmônicos. O inglês Edward Elgar (1875) foi autodidata e como tal compôs independente de qualquer escola, num estilo pessoal e livre. A Rússia é um país em que os músicos são inovadores porque abandonam os velhos temas ocidentais para inspirarem-se em motivos folclóricos nacionais. Muito conhecido é o “grupo dos cinco” — ao qual pertencem Mussorgsky e Rimsky-Korsakoff que Pratella cita — por lutarem pela obtenção de uma música nacional. Também Sibelius, na Finlândia, busca esse mesmo caminho. Strawinsky (1882), não citado no manifesto mas apreciado por Pratella, foi realmente um inovador pela busca contínua de modos diferentes e pela liberação da música do psicologismo e do “sentimento” Como vemos, a situação da música européia, exceto algumas vozes isoladas, era ainda bastante vinculada aos moldes tradicionais. Na Itália, mais que em qualquer outro lugar — coisa contra a qual muito justamente Pratella se rebela — havia o mito do “bel canto” e do melodrama lírico com predominância melódica. Pietro Mascagni (1863), considerado por Pratella a única exceção no ambiente musical italiano, principalmente por ter-se rebelado contra os monopólios editoriais, abandonou as formas fechadas do melodrama oitocentescos e deu ao conjunto orquestral uma importância maior do que até então tivera. Mas sua melodia, embora muito rica e variada em combinações harmônicas, conservou-se fiel à velha

escola melodramática. É genialmente criativo no campo melódico, mas não propriamente um inovador.

Muito estranha no manifesto é a omissão do compositor Ferruccio Busoni (1866) que foi todavia um verdadeiro inovador, considerado no campo vanguardístico superior ao próprio Pratella. Para ele a música não é ligada a qualquer tonalidade ou coloração tímbrica; sua poética é livre e desvinculada de formas pragmáticas. Outros músicos italianos, não mencionados no manifesto, mas admirados por Pratella, são Enrico Loschi da Corpi, falecido jovem, e Corradini, que o acompanhou também nas “Serate Futuriste” (4)

Os 11 parágrafos que seguem a parte expositiva do manifesto insistem quase todos sobre o mesmo argumento, ou seja, a necessidade de uma libertação do jugo dos editores, das imposições das regras tradicionais, dos ambientes acadêmicos, dos vários preconceitos, enfim, impostos por um passado cultural, para encaminhar-se num novo rumo de inspiração e liberdade. É interessante observar que tais conselhos, principalmente o primeiro, “convencer os jovens compositores a desertar dos liceus, conservatórios e academias musicais”, tenham partido justamente de um diretor de conservatório. Estamos aqui na atmosfera romântica e quixotesca característica do movimento futurista, que tem, todavia, o mérito indiscutível de chamar a atenção do público sobre os erros existentes.

Nos pontos apresentados por Pratella encontramos apenas dois que dão conselhos concretos sobre a música: o 7º, no qual proclama a necessidade de limitar “o reino do cantor”, dando a este a mesma importância que a qualquer outro instrumento da orquestra, e o 8º, em que sugere que ao tradicional libreto de ópera sejam alterados o título e a forma, isto é, que seja composto em versos livres pelo próprio autor da ópera. Estes itens serão retomados mais tarde no segundo manifesto de Pratella.

## II

Em 29 de março de 1911 Pratella lançou o “Manifesto técnico da música futurista”, em que são tratados mais especificamente os problemas da composição.

As proposições são efetivamente originais e inovadoras: entramos agora realmente no campo da música futurista. Os pontos tratados são substancialmente três, e referem-se:

---

(4) — Reuniões em teatros ou salas de concertos entre artistas futuristas, abertas também ao público, que se tornaram famosas pelas lutas travadas entre simpatizantes e opositores do movimento.

1 — à harmonia

2 — ao ritmo

3 — à forma

Como no manifesto anterior, este também compõe-se de uma parte expositiva seguida de conselhos apresentados em 11 parágrafos, que constituem uma síntese do que foi exposto na primeira parte. Vejamos agora as proposições de Pratella em cada um dos pontos acima citados:

*A HARMONIA* — Rebelando-se contra o contraponto e a fuga, base ainda do ensino musical, Pratella propõe que sejam substituídos pela “Polifonia harmônica”, fusão do antigo contraponto com a moderna harmonia, síntese possível de duas culturas aparentemente inconciliáveis. O contraponto é o sistema de sobrepor uma melodia à outra preexistente, observando as relações de nota contra nota (*punctus contra punctum*) É um procedimento horizontal, enquanto que a harmonia, baseada na combinação simultânea dos mais diversos sons e na concatenação dos acordes nas suas relações recíprocas, é um procedimento vertical. A harmonia nasceu no fim do século XVI com o interesse pelo acorde e sua disposição tonal. O conceito de assonância e dissonância, criado com o desenvolvimento da harmonia, mudou muito através do tempo e os acordes tendem cada vez mais a complicar-se e enriquecer-se de novas combinações antes consideradas dissonantes e portanto impraticáveis.

Quanto à melodia, definida por Pratella como “síntese expressiva de uma sucessão harmônica”, muito oportuna é a sugestão que ele faz de abandonar a busca pura de uma inspiração melódica, para encontrar a melodia através de sons extraídos da harmonia. Elimina-se, assim, a distinção que usualmente se faz entre melodia e harmonia, para fundí-las num único elemento.

Outra proposta de Pratella é a eliminação dos modos de escala tradicionais com as relativas alterações (maior, menor, aumentada e diminuta), para adotar um único modo atonal de escala cromática. Este processo já fora adotado pelo austríaco Schonberg (1874), que emprega a escala cromática sem dar a nenhum dos 12 sons um valor ou função fundamental; nisto consiste a assim chamada “atonalidade” da sua música, e a música dodecafônica por ele empregada. Pratella, na procura de novos caminhos, propõe que a música futurista vá mais adiante ainda e encontre a possibilidade de realizar o *modo enarmônico*. Com o cromatismo podem-se usufruir todos os sons contidos na escala através dos semitons, mas com a escala enarmônica (modo enarmônico) é possível perceber subdivisões ainda menores, o que não acontece com a escala de sistema temperado tradicionalmente usada na música ocidental. Russolo, que, embora não sendo músico, interessou-se muito ao problema da renovação musical e escreveu o

manifesto “A arte dos rumores” que em seguida veremos, propõe a subdivisão do tom em oito partes, obtendo assim intervalos de oitavo de tom, limite ainda perceptível ao ouvido humano. Russolo observa que tais sons, de intervalos infinitamente menores que os normalmente usados, existem na natureza (o ulular do vento, por exemplo, produz verdadeiras escalas enarmônicas ascendentes e descendentes) e podem-se portanto empregar para enriquecer a música (5). A escala enarmônica proposta por Russolo e Pratella teve pouco sucesso na música ocidental, enquanto que a indiana é totalmente empregada.

Defensor da composição para quartos de tom é A. Hàba (1893), autor não só de trabalhos redigidos segundo esse princípio como também de um quarteto para sextos de tom, e foram construídos para ele instrumentos especiais que permitissem executar estes mínimos intervalos.

No seu manifesto Pratella considera a enarmonia a meta a ser alcançada na busca de uma maior riqueza expressiva para a música futurista.

*O RÍTMO* — Pratella, rebelando-se contra a monotomia de um único ritmo, propõe um procedimento polirrítmico que considera relativos entre si os tempos pares, ímpares e mistos, e que permita o livre emprego de vários tempos simultaneamente, coisa até então condenada pelas rígidas leis da quadratura. Sobre esse argumento fez um estudo muito detalhado em “La distruzione della quadratura” publicado a 18 de julho de 1912 (6), em que examina as várias possibilidades de mistura de ritmos. Neste estudo Pratella, após uma minuciosa exposição da forma tradicional da divisão de tempos, conclui que os conceitos comuns de tempo par e ímpar estão errados, devido à confusão existente entre as marcas de medidas mistas. Os tempos  $3/4$  e  $9/8$  estão classificados, por exemplo, entre os tempos ímpares, enquanto que  $5/4$  e  $7/4$  pertencem à categoria dos tempos pares, quando na realidade 4 e 8 são números pares e 5 e 7 números ímpares. Como tais conceitos vinculam a música a critérios não somente rígidos como também arbitrários Pratella propõe para a música futurista uma absoluta liberdade de ritmo, ou seja, o uso de combinações rítmicas contrastantes com a possibilidade de desenvolver fórmulas em todas as combinações possíveis de acentos e sub-acentos.

A polirrítmia é usada por Stravinski em várias composições, e na música contemporânea é um processo muito empregado, embora não

---

(5) — Luigi Russolo, “L’Enarmonismo e l’intonarumori”, in *Noi Futuristi*, Milano, Quintieri, 1917

(6) — Reproduzido em Luigi Scivo, *Sintesi del Futurismo — Storia e documenti*, Roma, Mario Bulzoni, 1968.

absolutamente novo, pois sobreposições de desenhos rítmicos diferentes já se encontravam em certas composições da idade média e nas músicas do século XVI.

Pratella propõe portanto, quer no estudo “La distruzione della quadratura”, quer no “Manifesto técnico” que estamos apresentando, a destruição da simetria para substituí-la por uma livre percepção de relações rítmicas. O equilíbrio da música deve depender nesse caso unicamente da intuição do artista criador.

É interessante observar que à destruição do ritmo fixo na música corresponde o verso livre na poesia. As várias artes se encontram, no movimento futurista, num plano comum de rebeldia contra os esquemas fixos, na necessidade de libertar a criação artística de qualquer vínculo constritivo. “Estado de espírito musical — escreve Pratella — dinamismo abstrato pictórico, palavras em liberdade, se equivalem. As artes se liberam finalmente de todo valor objetivo e imitativo” (7)

*A FORMA* — A esse respeito Pratella retoma as idéias sugeridas no primeiro manifesto nos parágrafos 7 e 8 e as desenvolve, fazendo observações justas e interessantes. As formas que considera ideais para a sinfonia futurista são o Poema Sinfônico orquestral e vocal e a Ópera Teatral. A Ópera atrai todos os reflexos das outras artes e o operista deve levar em consideração também estes elementos secundários. Deve, portanto, limitar a importância da voz humana e colocá-la no seu justo valor em relação ao complexo orquestral. O operista, diz Pratella, compõe um poema sinfônico levado pela particular necessidade de exprimir paixões e sentimentos. Não se poderá, portanto, conceber que tais sentimentos sejam apenas musicais; o compositor deve ser também o autor dos versos, fundindo assim música, palavras e ritmo num único conjunto. Ao coligar as palavras o operista já cria o ritmo da própria música. O único verso apropriado para a total libertação da fantasia criadora é o verso livre, porque permite o emprego de todos os ritmos e acentos necessários para exprimir os sentimentos do autor.

Também neste manifesto os conselhos apresentados na parte final são subdivididos em 11 parágrafos, sem, porém, nenhum critério de ordem na distribuição do assunto, como aliás não há na primeira parte, o que torna a leitura um tanto dificultosa.

Os parágrafos 8º e 9º retomam, como vimos, as proposições do sétimo e oitavo do primeiro manifesto. No décimo entra um elemento novo, não proposto na parte expositiva; a necessidade de enriquecer

---

(7) — Pratella, “L’Evoluzione della musica dal 1910 al ‘17” — Istituto editoriale Italiano, Milano, in Verdone, *op. cit.*

a música com os novos sons provenientes das grandes cidades industriais, como as vozes da multidão, os ruídos das fábricas e das máquinas: “Acrescentar aos grandes motivos centrais do poema musical o domínio da máquina e o reinado vitorioso da eletricidade”

Este ponto constitui o tema fundamental do manifesto de Russolo “A arte dos rumores”, que veremos em seguida.

A crítica foi unânime em julgar a música de Pratella excessivamente ligada aos esquemas clássicos, em contraste com as inovações propostas nos manifestos, tanto assim que muitos viram no manifesto de Russolo certa ironia para com seu colega.

Não temos notícia de como apareceram pela primeira vez os manifestos de Pratella; muito provavelmente, sobretudo o primeiro, sob forma de folhetos, como tantos outros manifestos do Movimento Futurista. Em 1912 foram publicados pelo editor Bongiovanni di Bologna, com capa de Boccioni, juntamente com uma síntese para piano da “Opus 30, Musica Futurista per Orchestra”, os dois manifestos de Pratella e o estudo “La distruzione della quadratura”, por encomenda de “Poesia, Milano, Movimento Futurista” (8)

### III

Luigi Russolo, nascido em Veneza em 1885, embora não sendo músico, mas pintor, publicou em 11 de março de 1913 o manifesto “A arte dos rumores” Este manifesto não trata da técnica musical, já estudada por Pratella, mas é extremamente original e inovador pelo fato de ter sido Russolo o primeiro a intuir a necessidade de enriquecer a música com novas qualidades de sons. A arte musical, diz ele, buscava a princípio a limpidez e a doçura dos sons; depois começou a amalgamar sons diferentes até que, complicando-se cada vez mais, chegou às dissonâncias atuais aceitas por nosso ouvido já habituado à rumorosa vida moderna. Assim a música, concebida inicialmente como som puro e independente da vida, aproxima-se cada vez mais ao ruído, sendo portanto necessário agregar este elemento às composições musicais, criando o *Som-ruído*. Continuando a exposição de sua teoria Russolo afirma que o som musical é limitado na variedade qualitativa dos timbres; os instrumentos que possuímos pertencem apenas a quatro ou cinco classes, e a música moderna sente a necessidade de criar timbres novos e diferentes. Afirmando, com a exaltação característica do movimento, que as combinações dos ruídos das máquinas e dos motores são mais emocionantes que as músicas de Beethoven ou Wagner, e que a natureza é riquíssima em sons irreproduzíveis

---

(8) — In Mario Verdone, *op. cit.* (Lettera di Ala Pratella a Ginna).



pelos nossos limitados instrumentos, Russolo propõe a procura de um sistema que possa entoar harmonicamente esses diversos ruídos. Como todo ruído tem um tom, deste característico tom dominante deriva a possibilidade de entoar determinado rumor mantendo o timbre que o distingue. Entoar um ruído significa portanto dar um grau ou um tom à vibração predominante.

Russolo distingue seis *famílias de rumores*, que “obteremos logo, mecanicamente” (Quando escreveu este manifesto não havia encontrado ainda a possibilidade de realizar suas idéias, o que fará mais tarde, criando o “intonarumori” ) As seis famílias de rumores se constituem em grupos que produzem:

1 sons rimbombantes. — 2 — simblantes. — 3 — sussurrantes — 4 — crepitantes. — 5 — percussores. — 6 — vozes de animais e humanas. A cada grupo pertencem várias subdivisões de rumores da mesma qualidade fundamental.

Também os movimentos rítmicos de um ruído são infinitamente variados e Russolo propõe que se empregue, como para o tom, um ritmo predominante.

As Conclusões do manifesto de Russolo são apresentadas em 8 parágrafos que repetem, ordenando-as, as sugestões feitas na parte expositiva. O 5º parágrafo trata da possibilidade prática de construir os instrumentos que permitam entoar os vários ruídos.

O manifesto é dedicado a Pratella, “grande músico futurista”, e, como vimos, pode-se ver certa ironia em relação a ele, principalmente na parte final em que, talvez como desafio, o exorta a conduzir adiante suas idéias inovadoras.

Num escrito posterior, “A arte dos rumores” (9), Russolo defende os mesmos princípios do manifesto e fala do seu “Intonarumori”, então já criado.

O princípio fundamental exposto por ele é que os ruídos existentes, quer na moderna vida industrial, quer na natureza, devem ser completamente dominados para transformar-se em elemento de arte; devem perder, isto é, seu caráter de acidentalidade para tornar-se o elemento abstrato artisticamente realizável. O ruído, do qual pode-se extrair o tom, a intensidade e o ritmo desejados, liberado das causas que o produzem, torna-se matéria autônoma, pronta para ser plasmada pela vontade do artista e transformada em obra de arte. Russolo

---

(9) — A obra foi publicada in “Edizioni futuriste” de “Poesia”, Milano, 1916. O trecho por nós consultado encontra-se reproduzido em “Marinetti e il Futurismo”, antologia a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1973.

não queria portanto uma simples reprodução do ruído mas sua elaboração, e nisto aproximou-se do princípio da música concreta atualmente executada.

O “Intonarumori” (10) é composto por várias caixas acústicas com correspondentes alto-falantes, e foi inventado e construído por Luigi Russolo e Ugo Piatti. A orquestra do “Intonarumori”, como explica o próprio Russolo (11), compõe-se de 21 instrumentos que executam o som entoado. Conforme o ruído produzido subdivide-se em várias modalidades, recebendo cada um o nome da família do som que reproduz, e esses nomes são o que se pode imaginar de mais extravagante. É interessante pensar no exótico desta complicada aparelhagem e no impacto que deve ter causado numa Itália conservadora e burguesa, ainda tão ligada aos padrões artísticos tradicionais.

Russolo explica que com cada um desses instrumentos pode-se entoar qualquer escala diatônica, cromática ou enarmônica, no ritmo que se desejar. Com o timbre de determinado ruído executa-se a melodia, e com a união dos vários instrumentos é possível obter qualquer harmonia.

Com esta orquestra foram executados vários concertos em Gênova e Milão. Em Londres a orquestra apresentou 12 concertos, segundo Russolo, todos, exceto o primeiro, com sucesso de público e crítica (12)

Encorajado por Marinetti Pratella usou o “Intonarumori” na sua ópera “L’Aviatore Dro” (13)

Com o “Intonarumora”, “Pratella e Russolo tomaram parte nas “Serate Futuriste” Cangiullo, citando uma carta que lhe escreveu Papini em 1913, define o aparelho como “23 esquisitíssimas caixas de cores vivas e variadas, cheias de tubos, manivelas e velas” Fala também das lutas travadas entre passadista e futuristas durante as execuções musicais, enquanto os músicos tocavam imperturbáveis suas composições (14). Também Marinetti descreve a “serata” de 12 de março de 1912 em que Pratella dirigia “magistralmente” uma sua composição, impassível na luta surgida entre defensores e opositores do futurismo (15)

---

(10) — A revista “La Biennale”, n.º speciale per arte, cinema, teatro, reproduz uma foto do instrumento e um anúncio para um concerto com o nome dos seus inventores.

(11) — Russolo, “L’orchestra degli Intonarumori”, in *Noi Futuristi*, Milano, ed. Riccardo Quintieri, 1917.

(12) — Russolo, “L’Oschestra degli Intonarumori”, *op. cit.*

(13) — In Gian Battista Nazzaro, “Introduzione al futurismo”, Napoli, Guida, 1973.

(14) — F. Cangiullo, “Le serate futuriste”, Milano, Ceschina, 1961.

(15) — *Ibidem*:

#### IV

Russolo e Pratella, especialmente o primeiro, foram verdadeiros precursores. Mas desaparecidos estes, e passada a euforia do futurismo, a invenção de Russolo caiu no esquecimento. Uma das razões pode ser atribuída ao advento do néo-classicismo e do néo-impressionismo, dos quais foram representantes na Itália respectivamente Casella e Respighi; e outra, talvez a principal, ao fato de que as antecipações futuristas na música foram apenas pragmáticas e não completamente realizadas em criações de obras de arte. Ou, talvez, as propostas futuristas apareceram precocemente, sem ter encontrado na época o campo propício para desenvolver-se.

A teoria musical de Russolo e os instrumentos que elaborou despertaram interesse também nos grandes músicos da época, como Strawinski e Ravel. Este chegou a pedir explicações a Russolo para poder usar o “Intonarumori” nas próximas obras. (16)

Os músicos mais conhecidos que sucederam na Itália a Pratella e Russolo foram Silvio Mix e Franco Casavola.

Mais tarde foram escritos outros manifestos futuristas sobre a música. Um deles, reproduzido na antologia de Luigi Scrivo (17) sem data, mas presumivelmente composto por volta de 1920, intitula-se “A improvisação musical” e é assinado por Mario Bartoccini e Aldo Mantia, que se declaram ainda “músicos futuristas”. Trata da importância da livre improvisação e defende a necessidade de evitar na música qualquer preocupação com regras e esquemas fixos, rítmica ou harmonicamente, para chegar a uma originalidade de composição absoluta. Como vemos trata-se de uma simples repetição das propostas dos primeiros manifestos, a não ser a sugestão de improvisações livres a serem executadas simultaneamente por vários instrumentos, criando assim a desafinação natural que deve nascer apenas da sensibilidade dos executantes.

Última voz no futurismo foi a de Franco Casavola, aluno de Respighi, que escreveu cinco manifestos, um dos quais, de 1924, trata da importância do “jazz” sobre a música moderna.

#### V

No segundo após-guerra, quando Pierre Schaeffer, o descobridor da música concreta (18), iniciou as pesquisas sobre as novas possi-

---

(16) — In Gian Battista Nazzaro, *op. cit.*

(17) — In Luigi Scrivo, *op. cit.*

(18) — Trata-se da música que utiliza qualquer elemento sonoro perceptível ao ouvido humano e registrável em fitas magnéticas. Cada “ruído” é desassociado em elementos que por sua vez são repetidos, isolados e transformados. A música concreta foi realizada pela 1ª vez por Schaeffer em 1948 com a composição “Etude aux chemins de fer”.

bilidades musicais dos ruídos e sobre os meios que, selecionando-os e elaborando-os, pudessem transformar os ruídos em sons, deparou com os escritos de Pratella e Russolo e com o invento deste, que desconhecia completamente. Aos “rumoristas italianos” dedicou então um estudo, “A galeria sob os sons ou o futuro anterior” (19), como homenagem a estes músicos que sem seu conhecimento, com suas propostas e seu invento o haviam precedido no tempo. Afirmando que quando iniciou, em 1948, suas pesquisas sobre os ruídos nada sabia destes predecessores, Scheaffer faz uma análise dos princípios defendidos por Russolo e do seu manifesto, comentando as qualidades e os defeitos. Com maior qualidade considera a descoberta realmente original da necessidade de enriquecer a música com os “sons-ruídos” existentes na natureza além dos sons puros reproduzidos musicalmente pelas nossas orquestras. Como defeitos, além das afirmações exaltadas e nem sempre correspondentes à realidade — característica, aliás, de todo o movimento futurista — assinala as dificuldades técnicas ainda não superadas na época para conseguir reproduzir musicalmente os diversos ruídos. Segundo ele esta é a causa principal do insucesso do empreendimento.

O músico italiano Varese, imigrado em 1916 nos Estados Unidos, lembrava-se ainda dos estudos e das descobertas de Russolo, e gostaria de aproveitar suas idéias, mas os instrumentos por ele criados eram rudimentares demais para satisfazê-lo. Depois da segunda guerra começaram a aparecer os novos instrumentos eletrônicos e nasceu a música concreta, que, como vimos, foi criada por Scheaffer. Varese compôs então, para inaugurar o pavilhão Philips na exposição nacional de Bruxelas em 1958, o “Poème électronique”, realização finalmente bem sucedida das inovadoras propostas futuristas. Os tempos haviam amadurecido e frutificou a semente lançada pelos esquecidos músicos italianos que sem meios adequados, sem preparo técnico, levados unicamente pela intuição, abriram o caminho da renovação musical.

Recentemente François Escal (20) num artigo dedicado ao trabalho de Russolo e à sua teoria dos rumores releva suas qualidades, reconhecendo a importância e a influência que teve esta teoria na música moderna. E reconhece em Russolo o profeta de uma revolução sonora no mundo musical. Neste artigo Escal diz que se Varese é hoje considerado um dos criadores de uma nova realidade sonora incluindo os ruídos na música e considerando o fenômeno acústico como elemento primordial nas relações entre os sons, não podemos es-

---

(19) — In “La Biennale”, rivista per Arte, Cinema, Teatro.

(20) — In “Europe” — Revue littéraire mensuelle, Paris, mars 1975 n.º 551.

quecer a influência que teve sobre ele a leitura dos escritos de Russolo. Se Varese foi um dos primeiros que assumiram a liberação sonora deste século, afirma Escal, Russolo a predisse. “Não era da música futurista que ele falava em 1913, mas da música futura, daquela que é para nós a música presente” (21)

Scheaffer escreve pitorescamente a respeito dos músicos futuristas: “Nada tinham além de suas mãos, suas bengalas e seus chapéus-côco para raspar, escavar, remover os escombros. Mas tinham o senso do futuro. Por isso fizeram bem, de resto, em chamar-se futuristas” (22)

Em homenagem a esses pioneiros citaremos as palavras que Scheaffer lhes dedicou, justo reconhecimento a seu talento intuitivo e a seu obscuro trabalho precursor:

“Se descobrimos alguma coisa sem grande esforço é provavelmente porque nossos pais a buscaram sem grande sucesso” (23)

---

(21) — François Escal, *op. cit.*

(22) — Scheaffer, “A galeria sob os sons ou o futuro anterior”

(23) — *Ibidem.*



# ESTUDO COMPARATIVO ENTRE *ANTÍGONA* DE SÓFOCLES E *ANTÍGONA* DE JÚLIO DANTAS

*Lélia Maria Parreira Duarte*

## *SINOPSE*

Comparação entre a *Antígona* de Sófocles e a de Júlio Dantas, com a demonstração de que a tradução de Júlio Dantas não é passiva mas constitui uma tradução-texto, uma nova escrita da obra de Sófocles, com a sua adaptação a um novo contexto ideológico e estético.

## *SUMÁRIO*

I — Introdução.

II — A Comparação.

1. As modificações introduzidas por Júlio Dantas

1.1. Na estrutura.

1.2. Na ação.

1.3. Na caracterização das personagens.

1.3.1 Creonte.

1.3.2. Antígona

1.3.3. Hémon

1.3.4. Eurídice

1.3.5. Tirésias

1.3.6. O guarda

1.4. Na caracterização do coro.

2. A tradução no plano ideológico.

3. A tradução no plano estético.

3.1. Ênfase no amor.

3.2. Características românticas.

3.3. Motivos românticos.

- 3.4. Chavões românticos.
- 3.5 Bidimensionamento das personagens.

### III — Conclusão.

### IV — Referências bibliográficas.

#### I — *Introdução*

Segundo S. S. Praver, um estudo de Literatura Comparada pode ser realizado de duas maneiras:

Examinando textos literários, em mais de uma língua, através de investigação de contrastes, analogias ou influências; ou estudando relações e comunicações literárias entre dois ou mais grupos que falam diferentes línguas (1)

O presente trabalho se enquadra na primeira proposição de Praver. Analisa a tradução, feita por Júlio Dantas, da *Antígona* de Sófocles, procurando identificar as modificações introduzidas pelo Autor no texto clássico, explicáveis pela necessidade que tem cada época de retraduzir as obras clássicas.

Em “Propositions pour une poétique de la traduction” (2), Meschonnic fala de dois tipos de tradução: passiva, que transmite a informação, a ideologia da língua dominante e tradução-texto, adaptação.

Nesta última se coloca a tradução feita por Júlio Dantas; ela funciona como texto e não apenas como transparência. Como diz Schleiermacher (3), leva o autor ao leitor, isto é, adapta as idéias do autor ao novo contexto sócio-político.

Ao analisar as traduções de Shakespeare, Dryden (4) classifica-as em três espécies: metáfrase, paráfrase e imitação, em cujo âmbito se localiza o texto de Júlio Dantas, desde que varia palavras e introduz modificações de sentido no texto original.

#### II — *A Comparação*

##### 1. *As modificações introduzidas por Júlio Dantas*

###### 1.1. *Na estrutura*

A peça de Júlio Dantas não apresenta a mesma estrutura da tragédia de Sófocles. Seu início não se faz através de um prólogo; não tem párodo, cinco episódios, estásimos e êxodo, com treze cenas, mas tem cinco atos, com vinte e sete cenas. A eliminação dos estásimos (cantos estacionários) e o maior número de cenas dão à peça de



Júlio Dantas maior movimentação, conforme requer o teatro da época que pretende, como diz Victor Hugo (5), constituir um espetáculo para o povo, levando-lhe cultura.

Além dessas modificações estruturais de caráter geral, há outras que nos parecem significativas:

a — Ao invés de iniciar com o diálogo entre Antígona e Ismênia, como Sófocles, Júlio Dantas coloca na primeira cena Enópides, um dos senadores, e Egéon, o guarda. Assim Júlio Dantas caracteriza, logo de início, um novo contexto sócio-político: aquele em que o velho senador, investido de grande autoridade, dialoga em termos cordiais com um humilde guarda, sendo que cada um tem a sua visão própria dos fatos, respeitada pelo outro. Isso significa valorização do indivíduo, independente de sua posição social.

É verdade que, no texto de Sófocles, o próprio Creonte dialoga com o guarda (assim como em Júlio Dantas); mas os termos do diálogo não são nada cordiais, pelo contrário: evidencia-se o total desrespeito mútuo que caracteriza esse relacionamento.

Na tragédia clássica, os espectadores conheciam o argumento da peça. Na época pós-romântica de Júlio Dantas, em que o teatro se dirigia ao povo inculto isso não acontecia, o que explica também o diálogo inicial entre Enópides e Egéon, que vai dar ciência dos fatos ao espectador.

b — Júlio Dantas coloca em cena Tirésias antes de Hémon, ao contrário de Sófocles. Apresenta-o em diálogo com Creonte, levando-o ao desespero pela insinuação de que terrível ameaça pesa sobre sua cabeça, sem nada esclarecer. O público, que não conhece o argumento da peça, fica em suspense, devido ao mistério com que Tirésias envolve suas palavras.

### 1.2. Na ação

Na tragédia grega não há encontros de amor em cena. Antígona e Hémon não se encontram. José S. Lasso de La Vega diz que “Assim se consegue a desnudez espiritual da heroína, um ser incompreendido” (6)

Na peça de Júlio Dantas há encontro dos dois, há confissão de amor, com o objetivo de emocionar o espectador.

A *Antígona* de Sófocles termina com os cadáveres de Eurídice e Hémon em cena, evidenciando a destruição da família de Creonte, o que significa a sua própria destruição.

A sociedade descrita por Sófocles tem na família o seu alicerce; o poder é transmitido hereditariamente; a família é construída racionalmente, sem ela o indivíduo desmorona. Por isso, ao ver mortos a mulher e o filho, Creonte mesmo se considera destruído e ordena aos servos que o levem, chamando-se de néscio.

A *Antígona* de Júlio Dantas termina com os cadáveres dos namorados Antígona e Hémon em cena; Eurídice não se mata. Há a valorização do amor na peça — amor impossível cuja única solução é a morte.

### 1.3. Na caracterização das personagens

As personagens de Júlio Dantas são as mesma de Sófocles. Entretanto, há diferenças na caracterização de cada uma delas:

#### 1.3.1 *Creonte*

Creonte é a verdadeira personagem trágica da peça de Sófocles, embora Antígona lhe dê nome. Como diz Kitto (7), há um conflito vivo e agudo entre Creonte e Antígona, mas há outro mais profundo entre Creonte e os deuses, que agem nos acontecimentos contra ele. É Creonte quem peca contra a lei natural, impedindo um morto de ser sepultado, e é ele quem sofre as conseqüências de sua falta.

O Creonte de Sófocles é caracterizado como um ser vivo. Não é o tirano, mas é um tirano, como diz Fraisse (8) Não é a figura abstrata da tirania; é um homem obstinado, mas de complexidade psicológica. Abalado pelas palavras de Hémon e de Tirésias, embora não aparente, depois se deixa admoestar pelo coro como uma criança. E então, embora orgulhoso de seu trono recente, de sua prudência e de seus anos, dedica todos os esforços a desfazer o seu feito: sepulta Polínicos, o que é ironia de Sófocles, como diz Maria Rosa Lida (9), porque Creonte criou a tragédia por essa proibição e ele mesmo receberá o castigo. Acabado o rito, pensa em ir resgatar Antígona, mas é tarde, ela está morta. Ouve junto a ela a voz do filho e quer entrar, mas não chega a tempo e o filho também morre; quando chega ao palácio com o filho morto, encontra o cadáver da rainha. E então Creonte apaga-se, como diz Albin Lesky, é “uma sombra cuja existência física nada significa diante do aniquilamento de sua existência psíquica” (10)

Em Júlio Dantas, Creonte não é tão importante quanto na tragédia grega. Em Sófocles ele está presente em nove das treze cenas, o que equivale a uma porcentagem de 69%, no autor português ele aparece apenas em treze das vinte e sete cenas, numa porcentagem de 48% Cede a primazia em cena ao guarda, um herói do povo, e pas-

sa a ser o vilão. Ele não é um tirano, mas é o tipo do tirano, sem qualquer profundidade psicológica. É definido desde o início: não tem dúvidas, não volta atrás, exige constantemente obediência e submissão. Diz a um dos senadores, Proceu:

“Os reis perguntam. Não respondem” (11).

E a Antígona:

“Já, de joelhos a meus pés, filha de Édipo” (p. 52).

Sente o perigo que o filho representa, diz a Eurídice que ele o ameaçou de morte e entrega-o aos senadores para ser julgado. Além disso, dá ordens de matá-lo, se ele entrar no palácio — é individualista, egoísta, medroso, covarde, prepotente e vingativo até o fim.

Nem as razões de Tirésias, nem Hémon, nem os senadores o fazem voltar atrás. Ele somente se curva ante a evidência da morte do filho, a violência do povo, e os senadores que o destituem do poder e enviam para a prisão.

O pecado do Creonte de Júlio Dantas não é infringir seu próprio edito, toda a origem da tragédia, mas teimar nesse edito injusto e no castigo a seu infrator. É justamente essa a acusação que Tirésias faz contra ele:

“Queres então que as aves de rapina levem no bico e nas garras, para os lares e para os templos da Beócia, pedaços apodrecidos do corpo de um rei, filho e neto de reis, culpado apenas de haver reclamado, de armas na mão, a coroa real a que tinha direito? Queres fazer caminhar, para o suplício, coberta de infâmia, a filha de Édipo e de tua irmã Jocasta, princesa cujas virtudes deslumbrantes são o orgulho de Tebas? Que rios, que fontes, que mares dariam água bastante para lavar a mácula de semelhantes crimes?” (p. 73)

O pecado de Creonte é desrespeitar o direito humano de reclamar o que é seu — Polinices; o direito humano de cumprir o seu dever — Antígona; o direito humano de amar a escolhida de seu coração — Hémon.

Júlio Dantas traz Creonte da tragédia grega e o coloca em um contexto romântico — seu pecado consiste em negar ao ser humano a liberdade a que tem direito, e por isso ele é castigado. O seu Creonte é uma personagem tipo que, conforme diz Vítor Manuel Aguiar e Silva (12) não evoluciona, não sofre transformações íntimas. É uma personagem sempre igual a si mesma; os fatos acontecem *a ela* e não

*dentro dela*, como geralmente acontece às personagens românticas, que jamais causam surpresa ao leitor por suas características específicas.

### 1.3.2. *Antígona*

Tanto a *Antígona* de Sófocles quanto a de Júlio Dantas são símbolos da liberdade de palavra e do desejo de liberdade de ação. Entretanto, a sua caracterização é distinta nos dois autores.

Em Sófocles, *Antígona* é uma criatura humana. Depois de ter arriscado impetuosamente a vida para cumprir o rito funerário, tem um momento de debilidade ou de normalidade. Parece que Sófocles inverte a colocação inicial, tornando débil a forte *Antígona*, e fortalecendo a débil *Ismênia*, que passa a desejar compartilhar do heroísmo da irmã.

Como diz Ignacio Errandonea, *Antígona* não é o tipo da mártir cristã, cuja morte tem caráter de triunfo, e inspira mais admiração que compaixão, e por isso mesmo induz a esquecer o tirano atormentador. Na tragédia de Sófocles, os espectadores ficam impacientes para que se converta em castigo para Creonte sua própria crueldade para com uma jovem bem intencionada, boa, inocente e sobretudo débil, muito débil, no final. (13)

A despedida da heroína deixa na memória do espectador não a primeira *Antígona*, cheia de firmeza e ousadia. Sófocles quis quebrantar ao final sua fortaleza e apresentá-la muito mulher, rendida ante o espectro iminente de seu fim desastroso. *Antígona* deplora então as boas coisas que deixa na terra: a luz do sol e amizade, e está cheia de angústia por suas bodas malogradas. Depois de sua despedida, Sófocles elimina completamente a personagem, que é totalmente esquecida.

São colocados em cena, no final, os cadáveres de Hémon e da rainha, sobre os quais o tirano vai derramando suas lágrimas e seus lamentos, sem mencionar sequer a filha de Édipo.

Outro aspecto a ressaltar é o do amor. Maria Rosa Lida comenta que *Antígona* é uma tragédia curiosa porque “En todo él, los namorados ni se ven ni se dirigen la palabra” (14) *Antígona* nunca menciona seu prometido ou alude a ele. Ante a morte iminente, o que a angustia não é haver perdido a Hémon, senão haver perdido o marido e o filho que normalmente teria tido.

A *Antígona* de Sófocles é realista, franca e nada sentimental, o que não é verdade com relação à *Antígona* de Júlio Dantas, que é sobrehumana — à verdade heroína romântica. Em nenhum mo-

mento ela enfraquece ou se amedronta. Diz: “As minhas mãos não tremem. (E apontando Creonte): A palidez do medo, o pavor da morte, olhai, estão ali!” (p. 55)

Permanece a mesma até o fim. É uma personagem plana, idealizada romanticamente. Sua despedida também contém elementos românticos: ela se refere à natureza, associando-a emotivamente à vida que vai perder e à sua isenção de culpa:

“Adeus, florestas que me embalaram o sono, rios claros, loureiros sagrados, montanhas verdes do Citéron. (...) Dou-vos por testemunhas da minha inocência, pombas que revoais em torno do palácio onde nasci, gotas de orvalho irmãs das lágrimas que choro” (p. 105-6).

Ástaco e Hémon oferecem sua vida por ela, mas, altaneira e heróica, ela não aceita: “Ninguém poderá arrancar-me à morte, nem pagando a minha vida pelo preço da sua” (p. 108)

A Antígona de Júlio Dantas é a mártir cristã, cuja morte tem caráter de triunfo e inspira admiração. Diz a Hémon:

“Suplico-te pelos deuses, Hémon — vive! Deixa-me partir sozinha — ouviste? — sozinha. Ficam, a acompanhar-te a imagem da minha infância, o sorriso da minha primavera, a sombra da minha ternura” (p. 108)

Ela é tão desprendida e sobrenatural que deseja que Hémon a substitua por Ismênia:

“Entrego-te minha irmã. É tudo o que me resta no mundo. Ampara-a na sua fraqueza, protege-a na sua inocência, e, se puderes — ela é, também, filha de Édipo — guarda-a no teu coração. Adeus, meu príncipe.” (p. 108).

E para mostrá-la realmente forte no final, Júlio Dantas coloca em sua boca um sorriso e as palavras: “Eu morro feliz, muito feliz.” (p. 108), especialmente significativas de sua firmeza e convicção.

A Antígona de Júlio Dantas é sempre igual a si própria, jamais revela surpresa ao leitor por suas características específicas. É uma personagem-tipo, ou personagem plana, como diz Massaud Moisés (15)

### 1.3.3. *Hémon*

O Hémon de Sófocles é dominado pela razão; por isso aconselha o pai a agir com prudência. Está pronto a obedecer-lhe, desde

que ele aja com sabedoria: “Nenhuma boda me prazera tanto que a prefira à obediência que te devo” (16).

Hémon enaltece a razão que permite ao homem separar o que é justo e o que é injusto e, sobretudo, lhe permite moderar os impulsos irrefletidos. É compreensivo e moderador, como diz Tabaré Freire (17).

A sua morte é uma prova de fidelidade aos princípios que defendeu. Desesperado por ter tentado contra a vida do pai, volta-se contra si mesmo.

O Hémon de Júlio Dantas é dominado pelo sentimento e não pela razão. Suas primeiras palavras são para declarar seu amor por Antígona. O Autor explora, através dele, o sentimentalismo, que vai atingir mais depressa o espectador. Os motivos da sua ação não são políticos, mas sentimentais. Por isso ele se volta logo contra o pai, como mostram o fato de trazer um gládio e as suas palavras a Creonte :

“Quem atentar contra a vida ou contra a honra de Antígona, fere-me em pleno peito a mim” (p. 82).

Hémon ameaça o pai de morte, *avançando contra ele*: “Se tu não reconsideras, se não revogas a sentença que o teu rancor ditou, — não será só Antígona que morre. Alguém mais morrerá com ela!” (p. 85)

Não se trata, como em Sófocles, da sugestão de Hémon de matar-se, mas:

“Vou salvar Antígona seja como for, ainda que tenha de tingir os braços no sangue de meu pai!” (p. 99)

Hémon é o típico herói romântico de que Júlio Dantas precisava. Ele já tinha o vilão — Creonte; a mocinha — Antígona; precisava de um elemento especial para completar a trama. Levando o tirano a proibir o amor do filho, ele cria a situação necessária e transforma Hémon nesse herói.

Por amor ela mata: “Antígona! Eu abri caminho com a espada para chegar junto a ti” (p. 107)

Por amor ele renega o pai: “Renego dele, da vida que me deu, do sangue que me corre nas veias” (p. 107)

Por amor ele se mata, por amor ele amaldiçoa sua própria família: “Que o fogo te abra, que os deuses te fulminem, que a terra se abra para te devorar, casa maldita, raça maldita!” (p. 109)

Além disso, Hémon preocupa-se com o povo e submete-se a ele na pessoa de Egéon, a quem se alia para lutar contra o rei, completando as suas características de herói romântico.

#### 1.3.4. *Eurídice*

A Eurídice de Sófocles é nobre, contida, submissa exerce com dignidade o seu papel de mulher e de rainha. Não é de palavras, mas de ação — mata-se ao saber do filho morto.

Em Júlio Dantas Eurídice é a mãe sentimental que se interpõe entre pai e filho para defender o fruto de suas entranhas. Tem a reação comum e violenta de uma mulher romântica.

Ao ver o filho morto nos braços de Creonte, grita, histericamente:

“Hémon! Meu filho! (tapando os olhos com as mãos crispadas) Eu não quero ver! Eu não quero ver! — O rei está louco! Levem esse homem! Levem esse monstro sanguinário! Amarrem-lhe os braços, para que ele não assassine Tebas inteira!” (p. 129-130)

É uma mulher evoluída, dentro do contexto histórico. Politizada, é como a voz do povo, a voz da república, dentro da monarquia, bradando contra o tirano e o opressor.

#### 1.3.5. *Tirésias*

O Tirésias de Júlio Dantas é personagem menos importante que em Sófocles. Sua função é apenas a de prever um misterioso castigo para Creonte e, com isso, colocar o espectador em suspense. A diminuição de sua força equivale à diminuição do poder religioso.

Ele não vem espontaneamente, como em Sófocles, mas é chamado por Creonte. Funciona como o intelectual, que é convocado nos momentos de dificuldades políticas, porque tem uma percepção mais aguçada e pode prever as conseqüências de determinadas atitudes.

Aconselha a revogar as ordens dadas, considerando-as criminosas: “Que rios, que fontes, que mares dariam água bastante para lavar a mácula de semelhantes crimes?” (p. 73). Entretanto, suas palavras não têm resultado, e Creonte continua firme e inflexível até o fim.

#### 1.3.6. *O guarda*

Como diz Albin Lesky, o guarda é caracterizado por Sófocles como um velho astuto e loquaz, de baixa gradação social e de mentali-

dade inferior. (18) É personagem extremamente secundária; aparece em cena apenas duas vezes — a sua função é constituir um receptáculo para a cólera inicial de Creonte.

Júlio Dantas valorizou essa personagem de várias maneiras:

a — Deu-lhe um nome — Egéon, tirando-o do anonimato, dando-lhe seriedade e responsabilidade, e assim valorizando o povo, através da valorização de um elemento seu. Já na primeira cena coloca-o ao mesmo nível dos senadores, dialogando com eles e manifestando com liberdade sua própria opinião.

b — Deu-lhe capacidade de reflexão para:

- Julgar como Etéocles e Polinices foram dignos um do outro;
- Conceber o plano para salvar Antígona, plano frustrado pela própria heroína;
- Impedir Hémon de atacar Creonte: “Príncipe, que te perdes!” (p. 111)
- Perceber como Creonte usa despoticamente o poder: “Por que não perguntas, antes, se a majestade real não teria atentado contra Hémon?” (p. 104)

Em Sófocles ele é sempre preocupado consigo mesmo e reafirma a sua satisfação por ter-se livrado do castigo prometido. Traz Antígona e a aponta como culpada.

Em Júlio Dantas ele contemporiza e aconselha Creonte: “No teu lugar, Creonte, eu preferia não saber” (p. 45), enquanto Antígona é trazida por outros guardas e Creonte mesmo deduz que foi ela quem infringiu sua lei. Quando Hémon insiste em subir ao palácio, onde será morto por ordens do pai, Egéon tenta impedi-lo e na impossibilidade vai com ele, para protegê-lo ou encontrar junto a ele a morte.

Júlio Dantas deu-lhe o maior papel da peça. Egéon aparece em 15 cenas, duas mais que Creonte. Ele é o representante do povo idealizado, com as suas qualidades: seriedade, responsabilidade, inteligência, sensibilidade, desprendimento, argúcia, capacidade de julgamento. Egéon é o comparsa de Hémon, é o elemento necessário para completar a trama romântica.

#### 1.4. *Na caracterização do coro*

O coro, na obra de Sófocles é uma personagem coletiva, especialmente adequada em cada uma de suas tragédias. Por exemplo:



em *Electra* são mulheres, que vão incitar a heroína à vingança homicida;

em *Traquírias* são donzelas;

em *Édipo-Rei* são anciãos que podem informar sobre o passado, orientar no presente, e compartilhar com Édipo a dor de sua ruína fatal;

em *Édipo em Colona* são aldeões coloneses, para refletir claramente o que era mais típico e natural na vida aldeã;

em *Antígona*, o coro é formado por um conjunto de anciãos de Tebas, nobres, amantes de sua pátria, sábios e capazes de orientar. Entretanto, como diz Weinstock (19), observamos no coro de Antígona uma série de contradições:

- aprova o decreto de Creonte;
- sugere que sua violação será talvez obra dos deuses;
- aprova o tirano quando este repreende o filho;
- dá razão a ambos (pai e filho), quando ouve falar o filho.

No diálogo com Antígona:

- pretende consolá-la;
- admoesta-a por sua transgressão;
- logo atribui suas desditas à herança familiar;
- termina dizendo que ela tem a culpa de tudo.

Na cena com Tirésias se comove tanto que é quem dá o empurrão a Creonte para que mude.

No momento da catástrofe comenta que somente muito tarde o tirano chegou a compreender o que seja justiça.

Essas contradições, a nosso ver, são provas da profundidade psicológica do coro na *Antígona* de Sófocles; suas opiniões se modificam pela reflexão, e ele se mostra capaz de surpreender pela variedade de atitudes.

O coro em Júlio Dantas não existe propriamente. É desmembrado em três senadores, representantes do povo no poder, o que significa uma transformação no regime político absoluto representado na *Antígona* de Sófocles, com a valorização do indivíduo como tal. Já de início Júlio Dantas lhes dá nomes:

a — *Enópides* — é o que está ao lado do Estado, por isso:

- É contra Polinices;
- É conciliador; para servir aos objetivos da cidade altera os fatos como convém e quer ensinar isso a Antígona: “Dize que não sabes” (p. 48)

- É quem tem coragem de dizer a Creonte sobre o amor de Hémon, numa tentativa de manter o poder do rei e preservar o Estado de conflitos;
- É também por esse motivo que quer impedir a entrada de Tirésias — ele já renunciou a desgraça do Estado durante o reinado de Édipo;
- É defensor do Estado contra o tirano, quando este abusa do poder que lhe foi conferido;
- Quer manter-se calmo para cumprir o seu dever: “A cidade ( ) precisa ( ) de nós” (p. 125);
- Procura manter forte Eurídice;
- Na incapacidade de Creonte assume o poder

Enópides representa a lei positiva, o poder instituído que deve ser mantido, em qualquer circunstância.

b — *Proceu* — é a personagem que mais claramente representa o contexto político liberal da peça de Júlio Dantas. É a voz da oposição, a que se ergue contra os erros e desmandos da autoridade constituída. Preocupa-se com a justiça e por isso:

- Procura esclarecer os fatos e defender Polinices;
- Denuncia a duplicidade de atitudes de Creonte;
- Encarece a necessidade de manifestação das opiniões contrárias à do governante;
- Mostra como Creonte é prepotente.

c — *Ástaco* — é o defensor dos oprimidos e injustiçados:

- Quando pedem sua opinião sobre o ato de Polinices, diz: “Sempre que tu vejas perseguir um homem, vivo ou morto, já sabes que eu sou do partido contrário” (p. 28)
- Quando vai se consumir o castigo de Antígona, oferece-se para morrer em seu lugar:

“Quem vos fala é Ástaco, que disse sempre a verdade aos poderosos da terra, e sobre cuja cabeça caiu a neve dos noventa anos. Aqui estão os meus braços. Amarrem-me, e levem-me. Se os deuses ou os tiranos têm sede de sangue, — eu dou a minha vida pela vida de Antígona!” (p. 107).

A profundidade psicológica de que é dotado o coro de Sófocles não existe em Júlio Dantas. Cada elemento constitui um tipo, é personagem plana, com reações determinadas, que não mudam após a sua caracterização inicial.

## 2. *A tradução no plano ideológico*

Com a sua tradução, Julio Dantas transportou a *Antígona* de Sófocles para um novo contexto ideológico.

Diz Albin Lesky que Sófocles cresceu e se formou numa grande época de Atenas, marcada pela realização de orgulhosas idéias de poder. Apesar de não ter sido grande general nem grande político, chegou a alcançar posição bastante destacada na vida política da cidade. “Foi membro da corporação dos dez probulos que, após o desastre siciliano, constituiu um elemento de autoridade salvadora na democracia que se quebrantava”

Analisando a ideologia manifesta em suas peças, podemos deduzir a importância dada por Sófocles à oligarquia como poder político. Suas personagens são nobres, que lutam constantemente para manter ou recuperar o poder. É esse o problema de Édipo, como mostrou Michel Foucault (20) — sua ação na peça se resume na luta para conservação do poder.

Em *Electra* a situação é a mesma. As palavras de Electra e de Orestes mostram que o seu problema maior é verem-se privados de seu patrimônio pelos traidores Egisto e Clítemnestra. Na sua prece a Apolo, Clítemnestra ora para que possa continuar a fruir o que conquistou pelo assassinato e protegeu pelo adultério, e para que seu filho nunca regresse para vingar o pai, mas sim que morra antes. Tanto Electra, quanto Orestes, quanto Clítemnestra, colocam em primeiro lugar a importância do poder econômico.

Em *Antígona*, toda a ação se desenvolve em torno do problema do poder, que Creonte consegue adquirir e quer defender, de forma ditatorial, por todos os meios ao seu alcance.

Remontando à história da Grécia, percebemos que o Creonte de Sófocles governa uma democracia. Isso porque o seu reino tinha as dimensões de uma cidade, onde, como explica Hugo Weiss, “o povo não deixava de vigiar os menores gestos do soberano” (21). Entretanto, essa democracia era fictícia: Creonte era um tirano, isto é, um “chefe governando só e promulgando suas próprias leis” (p. 114). O povo o observava e criticava, mas ele não aceitava essas críticas: “Hei-de governar esta terra segundo a opinião de outros, ou segundo o meu parecer?” (p. 13).

O regime político retratado confere-lhe o poder absoluto, por hereditariedade, conforme afirmação sua: “Assim eu, dados os meus laços de parentesco com os que tombaram, assumo todo o poder, toda a realeza” (p. 16).

Esse poder lhe é confirmado, como indicam as palavras do Corifeu:

“— Filho de Meneceu, dá-te prazer proceder assim, tanto com o amigo como para com o inimigo da cidade. E, sim, podes usar

da lei como entendas, quer para os vivos, quer para os mortos”  
(p. 16-7)

Em Júlio Dantas a situação é diferente. O seu Creonte governa uma democracia real. O povo não o observa diretamente, mas através de seus senadores, de seu filho e de Tirésias, que o admoestam e tentam fazê-lo refletir. Ele também recebe o poder devido aos laços de parentesco, mas sabe que deve prestar contas ao senado, representante do povo: “Não vos peço, por enquanto, que confieis em mim. O Senado e o povo não podem cegamente confiar num homem cujas idéias e cujos sentimentos não conhecem” (p. 30)

Em Júlio Dantas, o povo propriamente dito chega à ação: persegue e apedreja o seu rei, revoltado contra ele. (p. 125)

Esse fato, aliado à valorização de Egón, um seu elemento, revela o novo contexto ideológico da época de Júlio Dantas, e que ele transmite à sua *Antígona*.

Nascido em 1876, Júlio Dantas é testemunha da propaganda para implantação e luta pelo estabelecimento da República em Portugal. Por outro lado, conhece a reação contra o republicanismo, com as tentativas de restauração monárquica. Presencia duas ditaduras militares e a revolução de 28 de maio de 1926, que pôs fim à República e prepara o Estado Novo, instalado em 1928 (22)

Júlio Dantas viveu, portanto, numa época de conflito de ideologias, com suas diferentes perspectivas com relação ao poder, e à participação do povo nesse poder. Sentiu a instabilidade de sua época, sua insatisfação por um regime político absoluto, o anseio por um regime liberal e democrático — e colocou tudo isso na sua *Antígona*.

É interessante notar que, embora Júlio Dantas seja de uma época simbolista, em que a angústia metafísica é acrescentada ao subjetivismo e ao nacionalismo românticos, especificamente em Portugal, aquele elemento não faz parte de sua peça.

Luciana Stegagno Picchio explica a posição de Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita e Júlio Dantas como dramaturgos portugueses dessa época: seguem o gosto público, com um neo-romantismo como posição moral ou política, apresentando “em vestes modernas os casos e soluções de uma problemática retrógrada” (23)

O trabalho de Júlio Dantas mostra o interesse português de receber, naquele momento, aquela tradução, por sua adequação à situação política. Isso explica por que diminui na peça a importância de Tirésias, mediador divino para Sófocles. E também por que valorizou

o homem político, transformando o coro em senadores, que conservam suas individualidades e suas opiniões pessoais em toda a peça.

### 3. *A tradução no plano estético*

Victor Hugo, em seu “Préface d’Hernani”, diz que “le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique” (24)

Às transformações ideológicas feitas por Júlio Dantas deveriam, forçosamente, corresponder mudanças de caráter estético:

#### 3.1 *Ênfase no amor*

O amor é, como vimos, um elemento presente e atuante na adaptação de Júlio Dantas. Amor impossível que, romanticamente, se realiza na morte e se confirma em cena, pois a peça termina com a presença de dois cadáveres, enquanto Enópides diz: “Conduzi os corpos de Hémon e de Antígona para o templo de Palas” (p. 130) É como se o ritual religioso viesse posteriormente sacramentar aquele amor impossível.

Na peça de Sófocles se enfatiza a ausência de reflexão, responsável por toda a tragédia de Creonte, e cujo núcleo é a luta de sentimentos opostos envolvendo a honra.

Na peça clássica Antígona vai sepultar o irmão por um dever de honra; na tradução romântica ela vai fazê-lo por amor: “As minhas leis estão escritas aqui, no coração” (p. 21)

Em sua peça, Júlio Dantas enfatiza o amor-paixão de Hémon, que sustenta uma luta inglória contra a rivalidade existente entre duas famílias. Paixão descontrolada que leva à morte e mostra “ a ausência de padrões filosóficos ou religiosos que sustentem o embate sangrento da sensibilidade com as várias coerções sociais”, característica do Romantismo” (25)

Por amor Hémon mata, por amor ele renega o pai, por amor ele se mata. Verifica-se então que o amor é o principal móvel de ação na peça de Júlio Dantas, o que constitui uma diferença importante com relação à tragédia de Sófocles.

#### 3.2. *Características românticas*

3.2.1 *Mistério*: Creonte não sabe do amor do filho por Antígona; Tirésias não revela a Creonte as profecias referentes a suas desgraças futuras.

3.2.2. *Valorização do povo*, através de seus elementos: o guarda, os senadores, que são nomeados e individualizados, o que corresponde à valorização do indivíduo.

3.2.3 *Nacionalismo* — morte pela pátria: “Etéocles, filho de Édipo, morreste como é belo morrer — pela pátria” (p. 13)

3.2.4. *Animização da natureza*, como se pode ver na despedida de Antígona: “Adeus, florestas que me embalaram o sono, ( ) gotas de orvalho irmãs das lágrimas que choro” (p. 106)

3.2.5 *Personagens-tipo*, como ficou demonstrado.

### 3.3. *Motivos românticos*

3.3.1 *Presença de um objeto deslocado*: a cadeia de bronze que deveria servir para prender Antígona é usada para Creonte.

3.3.2. *Filho ingrato*, filho contra o pai, separados pela mãe.

3.3.3. *Castigo de inocentes*: “Foi para ver conduzir ao suplício a inocência que nos chamaram aqui?” (p. 103)

3.3.4. *Manifestações populares contra o tirano*: o povo apedreja o rei injusto.

3.3.5 *Presença de um “anjo” protetor*: Egéon, que quer impedir Hémon de cometer uma loucura.

3.3.6. *Presença da piedosa Virgem*: Antígona é a piedosa Virgem e mártir que se sacrifica corajosamente, não aceitando a defesa dos valentes que querem oferecer a vida pela sua.

3.3.7 *Rivalidade entre famílias*

### 3.4. *Chavões românticos*

Na peça de Júlio Dantas há várias expressões que constituem lugar-comum no Romantismo:

3.4.1 *Passar sobre o cadáver* Egéon quer impedir Hémon de cometer uma loucura e diz que só deixará de fazê-lo depois de morto.

3.4.2. *Identificação do leito de núpcias com o túmulo*.

3.4.3. *Emoção que impede de falar*, quando Egéon vai dar a Eurídice a notícia da morte de Antígona e Hémon.

3.4.4. *Súplica, prostando-se aos pés*, quando Ismênia implora a Hémon:

“Salva-a, Hémon! Salva a minha irmã!” (p. 103).

Esta súplica é apresentada também pela sua negação, quando Antígona e Creonte se recusam sucessivamente a rojar-se em terra e pedir perdão.

#### 3.4.5 *Morte do amante pela morte do amado:*

“Se a matares, tu vibras uma punhalada ao coração do teu filho!”  
( . )

“Ouves-me? Matas o teu filho! Matas o teu filho!” (p. 56)

3.4.6. *Despedida para a morte.* Quando Hémon diz: “Antígona, espera por mim!”

Ela responde: “Adeus, meu príncipe!” (p. 124)

Também Hémon se despede e caminha para a morte: “Até aos infernos, Egéon! Adeus!” (p. 111).

#### 3.5. *Bidimensionamento das personagens*

Como ficou exposto, vimos que as personagens de Sófocles são elaboradas, apresentadas em seu modo íntimo de ser, além dos traços superficiais, o que as identifica como complexas, no dizer de Antônio Cândido. (26)

As personagens de Júlio Dantas, pelo contrário, são planas, de costumes, analisadas em relação ao seu comportamento em sociedade. Elas constituem *tipos* — são destituídas de profundidade, como as personagens românticas em geral. As coisas acontecem a elas e não dentro delas.

### III — *Conclusão*

Em vista do exposto, julgamos que a *Antígona* de Júlio Dantas constitui realmente uma tradução texto, uma adaptação. Transmite a informação mas modifica-a, introduzindo uma nova ideologia, a par das transformações de caráter estético.

Através de sua *Antígona*, Júlio Dantas faz uma leitura-escritura — seu texto constitui uma nova escrita do texto de Sófocles. Realiza um dos trabalhos mais essenciais em Literatura, porque introduz os ignorantes do texto clássico àquelas formas de arte e humanidades que não poderiam conhecer de outro modo; e principalmente porque, através da tradução, amplia a capacidade de significação e expressão de sua própria língua.

IV — *Referências bibliográficas*

1. PRAWER, S.S. "What is Comparative Literature" IN *Comparative Literary Studies — An Introduction*, London, Duckworth, 1973.
2. MESCHONNIC, Henri. "Propositions pour une poétique de la traduction" IN *Pour la poétique II: épistémologie de l'écriture poétique de la traduction*. Paris, Gallimard, 1973, vol. II.
3. Cf. PRAWER, S.S. "Translation and Adaptation" IN *Comparative Literary Studies, ob. cit.*, p. 75.
4. Cf. PRAWER, S.S. *ob. cit.*, p. 79.
5. HUGO, Victor, "Préface de *Cromwell*" Paris, Larousse, 1949, p. 68.
6. VEGA, José S. Lasso de la. "La Antígona de Sófocles por Bertold Brecht" IN *De Sófocles a Brecht*. Barcelona, Ed. Planeta, 1970, pp. 311-379.
7. KITTO, H. D. F. *A Tragédia Grega*. Coimbra, Armênio Amado, 1972, p. 237
8. FRAISSE, S. "La Révolte Politique" IN *Le Mythe d'Antigone*. Paris, L. Armand Colin, 1974, p. 86.
9. LIDA, María Rosa. *Introducción al Teatro de Sófocles*. Buenos Aires, Ed. Losada S.A., 1944, p. 81.
10. LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 134.
11. DANTAS, Júlio. *Antígona*. 2. ed., Lisboa, Livraria Bertrand, s/d, p. 32.
12. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 2. ed., Coimbra, Almedina, 1968, p. 270.
13. ERRONDONEA, Ignácio, *Sófocles*. Madrid, Escelicer, s/d, p. 121.
14. LIDA, María Rosa, *ob. cit.*, p. 76.
15. MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 2. ed., São Paulo, Melhoramentos, s/d, p. 194.
16. SÓFOCLES. *Antígona*. IN *Antígona, Ajax, Rei Édipo*. Versão portuguesa de Antônio Manuel Couto Viana, Lisboa, Verbo, s/d, p. 30.
17. FREIRE, Tabaré, J. *Sófocles: Édipo-tirano-Antígona*. 3. ed., Montevideo, Editorial Síntesis, 1964, p. 143.
18. LESKY, Albin. *Ob. cit.*, p. 130.
19. Cf. ERRANDONEA, Ignácio. *Ob. cit.*, p. 364.



20. FOUCAULT, Michel. *A Verdade e as Formas Jurídicas*. In Cadernos da PUC/RJ. Rio de Janeiro, 1974.
  21. *Enciclopédia Delta de História Geral*. Coordenação geral do Prof. Hugo Weiss, Rio de Janeiro, Delta S.A., p. 113.
  22. SOARES AMORA, A. O Simbolismo. IN *Presença da Literatura Portuguesa*, vol. IV. 3. ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1969.
  23. STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa, Portugal, 1964, p. 278-9.
  24. HUGO, Victor. "Préface d'Hernani" IN "Préface" de "Cromwell", Paris, Larousse, 1949, p. 68.
- MOISÉS, Massaud — *A Criação Literária*, São Paulo, Ed. Melhoramentos, *tuguesa*, 3. ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.
26. CÂNDIDO, Antônio: *A Personagem de Ficção*: São Paulo, Perspectiva, 1968.



## COMPOSTOS NOMINAIS DO HITOPADEXA (1)

Maria Luísa F. Miazzi

A composição é dos mais interessantes processos do sânscrito (2), evoluindo mormente no período clássico; no védico aparecem alguns compostos curtos (3), mas, com o tempo, sua extensão e frequência aumentam, comprometendo o uso da flexão (4). De início, representa a junção de dois termos, cujo sentido não indica necessariamente a soma de ambos: a esse primeiro composto agregam-se outros, sendo extraordinário o comprimento que alguns atingem.

O primeiro elemento (assim chamado, ainda que represente o conjunto de diversos) apresenta-se como forma invariável — que não se declina ou é mero tema de palavra sujeita a declinação (5) — e aparece em geral no grau fraco; no tocante ao segundo, jamais será um pronome, pelo que só terá valor nominal, recebendo a flexão competente (6). Também no caso de figurar uma raiz no segundo termo,

---

(1) — Em edição escolar desse fabulário célebre, adotamos a grafia aportuguesada com  $\chi$  no título, para evitar a pronúncia com a sibilante; aliás, essa forma já fora vernaculizada por Mons. Dalgado.

(2) — Procede, aliás, do indo-europeu, como se pode depreender da semelhança entre os compostos védicos e os de Homero (Macdonell, *A Vedic Grammar*, p. 267).

(3) — Geralmente são constituídos por dois membros, surgindo três no máximo: *purva-kama-krtvan*, “que satisfaz desejos anteriores”

(4) — Courbin (*Gramm. élém. du Sanskrit Classique*, p. 16) demonstra-o através do composto *anekavidha-prasada-harmya-valabhi-niryuha-çata-samkula-h*, “ornado de uma centena (ou centenas) de torrinhos e de balcões e de palácios e de terraços multiformes”, que, a rigor, se decomporia em: *samkula-h çatena* (ou *çatair*) *niryuhanam valabhinam* (ca) *harmyanam* (ca) *prasadanam* (ca) *anekavidhanam*.

(5) — No pronome, contudo, vigora a forma do nominativo singular neutro, para qualquer gênero ou caso.

(6) — Algumas particularidades observam-se no final do primeiro membro, como alterações vocálicas, abreviações, passagem de temas em *-a* e *-i*-aos de *-a-* (*mahant-* a *maha-* é normal), adjunção do sufixo *-ka* adjetival, etc.

sua função continuará a de adjetivo ou substantivo, sempre no grau fraco (7)

O sentido é, em verdade, a parte mais atraente, porquanto o mesmo composto pode apresentar às vezes duas acepções diferentes, dependendo do contexto. Assim, *maha-ratha*- tanto pode significar “carro grande” como “aquele que possui um carro grande”, isto é, indicará uma qualidade ou a posse. Também a composição apresenta-se coordenativamente, indicando pares (dual) ou a pluralidade, surgindo às vezes da união de masculinos e femininos um neutro coletivo; e, ainda, pode ser expressa a distribuição, mediante formas repetidas ou justapostas.

Os gramáticos indianos costumam dividir os compostos, semanticamente, em quatro grupos, designados pelos nomes que lhes atribuiu Pânini (e até se usam para outras línguas): *dvandva* (copulativos), *karmadharaya* e *tatpuruṣa* (determinativos cujos membros estão em relação direta ou subordinada) e *bahuvrihi* (possessivos)

Whitney (8) agrupa-os em três classes, com subdivisões: *copulativos*, *determinativos* (dependentes e descritivos) e *secundários* (possessivos e compostos cujo membro final é regido) Para Macdonell (9), a tríplice divisão é a mais conveniente, da mesma forma; apenas, para os primeiros de Whitney, dá o nome de *coordenativos* e engloba os últimos sob a designação genérica de *possessivos*. Servem-se, entretanto, os autores ocidentais da nomenclatura dos indianos, que usam a par da gramatical, embora com certas deslocções (10). É verdade que alguns retornam a quatro classes, como Varenne (11), que usa a classificação de Pânini, Renou (12), que desdobra muito as divisões tríplíce mencionadas, acrescentando a dos “*anormais*”, e Mayrhofer

---

(7) — Se a raiz terminar em *-a*, abreviar-se-á (de STHA, p. ex., *rathastha*- “que se mantém sobre o carro, i. é, guerreiro”) e, se a vogal for breve, receberá um *-t-* (de ÇRU, p. ex., *dirgha-çru-t*, “que tem o ouvido longo ou fino”).

(8) — *Sanskrit Grammar*, § 1247, pp. 480-482.

(9) — *A Sanskrit Grammar*, § 185, p. 169.

(10) — Bergaigne não usa os termos sânscritos consagrados, atendo-se à nossa nomenclatura, ao classificar os compostos em *primitivos*, *derivados*, *copulativo* e *compostos de compostos*. Os “primitivos”, cujo primeiro membro não altera a forma nem a função do segundo, correspondem aos *tatpuruṣa* e *karmadharaya*, e os “derivados”, que chegam a adjetivar-se, aos *bahuvrihi* (*Manuel pour étudier la langue sanscrite*, p. 279-282). É verdade que Whitney adotou semelhante critério com os “secundários”, por oposição aos demais (“primários”), que não tiveram uma unificação.

(11) — *Grammaire du Sanskrit*, p. 50-52.

(12) — *Grammaire Sanscrite*, p. 86-96.

(13), cujo esquema, separando os indeclináveis, parece-nos mais prático e, por esse motivo, endossamos.

Distribuímos, pois, os compostos nominais do *Hitopadexa*, do seguinte modo:

1) *Coordenativos* (*dvandva*), que pressupõem a união de substantivos ou adjetivos pela cópula *e* (raramente *ou*);

2) *Determinativos*, os quais se subdividem basicamente em *dependentes* (*tatpuruṣa*), cujo primeiro membro depende sintaticamente do segundo, e *descritivos* (*karmadharaya*), em que a relação entre este e aquele se manifesta predicativamente. Em ambos os casos, podem os compostos ser constituídos por substantivos e adjetivos ou equivalentes. Quanto aos *karmadharaya*, de caráter essencialmente adjetival, encerram também, segundo alguns autores, os numerais (*dvigu*), mas preferimos, dada a sua natureza, constituir com eles o terceiro grupo de determinativos: *tatpuruṣa*, *karmadharaya* e *dvigu* (14)

3) *Possessivos* (*bahuvrihi*), que indicam certa qualidade possuída pelo ser ou uma determinada situação em que se encontra;

4) *Adverbiais* (*avyayibhava*), cujo primeiro elemento é uma palavra indeclinável e a segunda, um acusativo neutro.

No HITOPADEXA indubitavelmente os mais numerosos são os *tatpuruṣa* (571); seguem-se os *bahuvrihi* (282) e, em ordem bem decrescente, os *dvigu* (8) Johnson, cujo léxico nos forneceu todo esse elenco (15), separa ainda os compostos cujo segundo termo é a raiz verbal — que figuram alhures entre os *tatpuruṣa* — denominando-os *kwip*, e cita apenas 9, na maioria formados com VID (16).

Exemplificá-los-emos apenas, dando ênfase aos mais raros, a fim de não ultrapassar os limites estabelecidos para este artigo.

#### COORDENATIVOS — *dvandva* “par”

---

(13) — *Sanskrit-Grammatik*, p. 101-103.

(14) — Entre os determinativos incluem ainda alguns (cf. Macdonell, *A Sanskrit Grammar*, p. 175) os compostos adverbiais (*avyayibhava*), mas seguimos aqui os gramáticos indianos.

(15) — *Hitopadesa: the Sanskrit Text*, pp. 113-278.

(16) — Ainda faz referência a um tipo que designa por *chwi*, enumerando 15; porém, embora entrem formas participiais, são do domínio da composição verbal.

São constituídos geralmente por substantivos e, em menor escala, por adjetivos. Embora específicos do sânscrito, ocorrem também em outras línguas, como no gr *νυχθήμερον* “noite e dia”, *γλυκύ-πικρὸς* “doce e amargo”, *λευκο-μέλας* “branco e preto”, no lat. *su-ove-taurilia* “sacrifícios de porco, ovelha e touro”, *reci-procus* “que vai para trás e para a frente” (17), etc. Comparem-se, também, *caturdaça* e *quattuordecim* (18) com os modernos *vierzehn*, *fourteen*, etc.

No *védico*, surgem particularmente aplicados a divindades — *mitraváruna*, *dyáva-prthiví* — com forma dual e o acento distinto em cada elemento (19), mas também no plural — *aho-ratrani* “dias e noites”, *ajaváyas* “cabras e ovelhas (mesmo alguns numerais restaram dessa época: *dva-daça*).

Na língua *clássica*, apresentam-se com flexão dual ou plural do segundo membro e, ainda, sob a forma de um coletivo. Exs.: *hasty-açvau* “um elefante e um cavalo” e *hasty-açvah* “elefantes e cavalos”; dual *jaya-parajayau* “vitória ou derrota”, *suta-bharye* “o filho e a esposa”, *bija-yoni* “o germe e a matriz”; pl. *putra-pautrah* “filhos e netos”, *sarameya-marjarah* “cães e gatos”, ou, no loc. *pranapanodanesu* “durante a respiração e a expiração”, etc.; col. *aharniçam* “dia e noite”, *dasyustrajavikam* (*dasy-ustra-aja-avika-m*) “a serva, a camela, a cabra e a ovelha” etc. Adjs.: *vrta-pina* “redondo e gordo”, *çukla-krsna* “claro e escuro” etc.

No HITOPADEXA, como vimos, os *dvandva* são muito escassos, mormente em relação aos *tatpuruša* e *bahuvrihi*, mal chegando à casa dos sessenta. Indicamos alguns, inicialmente no nominativo dual (m. e n.) e plural; a seguir, veremos outros casos e adjetivos.

a) *Dual* — Masc.: *aditya-candrau* “sol e lua, *uc-cayapacayau* (*apacaya*) “prosperidade e declínio”, *dampati* “casal, marido e mulher” (20), *mrga-jambukau* “o veado e o chacal”, *sundopasundau* “Sunda e Upasunda” (nome de dois irmãos), *harsa-krodhau* “alegria e raiva”; n.: *ratry-ahani* “noite e dia”)

b) *Plural* — Masc.: *kaka-kurma-mrgakhavas* (*mrga-akhavas* de *akhu*) “o corvo, a tartaruga, o veado e o rato”, *patotpatas* (*pata e upata*) “quedas e reerguimentos”

---

(17) — Aplica-se tal sentido especialmente ao mar; depois, o de “recíproco, altamente”. Compõe-se de *reco-s* e *\*proco-s*, derivados das partículas *re* e *pro* (Ernout-Meillet, *Dict. Etym. Langue Latine*; s. v.).

(18) — Mas em grego não se omite a preposição: Γεττάρεβχάιδεχά.

(19) — Desses compostos, na origem talvez devidos à justaposição, ficaram vestígios no sânscrito: *mitra-varunau*, *dyava-prthivya*.

(20) — Propriamente *dam-pati* “senhor da casa”

c) *Outros casos:*

Sing.: acus. n. *balabalam* “força e fraqueza”; loc. n. *tirthaçrama-sura-sthane* “num lugar de peregrinação: eremitério e templo;

Dual: acus. m. *guna-dosau* “inocência e culpa”; instr. n. *dana-manabhyam* “por um presente e honra”; gen. m. *sevya-sevakayos* “de servido e servidor, i. é, de patrão e criado”; gen. n. *tejas-timirayos* “de luz e escuridão”;

Plural: acus. m. *stri-bhrtyan* “mulheres e servos”; instr. n. *vi-gyana-vikrama-yaçobhis* “por conhecimento, valor e renome”; gen. m. *marana-vyadhi-çokanam* “de morte, doença ou tristeza”; gen. n. *kastha-pasana-vasasam* “de madeira, pedra e roupas”; loc. n. *nady-adri-vana-durgesu* “em rios, montanhas, bosques e passagens difíceis”

d) *Adjetivos:* nom. pl. m. *uttamadhama-madhyamas* “bom, mau e indiferente” ou “alto, baixo e médio”, *papa-punya-* “corrompido ou virtuoso” (21), *priyapriye* “no agradável e desagradável” (22), *sarasara-* bom e mau”, *nimnonnata-* “deprimido e levado, alto e baixo”

## DETERMINATIVOS

Às duas grandes classes que abrangem - dependentes (*tatpurusa*) e descritivos (*karmadharaya*) -, acrescentamos os numerais (*dvigu*), muitas vezes incluídos entre os últimos, como dissemos anteriormente.

### 1 — *Dependentes* — *tatpurusa* “seu homem, seu criado”

O próprio nome revela que existe um dependência entre os membros do composto, ou seja, o primeiro determina o segundo, substituindo qualquer um dos casos oblíquos. Essa relação casual pode verificar-se entre um substantivo e um adjetivo, determinando o último elemento a natureza do compostos. Geralmente quando pede — quanto ao sentido — acusativo, instrumental, ablativo ou locativo, o segundo termo é um nome verbal; mas é um nome comum, se dativo ou genitivo, sendo este o mais corrente dos casos.

---

(21) — Aparecem os adjetivos em vários casos e gêneros, razão por que somente damos o tema.

(22) — Citamos um loc. sing., porém há outros casos; por isso, doravante só indicaremos o tema, como fazemos nos outros tipos de compostos. Nos *dvandva* tornava-se necessário esclarecer gênero e número, tanto que assim os classificamos.

Em outros idiomas também os encontramos, como no gr. ἵππο-μάχος “luta a cavalo”, ψυχο-πομηός “envio de almas”, ἵππο-άμσ “ato de domar cavalos”, δέοτος (cf *devadatta*, “dado, confiado à divindade”), e no lat. *montivagus* (22), *juris-consultus*, *iudex* (24), *credo* (25), *animadverto* (26), etc. Em línguas modernas temo-los no al. *königs-haus* por “*des königs Haus*” ingl. *man-hater*, *man-hated*, etc. (27)

Na época *védica* temos vários exemplos, dos quais reproduzimos alguns, distribuídos segundo a relação casual:

a) Acusativo — Sempre encontramos, neste caso, um nome verbal no segundo termo, podendo indicar o agente (*havr-ád* “que come a oblação”, *bhuri-dávan* “que dá muito”) como a ação (*vrtra-hátva* “o fato de matar Vrtra”);

b) Instrumental — *agni-dagdhá* “queimado pelo fogo”, *devá-tta* (28), “dado pelos deuses”, *bala-vijñayá* “para ser reconhecido por sua força”;

c) Dativo — *vakmaraja-satya* “fiel aos ordenadores de hinos”, *viçvá-çambhu* “salutar para todos”;

d) Ablativo — *go-ja* “produzido por vacas”, *tivra-sú-t* “comprimido a partir da massa de levedura (azedada);

e) Genitivo — *raja-putrá* “filho do rei” (29), *deva-kilbisá* “ofensa contra os deuses” (30);

f) Locativo — *uda-plutá* “nadando na água”, *bandhu-ksít* “que mora entre parentes”

Obs.: Às vezes pode ocorrer flexão no primeiro termo, especialmente no acusativo, com freqüência no locativo, mas escassamen-

---

(23) — Esse tema em *monti-* (*vagus*, *-fer*, *-cola*, *-gena*, etc) deve-se ao fato de ser um composto poético formado sobre os modelos gregos em segundo Ernout-Meillet, o. c., p. 733.

(24) — Está por *\*ious-dex*, “o que indica a lei, juiz”.

(25) — A forma original seria *cred-dho*, ou seja, “eu ponho fé, creio”

(26) — De *adverto* “voltar o espírito em direção a, observar”.

(27) — Gray, *Foundations of Language*, p. 163.

(28) — Aqui *-tta* está por *datta*.

(29) — Confirma-se *rajá-putra*, com diferente acentuação; é um *bahuvrihi*, pois significa “o que tem por filho(s) um (ou mais) reis(s)”.

(30) — Estranharíamos a tradução, mas se trata de genitivo objetivo.



te nos demais casos. Exs.: acus. *abhayam-jará* “que granjeia segurança”, *dhanam-jayá* “que vence a presa”; instr.: *vaca-stena* “ladrão pelo discurso, i. é. que prejudica secretamente com as palavras”; dat: *Jivo-já* “produzido pelo céu”; abl.: *divo-rúc* “brilhando do céu”; genit.: *gna-s-páti* “marido de uma mulher divina”; loc.: *divi-ksayá* “que habita no céu”; *rathe-stha* “que permanece no carro, i. é., guerreiro”

Na língua clássica, proliferam os compostos (e mais extensos):

Acusativo — *jaya-prepsu* “desejando vitória”, *jivita-ksaya* “diminuição de vida”, *nagara-gamana* “que vai à cidade”, *madhuçcut* “que destila o mel”, *muhurta-sukha* “prazer por um instante”, *svargagati* “subida ao céu”, *varsa-bhogyá* “para ser usufruído por um ano”;

Instrumental — *ahi-hata* “morto por uma cobra”, *indra-gupta* “protegido por Indra”, *dharmá-patni* “esposa pela lei”, *bhanyartha* “riqueza adquirida pelo grão”, *mat-tapo-viryá-sambhrta-* “cheio da força resultante do meu ascetismo” (31), *matr-sadrça* “semelhante à sua mãe”;

Dativo — *go-hita* “bom para o gado”, *padopaka* (*pada-upaka* “água para os pés”, *paropakara* “serviço prestado aos outros”, *masanicaya* “acumulação por um mês”, *visnu-balin* “que se oferece a Vichnu”;

Ablativo — *anna-ja* “oriundo de comida”, *garbhastama* “o oitavo do nascimento”, *caura-bhaya* “medo de ladrões”, *bhavad-anya* “diferente de V. Excia.”, *rajya-bhrasta* “caído (expulso) do reino”, *candraçucitara* “mais brilhante que a lua”;

Genitivo — *asmat-putra* “nosso filho”, *bharataçrestha* “melhor dos Bharatas”, *murkha-çatani* “centenas de loucos”, *viç-pati* “senhor do clã”;

Locativo — *açva-kovida* (32) “experimentado em cavalos”, *rtvij* “que sacrifica em boa estação”, *grama-vasa* “casa na aldeia”, *purusa-nrta* “não verdadeiro sobre os homens”, *hrdayavidh* “trespassado no coração”

Obs.: a) Mesmo no sânscrito clássico, perduram ocasionalmente formas flexionadas no primeiro membro do composto: *parasmái-pada* “palavra por outro”, *yudhi-sthira* “firme no combate” (nome próprio).

b) Convém ainda lembrar que, no fim de um *tatpurusa*, alguns termos adquirem sentido especial, como sucede com *viçesa* (“tipo especial de” subentendendo “escolha”, que passa ao adj. “preemi-

---

(31) — Desdobrando, teríamos: “*sambhrta-s viryena tapasas mama*”.

(32) — Também o primeiro elemento é considerado um genitivo plural.

nente”), *antara* (lit. “diferença”, mas que se torna “outro”, “especial”) e *artha* (“finalidade”, significando, no acusativo: ‘no interesse de’, “em favor de”, “por causa de”).

No HITOPADEXA, o número de compostos deste tipo é o maior de todos, alcançando quase seis centenas; a grande maioria é constituída pela união de dois substantivos — pressupondo o genitivo — e, a seguir, substantivo e particípio passado — relação geralmente de instrumental e, enfim, de substantivo e adjetivo. Outros casos são de presunção mais rara. Ainda nos *tatpurusa* incluímos os denominados “nomes-raízes”

Indicamos, a seguir, o quadro básico:

1) Substantivo + substantivo

a) Aqueles cujo sentido indica uma relação de genitivo, do primeiro para o segundo membro, são em número elevadíssimo e só vamos citar uma lista diminuta:

Genitivo — *angangi-bhava* “relação recíproca do corpo e seus membros”, *añjali-karman* “ato de submissão”, *anna-dana* “doação de alimento”, *a-bhaya-vac* “certeza de encorajamento”, *arthosman* (*artha-usman*) “chama ou condição de riqueza”, *asmat-putra* “meu (nosso) filho”, *asmad-dhrdaya* “meu (nosso) coração”, *atithya-satkara* “os bons ofícios da hospitalidade”, *atma-vrttanta* “autobiografia”, *arta-rava* “grito de dor de alguém”, *iccha-sampad* “aquisição ou obtenção de desejos”, *istaka-grha* “casa de tijolos”, *katha-samgraha* “uma coleção de estórias”, *kapota-rajan* (33) “o rei dos pombos”, *kanda-pata* “queda ou vôo de uma flecha”, *kusuma-stavaka* “coleção ou conjunto de flores, uma grinalda”, *keli-kanana* “jardim de prazer, de luxo”, *ksura-bhanda* “caixa de navalha”, *gaja-pungava* (34) “grande ou nobre elefante”, *gandharva-vivaha* “casamento por consentimento mútuo sem qualquer cerimônia”, *guna-stuti* “panegírico, louvor da virtude”, *grha-cchidra* “problema familiar” *go-pradana* “doação de gado”, *ghana-garjita* “o rugido do trovão”, *caksur-visaya* “esfera do olho, alcance da vista”, *janma-bhumi* “solo nativo, terra do berço”, *jivita-vyaya* “sacrifício de vida”, *gyana-niścaya* “retidão de conhecimento, certeza”, *tac-chakti* “sua força (dele)”, *taj-jñana* “conhecimento daquilo”, *tad-*

---

(33) — Sempre lembramos que está sendo indicado o tema da palavra (o nominativo aqui não seria *raja*, porém *-rajas*, devido à composição).

(34) — De *pun-gava* “touro”, geralmente usado no fim de um composto, denotando preeminência.

*ança* “uma porção disso”, *tan-naça* “sua destruição”, *tapo-vana* “floresta de penitência”, *trnolka* “tocha de feno ou palha”, *danda-naryaka* “chefe policial (dono do bastão)”, *dosa-bhiti* “medo da ofensa”, *na-radhipa* “senhor dos homens, rei”, *nrpa-vallabha* “favorito real”, *paksi-rajya* “a soberania das tribos aladas”, *pandita-sabha* “assembleia de pândites ou letrados”, *para-paksa* “o lado do inimigo”, *pura-vrta-katha* “estória do tempo antigo”, *banik-putra* “filho de mercador”, *bhavad-vacana* “vosso (de V Revcia.) discurso”, *bhumy-eka-deça* “uma porção de território”, *mad-deha* “meu corpo”, *mano-ratha* “um desejo (carro do espírito)”, *mantra-phala* “fruto do conselho”, *masa-traya* (m) “um trio de meses, i. é, três meses”, *muktavali* “colar de pérolas”, *yan-murdhan* “cuja cabeça”, *yauvana-darpa* “orgulho da juventude”, *raja-karya* “assunto do rei”, *loka-pravada* “dito popular”, *varsambu* “água da chuva”, *vitteha* (vitta-iha) “desejo de riqueza”, *vipad-daça* “um estado de desgraça”, *vivaha-catustaya* (m) “um casamento de quatro esposas”, *viçvasa-patra* “vaso para beber, i. é, digno de confiança”, *vihara-grha* “casa de brinquedo teatro”, *çaran-megha* “nuvem de outono”, *çista-sabha* “concelho de estado”, *sva-puccha* “cauda de um cão sem prestimos”, *san-masabhyantara* “espaço incluído em seis meses”, *sankhya-matra* “quantidade de números, mera numeração”, *samrdddhi-samaya* “estação de prosperidade”, *sadhya-sadhana* “a realização do que pode ser feito”, *suvarna-dana* “dádiva de ouro”, *sneha-ccheda* “interrupção da amizade”, *sva-bhu-tyaga* “abandono do próprio país”, *hasti-badha* “morticínio de elefante”, *himagama* “a estação fria, inverno”

Obs. :

a) Um caso de flexão dentro de um composto encontramos em *gavam-pati* “dono dos bois”;

b) Quantos aos compostos formados por dois substantivos que implicam em outras regências (35), são poucos e ocorrem mais no dativo e locativo:

Dativo — *karya-sandeha* “dificuldade para a ação”, *caranabharana* “ornamento para o pé”, *pati-vrata* “fidelidade ao marido”, (36), *pari-dhana-vaikala* “tecido para vestimenta”, *bhuta-daya* “compaixão

---

(35) — Baseamo-nos nas fundamentais e não em casos esporádicos, pois é freqüente o uso de um caso por outro.

(36) — Com prefixo, poderia ocasionalmente haver um acusativo em exemplos como este, mas aqui temos um genuíno dativo (Varenne, § 168, p. 110).

para com todas as criaturas” (37), *yajña-chaga* “um bode para sacrifício”, *yuddho-dyoga* “preparação vigorosa e ativa para a guerra”, *yusmad-artham* “para vós” (38);

Locativo — *durga-vyasana* “defeito ou franqueza numa cidadela”, *drumalaya* “morada em árvores”, *satyotkarsa* “excelência na verdade”;

N : Ainda podemos assinalar algum raro caso de *instrumental* (*atmau-pamyā* “semelhança a si próprio”(39), *cañcu-prahara* “picada com o bico”, etc.

## 2) Substantivo + *particípio passado*

Também muito numerosos, pressupõem para o tema do substantivo uma relação de instrumental, caso do agente, porém outras várias regências se observam:

a) Acusativo — *aça-vibh'na* (vi + BHID) “desapontado quanto à esperança”, *kroça-matra-sthita* “que permanece à distancia de um ‘cos’ ou ‘kroxa’”, *diva-supta* “adormecido de dia”;

b) Instrumental — *anek-opavasa-klista* “desgastado por muito jejum”, *atmadista* “aconselhado por si próprio, auto-admoestado”, *upanad-gudha* (GUH) “coberto com um sapato” (40), *kirti-yuta* (YU) “associado a renome, célebre”, *jara-par'nata* (*pari* + NAM) “curvado pela idade”, *daya-yukta* “munido de piedade”, *dhana-hina* (HA) “abandonado pelo dinheiro, pobre (41), *payasa-dagdha* “queimado com mingau de aveia”, *prabhu-krta* “feito por um senhor”, *lobhamohita* (MUH “entontecido pela cobiça”, *visa-digdha* (DIH) “envenenado”, *v'ra-samanvita* “atendido por guerreiros”, *vyadhi-durbhiksa-pidita* “gasto devido a doença e fome”, *harsa-yukta* “cheio de alegria”

Obs. : São freqüentes os compostos com *arta* (a + R) “afligido”: *ksudharta* “faminto”, *gharmarta* “oprimido pelo calor”, *trsarta* “an-

---

(37) — Poderíamos incluir o presente entre os casos de locativo (até de genitivo), a que estão conexos vocábulos designativos de “compaixão, confiança, negligência” etc. (Macdonell, § 204, p. 198).

(38) — Eis um dos casos atrás mencionados (p. 188) da diferenciação de sentido de *artha* no acus., num final de composto.

(39) — Além de suas funções próprias de acompanhamento, associação (*com*) e, daí, meio, instrumento (*por*), estão entre os usos do instrumental alguns especiais como o de “igualdade”, “semelhança” (Whitney, § 281, p. 94)

(40) — O instrumental é o caso aplicável para designar algo com que se cobre algo (Gonda, § 114, III, p. 91).

(41) — O adj. verbal designativo de “abandono” usa-se também com o ablativo.

gustiado pela sede”, *dukkharta* “afrito de dor”, *çitarta* “atormentado pelo frio”, *çokarta* “com muita dor”, *himarta* “sofrendo de frio”, etc;

c) Dativo — *kamaçakta* “aplicado à luxúria” (42), *bhartr-bhakta* “devotado a um senhor”, *çaranagata* “que veio para proteção, refúgio”;

d) Ablativo — *upa-cara-pari-bhrasta* “destituído de bondade”, *dhana-hina* “abandonado pela riqueza, i. é, pobre”, *papa-rahita* (RAH) “livre do pecado”, *bandhu-hina* “sem parentes”, *mati-hina* “destituído de espírito, ignorante”, *ripu-varjita* “livre de um inimigo”, *sthana-bhrasta* “caído ou removido da situação natural”;

e) Locativo — *kara-prapta* “obtido, seguro na mão”, *guna-lubdha* (43) “ávido de qualidades”, *jala-badha* (BANDH) “confinado numa rede”, *panka-magna* (MAGG) “afundado na lama”, *mano-gata* “o que vai na mente, i. é, o pensamento”, *sva-hasta-gata* “caído na minha própria mão”, *haryarudha* “montado em cavalo”

OBS.: Ainda ocasionalmente são encontrados alguns participios futuros (os gerundivos no fim dos compostos, como *dukkha-cchedya* “para ser conquistado com dificuldades”, *suci-bhedya* “o que pode ser atravessado com uma agulha”, *skandhopaneya* “para ser carregado nos ombros”, etc.

### 3) Substantivo + adjetivo

Embora de menor ocorrência, também aparecem no texto, expressando as relações de:

Acusativo (44) — *an-eka-sançayo-cchedin* (*ucchedin*: “destruidor”) “aquele que resolve muitas dúvidas”, *artha-kari* “a que produz vantagem, vantajosa, *alpecchu* (*alpa* e *icchu*)” que procura pouco, moderado”, *krta-naçaka* “que destrói, que determina perda de ação”;

Instrumental — *kopakula* “movido pelo ódio”, *gunanvita* “dotado de virtudes”, *papa-timira* “cego por pecado”, *dur-bhiksa-vyasanin* “angustiado pela fome”, *madandha* “cego por orgulho ou paixão”, *vasavaçesa-malina* “sujo de restos de gordura”

---

(42) — Com ÇAK “poder, ser capaz de”, tanto o dativo como outros casos (instr., gen., loc., acus.) são usados.

(43) — O adjetivo verbal de LUBH no fim do composto requer sentido locativo.

(44) — Traduziríamos pelo genitivo com um agente ou adjetivo que o regesse.

Genitivo — *ud-yoga-samartha* “capaz de esforço”, *udara-bharana-matra-kevalecchu* “desejo só do mero enchimento da barriga”;

Ablativo — *cudavalambin* (*cuda* “crista” e *ava lambin*, adj.) “que pende do alto, que se reclina”;

Locativo — *açvadhika* “eminente, superior quanto a cavalos”, *kala-yodhin* “que luta na estação ou tempo adequado”, *gyana-crestha* “preeminente em sabedoria”, *vidya-vrddha* “velho em conhecimento”, *sandhi-kuçala* “esperto na arte de formar aliança”

OBS.:

1) Em *viçvasa-ghataka* “traidor de confiança”, ou “o que mata a confiança” temos a presença do sufixo de adjetivo -KA- já citado.

2) Algum raro caso de aposto, como *vindhya-cala* “a montanha Vindhya”, inclui-se no nominativo e não genitivo (45).

3) Com a flexão expressa, temos um acusativo: *vasum-dhara* “que carrega tesouros, i. é, a terra”

*Nomes raízes (KWIP)* — Entre os *tatpuruṣa* são incluídos ainda (46) compostos que têm uma raiz como segundo membro, denominados *nomes-raízes* por Varenne, *kwip* por Johnson (47) Exs.: *grama-ja* (JAN) “nascido na aldeia”, *brahma-vid* “que conhece o brahma”, *madhu-çcut* “que destila o mel”, *veda-jña* (JÑA) “que sabe o veda”, *sarva-jit* (JI) “que vence o mundo”, *svayam-bhu* “que existe por si, independente”

No HITOPADEXA encontramos apenas nove exemplos que apresentam relação de acusativo entre os dois membros (embora possamos traduzi-los por adjetivos, com o complemento mais apropriado):

a) 4 casos com a raiz *VID*: *dharma-v'd* “que conhece o dever” ou “dotado do sentido de justiça”, *niti-vid* “versado em política”, *sandhi-vid* “relacionado com alianças” e *citra-karma-vid* “experimentado na arte de pintar”;

---

45) — Cf. Whitney, § 267, p. 89 e § 295, p. 99.

46) — Ver Macdonell, § 187, p. 172; Gonda, § 110, p. 88; Varenne, § 72, p. 51.

47) — O termo é estranho e não se encontra alhures, como é o caso de *chwi*, que emprega para os compostos verbais formados com os auxiliares KR, BHU, AS (exs. do HITOPADEXA: *krodi-karoti* “abraça”, *dhvaji-krtya* “tendo feito um estandarte”, *hariti-krtas* “tornado verde”, *bahuli-bhavanti* “tornam-se abundantes”, etc.

b) 2 casos com a raiz *BHR*: *bhu-bhrt* “o que sustenta a terra”, i. é, “um rei” e *a-patra-bhr-t* “um apreciador de pessoas indignas”;

c) 2 casos com a raiz *BHUI*: *kantaka-bhuj* “o que come espinhos” e *a-pathya-bhuj* “que come cousas não toleradas pelo estômago”;

b) 2 casos com a raiz *BHR*: *bhu-bhrt* “o que sustenta a terra”, i. velmente”

## 2 — Descritivos — *karmadharaya* (48)

Conforme indica o nome desta classe, trata-se de compostos em que há descrição do segundo membro pelo primeiro, que tem geralmente caráter atributivo, mas pode ter o de aposição.

Embora o valor adjetival do primeiro termo seja mais freqüente, mesmo em outras línguas (cf. gr. *ακρό-πολις* cidade alta, cidadela”, lat. *angiportus* “rua estreita”, al. *Jungfrau*, etc), também ocorre o de substantivo — vale por uma sentença nominal — em que é comum entrar uma comparação (cf. gr. *ιατρό-μαντις* “médico-adivinho”, ou seja, “um médico o qual é também um mago”, ingl. *man-mountain* “homem-montanha”, i. é, “um homem que é como uma montanha”)

Conseqüentemente, distribuímos os compostos *karmadharaya* segundo a natureza gramatical do primeiro elemento: substantivo, adjetivo ou invariável (advérbio, preposição, partícula). Mais comum é a de adjetivo (*antara-purusa* “alma interior”, *ardha-marga* “meio caminho”, *nilotpala* “lótus azul”, *priya-sakhi* “querida amiga”, *maharaja* “grande rei”), incluído o particípio passado, mas o substantivo também ocorre na função aposicional (*jaya-çabda* “a palavra conquistada” *amatya-raksasa* “o ministro Rakchasa”, expressando às vezes a comparação (*rajarsi* “rei-sábio”, i. é, “rei que é como sábio”, *narasimha* “homem-leão” i. é, “homem que tem as qualidades de um leão”, *kanya-ratna* “jóia de menina”, i. é, menina bela como uma jóia”) (49), como ainda a de um invariável (*a-mitra* “sem amigo”, *adhi-loka* “o mundo mais alto”, *su-jana* “homem virtuoso”, *su krta* “bem feito”, *dvi-ja* “nascido duas vezes”, etc.)

Essa é a divisão em que se enquadram também exemplos *védicos*:

---

(48) — O vocábulo *karmadharaya* é de incerta origem. Entretanto, tem-se-lhe atribuído o significado de “o que estabelece a ação”, ou “o que se lembra dos atos”, mas com dúvidas (cf. Varenne, p. 50-51)

(49) — No caso de comparação, pode o composto apresentar um substantivo e adjetivo: *megha-çyama* “escuro como a nuvem”, *hima-çiçira* “frio como o gelo”

Substantivo — *purusa-mrgá* “antílope macho”, *vrsá-kapi* “homem macaco”;

Adjetivo — *krsna-çakuní* “corvo” (propriamente “pássaro preto”), *purvahná* “de manhã”;

Invariável — *aksnaya-drúh* “que prejudica erradamente”, *puró-hita* “colocado à frente, ou seja, padre ligado a um príncipe”, *adhi-rajá* “supremo-rei”, *sam-vatsará* “o ano todo”

No HITOPADEXA, os *karmadharaya* com adjetivo no primeiro membro ultrapassam a casa dos sessenta (acrescida de uma dezena de participios), enquanto aparece uma meia dúzia com substantivo; indicamos alguns dos últimos e limitamo-nos a exemplificar apenas os outros, devido a seu grande número.

1 — Substantivo — *a-kala-kusuma* “flor que brota fora do tempo”, *a-vivekadhira-pure* (*adhi-pa*) “uma cidade de senhor injusto”, *açraya-bhuta* (50) “que protege, que se tornou o ponto de apoio, o refúgio”, *panya-stri* “mulher que é mercadoria, prostituta”

Obs.: Teríamos caso de *invariável* na maioria dos que entram nos compostos mencionados (*a-kala* “má época”, *a-viveka* “injusto” e *adhi-pa* “soberano, senhor”), porém aqui fazem parte do primeiro membro.

2 — Adjetivo — (51) *a-ksaya-loka* “mundo imperecível (céu)”, *ardha-koti* “metade de um crore (52), *ardha-ratra* “meia-noite”, *alpa-bala* “pequena força”, *alpopaya* “poucos meios”, *usna-kala* “tempo quente, verão”, *kalyana-vacana* “belas palavras, discurso amigo”, *krsna-sarpa* “serpente negra” *kiyad-dura* “uma pequena distância” (53), *cira-mitra* “um velho amigo”, *tivrapaurusa* “intenso heroísmo”, *nitya-pariksana* “constante investigação”, *nirjana-vana* “uma floresta solitária”, *parameçvara* “poderoso senhor”, *parasparokara* “mútuo benefício”, *priya-vastu* “um objeto favorito”, *bhuri-vrsti* “excessiva chuva”, *mahakula* “uma grande família”, *maha-panka* “um grande pân-

---

(50) — No segundo membro aparece às vezes o participio *bhuta* ‘tornado’, com o sentido de “sendo”, quando se une a um substantivo aposicional (que se adjetiva); é o que sucede com *ratna-bhuta* “sendo uma jóia” (já *ratni-bhuta* “tornada uma jóia” se enquadra entre os compostos verbais).

(51) — Incluem-se adjetivos pronominais.

(52) — Equivalente a cinco milhões, ou dez (o maior número do antigo sistema).

(53) — O interrogativo aqui funciona como atributo.



tano”, *maha-pandita* “grande filósofo”, *maha-siddhi* “grande resultado ou sucesso”, *mahahi* “uma grande serpente”, *mahodadhi* “o receptáculo das águas, i. é, o oceano”, *çita-kala* “tempo frio”, *çubhalagna* “um momento feliz”, *sat-patra* “pessoa digna ou virtuosa” (54), *san-mitra* “amigo verdadeiro”, *sama-kala* “mesmo tempo”, *sarva-bhuta* “toda criatura”, *sadhukta (sadhu-ukta)* “um dito acertado”, *sitotpala* “lótus branco”, *sukhi-sva-bhava* “diposição feliz ou contente”

*Obs.:* Podem aqui incluir-se os compostos cujo primeiro termo é um *particípio passado* (os autores geralmente não diferenciam):

*chinna-druma* “árvore cortada”, *jirnodyana* (jirna de JR e *udyana*) “um jardim velho, negligenciado”, *dattasana* “um assento presenteado”, *praptavasara* “tempo adequado, ocasião própria” (*prapta* de AP), *samskrtokti (sam + s + krta + ukti)* “expressão polida”, *su-guptalekha* “carta muito íntima”, *hata-jyotir-niçitha* “noite escura (de claridade morta)”

### 3 — Numerais — *dvigu* “duas vacas” (56)

São aqueles cujo primeiro termo é um numeral cardinal e designam um conjunto. Aparecem geralmente como um coletivo, na forma do neutro singular ou, mais raro, como um feminino em *-i*. Exs.: *triloka* “três mundos, o conjunto de três mundos”, *catur-yuga* “as quatro idades”, *tri-ratra* “espaço de três noites”, *sad-gunya* “as seis qualidades (de um príncipe)”

No *védico* são indicados alguns neutros: *tri-yugá* “período de três vidas”, *dvi-rajá* “batalha de dois reis”, *daçangulá* “comprimento de dez dedos” (57).

É óbvio que pode um composto destes assumir o caráter de um possessivo (*bahuvrihi*): assim, *tri-guna-m* significa “as três qualidades” mas *tri-guna-s* será “o possuidor de três qualidades”

---

(54) — O *particípio sant-* de AS, além do sentido próprio (existente), significa também “bom, justo, virtuoso”

(55) — É normal a disposição de *purva* no final da palavra (*drsta-purva* “visto antes”, etc.).

(56) — São incluídos geralmente, como dissemos, entre os *karmadharaya*, mas preferimos, com Mayrhofer (p. 102), separá-los dos adjetivos (e mesmo dos pronomes, considerada a moderna classificação de classes de palavras).

(57) — Note-se que Macdonell (*A Vedic Grammar*, § 189, p. 278) os inclui entre os possessivos substantivados (porém mesmo estes são subdivididos por ele em possessivo *karmadharaya* e *tatpurusa*).

No HITOPADEXA encontramos alguns *dvigu*, formados com os cardinais 5, 6, 8 e 100, na maioria tornados possessivos: *pañca-çata-m* “cinco centos”, “quinhentos”, *sat-karna-s* “com seis orelhas”, *sad-guna-s* “que tem seis qualidades”, *sad-vargas-s* “dominado pelos cinco sentidos e o Manas, os seis inimigos interiores do homem”, *asta-guna-s* “dotado de oito qualidades” *asta-yudha-s* “guarnecido com oito armas”, *çata-dvara-m* “uma saída que apresenta cem portões”

POSSESSIVOS — *bahuvrihi* “(que tem) muito arroz” (58)

São compostos adjetivos (embora o segundo termo possa constar de um substantivo), que indicam ser o sujeito possuidor de alguma coisa.

Um determinativo passa facilmente a possessivo, razão por que só o contexto nos poderá esclarecer quando o composto é *tatpurusa* ou *bahuvrihi*. Na verdade, *bahuvrihi* significa “muito arroz”, mas assume valor adjetival para indicar “o possuidor de muito arroz”, *tripad* é o tema de “três pés”, mas adjetiva-se em “aquele que possui três pés” (cf. gr. τρι-ποδ, lat. *tri-ped-*) ou, ainda *indra-çatru* tanto será o substantivo “inimigo de Indra” como a expressão adjetiva “tendo Indra como inimigo”

É comum esse tipo de composição em várias línguas: cf. gr. ῥοδο-δάκτυλος “de dedos rosados”, δου-μενής “que tem má índole”, ἄ-απης “que não tem filho”; lat. *magn-animus* “que possui grande ama”; al. *Dick-kopf* “tendo cabeça dura”; ingl. *great-minded* “dotado de grande espírito”

Para o védico, cita Macdonell vários exemplos, porém distribuídos em *bahuvrihi* do tipo *karmadharaya*, *tatpurusa* e substantivados:

a) possessivos *karmadharaya*: *ácva-parna* “que tem cavalos por asas, i. é, cujas asas são cavalos”, *ugrá-bahu* “de braço poderoso”, *rajá-putra* “tendo reis como filhos”, *hatá-matr* “cuja mãe foi morta”;

b) possessivos *tatpurusa*: *diví-yoni* “tendo origem no céu”, *rayás-kama* “tendo um desejo como riqueza”;

c) possessivos substantivados (subentende-se o nome): *an-apatyá* “que não tem filhos”, *brhád-diva* “que habita no alto do céu”, i. é, um mago (mas, cf. acento, *brhad-divá* “deusa”), *su-parná* “de belas asas” i. é, “pássaro”

---

(58) — Gonda explicita o nome pela frase: “*vrihir bahur yasya, sah*” (Gonda, p. 89)

Na língua *clássica*, os *bahuvrihi* são muito comuns. O segundo termo é sempre um substantivo, de sorte que apenas diferem estes compostos pela natureza do primeiro; pode ele ser um substantivo (*tapodhana* “aquele cuja riqueza é a ascese”, *praja-kama* “cujo desejo é a descendência”, *yajña-kama* “que tem o desejo do sacrifício” (59), mas também pode ocorrer um adjetivo (*divya-rupa* “que possui forma divina”, *bhima-parakrama* “que tem tremenda bravura”, *mahatman* “magnânimo, que tem grande alma”) ou *particípio passado* (*hataputra* “que tem um filho morto”, cujo filho foi morto”, *jitendriya* “cujos sentidos foram vencidos” (60), *gatayus* “aquele cuja vida se foi”, i. é, “morto”; e ainda indeclinável (*abala* “sem força”, *adho-mukha* “com o rosto para baixo, i. é, deprimido”), *an-udra* “que não tem água”, *dvi-pad* “bípede”, *dur-mukha* “que tem um rosto feio”, *dur-manas* “cuja mente é maldosa”, *sa-bharya* (61) “acompanhado de sua esposa”, *tatha-vidha* “de uma tal espécie” (*vidhi*).

OBS.:

1) Dá-se também, entre os possessivos, a transferência para a classe dos substantivos: *su-hrd* “o que tem bom coração” passa a “amigo”, etc.

2) Também se notam compostos em que entram associados tipos diversos, como *çitosna-kiranau* (*çita-usna-kiranau*) “que tem o raio de luz do frio e do quente”, i. é, “lua” e “sol”, onde o *bahuvrihi* contém um *dvandva*.

3) Alguns vocábulos encontram-se no final do composto com sentido alterado:

a) *kalpa* “modo” e *praya* “parte principal” aparecem significando “como” e “quase”;

b) *para*, *parama*, que significam “alto”, principalmente quando usados como masculinos, têm o sentido de “absorto em”, “concentrado em” (lit. “tendo como a coisa principal. ”), como em *cinta-para* “imerso no pensamento”;

c) *matra* “medida” com o sentido de “somentemente” no ex.: *ratimatra* “o prazer e nada mais”;

---

(59) — Poder-se-ia traduzir como *tatpurusa*: “que deseja realizar um sacrifício”.

(60) — Na verdade o sentido é ativo: “que dominou os próprios sentidos”

(61) — Lembre-se que damos o tema sempre e aqui se trata de composto masculino (o segundo membro é *bharya*, feminino).

d) *adi* (m) “começo”, *adika* “que principia por”, *adya* “primeiro (substantivado), e, às vezes, *prabhrti* “começo” passam a indicar: “e o resto”, “e mais os outros”, “etcetera” (ex.: *s'mhadayah* “o leão e os outros animais”).

4) Os nomes que designam a “mão” (e também outras partes do corpo) usam-se no fim do composto: *dandapani* “tendo um pau na mão”, *çastra-hasta* “tendo uma espada na mão”

5) É comum o emprego de sufixos *-ka-* (adjetival), como *sapatni-ka* “acompanhado pela esposa” e de *-in* unido a palavras como *dharma*, *çila*, *çobha*, *varna* (ex.: *vara-varn-in* “de excelente cor”).

6) No início do *bahuvrihi*, um particípio passado equivale a gerúndio ou locativo absoluto (*tyakta-nagara* “tendo deixado a cidade”).

7) Alguns *bahuvrihi* apresentam no primeiro membro um tema de infinito e, no segundo, *manas* ou *kama* Ex.: *vaktumanas* “eu reflito para dizer”, *tyaktukama* “que deseja abandonar”

No HITOPADEXA, que é rico em compostos deste tipo, observamos tais peculiaridades, razão por que as mencionamos em conjunto. Em geral, os *bahuvrihi*, aqui, têm como primeiro elemento um substantivo ou particípio passado, mas também invariáveis, alguns adjetivos e temas de pronomes, numerais, etc. Muitas vezes um adjetivo é, na verdade, um particípio (*çuddha* “puro” de ÇUDH, *a-rakta* “róseo” de RAÑJ”).

Seu número, como vimos, atinge quase os 300, mas, tendo muitos deles o mesmo primeiro termo, exemplificá-los-emos reduzidamente. Ainda citamos “compostos de compostos”, que, embora se analisem no esquema adequado, sempre se constituem de dois membros.

Dividimo-los a seguir, conforme a natureza do primeiro membro:

1) *Substantivo* — *alasaya-nibandhana* “que se origina na indolência”, *kuça-hasta* “que tem erva ‘kuxa’ na mão (pata)”, *ksatriya-dharma* “tendo a profissão militar”, *kharga-pani* “com a espada na na mão”, *danstra-nakha-langula-praharana* “armado com dentes, garras e rabo”, *duta-mukha* “falando por um embaixador (com a boca de um mensageiro)”, *droha-buddhi* “de mente maliciosa (que tem pensamento de hostilidade)”, *pati-prana* “esposa dedicada (aquela cujo marido é a sua vida)”, *pati-vrata* “a que tem devoção pelo marido,

virtuosa”, *payo-mukha* “tendo leite na face”, *raja-sançraya* “tendo reis para seu refúgio (dependente de reis)”, *visa-hrdaya* “tendo veneno no coração”, *visnu-çarma-naman* “que tem por nome Vichnuxarman”, *çastra-pani* “com arma na mão”, *sagaranta* (62) “rodeado pelo oceano”.

## 2) Formas nominais

a) Particípio presente médio: *dolayamana-mati* “com o espírito vacilante”;

b) Absolutivo (ou gerúndio): *krta-krtya* “tendo feito o seu dever”;

c) Particípio passado; *krta-dhi* “de compreensão cultivada, i. é, inteligente”, *ksina-papa* “tendo sofrido as conseqüências do pecado, i. é, “purificado”, *gata-vibhava* “cuja riqueza se foi i. é, pobre” *galita-nakha-danta* “tendo os dentes e garras caídos (sem dentes e garras)”, *jata-pratyaya* “tendo a confiança levantada”, *jata-viçvasa* “tendo a confiança excitada”, *drsta-dosa* “cujo erro foi encontrado, i) é, descoberto, *nastendriya* “pessoa cujos órgãos dos sentidos são destruídos”, *prasanna-mukha* “de rosto alegre (disposto)”, *pra-hrsta-manas* “satisfeito no espírito, muito alegre”, *prapta-kala* “alguém cujo tempo de destino (hora) chegou (63), *baddhañjali* “com as palmas juntas, *bhagna-janu* “de joelho quebrado”, *mukta-hasta* “de mão aberta”, *virakti-prakrti* “cujos chefes ou principais comandantes são desleais”, *sañjatersya* (*sañjata de sam + jata + irsyā*) “tornado invejoso (que tem a inveja desenvolvida)”, *stabdha-krna* “tendo as orelhas erectas”, *hatajyoti* “sem estrelas, escuro (cujas estrelas estão extintas)”, *hina-varna* “de uma casta vil (abandonada)”, *hrsta-pustanga* “que tem o corpo alegre e nutrido”

3) *Adjetivo* — *alpa-prabhava* “de pequeno poder, insignificante”, *alpa-çakti* “que tem pouca força”, *ghorakrti (akrti)* “de horrível aspecto”, *tulya-vança* “de raça igual”, *dirgha-maya* “doente por longo tempo”, *n.la-varna* “de cor azul”, *papa-mati* “de espírito mau”, *papaçaya (açaya* “mal intencionado (que tem a mente pecaminosa)”, *punyaika-karman* “aqueles cujos atos são apenas bons”, *bahu-ripu* “que tem muitos inimigos”, *manda-gati* “de ida vagarosa”, *maha-khata*

---

(62) — No texto aparece a forma do acus. f. sing. *sagarantam*. É um tipo interessante de composto, terminado em *anta* “limite, fim”. Literalmente teríamos: “que tem o mar como fim”

(63) — Também poderia ser um *karmadharaya* com sentido de “estação adequada”

“que tem um grande fosso”, *mahodaya* “dotado de grande esplendor”, *laghu-cetas* “de espírito baixo”, *sama-virya* “de igual força”

(4) *Pronomes e adjetivos pronominais*: *anya-manas* “de espírito volúvel (que tem pensamento diverso)” *anyonya-kalaha* “brigando (que tem disputas) com um e outro”, *ubhaya-guna* possuidor de ambas as qualidades”, *kim-varataka* “alguém para o qual não interessa o dinheiro” (64), *kidrg-vyaparavan* (*vyapara* + *-vant*) “de que profissão ou vocação?”, *tad-anta* “terminando nisto, cujo fim é este”

5) *Numerais* — *eka-citta* “cujo pensamento gira sobre uma só cousa”, *ekartha* “que tem um só objeto”, *pañcanga* “que tem cinco membros” (65).

6) *Invariáveis*: *a-durga* “sem fortaleza”, *an-açraya* “destruído de asilo ou lugar de refúgio”, *yavad-ayuh-pramana* “medido pela duração da vida”, *sa-karuna* “piedoso, que tem compaixão”, *sa-dhana* “rico”, *sa-natha* “que tem patrão”, *sa-phala* “frutífero”, *sa-yatna* “ocupado, ativo”, *sa-viçesa* “excelente, especial (que tem particularidade)”, *sa-sainya-bala-vahana* “com guardas, armas e veículos”, *su-jala* “que possui água clara ou doce”, *sotsaha* (*sa-utsaha*) “estrênuo (com vigor)”

7) *Compostos de compostos*: *a-guna-çila* “que tem maus hábitos, i. é., indigno”, *an-anya-pratikriya* “incapaz de fazer ulterior resistência”, *ava-nata-kaya* “abaixado (que tem o corpo inclinado para baixo)”, *a-skhalita-prayana* “não tropeçando na marcha (que tem passo não vacilante)”, *ahita-hita-vicara-çunya-buddhi* “aquele cujo intelecto é vazio de discriminação entre o bem e o mal”, *a-marananta* “durando pela vida, cujo término é a morte”, *uc-chrita-pani* “com a mão estendida”, *un-nata-çiras* “levantando a cabeça (tendo a cabeça não abaixada)”.

OBS.: Entre os *bahuvrihi* inclui Johnson *citram-citram* “estranho, muito estranho”, que é preferível classificar como *iterativo* (66).

---

(64) — Ao pé da letra é “oque diz: o que é um *varataka*? (espécie de moeda)”, “um gastador”

(65) — *Pañcangas* no nom sing.: não se confunda com o *dvigu*, pois, neste caso estaria no neutro, designado um conjunto.

(66) — São classificados à parte, em alguns autores, ou grupados com os distributivos.

Do tipo gr. “para a frente, para a frente” ou seja, sempre à frente”, lat. *quisquis* “quem quer que”, já temos no védico exemplo tais que *pañca-pañca* “cinco de cada” ou *dáme-dame* “em todas as casas”, no sânscrito clássico *uttarottara* “cada vez mais alto”, *paras-param* “reciprocamente”, *anyo'nyah* “um e outro”

ADVERBIAIS — *avyay'bhava* “estado indeclinável (67).

São os que apresentam como primeiro termo um indeclinável (advérbio, preposição, etc.) e, como segundo, um substantivo no acusativo neutro singular.

São comuns os exemplos, como *anu-rupam* “de acordo, conformemente”, *praty-aksam* “à frente dos olhos, visivelmente”, *sa-vinayam* “polidamente”, *sa-kopam* “com raiva”, *yatha-kamam* “conforme o prezer”, *yatha-çakti* “segundo a habilidade”, *yavaj-jivam* “por toda a vida”

No HITOPADEXA, assinalamos 43 compostos desta espécie, na maioria formados com *yatha* (16) e *sa* (19); e ainda 4 casos de *prati*, 2 de *nir* e 2 de *yavat*:

a) *nir-dayam* “sem piedade”, *nir-bhayam* “sem medo”;

b) *prati-vatam* “contra o vento”, *praty-aham* “diariamente”;

c) *yatha-kartavyam* “como deve ser feito”, *yatha-karyam* “como é correto (ser feito) fazer”, *yatha-bhimatam* “conforme o pensamento de alguém”, *yatha-vakaçam* “de acordo com a oportunidade”, *yatha-vyavaharam* “conforme o uso”, *yatha-çrutam* “como se tem ouvido”, *yathestam* “segundo o desejo”, *yathocitam* “adequadamente”;

d) *yavacchakyam* “ao máximo de meu poder”, *yavaj-jivam* “para o resto da vida”;

e) *sa-cakitam* “timidamente”, *sa-tvaram* “com pressa”, *sa-darpam* “orgulhosamente”, *sa-rosam* “indignamente”, *sa-vismayam* “com surpresa”, *sakanksam* “com desejo”, *saçcaryam* “com espanto”, *sastangam* “com os oito membros (mãos, pés, calcanhares, testa e peito).

### CONCLUSÃO

De exposto, verifica-se que o emprego da composição nominal — tão característica do sânscrito — na obra que nos serviu de base, o HITOPADEXA, é marcante não só pela freqüência, como também pesa riqueza de nuances que permite à expressão. Era nosso intento

---

(67) — Propriamente *avyaya* significa ‘imperecível’, ‘constante’, ‘inalterável’. Na composição verbal é comum aparecer a expressão *ayayibhavati* “torna-se indeclinável”.

classificar todos os exemplos coletados, mas a tarefa excederia em muito a disponibilidade de espaço oferecido ao artigo, pelo que procuramos os mais sugestivos, que revelassem aspectos semânticos interessantes.

De um milhar de compostos examinados, seis centenas são constituídas pelos que determinam o nome, estabelecendo uma dependência sintática entre os membros (*tatpuruṣa*), e pouco menos de um terço, pelos ditos *bahuvrīhi*, cujos elementos perdem a individualidade a fim de exprimir posse de uma qualidade ou condição; não chegam a uma centena os descritivos (*karmadharaya*), de caráter atributivo ou aposicional, e superam um pouco a metade dela os coordenativos (*dvandva*) Abaixo dos cinquenta figuram compostos que têm por primeiro termo um invariável (*avyayibhava*) e uma dezena de numerais representando um conjunto (*dvigu*).

Esse traço — da grande maioria dos dependentes — é normal; e cumpre lembrar que muitas vezes se dá a passagem de um *tatpuruṣa*, ou mesmo *karmadharaya*, a um *bahuvrīhi*, segundo o contexto, o que pode engrossar o número destes. Ex.: *prapta-kala* pode designar “o tempo adequado” (*karmadharaya* ou “aquele que chegou” *bahuvrīhi*); *tadanta* não significa apenas “o fim disto” como ainda “aquele cujo fim é este”

Os compostos são constituídos não só pela união de dois ou mais substantivos, como também pela de adjetivos, pronomes, formas nominais (é comuníssimo o particípio passado) e até de invariáveis com o substantivo.

Formações como essas há em outras línguas, embora ocasionais. Assim, podemos comparar o tema scr. *tri-pad-* com o lat. *tri-ped-*, gr. τρι-ποδ; e scr *durmanas* com o gr. βυρμενής, etc.

Quanto ao sentido, além do próprio, costuma haver um figurado, ou, também, dois termos se unem para designar por suas características outro em concreto. O primeiro caso é o do tipo de *mano-ratha* “carro do espírito”, donde “desejo”, *pāti-prana* “a que tem por alento o marido”, isto é, “esposa dedicada”; *gata-vibhava* “aquele cuja riqueza se foi”, ou seja, “pobre”; *çitosna-kīranau* “o duo que tem um raio de luz do frio e do quente”, portanto, “a lua e o sol”; *mati-hina* “o abandonado pela mente”, isto é, “o ignorante”, etc. No tocante ao segundo, basta citar *kṛsna-çakuni* “pássaro preto” equivalendo a “corvo”, *bhu-bhṛt* “aquele que sustenta a terra”, ou seja, “o rei”; *va-*



*sum-dhara* (68) “a que carrega tesouros”, donde “a terra”, etc; mas em *gaja-pungava*, lit. “elefante-touro”, o segundo elemento adquire natureza adjetival para designar “um grande elefante”

Dessa maneira, a versatilidade obtida pela linguagem alcança inusitados e infindáveis matizes, que assinalam o sânscrito como língua de composição peculiar.

#### BIBLIOGRAFIA

Bergaigne, A. — *Manuel pour étudier la langue sanscrite*, H. Champion, Paris, 1966.

Courbin, H. — *Grammaire élémentaire du Sanskrit Classique*. A. Maisonneuve, Paris, 1931.

Gray, L. — *Foundations of Language*, The Macmillan Co., New York, 1939.

Gonda, J. — *Manuel de grammaire élémentaire de la langue sanscrite* (trad. da ed. alemã do orig. hol.), A. Maisonneuve, Paris, 1966.

Johnson, F. — *Hitopadesa: the Sanskrit Text*, 2.<sup>a</sup> ed., St. Austin, London, 1864.

Macdonell, A. — *A Sanskrit Grammar for Students*, 3.<sup>a</sup> ed. (1927), Oxford Univ. Press, reimpr. de 1968.

Macdonell, A. — *A Vedic Grammar for Students*, Oxford Univ. Press (1).

Mayrhofer, M. — *Sanskrit-Grammatik*, Sammlung Göschen 1158-1158 a, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1965.

Renou, L. — *Grammaire Sanscrite* (vol. I e II reunidos), A. Maisonneuve, Paris, 1961.

Stchoupak, N, Nitti L. e Renou, L. — *Dictionnaire Sanskrit-Français*, A. Maisonneuve, Paris 1959.

Varenne J. *Grammaire du Sanskrit*, “Que sais-je ?” n.º 1416, Paris, 1971.

Whitney, W. D. — *Sanskrit Grammar*, Cambridge, Mass Harvard Univ. Press e Oxford Univ. Press, London, 1950.

---

(68) — O índice flexional de acusativo aqui se manteve, excepcionalmente, conforme explicado atrás, à página 187.



## CONCEPTISMO E PICARESCA EM *EL BUSCÓN* DE QUEVEDO

*Mario Miguel González*

O conceptismo, antes de mais nada, é um estilo literário, isto é, uma maneira peculiar (predominante em alguns escritores de uma época neste caso) de se criar a obra de arte literária, uma maneira de se combinar elementos verbais selecionados segundo critério sistematizável. A picaresca, por sua parte, é, antes de mais nada, uma atitude ante a vida e uma maneira de ver o mundo através dos protagonistas de certas obras literárias que agrupamos, precisamente, em razão dessa atitude e dessa visão peculiar. O encontro mais feliz de ambas as formas se deu na obra que fecha a série clássica das novelas picarescas: *El Buscón*, de don Francisco de Quevedo, o escritor que mais longe levou os princípios do conceptismo, ao menos na narrativa.

O conceptismo, reverso (ou anverso, tanto faz) da medalha barroca, pretendia desprezar o artifício da metáfora culterana criadora de supra-realidades e enveredou pelos artifícios da agudeza, dos conceitos. Para surpreender o leitor — objetivo inegável de toda a arte barroca — o conceptista parte à procura de palavras novas criadas da associação das pré-existentes, utiliza as palavras simultaneamente com dois ou mais de seus significados, outorga-lhes significados arbitrários, violenta a sintaxe, chegando, por outras vias, aos mesmos artificiosos resultados que condenava nos odiados culteranos, já que, na frase de B. Croce, as lutas de gongoristas e conceptistas não passavam de “brigas de família”

A necessidade de ser agudo na expressão consagrou recursos de jogo verbal, tais como o equívoco, a paronomásia, a antimetábole, o paralelismo, a gradação, a antítese, o paradoxo e todo tipo de contraste.

De outra parte, uma série de recursos ajudavam para adensar o mundo dos conceitos: a acumulação, a hipérbole, a prosopopéia, o zeugma, a elipse, até obter a saturação da expressão verbal. Esta, por sua vez, devia condensar-se ao máximo para obter melhor o efeito procurado. Daí o laconismo da frase que, aumentando a dificuldade

da compreensão, proporcionava maior prazer ao leitor na hora da descodificação do verdadeiro “enigma” assim proposto. E o ritmo da frase tornava-se cortado e veloz.

A profundidade do pensamento e o caráter lúdico do conceptismo levaram-no a ser o veículo ideal de dois “gêneros” literários: o *burlesco* e o *didático-moral*; o jogo verbal levou à burla e à sátira; e o ornamento verbal mascarou a intenção didática e conseguiu, assim, amenizar a lição moral.

Por outro lado, em meados do século XVI, uma pequena obra, hoje anônima, deixava de lado os mundos fabulosos de cavaleiros e pastores, de mouros ideais e bizantinas peripécias, para se fixar no mundo imediato onde mendigos cegos, fidalgos desempregados, frades avaros ou vigaristas mostravam maneiras não muito dignas de se manter ou ascender na escala social; a ascensão começava para muitos, como para o protagonista da pequena obra, na solução do primeiro e elementar problema de matar a fome. *Lazarillo de Tormes* traçava assim as linhas básicas do gênero que iria se chamar de “picaresca”. Basicamente, o pícaro era, no seu berço literário, alguém que brotava dos mais *baixos estratos* econômico-sociais e que, em forma *itinerante*, devia *aprender* a sobreviver num meio hostil, no sub-mundo de suas funções de *criado* de sucessivos amos. Tudo isso foi dado em forma de *experiência* transmitida ao leitor a partir de seu próprio ponto de vista. Assim, o relato será *autobiográfico* e, com tudo isso, o germe primeiro em volta do qual o romance moderno iria construir um mundo próprio — a “personagem” da narrativa — fazia sua primeira aparição na literatura. Já não haveria arquétipos novelescos a serem obedecidos, cavaleiros forçados a triunfar. Pela primeira vez alguém dizia “eu” num relato com a plena autonomia do ente literário. Esse “eu” seria, antes de mais nada, *olhos* para contemplar e descrever um universo pessoal, que já não podia ser o falso e convencional mundo das novelas da época, de puras abstrações. O mundo era agora experiência pessoal e por isso mesmo, experiência dolorosa que exigia opções do protagonista. O pícaro deve traçar seu destino, não mais em busca de ideais utópicos de cavaleiro, porém à procura do pedaço de pão imprescindível para *ele mesmo nesse momento*.

Daí o defrontar-se a cada passo com uma sociedade que o obriga a ganhar esse pão, sem mais armas que seu próprio engenho. E o itinerário, através da sociedade hostil, dá o retrato hostil — até certo ponto — da sociedade, no *Lazarillo de Tormes*. Lázaro, contudo, não vai além da ironia na descrição de seu lar, de seus amos, dessa sociedade em que acabará por diluir-se ao aceitá-la finalmente e integrar-

se nela. Vê o mundo no espelho plano e simples de sua ingênua malícia.

O século XVII, porém, estava na virada daquela perigosa 'crista' (como Wölffin define a Renascença) e a decepção do homem barroco com aquela sociedade tão distante dos mágicos ideais até aí alimentados — e que Lázaro já havia posto em evidência — provocaria a vertiginosa descida, o chamado "desengaño" que marcaria profundamente toda literatura desse século.

Daí por diante, os herdeiros de Lázaro de Tormes não mais poderiam limitar-se à crítica risonha de seu contexto social: a aventura do pícaro avançaria para a delinqüência precoce; a experiência iria levá-lo ao pessimismo, à desconfiança e ao ressentimento. Em decorrência, as duas vertentes do conceptismo que antes assinalávamos — a *sátira* e a *moralidade* — encheriam a maioria das páginas do mais ilustre sucessor de Lázaro: "Guzmán de Alfarache", de Mateo Alemán, e, logo depois, dos seus muitos congêneres.

Assim, aparecem agora as famosas reflexões moralizantes após cada trapaça que levam à exposição da norma correspondente transgredida. A sátira ganha violenta acritude; o humano carrega-se de pessimismo; a realidade começa a ser vista, não mais com a simplicidade do ingênuo Lázaro, porém carregada do profundo ressentimento que a limita a seus aspectos infra-humanos. A linguagem ideal para construir esse universo estava no lúdico e profundo conceptismo. E o maior narrador conceptista, don Francisco de Quevedo Villegas, escreveu assim *La vida del buscavida, por otro nombre don Pablos*, mais tarde por ele mesmo titulada *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*. Esse espelho já era o espelho côncavo da "calle del Gato" onde seria obtida a começo do século XX, a visão esperpêntica da realidade por Ramón del Valle-Inclán e nele dava-se a hipérbole do pícaro, ou seja, nas palavras de Samuel Gili Gaya, que copia o jogo verbal de Quevedo, nascia o "protopícaro" (1)

Porém, Quevedo havia escrito o seu *Buscón* muito antes de sua impressão em 1626; possivelmente entre 1601 e 1603, de acordo com F. Lázaro Carreter (2) (que analisa todas as teorias anteriores a respeito da data), isto é, entre os 21 e 23 anos de sua idade. Longe estava ainda de pensar em seus tratados ascéticos ou de suas obras políticas. Era a época festiva de suas fantasias satíricas. E Quevedo

---

(1) GILI GAYA, Samuel: "Apogeo y desintegración de la novela picaresca" in *Historia general de las literaturas hispánicas* (dir.: Guillermo Díaz Plaja). Barcelona, Barna, 1953, tomo III, p. XVI.

(2) LÁZARO CARRETER, Fernando: "Originalidad del *Buscón*" in *Es-*

não estava ainda possuído da inquietação didático-moralizante; apenas a sátira burlesca dominava sua criação; aí nasceu o *Buscón*. Nasceu sob a influência direta do *Guzmán de Alfarache*, de 1599, que fixava o gênero segundo o padrão a que nos referimos. Como deixa claro Gili Gaya no excelente estudo acima citado, muita coisa do *Guzmán* e da literatura anterior iria refletir-se no *Buscón*:

“Aldonza, madre de Pablos el Buscón, es evidentemente Celestina; el domine Cabra tiene su antecedente en el clérigo avariento del *Lazarillo*; las sisas del ama que tenían los estudiantes en Alcalá, y otros pormenores de la vida estudiantil, son clara reelaboración del *Guzmán de Alfarache*; en la misma obra se halla también la fuente de las argucias de los mandigos de Madrid” (3).

Quevedo, porém, soube eliminar o menos valioso de seu modelo imediato e recriar vigorosamente o que o anônimo pícaro primeiro lhe sugeria. Daí não haver digressões moralizantes enfadonhas no *Buscón*, como não há desagregadoras estórias intercaladas. O conceptismo de Quevedo não se desgasta em carregar uma novela que devia ser feita à base de acumulação de episódios; como não se perde na descrição detalhada. Aproxima-se nisto, claramente, do *Lazarillo*. Diz Gili Gaya:

“El *Lazarillo* y el *Buscón* suelen preferir el rasgo sintético sobrio e intenso. Pero así como en el *Lazarillo* está logrado con cierto primitivismo ingenuo, como adivinación intuitiva certera, en Quevedos es el resultado de profunda elaboración mental (4).

A intencionalidade de Quevedo vai à procura do grotesco, do esperpêntico, onde a fantasia pode multiplicar hiperbolicamente a dimensão do mundo pícaro. Como conseqüência, a visão da sociedade dividida em dois planos no *Lazarillo* — o do pícaro e o dos amos — é anulada mediante sua transformação num único submundo de “bellacos” onde o único horizonte de Pablos é chegar a “ser bellaco con los bellacos y más que todos, si más pudiese” (5) Isto se diz exatamente no momento em que a noção de *amo* desaparece no livro, no começo do capítulo VI; com raras exceções, daí em diante apenas veremos “bellacos” em volta de Pablos. E esse submundo está retratado a partir das imagens que acentuam a visão burlesca do conceptista: o equívoco, a antítese, o paradoxo, a prosopopéia e, acima de tudo, a hipérbole que provoca a máxima deformação, dificultando a rela-

---

*tilo barroco y personalidad creadora*. Madrid, Cátedra, 1974, p. 82-5.

(3) GILI GAYA, Samuel: *op. cit.*, p. XIV

(4) *Idem, ibidem*, p. XV.

(5) QUEVEDO, Francisco de: *El Buscón*. Madrid, Espasa-Calpe, 1960, Col. Clássicos Castellanos, cap. VI, p. 69.

ção com qualquer referente, físico ou cultural. E estes recursos acumulam-se até a saturação.

Assim, a obra se define para nós barroquíssima pelo exagero que parece nortear a pena quevediana. Citando, mais uma vez, Gili Gaya,

“si se trata de realismo, Quevedo no vacila en llegar al naturalismo más repugnante, no igualado por ninguna otra novela picaresca. En la sátira llegará al sarcasmo más cruel. En el chiste, a las ingeniosidades más descoyuntadas. ( . . ) Convengamos que la desmesura va bien al género picaresco, y éste fue el gran acierto de Quevedo al tomarlo en sus manos y reelaborarlo. No se contentó con un pícaro cualquiera, sino que quiso crear *El Gran Tacaño*, es decir, el gran bellaco del fraude” (6)

Em resumo: o escritor conceptista, em geral, achou, principalmente, duas vertentes para seu estilo: a da sátira e a do didático-moral. A picaresca nascida anteriormente em direção à sátira carregase no século XVII do peso do moralismo (como, por outra parte, iria desviar-se para a novela de aventuras, à força de estender o itinerário do protagonista) O conceptismo quevediano sabe que o efeito satírico será maior, quanto maior a condensação; e lança mão de todos os recursos que adensem a exposição, fazendo com que o valor semântico de cada palavra se multiplique, seja por jogar com equívocos que nascem da polissemia verbal, seja por aproximar contrários que assim vêm reforçada sua significação (em paronomásias, antimetáboles, paralelismos, gradações, antíteses e paradoxos), seja por personificar inesperados elementos ou dar dimensões hiperbólicas asu acriaturas, seja por condensar a frase mediante a elipse e o zeugma. Todos estes recursos são fáclimos de serem achados no *Buscón*, a cada passo. No entanto, parece evidente (e faltaria um estudo sistemático do assunto) que Quevedo não perdeu oportunidade de ser “conceptista” ao máximo, nos primeiros capítulos. Mais adiante, porém, deixa-se levar pela figura de seu anti-herói e parece esquecer seu intento inicial.

Os recursos literários do conceptismo e sua resultante, a saturação verbal, constituem o *fator retórico* através do qual Quevedo formaliza um *fator ideológico* constituído pelos traços definitórios da picaresca, acima apontados. Essa formalização resulta numa caricatura. reside a base do “esperpento” que, através de Goya, formula Valle-Inclán no século XX, fundamentalmente na medida em que a intensificação do fator retórico produz, entre outras coisas, uma deformação sistemática e degradante da realidade e a sátira permanente.

---

(6) GILI GAYA, Samuel: *op. cit.*, p. XV-XVI.

Como nos “esperpentos”, no *Buscón* de Quevedo dá-se a denúncia social, mesmo que não apareça explicitamente formulada. *El Buscón* é uma obra de engenho; porém não deixa de ser uma descomunal visão “esperpéntica” de uma realidade, o submundo dos “bellacos”. Nessa visão, anula-se qualquer outra realidade superior que possa entender-se como o ideal procurado pelos “bellacos”; isto implica na redução da sociedade — a do leitor do século XVII ou do século XX — a um mundo de “bellacos”. Enquanto que no *Lazarillo* o protagonista luta até conseguir sair da condição de criado de alguém e não mais passar fome, Pablos, cheio do dinheiro da herança paterna, se mistura propositalmente entre os “buscones” madrilenhos para cumprir seu propósito de ser “bellaco con los bellacos, y más que todos si más pudiese”

Quevedo soube evitar a teorização paralela, isto é, não tira explicitamente exemplos dos fatos que narra, muito mais quando sua intenção evidente é não contrastar dois universos opostos, e sim, carregar as tintas do submundo picaresco onde não cabiam lições, a não ser as da “bellaquería”. E assim, sem desprezar os achados de seu antecessor, *Guzmán de Alfarache*, amplifica o submundo do *Lazarillo*.

A picardia encontrou nos recursos conceptistas do satírico Quevedo o melhor veículo para chegar à sua expressão mais densa, mais rica e mais cheia das surpresas que ainda hoje atingem seu objetivo de provocar uma resposta por parte do leitor



## A TENSÃO NA ESCOLHA DO MÉTODO CRÍTICO

(para uma análise ideológica da obra de arte literária) \*

*Marlise Vaz Bridi Ambrogi*

“a circunstância introduz-se no universo semiológico, que é um universo de convenções culturais, com o peso de uma realidade ineliminável; ancora a abstrata vitalidade dos sistemas de códigos e mensagens no contexto da vida cotidiana; alimenta a gélida auto-suficiência das relações de sentido com os influxos da história, da sociedade e da natureza.”

UMBERTO, *A Estrutura Ausente*, p. 45.

“Brasília transformou-se, de cidade socialista que deveria ser, na própria imagem da diferença social”..

*IDEM, ibidem*, p. 246.

É indiscutível que advêm diretamente da escolha metodológica muitos dos aspectos do pensamento e do trabalho crítico. Dessa maneira, torna-se indispensável refletir detida e constantemente a respeito, impondo-se, além de contínuas escolhas, um incessante aprimoramento que melhor corresponda à observação do objeto em estudo. Dentre os métodos que na atualidade se destacam, cabe ao Estruturalismo um papel marcante tanto por sua larga aceitação em vários campos do conhecimento humano, como pelas insistentes controvérsias a que deu origem. Como movimento artístico teórico, adquiriu caráter polêmico; no entanto, contém um aspecto onde tanto adeptos quanto combatentes, por muito tempo, mantiveram-se unidos: na aceitação, como ponto pacífico, da incompatibilidade entre

---

(\*) Trabalho inicialmente apresentado à Disciplina de Teorias Literária, por sugestão do Professor Dr. Antonio Cândido. A presente versão, inteiramente reformulada, perdeu sua parte final de aplicação prática sobre um conto de José Cardoso Pires, cuja obra é objeto da Monografia de Mestrado da autora.

o método estruturalista e uma análise de cunho ideológico. Se, hoje em dia, muitos dos teóricos (estruturalistas ortodoxos, ou não) resvalam dessa postura inicial, é inegável que esse momento existiu e a mudança, que vem ocorrendo, é fruto de um longo caminho de debates. Sem pretender, ou poder, refazer tal caminho, consideramos uma opção válida à nossa própria formação metodológica repensar algumas considerações sobre e do Estruturalismo, para um exato dimensionamento das suas prováveis contribuições.

Tomemos, por exemplo, a contestação ao Estruturalismo feita pelo crivo de Carlos Nelson Coutinho, em *O Estruturalismo e a Miséria da Razão* (1). Seguidor confesso das teorias de Lukács, preocupa-se em observar os fatos da cultura, notadamente a literária, segundo os princípios filosóficos do mestre, aplicando-os, entretanto, aos novos acontecimentos e à realidade brasileira. De acordo com esse objetivo e notando o alcance do Estruturalismo no mundo ocidental e também no Brasil, pretende analisá-lo lado a lado com as correntes irracionistas do pensamento contemporâneo, superando-os através das categorias abraçadas e fixadas pelo Marxismo, ou seja, o historicismo concreto, a concepção de mundo humanista e a razão dialética.

Resumindo os pontos centrais de sua crítica podemos dizer que, em primeira instância, discute a postura estruturalista que implica na imutabilidade ontológica do homem histórico e dos produtos culturais (e sociais) deles decorrentes. Ela se expressa pela admissão, sem reservas, de uma estrutura transponível no tempo, no espaço e entre os vários tipos de objetos observados, estrutura essa considerada (em Lévi-Strauss, por exemplo) como o próprio elemento enformador da realidade. De tal postura, o autor infere o abandono da categoria do historicismo concreto em favor de uma concepção de história que a minimiza “como algo *superficial* e incognoscível” (2).

Também questiona a necessidade constante e tida por pretenciosa dos estruturalistas de erigir o seu método na encarnação da ciência, tornando-se, por isso, plenamente apto à observação objetiva da realidade social. Sendo a lingüística o modelo epistemológico fundamental, e a homologia básica, que pode ser estabelecida, aquela entre o modo de ser da realidade e a sua semelhança com o da língua, a análise da realidade social se faz para eles, de acordo com esses princípios e a partir desses instrumentos. Isso é totalmente incompatível com o marxismo que tem a Economia como ciência piloto e a observação

---

(1) COUTINHO, Carlos Nelson, *O Estruturalismo e a Miséria da Razão*; Rio, Paz e Terra, 1972.

(2) *IDEM*, *ibidem*, p. 41. O grifo é do próprio autor.

das relações econômicas como real instrumento analítico. Não nega validade à lingüística, mas sim a sua consagração em método privilegiado, único ou final de observação à sociedade humana.

Tanto é assim que, comentando os procedimentos de Saussure, deixa claro que vê validade nas abstrações feitas por ele, plenamente cabíveis em qualquer ciência e principalmente tratando-se da lingüística.

Como se vê, Carlos Nelson Coutinho sabe reconhecer importância metodológica às pesquisas estruturais (lingüísticas ou outras), porém observa que, uma vez exacerbada, passa para o plano ontológico, constituindo-se numa negação da razão dialética, tornando-se mera idealização racional por não atingir o cerne da verdadeira realidade.

O terceiro ponto fulcral de sua crítica é a constatação de uma determinada visão de mundo, no interior do Estruturalismo, que se contrapõe frontalmente ao humanismo. Ao relegarem a um segundo plano a historicidade das instituições humanas (inclusive a própria língua, que se mantém como estrutura, embora se modifique como atos individuais de fala), as relações concretas e a valoração dos objetos observados por considerarem que tais questões não correspondem a objeto de ciência, acabam por se distanciar totalmente das posturas e à reação.

Baseando-nos na nossa própria experiência no contato com a teoria e a prática estruturalista, aplicadas à obra de arte literária, tais considerações parecem-nos irremediavelmente verdadeiras em face da quase totalidade dos que abraçaram o Estruturalismo (e também o Formalismo, de maneira geral), pois pretendem instaurar o seu método como um fim em si e não, ao contrário, considerá-lo uma técnica e, portanto, *um* instrumento de abordagem à obra e à cultura. Além do mais, é amplamente conhecida a obstinada atitude de omissão por parte dos estruturalistas em relação aos aspectos valorativos e ideológicos concernentes ao objeto artístico, limitando-se por opção, à sua mera descrição “objetiva”, com a descoberta de oposições, relações e correspondências que o integrem numa estrutura previamente dada. Toda vez que nos deparamos com a aplicação concreta (e sem digressões) do método estruturalista, tais limitações aparecem, frustrando totalmente as nossas ambições críticas e logrando nossas perspectivas teóricas.

No entanto, a essa altura das nossas reflexões, uma decisiva tensão se coloca. É também irremediavelmente verdadeira a fartíssima contribuição formalista e estruturalista (assim como de outras corren-

tes contemporâneas: por exemplo, o New Criticism) para a compreensão da natureza do objeto artístico, suas características e funções. Torna-se irreversível o estágio atingindo pelos estudos literários, no que tange a uma indispensável fundamentação teórica ao trabalho crítico, isso se não se quiser deixar cair num impressionismo infrutífero e, definitivamente, ultrapassado (3) Cumpre, portanto, tentar encontrar uma saída para esse impasse.

Voltando, brevemente, a Carlos Nelson Coutinho, podemos notar que os autores estudados com maior vagar são Lévi-Strauss, Roland, Barthes, Michel Foucault e Louis Althusser. Contrariamente a quaisquer previsões, Umberto Eco não é sequer citado de passagem, muito embora seja um dos teóricos de destaque na atualidade e utilize-se do método estruturalista. Imediatamente pensamos que provavelmente esse autor não se identifica com os anteriores de maneira total, pois, em caso contrário, teria necessariamente sido escalado como argumento de crítico tão acirrado do Estruturalismo. Talvez nele, ou com a sua ajuda, possamos encontrar alívio para a tensão criada pela necessidade de um rigor operatório na observação da obra de arte, tanto ao nível estético como no ideológico, possibilitando a verdadeira atividade crítica, ou seja, valorativa.

O pensamento crítico de Umberto Eco está representado, no Brasil, por pelo menos três obras de fundamental importância: *Obra Aberta*, *Apocalípticos e Integrados* e *A Estrutura Ausente* (4) Como veremos, nele convivem um profundo rigor analítico com um revigorante dialético, que lhe dá a dimensão dos limites de qualquer método ou qualquer ordem fixa de raciocínio. Tal maleabilidade, perceptível a todo momento ao longo de suas obras, faz com que o autor constantemente aplique corretivos a toda formalização exacerbada e abale todo enrijecimento despropositado de suas próprias posturas. Nesse sentido, talvez possamos estabelecer, a partir das aberturas detectáveis no corpo de sua obra, uma série de procedimentos compatíveis com a análise ideológica (que também será melhor explicitada, ao longo desse trabalho) Para tanto, nos ocuparemos da terceira obra anteriormente citada, onde o próprio autor esclarece o seu rela-

---

(3) Com isso, não se quer absolutamente dizer que não exista contribuição impressionista aos estudos literários, ou que todo impressionismo (praticado no passado) tenha que ser desconsiderado, mas apenas que, para o atual estágio, seria um retrocesso para a crítica que já alcançou níveis mais altos de contribuição.

(4) ECO, Umberto, *Obra Aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1968. *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Perspectiva, 1970. *A Estrutura Ausente*, São Paulo, Perspectiva — USP, 1971. A outra obra traduzida para o português é *As Formas do Conteúdo*, São Paulo, Perspectiva — USP, 1974.

cionamento com o pensamento de vários estruturalistas e as suas posturas originais.

O subtítulo dado *A Estrutura Ausente* é, significativamente, “Introdução à pesquisa semiológica” Partindo, portanto, de um grau de conhecimento hipotético dos leitores, percorre diante de nossos olhos todo o caminho de iniciação à Semiologia, explicando os conceitos de outras ciências (Teoria da Informação, Teoria da Comunicação, Lingüística, etc. ) por ele manipulados, reportando cada um deles ao seu contexto original. Em outras palavras, por seu absoluto rigor, acaba por desvendar a própria gênese de seu pensamento, numa atitude duplamente crítica: em relação aos instrumentos adotados, esclarecendo em que medida eles valem ou não, e em relação à oscilação básica de todo procedimento *adotado* frente a realidade (que, como veremos, para ele é mutável, possui dimensão histórica)

Desde a primeira definição dada pelo autor, podemos notar seu caráter marcadamente operacional: “A Semiologia estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos — partindo da *hipótese* de que na verdade todos os fenômenos de cultura são sistemas de signos, isto é, fenômenos de comunicação” (5) Através de modificações sucessivas e complementares, constrói um modelo comunicacional capaz de abarcar o maior nível possível de complexidade, ou seja, considerando os fenômenos culturais segundo a perspectiva da antropologia cultural, que, esclarece o autor, abrange todo e qualquer fato resultante da interferência do homem sobre a natureza de modo que se torne passível de ser visto em seu componente social. Já na meticulosa montagem de tal modelo comunicacional, se evidencia a abertura de Umberto Eco para um postura não estruturalista ortodoxa.

Ao discutir o conceito de estrutura, esclarece que, para ele, a estrutura é um modelo que consegue dar conta de coisas diversas entre si de modo a formar um todo coerente. Por outro lado, ressalta o fato desse modelo ser construído a partir de um determinado ponto de vista que é instituído prioritário justamente por conseguir homogeneizar a diversidade de seu objeto de estudo.

Esta é uma postura que admite o estruturalismo como método, mas não como ontologia. Embora isso seja declarado desde o início, passa a ser explanado mais longamente na parte em que polemiza com os estruturalistas e, em especial, com Lévi-Strauss. Em oposição a realidade ontológica do modelo estrutural, Eco propõe o modelo sempre como um “*procedimento operacional*” (6), o que implica na ado-

---

(5) *IDEM, A Estrutura Ausente*, p. 3. O grifo é nosso.

(6) *IDEM, ibidem*, p. 284. O grifo é do próprio autor.

ção de um método que, se é capaz de facilitar a aproximação esclarecedora de elementos díspares, é, desde mesmo a sua aceitação, visto com certa desconfiança, o que exige reflexão crítica por parte de quem o aplica.

Está claro, que a não aceitação da veracidade ontológica do modelo, corresponde em última análise a um crivo apurado, por parte do autor, que prevê a possibilidade de modificação dos fenômenos observados, não se omitindo, portanto, diante da história e da observação ideológica dos fatos comunicacionais. Sem pretender esgotar todos os momentos onde isso se deflagra, pode-se notar, na própria manipulação parcial dos conceitos, a presença da história, da utilização dialética da sincronia e da diacronia ao nível da interpretação de um ou vários aspectos da comunicação cultural: está presente nos momentos da denotação e da conotação da mensagem, através da circunstância; na ambigüidade e na auto-reflexibilidade da mensagem estética; na persuasão retórica da mensagem publicitária.

A inclusão do conceito de circunstância numa metodologia estrutural, parece-nos ser de fundamental significação para a elaboração de uma análise ideológica, ou seja, uma análise que vise detectar os valores de ordem social em jogo no plano interno de uma obra literária, ou de um produto cultural qualquer. De acordo com o exemplo dado pelo autor, o signo bandeira vermelha será decodificado de maneira diferente dependendo da circunstância em que se inspira: num local perigoso, significará perigo; numa manifestação de rua, seu significado será diverso. A circunstância é, portanto, um dos processos reguladores da comunicação.

Aproveitando essa mesma sugestão da ambigüidade do signo bandeira vermelha, torna-se possível, mediante o conceito de circunstância realizar toda uma análise de cunho ideológico do filme *Tempos Modernos* de Charles Chaplin. A prisão da personagem, como agitador comunista, é resultado direto de uma mudança de circunstância: ao cair de um veículo, uma bandeira vermelha (o que aliás foi conotado, pois o filme não é colorido!) significava perigo; tremulando na mão da personagem queria chamar a atenção daqueles que a perderam; mas agitada pela mão de Carlitos que, por acaso, foi seguido por operários manifestantes, levou-o a prisão. Essa seqüência cinematográfica adquire um sentido claramente crítico, ressaltando a total alienação da personagem. A mudança de circunstância, como responsável pela mudança de significação, também pode levar ao riso, mas como matriz (ou estrutura) recorrente ao longo das cenas, acaba por desmarcar a condição operária, onde o homem é alienado e massificado pelo processo de produção (em série), pelo trabalho automati-

zado e pelas longas jornadas, sem mencionar o desemprego e a fome, também presentes no filme.

O conceito de circunstância, aplicado dentro do maior rigor metodológico, é, em si mesmo, uma excelente categoria mediadora entre a obra de arte e a realidade social e, portanto, uma abertura para a análise ideológica. Como diz Umberto Eco, a circunstância é inalienável do universo semiológico e, como tal, impede que os vários códigos se transformem em meras abstrações para se incrustarem, inapelavelmente, na realidade concreta, atraindo para o interior dos sistemas o cotidiano e a história, a sociedade e a natureza sem o que se tornariam destituídos de significação.

Mostremos, com um segundo exemplo, como o conceito de circunstância pode ser operativo para a análise ideológica. O “Fado Português” de Chico Buarque de Holanda, é uma das músicas da peça *Calabar* (7), escrita juntamente com Rui Guerra. Tanto a peça, como a música surgiram antes da ocorrência de um fato histórico: a queda da ditadura salazarista e a conseqüente mudança de governo em Portugal. Sem proceder a uma análise mais completa da canção, observemos os seguintes versos, que servem de refrão:

“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”

E ainda:

“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal,  
Ainda vai tornar-se um Império Colonial” (8)

De acordo com a mudança de circunstância citada, eles ganharam uma amplitude significativa insuspeitável. O poder crítico cresceu por força do exemplo histórico.

Desse modo, fica evidente que o método, proposto por Umberto Eco, comporta a categoria histórica, e mais, do historicismo concreto e, somente por isso, presta-se à análise ideológica. A opção pela dialética, pela história e pela realidade concreta em oposição a desconfiança pelo dogmatismo, pelo idealismo e pela abstração (como fim), pode ser constatada em múltiplas passagens. Por exemplo, na observação da mensagem estética, depois de constatado seu caráter ambíguo, observa que é fundamental que essa ambigüidade incite o decodificador no sentido de sua interpretação, ou melhor, que seja

---

(7) BUARQUE, Chico e GUERRA, Ruy, *Calabar. O Elogio da Traição*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

(8) *IDEM, ibidem*, pp. 14-16.

capaz de insinuar as possíveis leituras de uma mensagem estética, sem que por isso míngüe a sua novidade ou ainda se perca em redundância.

Na realidade, o que é dito por Eco, sem intenção normativa, se aproxima das colocações dos teóricos que pregam a necessidade da expressão do concreto como modo de ser da obra de arte, pois apenas com a possibilidade da decodificação, a mensagem se mantém como tal e não se perde em ruído. Por outro lado, a auto-reflexibilidade da obra de arte, que apresenta relações homólogas em todos os seus níveis, leva à consideração da obra como código particular, ou seja, um idioleto, fato que implica num modo particular de conceber a estrutura “como objeto organizado” e não “como modelo generalizante” (9) A aceitação de muitas estruturas, ao invés *da* Estrutura, é uma postura observável ao longo de toda a história da filosofia, desde Aristóteles, não podendo ser, portanto, considerada uma exclusividade estruturalista. A busca da estrutura do objeto corresponde a observação do concreto em detrimento do abstrato e isso não escapa ao autor

Retomando algumas idéias centrais da sua *Obra Aberta* (10), volta a considerar a interpretação como um processo aberto, que implica num espaço de responsabilidade por parte daquele que vai interpretar a obra de arte. Embora admita que a lógica dos significantes de certo modo direcione a interpretação da obra, considera que isso só se dá porque a mensagem é, em última instância, uma forma significativa que exige constantemente do fruidor uma resposta que lhe confira significado. Em outras palavras, a ambigüidade da mensagem estética em relação ao código e o constante fluxo que se estabelece das denotações em direção às conotações, exigem do destinatário a sobreposição de códigos da qual pode emergir significação.

Quer dizer que uma mensagem particular (um texto) somente adquire objetividade frente o seu relacionamento com o código e com os códigos que possibilitem a sua decodificação. A escolha dos códigos ou léxicos iluminadores da mensagem, implica em responsabilidade do intérprete que, nessa medida, interfere no próprio processo de significação ou, ao menos, na decodificação da mensagem. É justamente nessa possibilidade que se pode fundamentar uma análise ideológica.

O âmbito dessa responsabilidade, inicialmente ligada apenas ao intérprete, é sensivelmente aumentada no campo da mensagem persua-

---

(9) ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente*, p. 271.

(10) *IDEM*, *Obra Aberta*.



siva. Os vários tipos de discursos suasórios, entre eles o de propaganda política e o publicitário, são caracterizados pela *intenção* de persuadir e pela utilização de recursos retóricos, com essa finalidade. Edifica-se sobre estruturas redundantes, sem frustrar as expectativas do destinatário, exatamente ao contrário do que ocorre com a mensagem poética (estética) que coloca o código em crise. Mesmo que aparentemente sejam criativos e inovadores, em última instância correspondem ao que é aceito e sensato para o receptor, pois, somente assim, cumprem a sua função de angariar adeptos para a causa, a compra, o julgamento, etc. Não nega, no entanto, que mesmo no seio do processo retórico, um duplo movimento — aparente e efetivo — se solidarize, sendo que cabe ao segundo o relativo enriquecimento que pode advir da utilização inovadora de processos retóricos codificados. A responsabilidade na mensagem persuasiva amplia-se, portanto, ao seu emissor, pois a persuasão, se não é sempre consciente, ao menos é reconhecida como portadora de um sentido determinado para um dos extremos do processo comunicativo-remetente ou destinatário.

Como se sabe, repetidas vezes ocorre aparecer, inserida na mensagem estética, aspectos da mensagem persuasiva e, indubitavelmente, as soluções retóricas são uma presença constante nas obras de arte. Em todas as correntes, ou melhor, oportunidades que, de uma forma ou de outra, sejam engajadas em uma determinada postura e mesmo naquelas que se pretendam totalmente independentes, torna-se possível detectar elementos convencionais, mesmo que mascarados por processos de consciente rompimento com os códigos sociais. A possibilidade de comunicação baseia-se, diretamente, num mínimo possível de convencionalidade. Dessa forma, parece-nos grandemente ampliada a possibilidade de aplicação desses conceitos em relação à leitura e, sobretudo, à sua análise ideológica, pois a interferência da responsabilidade no plano da comunicação (ou seja, a comunicação já não se faz como algo inocente, mas abarca aspectos de consciência), a discussão da *intenção* do remetente da mensagem e outros aspectos (como o desmascaramento de processos convencionais) são, claramente, um campo aberto à observação ideológica do objeto artístico.

Para Umberto Eco, a ideologia é o “universo do saber do destinatário e do grupo a que pertence, os seus sistemas de expectativas psicológicas, suas atitudes mentais, a experiência por ele adquirida, seus princípios morais. ” (11) É, a um só tempo, uma definição extremamente lata, pois nela cabe toda espécie de valores, como é redutora, já que pretende limitar-se ao destinatário. No entanto, como temos visto ao longo desse trabalho, sua postura, ao observar os fe-

---

(11) *IDEM, A Estrutura Ausente*, p. 84.

nômenos comunicacionais da cultura, não é exatamente essa, correspondendo à observação dos valores culturais presentes em todos os níveis da comunicação. Joga com o conceito de ideologia a todo momento, através da responsabilidade do emissor, do conceito de circunstância (que interfere diretamente no processo de decodificação), no saber do destinatário e em muitas outras situações.

Observemos o exemplo dado pelo autor em mais de uma oportunidade:

“Uma frase como *os operários devem permanecer em seus postos*, pode ser decodificada com base num léxico conservador ou revolucionário, dependendo da ideologia do destinatário; ou, se o destinatário tiver preocupações de fidelidade em relação à mensagem, dependendo da ideologia a que, com base na circunstância de comunicação, o destinatário *pressupõe no remetente*” (12).

A ideologia torna-se preocupação contínua da Semiologia de Umberto Eco, que vê como atividade fundamental desse método a sua identificação. Isso fica patente até mesmo na escolha dos exemplos.

Consideramos que ficaram esclarecidos, até o presente da nossa reflexão, alguns pontos fundamentais à continuidade de nossos raciocínios. Em primeiro lugar, parece-nos suficientemente esclarecido que as objeções levantadas por Carlos Nelson Coutinho, ao Estruturalismo, não se aplicam ao caso particular de Umberto Eco que nem mesmo pode ser considerado “estruturalista”, embora aplique uma metodologia estrutural. Não cabem, para as suas posturas, as acusações de a-historicismo, idealismo ou utilização de um raciocínio não dialético, o que, aliás, corresponde a sua própria divergência com os estruturalistas ontológicos. Por outro lado, como vimos, as categorias abarcadas pelo modelo comunicacional por ele construído são operativas no estabelecimento de uma análise ideológica dos produtos culturais, em geral, e da obra de arte literária, em particular. São categorias abertas para a observação de como os valores sociais, historicamente condicionados, se inserem nas várias camadas formadoras da obra, prestando-se, dessa maneira, à crítica das concepções ideológicas nela presentes. Assim sendo, podemos considerar, bastante aliviada a tensão metodológica que nos assaltou, mas não totalmente resolvida. Uma questão se coloca imediata; se é verdade que essas categorias são operativas quando tomadas isoladamente, será que, quando o método for aplicado de maneira global a um objeto cultural ou artístico, conseguirá manter a mesma operatividade?

---

(12) *IDEM, ibidem*, pp. 84 e 85. Os grifos são do próprio autor.

A resposta a essa inquietante pergunta, surge em muitos momentos ao longo do livro, com exemplos apanhados no cinema, na pintura, na mensagem publicitária e na arquitetura. Dentre eles, o que mais nos toca de perto é, sem dúvida, a análise de Brasília, pois observa um dado da realidade nacional com base no conhecimento real e concreto dele (Umberto Eco, como nos é lembrado na advertência feita pela tradutora, esteve em Brasília, portanto, tendo-a estudado in loco) Repensa todo o processo de construção da cidade, em todas as suas etapas, ou seja, desde o seu projeto inicial de criar um modelo arquitetônico de cidade ideal, do futuro, representante dos ideais “democráticos” de um país jovem, até a sua efetiva habitação, com sucessivos dedobramentos não previstos pelos construtores, enfim, pelas relações sociais positivamente instauradas. Acompanha passo a passo a transformação das funções comunicacionais desse signo arquitetônico particular. A rigorosa aplicação do método, estabelecendo conotações exigidas pela estrita observação do fato concreto (a própria cidade em suas feições), leva-o a uma análise de cunho ideológico onde, em última instância, o que é observado é o feixe de valores sociais que tipifica a sociedade brasileira, em seu atual estágio de desenvolvimento econômico e social. A incapacidade de modificar o curso da história por um ato isolado, ou por um projeto de qualquer ordem, patenteia-se na leitura do signo arquitetônico, realizada pelo autor:

“Entre o momento em que as formas significantes haviam sido concebidas (refere-se aqui à Brasília) e aquele em que eram recebidas, transcorreram um lapso de tempo suficiente para mudar o contexto histórico e social. *E nenhuma forma criada pelo arquiteto teria podido impedir que os eventos se desenvolvessem diferentemente; assim como o ter inventado formas que pudessem corresponder às exigências impostas pelo sociólogo e pelo político colocara o arquiteto numa situação de serviço passivo*” (13).

Na verdade, essa análise demonstra a crença no fato de uma mudança nos produtos culturais só se realizar, realmente, quando se basear numa transformação de ordem profunda, ou seja, na modificação da própria sociedade que os contém. É, portanto, uma imensa abertura, contida pelo método, mas sobretudo, pelo utilizador da metodologia.

Agora, já nós parece possível tentar estabelecer, a partir do método semiológico como é constituído por Eco, os princípios básicos de uma análise ideológica dos textos literários. Numa breve retrospectiva dos pontos levantados anteriormente, podemos considerar a obra de arte literária como fato de comunicação e, portanto, passível

---

(13) *IDEM, ibidem*, p. 246.

de ser reconhecida a partir de um modelo comunicacional complexo, onde várias ordens de fenômenos e valores sociais têm interferência direta. Pode-se identificar e isolar a estrutura específica de cada texto, através de suas chaves próprias que permitem a sua decodificação em função de léxicos *escolhidos* pelo intérprete e, por isso, sob sua responsabilidade frente a integridade ou distorção do texto. Essa estrutura é compreendida como o elemento organizador, enformador da obra, mas não como representante da Estrutura (de estatuto ontológico) que se manteria imutável no tempo, no espaço e constante entre as várias categorias de objetos, mas sim, historicamente determinada, preenchendo-se de significação pelas relações com os vários códigos e com os destinatários. Os valores em jogo, no âmago da própria obra literária, não são necessariamente parte do consciente dos autores, mas desvendáveis pela análise que leva, ao mesmo tempo, a consideração da sua ideologia, da de seu grupo e da sociedade que envolve autor-obra-leitor, leitor esse que pode ser o crítico.

Feitas estas constatações, é possível instaurar a análise ideológica de uma obra de arte literária, assim como de qualquer outro produto cultural, tendo-se por escopo teórico as reflexões de Umberto Eco. A natureza da literatura, entretanto, faz com que a obra literária se torne um objeto privilegiado à aplicação da análise ideológica, já que, sem pensar em quaisquer divisões de gênero, indistintamente, sua matéria são as palavras e, essas, enfeixam em si, não só a transmissão dos valores sociais, como a própria sociabilidade humana.

## A CIÊNCIA E OS CIENTISTAS NA OBRA DE ALDOUS HUXLEY

*Olga Lana Cardoso*

Parece paradoxal que Aldous Huxley, que pensara em dedicar-se à ciência, faça a ela tantas restrições. É conhecido o seu interesse por problemas científicos e as suas inúmeras referências ao fato de não ter podido dedicar-se à ciência por causa de uma doença nos olhos, que quase o deixou cego:: ( “my scientific training which my blindness made me miss.”) Vejamos alguns aspectos da formação do escritor.

Aldous Leonard Huxley (1894-1963), muito mais conhecido por seus romances, produziu também poemas e ensaios, nos quais abordou os mais variados assuntos. É inegável a diversidade de sua obra e a complexidade do autor. É vasta a obra crítica em torno de seus livros, na qual vamos encontrar as mais diversas opiniões. Os críticos, porém, são unânimes em afirmar a sua contribuição à literatura do século XX. A sua obra oferece uma vasta possibilidade de exploração, nos mais diversos campos de estudo. Ele escreveu ou divagou sobre uma ampla gama de temas, e o ambiente cultural, em que teve a sorte de nascer e viver, deve ter contribuído para que ele fosse o “homem de conhecimento enciclopédico” que foi. É oportuno lembrar o seu interesse, igualmente grande, pelas artes e ciências e a sua descendência de Thomas Henry Huxley, o biólogo, e Matthew Arnold, o literato, fato tão comentado por quantos escreveram sobre ele.

Já tivemos oportunidade de explorar alhures o elemento do absurdo nos seus quatro primeiros romances: *Crome Yellow* (1921), *Antic Hay* (1923), *Those Barren Leaves* (1925) e *Point Counter Point* (1928). Estas obras nos dão a conhecer um dos aspectos da visão de mundo do autor e a sua desilusão com a sociedade, cujos valores espirituais ele tanto questionou. Outros aspectos poderiam ter sido explorados. Milton Birnbaum, na obra *Aldous Huxley's Quest for Values* (1971), sugere que aqueles mesmos romances mostram uma total ausência de valores tradicionais, como o amor, a religião, e a vida em família na geração de após a Primeira Grande Guerra, assunto digno de ser estudado em maior profundidade. Haverá, na certa, na vasta obra

huxleyana, dezenas de temas que dariam margem a interessantes estudos. Nossa curiosidade, porém, levou-nos a buscar as possíveis razões que levaram o autor a criar homens de ciência tão consideráveis, **quando ele dizia que se lhe fosse dada uma opção, preferiria ser Faraday (1) a ser Shakespeare.** (*Along the Road*, 1925)

Quanto ao fato de Huxley ter-se envolvido com a ciência antes de se voltar para as letras, o seu irmão Julian, na obra *Aldous Huxley: A Memorial Volume* (1966), diz que todas as referências feitas por Aldous Huxley a fatos científicos, nos romances, são produtos de suas pesquisas. Diz que ele era grande estudioso, e ambos discutiam prolongadas horas sobre assuntos daquela natureza, sempre com mútuo proveito. Julian deixa claro que as citações feitas por Aldous, em seus livros, não eram ditadas pelo irmão, como insinuam alguns biógrafos. Ele faz questão de acrescentar que esse interesse pelas coisas já vinha da sua infância, quando “he spent a good deal of time just sitting, quietly, contemplating the strangeness of things.” (p. 21-25) No livro mencionado, uma verdadeira coletânea de impressões sobre Huxley, feitas por parentes e amigos que conviveram com ele, temos afirmações interessantes para o assunto em pauta. Dignos de nota são estas do próprio Julian, que diz ainda, à página 23: “He was always concerned with perfection of achievement and discovery, not only in the arts but also in the science.” Gervas Huxley, seu primo, fala de seu grande interesse pela história natural (p. 58), e Denis Gabor, à página 68, diz textualmente: “He was a consummate literary artist with a profound understanding of science.” Todas essas vozes, testemunhas valiosas sobre a formação do autor, comprovam o seu vasto conhecimento, que pode ser entrevisto, realmente, ao longo de toda a sua obra. Esse interesse pelos mais diversos temas não esmoreceu com o passar dos anos. Pelo contrário, foi amadurecendo à medida que o tempo passava. Huxley se assemelha ao homem renascentista, de conhecimento ilimitado. Este homem de imensa leitura buscava a perfeição na cultura das artes e das ciências.

Suas obras deixam entrever uma esperança de que o mundo pode melhorar, mas, para isso, é preciso começar pela recuperação individual dos seres humanos. (“There’s just one corner of the universe you can be certain of improving, and that’s your own self.” — *Time Must*

---

(1) Michael Faraday (1791-1867), cientista inglês nascido em Surrey. Como Huxley, Faraday era leitor assíduo da Enciclopédia Britânica, na qual diz ter adquirido as primeiras noções sobre eletricidade, campo em que se destacou. Faraday teve a oportunidade de ser um homem rico e foi levado a optar entre tratar de negócios e ganhar muito dinheiro, ou dedicar-se à ciência. Preferiu a última alternativa, e morreu tão pobre quanto nasceu.

*Have a Stop*, 1945, p. 76) Ele parecia perplexo diante das loucuras dos homens, e afirma em *Point Counter Point*, por exemplo, através de uma personagem criada à sua imagem e um dos seus porta-vozes, que é mais fácil apreender o que se relaciona com sociologia e metafísica do que conhecer os seus semelhantes. Em outras obras, personagens dizem que é mais fácil viver no mundo das idéias que no mundo dos homens (Denis, *Crome Yellow*; P. Quarles, *Point Counter Point*); que haveria de chegar o tempo em que as máquinas substituiriam a “intrusão humana” (Wimbush, *Crome Yellow*); que a humanidade não é nada mais que um bando desprezível de animais (Coleman, *Antic Hay*); prefere a solidão ao contato humano. O próprio Huxley disse, certa feita, que o fato de não enxergar bem lhe dava a vantagem de não distinguir seres humanos a certa distância. A sua impressão sobre o ser humano talvez seja uma das razões que o levaram a criar personagens ridículas; provavelmente, a sua impressão sobre a má aplicação da ciência levou-o a criar cientistas estranhos e desajustados.

Depois de seu testemunho sobre o homem de após-guerra, demonstrado, plenamente, nas obras da década de vinte, ele causou impacto com o livro *Brave New World*, em 1932, quando criou verdadeiros robôs, antômatos, produtos engarrafados e rotulados, de acordo com a necessidade da sociedade criada. A ciência é que tornou possível a produção em massa de seres sem noção de família, sociedade, vida em comum, ajuda ao próximo. Aquela sociedade, cheia de normas e códigos, não permite o isolamento do homem e, paradoxalmente, leva-o a uma extrema solidão, que nem mesmo a droga “soma” consegue curar completamente. “O homem foi destruído pela ciência”

Parece que o homem ideal para Huxley, segundo a sua personagem Mark Rampion, de *Point Counter Point*, é um homem equilibrado, longe de perfeito, mas tendo instinto, corpo, espírito, consciência. Parece, também, que as suas personagens que, por sinal, são em vasto número, não se aproximam muito do que ele considera um tipo ideal, isto é, um misto de “anjo e diabo”. São sempre uma coisa ou outra, ou só corpo ou só espírito e, talvez, por essa razão, se sintam desajustadas no mundo. Para ter um pouco de ajustamento é preciso recorrer a drogas, e para não ser muito infeliz é preciso buscar um escape de qualquer espécie. O intelectual, personagem aundante dentro de sua obra, é um homem que busca a fuga nos livros. Embora com bastante potencial para se adaptar à sociedade, não o consegue. Os seus intelectuais e cientistas são, em geral, imaturos, cheios de problemas, e não têm condições nem mesmo para enfrentar uma vida a dois. Como em *Brave New World* “everyone belongs to everyone else” (p. 69), sem a mínima possibilidade de uma vida normal em comum. Huxley parece não ter tido grande

simpatia para com essas estranhas criaturas que criou, e isso pode ser dito a respeito de toda a sua obra de ficção, de *Crome Yellow* a *Island*, isto é, de 1921 a 1962. Personagens cômicas despertam a simpatia dos leitores, que riem de suas desgraças porque não se identificam com as vítimas. A sua veia cômica e satírica é vista através de quase toda a sua obra romanesca. Com essa afirmação não queremos dizer, absolutamente, que Huxley foi um autor que se manteve fiel a um estilo, a uma criação literária. Ele foi um escritor que primou, exatamente, pela variedade de estrutura, tom e estilo, mas, que se manteve imutável na maneira de encarar o homem. O homem excêntrico, produto da Primeira Grande Guerra, ainda aparece com muitos traços semelhantes aos daquele que viveu os problemas da Segunda Guerra e o que enfrentou uma terceira — uma Guerra Atômica — por ele imaginada.

Huxley, no capítulo VIII da obra *The Perennial Philosophy* (1945), abordando o tema de como classificar pessoas, mostra a relação entre a constituição individual do homem e o seu temperamento. Menciona várias tentativas feitas, no espaço de vários séculos, para chegar a um sistema de classificação das diferenças humanas. Entre os vários exemplos citados, ele se detém num sistema que considera “mais compreensivo e mais adequado” e que foi elaborado pelo cientista americano William Sheldon” (2) e seus colaboradores. Milton Birnbaum, na obra já mencionada, dedica um capítulo (*Huxley's Character Types*) ao sistema Sheldoniano, ao qual ele diz ter feito sua própria adaptação, para analisar as personagens de Huxley. Ele nos mostra que, embora muitas delas tivessem sido criadas antes de 1940-1942, quando essa teoria apareceu, encaixam-se muito bem na classificação de Sheldon, o que não é nenhuma surpresa, porque é comum a prática preceder a teoria.

Concordamos com Milton Birnbaum quando diz que muitas das personagens huxleyanas se enquadram no sistema de Sheldon. Segundo essa teoria, uma pessoa é “uma mistura, em proporções variáveis, de três componentes físicos e três componentes psicológicos intimamente relacionados” Sheldon chama de “endomorph”, “mesomorph” e “ectomorph” aos três componentes físicos. A cada uma dessas categorias físicas corresponde um padrão de temperamento, a que Sheldon denomina de “viscerotonic”, “somatotonic” e “cerobrotonic”, respectivamente. O “endomorph”, cuja característica física é a gordura, for-

---

(2) William Herbert Sheldon (1899) é o cientista norte americano que iniciou, em 1940, uma nova fase de estudos da biotipologia. Segundo este pesquisador, a morfologia corporal depende de vários fatores que atuam de modo diferente em cada organismo. Ele relaciona a constituição física dos indivíduos com seu comportamento. É autor da obra *Atlas of Men*, publicada em 1954.



ma roliça, abdômen volumoso, corresponde ao “viscerotonic” isto é, aquele que come bem, gosta de conforto, prazeres e de companhia. O “mesomorph”, cujo traço físico predominante é uma forte estrutura muscular, angulosidade dos contornos, é “somatotonic”, isto é, gosta de ação, de perigo e de controlar a vida dos outros. O “ectomorph”, caracterizado pela fraqueza e pela alta sensibilidade nervosa, corresponde ao “cerebrotonic”, que prefere um mundo interior e privado, pois é inadapável às injunções. O “cerebrotonic” é, pois essa espécie de personagem que vive num “plano intelectual” e que gosta de isolar-se da vida comum. Sente-se bem no “mundo das idéias”, e Huxley é famoso por escrever esse tipo de romance — de idéias. Essas personagens vivem bem entre os livros, as suas telas de pintura, os seus estúdios de trabalho, mas não conseguem conviver, normalmente, com outros seres humanos. Os cientistas se sentem à vontade entre os animais de suas experiências, parecem compreender muito bem todas as suas reações; eles estão familiarizados com os tubos de ensaios, as pesquisas, mas são frustrados na vida cotidiana. Lembremo-nos de que Huxley não é dado a grandes descrições físicas de suas personagens e que, portanto, se aplicarmos o sistema sheldoniano para classificá-las, temos de levar em conta muito mais os fatores psicológicos que os físicos. Convém lembrar, também, o que Milton Birnbaum salienta na sua obra, isto é, que Huxley acredita que o temperamento dos indivíduos seria variável, porque dependia muito da vontade livre de cada um. Assim, embora ele elogie a classificação de Sheldon e nós vejamos muitos pontos comuns entre ambos, temos que concordar que aquela classificação, que é científica, passa a ser ética, com Huxley. Em *Island* (1962), a educação em Pala (o lugar utópico) leva em consideração as diferenças individuais. Conscientes da diversidade humana e das fortes tendências para determinados temperamentos, os encarregados da educação reúnem grupos pequenos de temperamentos iguais. Vão aumentando-os com a adição de uma ou duas pessoas com temperamentos opostos. E é assim que eles conseguem superar os problemas e diminuir os polos extremos. Vemos Huxley pondo em prática as suas idéias a respeito de temperamento, livre arbítrio e uma educação adequada. (p. 213-214)

Voltando ao problema em foco, é válido lembrar, novamente, que Huxley pode ser, realmente, considerado tanto homem de arte, como homem de ciência. Alguns críticos tentam explicar a posição do autor. Para um deles (M. Birnbaum), ao abordar o assunto Faraday ou Shakespeare, diz que um literato é olhado com curiosidade, é esperado em sociedade muito mais que um cientista. Expõe, assim, a razão por que, para Huxley, seria melhor ser Faraday. Essa explicação, pouco convincente, leva em conta o temperamento do escritor que, apesar de ser um tanto introspectivo, não deixou de freqüentar a vila de Garsing-

ton e participar de uma vida social intensa. (Naomi Mitchison, *Aldous Huxley: A Memorial Volume*, p. 83) Na sua ânsia de explicar a posição de Huxley, M. Birnbaum acrescenta, ainda, que “o artista trata primordialmente de emoções humanas e o cientista de fenômenos não humanos.” (Op. cit., p. 140) Nova tentativa de explicar a preferência, tendo em vista, agora, o estilo do escritor.

Não podemos ignorar o próprio autor e as suas reações quanto ao assunto em toco. Embora ele não nos forneça a sua própria versão, à guisa de explicação, temos de considerar que, desde o início de sua carreira, ele vê a ciência como a grande causadora do desaparecimento de valores dos homens e da civilização. (*Jesting Pilate*, 1926.) Parece culpar a ciência por afastar os homens da religião, tornando-os mais materialistas e preocupados com o avanço tecnológico (*Olive Tree*, 1936) “A ciência não é capaz de explicar as complexidades da realidade porque ela não é capaz de compreendê-las” A ciência não ajudou o homem em nada para encontrar um meio mais adequado para viver uma vida equilibrada. A ciência, tão avançada, parece ter feito cientistas swiftianos (é inegável a influência de Swift sobre Huxley), que dedicam anos a fio de sua vida aos estudos de como amadurecer frutos em qualquer estação do ano (p. 195), como tirar raio de sol de pepinos (p. 197), como reduzir excremento humano ao aumento natural (p. 197), mas moram todos em casas em ruínas e sem e rto que comer. (Swift, *Gulliver's Travels*, 1726) Quais são as vantagens empíricas dessas pesquisas científicas absurdas? Quais os pontos positivos que elas trazem para a humanidade? Nós sabemos, pelas próprias palavras de Huxley, em ensaios, que era esta a sua preocupação com relação à ciência. (What Can the Scientist Do?) Os cientistas huxleyanos não vão tão longe quanto os de Swift, mas também dedicam horas e horas aos estudos, enclausurados nos seus laboratórios. Um deles é capaz de transplantar caudas de lagartos em diferentes partes do corpo (*Point Counter Point*); outro é capaz de coletar suor para estudos profundos (*Antic Hay*); outro estuda macacos e carpas e como prolongar a vida humana e a plena atividade sexual (*After Many a Summer*, 1936); outro pesquisa a bomba atômica e até recebe o Prêmio Nobel pelas suas notáveis qualidades como físico (*The Genius and the Goddess*, 1955). Todos são, no entanto, incapazes de melhorar a própria vida ou de encontrar meios para viver mais adequadamente. A ciência está totalmente divorciada do lado prático da vida, e os cientistas, distantes da realidade que os rodeia, não procuram adaptar os padrões de vida ao mundo em que vivem.

A ciência está sendo usada contra o próprio homem; ela é culpada dos grandes males do mundo. Huxley cita, em obras de ficção e não-

ficção, alguns males; a ciência não muda os indivíduos, pelo contrário, el faz com que os homens se tornem medíocres, e que percam seus empregos. (*Science, Liberty and Peace*, 1946) A ciência é a maior causadora das grandes guerras e, por conseguinte, da perda de liberdade individual do homem. O homem teme o seu semelhante e vive, mesmo em tempos de paz, uma vida voltada para a guerra. (*Ends and Means*, 1937). Os homens constroem tanques, bombas atômicas, preocupam-se em se defender. Essa preocupação separa-os e os mantém oprimidos, temerosos, e voltados para uma atitude defensiva. Segundo Victoria Ocampo, Huxley disse-lhe logo após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945: "Thank God we are to have peace very soon. But I confess that I find a peace with atomic bombs hanging overhead a rather disquieting prospect." (Julian Huxley, op. cit., p. 80)

O cientista ajuda o político a manter as massas oprimidas e não pode encontrar a própria felicidade. Ele tem medo, e este temor é causado pela tecnologia e o avanço científico. A tecnologia age como faca de dois gumes quando melhora o padrão de vida do homem e lhe propicia também uma morte mais violenta. Não há paz completa quando o medo paira sempre no ar. (*Ape and Essence*). "Fear of the war we don't want and you do everything we can to bling about." (Op. cit., p. 51-52) O cientista se sente culpado pelo "progresso" que mata e destrói. A ciência traz o conforto à vida moderna e torna o homem um escravo dele. (*Antic Hay*). Este conforto se transforma em um fim em si mesmo (*Prover Studies*). O homem de ciência não sabe viver como um ser humano comum. Faltam-lhe as qualidades normais de um indivíduo. Ele parece estar mais próximo dos irracionais, com quem se identifica durante os estudos feitos; ele parece interessar-se mais pelos estudos do que pelos seus semelhantes. Ele é egoísta e só vê um lado das coisas, ignorando as aspirações humanas.

Voltamos a lembrar *Brave New World* (1932) e o retrato de uma sociedade cientificamente controlada, onde a droga é usada sempre que a realidade é difícil de ser vivida. A ciência criou um homem condicionado a ser feliz, um homem que não tem doenças, que não envelhece e que não aprendeu a amar. É a "abolição do livre arbítrio pelo condicionamento metódico." Huxley mostra os perigos que podem advir do uso da ciência a serviço da política e do poder.

Voltemos ao Huxley de 1925, que disse preferir ser Faraday a ser Shakespeare. É interessante observar que, não obstante a confessada preferência, ele não oferece tratamento condigno ao cientista inglês, no livro *Ape and Essence*. Michael Faraday aparece acorrentado e puxado por uma coleira pelos macacos, os novos donos do mundo. (p.

27) Na mesma obra, ele faz ironia da capacidade da ciência, quando diz que ela pode tornar universal uma doença de cavalos (glanders), pouco conhecida entre os homens (p. 32); fala do lábio leporino (harelip) como um produto característico do progresso tecnológico (p. 83); ele até mesmo anuncia a morte, por suicídio, da ciência do século XX. (p. 40) Com todas estas opiniões e críticas à ciência, somos levados a crer que, para Huxley, apesar de toda a culpa que pesa sobre o homem das ciências, talvez ele seja ainda mais feliz que o sensível homem das artes. Mais que muitos autores, Huxley viveu intensamente a sua época e preocupou-se demasiadamente com as duas Grandes Guerras, onde a ciência e o progresso tecnológico foram marcantes. Ele, que acompanhou de perto as duas, pôde sentir a diferença da Segunda Guerra Mundial, quando o homem já estava melhor aparelhado para exercer uma maior violência. A Terceira Guerra, que ele criou em *Ape and Essence*, prova a veracidade da afirmação. O homem caminha para frente na tecnologia, na ciência, mas se torna um homem materializado, sofrendo um verdadeiro retrocesso nos seus costumes e religião.

Em *Island* e *Literature and Science*, suas últimas obras, publicadas em 1962 e 1963 respectivamente, parece que Huxley vê a ciência com melhores olhos, embora ainda se apresente meio cético. Em *Island*, por exemplo, ele diz que Pala, a ilha do Pacífico, não tem nenhuma necessidade de grandes pesquisas, indústrias, pesadas e competitivas, e munições para fins bélicos. A ilha pode prescindir da avançada tecnologia. A missão dos educadores é ensinar uma “ciência de relacionamento” (science of relationship), a ciência da vida (p. 218) Com a ciência da vida os indivíduos “aprendem a viver como seres humanos, em harmonia com o resto do mundo” O ensinoda ciência começa muito cedo; as crianças aprendem as primeiras lições de ecologia, ao mesmo tempo, em que aprendem as quatro operações. Huxley continua fiel ao seu princípio de que a ciência deve ser usada para o bem da humanidade.

Vejam os alguns cientistas de Huxley, após termos feito considerações sobre como ele vê a ciência. Já tivemos oportunidade de analisar personagens como James Shearwater, o fisiólogo (*Antic Hay*), e Edward Tantamount, o biólogo (*Point Counter Point*), no trabalho que escrevemos sobre o elemento do absurdo nos seus quatro primeiros livros de ficção. A importância dessas personagens, no ponto de vista científico do autor, é muito grande; porém, não gostaria de repetir considerações feitas naquele trabalho, mas mostrar algumas outras personagens, também marcantes, de obras posteriores.

Já falamos da sociedade cientificamente manipulada de *Brave New World*. Lá se destaca Mustapha Mond, o cientista, que é um dos dez controladores do mundo, com suas leis absolutas. Ele tem “o poder de determinar o número de pessoas que nascerão naquela sociedade e que espécie de vida cada uma vai levar.” Os “slogans” ouvidos durante o sono e o condicionamento ao estilo pavloviano amoldam os seres para a espécie de vida desejada. Na mocidade, o cientista teve de optar entre o conformismo naquele mundo e a ciência no exílio de uma ilha distante. O poder fascinou-o, e ele foi treinado para controlar o mundo científico de homens pré-fabricados. Mustapha preferiu o poder à liberdade e é, agora, um dos que escravizam o próximo, tal como já foi escravizado. No longo diálogo travado com John, o “Selvagem”, a personagem introduzia para contrastar com o homem do novo mundo, Mustapha Mond revela que sacrificou a arte, a ciência e a religião pela “felicidade” conquistada. “O mundo moderno não precisa de Deus porque Ele é incompatível com a maquinaria e a medicina científica e a felicidade universal” (*Brave New World*, p. 180-183) A droga “soma” representa calma, moralidade, paz, felicidade, religião, estabilidade social, e está engarrafada e ao alcance de todos. (p. 185) Para Mond, a “civilização”, o modernismo justificavam tudo. A ciência e o conforto fizeram dele um ser automatizado. Mond difere, pois, dois outros cientistas de Huxley, porque ele punha a ciência a serviço do poder e da política, e vivia, exatamente, de acordo com os códigos e padrões vigentes, que divergiam completamente dos existentes no mundo de John, chamado o Selvagem. Agia de acordo com as conveniências.

Mustapha Mond se enquadra bem entre os “mesomorph somatonic”, se usarmos a classificação de Sheldon, tão apreciada por Huxley. Ele é o homem de olhar profundo e uma voz de “trombeta”, com um forte poder de persuasão. É o extrovertido homem de ação, que controla a vida dos outros. Em um trecho da obra, em que ataca a “horível vida em família”, pinta um quadro tão negro, que um dos estudantes quase passa mal do estômago. (p. 40).

Esta figura estranha defende com ardor os princípios vigentes no Mundo Novo, onde os homens das letras não são importantes; mas ele tem, paradoxalmente, acesso a obras de inúmeros autores, que traz adverte quanto aos perigos da ciência, que deve ser controlada (p. trancadas em um cofre de sua sala. Mond, que já foi um grande físico, 177) Numa atitude paradoxal acrescenta que a ciência é um livro de receitas, e ele é agora, o mestre-cuca. ( “all our science is just a cookery book, I’m the head cook now”, p. 177)

Peter Boone é o jovem cientista de *After Many a Summer*. Como vários outros cientistas de Huxley, ele parece um ingênuo e, embora se

dedique com afinco aos estudos de como prolongar a vida alheia, não consegue ter a sua muito longa. É morto por um crime que não cometeu e, numa ironia, é vítima de um engano, pagando pelo pecado cometido por outros. É assassinado por Jo Stoyte, o magnata americano, que, num momento de grande ciúme da sua garota Virginia, atira no homem que julga ser seu rival. Pete ama Virginia, realmente, mas não sabe como conquistá-la, pois não tem a mesma iniciativa no amor que tem na busca científica, de que é também um apaixonado.

Pela descrição da personagem e julgamento de outras, vemos que é um jovem romântico, simples, sensível, mas que vive fora da realidade. Ele nem percebe que Virginia flerta com ele em público, para proteger Obispo, que é, realmente, quem lhe interessa. A atitude de Virginia está muito além de sua compreensão.

Sigmund Obispo, o médico de Jo, que comanda as experiências sobre longevidade, é o verdadeiro amante de Virginia. Ele é corrupto, hipócrita e aproveita de sua função de médico, para viver uma vida de hedonismo na mansão da Califórnia. Ele se vangloria de seus conhecimentos literários e científicos, que lhe permitem ter acesso ao quarto de Virginia, sob o pretexto de ler francês para ela, e livrar-se de Jo, dando-lhe doses de barbitúricos para fazê-lo alheio ao que se passa ao redor. Enquanto Jo dorme sob o efeito da droga, Obispo ama Virginia tranqüilamente. Mas mesmo que Jo apareça no quarto e os pegue juntos, Obispo sabe como recorrer à medicina para salvar a própria pele. O estetoscópio, que traz no bolso, prova a sua estada ali à espera do milionário para auscultar seu peito e costas. Jo Stoyte lhe é até muito grato por “tamanha preocupação”

Pete e Obispo são dois tipos contrastantes. O primeiro é muito ingênuo, e o segundo é pervertido. Pete paga com a vida a sua ingenuidade, e Obispo e Virginia são poupados porque sabem como enganar Jo. Não é fácil confessar a culpa e arriscar-se a perder a vida de prazeres na mansão hollywoodiana. Depois que Pete morre, Obispo domina Jo completamente, porque ele possui o segredo do assassinato, que faz com que Jo Stoyte seja um verdadeiro joquete em suas mãos. O atestado de óbito de Pete, constando “morte repentina devido a um problema cardíaco”, rendeu-lhe o emprego vitalício de médico de Jo, que agora tem problemas de insônia e pavor da polícia.

A ciência é aqui aplicada para que um homem tenha uma longa vida, vida esta que já fora inútil e dedicada aos prazeres sensuais e que, mais tarde, será semelhante à de um macaco. Sim, porque as experiências provaram que o homem poderá ter a vida alongada, mas se tornará uma espécie de macaco, gozando apenas da satisfação sexual. O que

a ciência faz é uma volta no tempo, porque o homem regride como ser humano e age animaisicamente, na sua sexualidade.

Pete poderia ser classificado entre os “ectomorph cerebrotonic”. É fraco, indeciso, incapaz até mesmo de declarar seu amor a Virginia. Vivendo muito mais o mundo interior de seu quarto escuro, não é capaz de compreender a vida. Bispo seria o “mesomorph somatotonic”. Cínico, hipócrita, vive uma vida de ação e perigo, em constante risco de ser pego com Virginia. Conhecedor do crime de Jo e de como fazê-lo viver mais, manobra a vida do milionário como bem entende.

Em *Ape and Essence* (1949), a sociedade teme a vida moderna. Os padrões de vida são superiores graças à ciência, mas o homem tem medo do que lhe possa acontecer. (“Fear of the science which takes away with one hand even more than what it so profusely gives with the other.” (p. 38) Após uma Guerra Atômica (o efeito do “progresso”), os homens exibem uma religião às avessas. Deus é substituído por “Belial”, um ser diabólico, e a degradação impera. Um grupo de cientistas veio da Nova Zelândia, único local que escapou da devastação da bomba atômica. Dr. Alfred Poole é o botânico que se perdeu dos companheiros e que, por ter conhecimentos científicos, é poupado porque deve ensinar aos habitantes daquelas terras assoladas pelas bombas, como produzir alimentos. O mundo foi destruído do modo mais avançado, e agora falta o que é básico para sobreviver. Os povos alcançaram o conhecimento máximo para destruir, mas não sabem como construir. A morte desafia a vida, e os mortos são perturbados no seu repouso, nos cemitérios, para fornecer aos vivos objetos de que eles necessitam e não têm mais à mão.

Dr. Poole, que seria o “herói” do livro, é na verdade um “anti-herói”. É medroso, indeciso, e apegado à mãe. O excessivo amor materno fê-lo permanecer solteiro até os trinta e oito anos. Não há meio-termo na vida de Poole. Ele vive extremos: de inibido, tímido, preso a convenções e ao respeito à mãe, passa a total depravado.

Huxley retrata de modo desfavorável esta personagem que encontra o amor em Loola, uma jovem de dezoito anos, que está sofrendo as consequências de Guerra Atômica. Fogem juntos daquele local, que a ciência transformou em um verdadeiro inferno, para sobreviverem.

Dr. Poole poderia ser classificado como um “ectomorph cerebrotonic”, a princípio. É fraco, dependente e dedicado à ciência, mas ele “evolui” (ou regride?) sob a influência de Loola e da sociedade californiana. Na luta pela sobrevivência e na busca da companhia da mulher

amada, ele exhibe um comportamento não muito esperado de um “cerebrotonic”, ao final.

Em *The Genius and the Goddess* (1955) o gênio é o físico Henry Maartens, marido da deusa Katy. Henry é uma estranha personalidade, que precisa do estímulo da esposa para viver. Não é capaz de enfrentar a vida sozinho. Quando ela fica longa temporada fora de casa, tratando da mãe doente, Henry por pouco não encontra a morte. Katy, por sua vez, busca em Jonh Rivers, um jovem físico assistente do marido, o carinho que este não lhe dá. Possuída do amor físico, ela tem forças para ajudar o esposo. Henry está por demais envolvido com os estudos científicos, que até lhe granjearam o Prêmio Nobel, para ver o que se passa a seu redor. Emocionado é uma criança que se deixa trair pelo assistente e a esposa. O gênio precisa da deusa para revitalizá-lo, e ela “achou o caminho para o olimpo na sensualidade” (P 107) Existe aí o famoso triângulo amoroso — dois cientistas, um dos quais um gênio”, — e uma “deusa” Assim são os cientistas huxleyanos. Nada têm de admirável quando fora de seus laboratórios, afastados das pesquisas e experiências. São quase sempre traídos pelas esposas, que não podem compartilhar os interesses científicos dos maridos porque, em geral, são muito “mundanas” para viver no plano da ciência. Os maridos estão muito preocupados com os estudos científicos, e não sabem conciliar as coisas.

Os cientistas ficariam entre os “ectomorph cerebrotonic”, pois ambos são fracos, cada qual a seu modo. O traído não tem a faculdade de perceber as coisas e o traidor tem enormes conflitos interiores.

Das obras de Huxley se conclui que ninguém pode se dedicar exclusivamente à ciência ou à arte: é preciso ter um meio-termo. Ninguém pode viver uma vida unilateral, ignorando outros aspectos importante. O instinto é necessário aos que exercitam a mente; e o ser humano, para merecer ser assim chamado, seja ele um cientista ou um literato, precisa saber pensar, sentir, amar; precisa entender que há uma diversidade humana, que deve ser respeitada.

O homem não pode ser um robô condicionado ou um indivíduo extremado. Um ser humano ideal talvez seja um misto de Faraday e Shakespeare.

#### BIBLIOGRAFIA

BEDFORD, Sybille. *Aldous Huxley. A Biography*. London, Chatto & Windus in Association with Collins, 1973.



- BEDFORD, S. *Aldous Huxley. A Biography.* 1939-1963. London, Chatto & Windus in Association with Collins, 1974.
- BIRNBAUM, Milton. *Aldous Huxley's Quest for Values.* U.S.A., The University of Tennessee Press, 1971.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. *A Ficção Dispópica de Huxley e Orwell.* São José do Rio Preto, Estudos Anglo-Hispynicos n.ºs 2-3, F.F.C.L., 1969-1970.
- HUXLEY, Aldous. *Crome Yellow.* London, Penguin Books in Association with Chatto & Windus, 1971.
- HUXLEY, A. *Antic Hay.* England, Penguin Books in Association with Chatto & Windus, 1971.
- HUXLEY, A.. *Those Barren Leaves.* London, Penguin Books in Association with Chatto & Windus, 1967
- HUXLEY, A. *Point Counter Point.* Great Britain, Penguin Books in Association with Chatto & Windus, 1955.
- HUXLEY, A. *Brave New World.* England, Penguin Books in Association with Chatto & Windus, 1972.
- HULEY, A. *Eyeless in Gaza.* Great Britain, Penguin Books in Association with Chatto & Windus, 1971.
- HUXLEY, A. *After Many a Summer* London, Penguin Books, 1961.
- HUXLEY, A. *Time Must Have a Stop.* New York, Harper & Row Publishers, 1965.
- HUXLEY, A.. *Ape and n Essence.* New York, Hasper & Row Publishers, 1972.
- HUXLEY, A. *The Genius and the Goddess.* U.S.A.. Bantam Books, Inc. 1969.
- HUXLEY, A.. *Island.* London, Penguin Books, 1971.
- HUXLEY, A.. *Brave New World Revisited.* New York, Harper & Row Publishers, 1965.
- HUXLEY, A.. *Along the Road: Notes & Essays of a Tourist.* London, Chatto & Windus, 1925.
- HUXLEY, A.. *On Art and Artists.* London, Chatto & Windus, 1960.
- HUXLEY, A. *Ends and Means.* London, Chatto & Windus, 1938.
- HUXLEY, A. *On the Margin.* London, Chatto & Windus, 1947
- HUXLEY, A. *The Olive Tree.* London, Chatto & Windus, 1947
- HUXLEY, A.. *Texts and Pretexts.* London, Chatto & Windus, 1974.
- HUXLEY, A. *The Perennial Philosophy.* London, Harper & Brothers, 1945.
- HUXLEY, A. *Jesting Pilate.* New York, George H. Doran Co., 1926.
- HUXLEY, A. *Science, Liberty and Peace.* London, Chatto & Windus, 1947.
- HUXLEY, A. *Proper Studies.* London, Chatto & Windus, 1927.
- HUXLEY, A. *Literature and Science.* New York, Harper & Row, 1963.
- HUXLEY, Julian. (ed.) *Aldous Huxley. 1894-1963. A Memorial Volume.* London, Chatto & Windus, 1966.
- HUXLEY, Julian. *Memories II.* London, George Allen and Unwin Ltd., 1973.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver's Travels.* London, Collins, 1953.



## O HEBRAICO MODERNO: UM ESTUDO HISTÓRICO

*Rifka Berezin*

A língua hebraica teve uma evolução histórica “sui generis” em virtude de fatores peculiares da sociedade a que tem servido de veículo de comunicação.

Esta língua foi falada pelo povo judeu desde a conquista de Canaã em 1.200 a.C. até aproximadamente 200 d.C. Seu uso corrente fora interrompido pela dispersão deste povo, que passou a viver em diversos países e a falar diferentes idiomas. Entretanto, o hebraico sempre foi conservado nas práticas religiosas e continuou sendo cultivado como língua escrita.

O patrimônio literário elaborado nessa língua costuma ser dividido em três períodos quanto à temática abordada e quanto às características da linguagem empregada

No primeiro período, o chamado *Bíblico* (de 1.200 a.C. até aproximadamente 130 a.C.), a língua hebraica teve uma existência plena, isto é, era empregada na comunicação oral, na vida religiosa, nos negócios públicos e nas obras literárias. É ao longo deste período que foram escritos os diferentes livros da Bíblia.

No segundo período, o *Talmúdico* (de aproximadamente 130 a.C. até 600 d.C.), o hebraico foi uma língua falada somente no início, conjuntamente com o aramaico. No final deste período, a língua deixou de ser falada pelo povo e passou a ser somente a língua dos livros ou dos sábios, como era então chamada. Nesta época foi elaborada a vasta literatura Talmúdica, o Talmud da Palestina e o Talmud da Babilônia, escrito em parte em hebraico e em parte em aramaico.

O hebraico talmúdico é um prolongamento do hebraico bíblico, sofrendo, entretanto, transformações semânticas, sintáticas e léxicas. Enquanto o vocabulário contido na Bíblia não excede 8.000 vocábulos, no período talmúdico este vocabulário foi grandemente aumentado; cerca de 50% dos vocábulos da linguagem talmúdica são de origem bíblica e o restante é resultado do desenvolvimento natural da língua hebraica, enquanto falada pelo povo. A linguagem dos textos

talmúdicos revela uma grande influência do aramaico no seu léxico e principalmente na sintaxe. Neste período o hebraico absorveu também inúmeros elementos vocabulares gregos e persas.

No terceiro período, o *Medieval* (de 600 d.C. até o século XVIII) o hebraico não foi uma língua falada pelo povo, mas continuou predominante no seu mundo espiritual e religioso. O homem judeu, quase sem exceção, aprendia o hebraico desde a infância, como a língua sagrada do seu povo. A vasta produção literária deste período foi escrita, em grande parte, em hebraico, tanto em prosa como em poesia. Trata-se de uma literatura de fundo religioso e literário no início do período e, mais tarde, também de cunho profano e filológico.

No século XVI, os judeus passaram a falar dois outros idiomas judaicos: o iídiche (judaico-alemão) e o ladino (judaico-espanhol), ambos grafados em caracteres hebraicos.

Contudo, a comunicação, principalmente por escrito, entre as diferentes comunidades dispersas era feita em hebraico.

Por não ter sido uma língua falada, e ainda por razões religiosas, a língua hebraica foi preservada tal como ela se encontra nos textos bíblicos e talmúdicos. Ela foi ampliada na Idade Média, quando foram criados novos vocábulos, necessários para expressar os temas tratados. Neste período ela absorveu muitos vocábulos da língua árabe, devido à convivência de grande número de sábios judeus com a cultura árabe; entretanto, não foram introduzidas mudanças morfológicas ou sintáticas no hebraico clássico, conservado inalterado.

#### *A RESTAURAÇÃO DA LÍNGUA HEBRAICA, COMO LÍNGUA ESCRITA E ORAL*

O hebraico moderno não é uma continuação direta do hebraico das “fontes escritas” ou do último período literário. Esta linguagem que durante 1.700 anos não teve existência plena e um desenvolvimento natural, não poderia suprir as necessidades de expressão do mundo moderno; era necessário adequá-la para que pudesse desempenhar tal função.

O ideal da transformação da velha língua hebraica numa língua para uso corrente surgiu com os iniciadores do movimento iluminista judaico (“haskaláh”), que se iniciou em fins do século XVIII. Esse movimento distanciou-se da religião e passou a produzir intensivamente obras de conteúdo profano. Sua temática é muito diversificada e compreende pesquisas em muitos setores como Bíblia, Gramática, Filosofia e traduções de obras científicas modernas para o hebraico.

Os escritores iluministas legaram vasta produção literária que, de início, se prendeu exclusivamente ao estilo bíblico, na busca das formas mais puras da expressão hebraica. Mas, a introdução de novos conceitos e novas necessidades do mundo europeu moderno tornou difícil a arte de expressar-se somente em estilo e linguagem bíblicos e essas obras se tornaram artificiais.

Teve início, então, a pesquisa no sentido de um aproveitamento do patrimônio vocabular de todas as épocas e adaptação de formas arcaicas às novas necessidades.

O primeiro escritor iluminista que desenvolveu a tarefa de pesquisar e aproveitar o vocabulário de todos os períodos, chegando a uma síntese e lançando as bases para um *estilo* do hebraico foi o escritor satírico Shalom Iacov Abramovitch, mais conhecido como Mendele Mocher Sefarim. O seu estilo é sintético, isto é, emprega o material lingüístico, vocábulos e expressões das fontes de todas as gerações da Bíblia, do Talmud, da liturgia, da literatura filosófica medieval e da literatura rabínica hassídica e erudita, aproveitando até mesmo o aramaico, contido na literatura talmúdica, em função das necessidades de expressão. Com ele se iniciaram os processos de ampliação e de enriquecimento a ponto de criar as condições do ressurgimento da fala hebraica e o seu uso em todos os ramos da ciência e da poética, do pensamento e dos sentimentos humanos.

O renascimento do hebraico moderno como *fala popular* deve-se em grande parte a Eliezer ben Iehuda (1858-1922), considerado o pioneiro da fala hebraica na era moderna. Ben Iehuda provou que é possível empregar a língua hebraica em todos os setores da vida prática, desde que dela se faça uso com persistência e coerência. Ademais, criou um grande número de vocábulos adotados pelo hebraico moderno e elaborou um grande dicionário (de dezessete volumes), no qual já introduziu grande número de vocábulos inovados pelos iluministas e por ele.

Lançadas as bases do renascimento do hebraico, tanto na literatura como na fala popular, deu-se início a um trabalho disciplinado de criação de novos vocábulos, para suprir as necessidades de um idioma que passou, gradativamente, de escrito a falado. Nos fins do século passado, com o início da colonização judaica de Israel, a tarefa de renovação do idioma hebraico teve maior incremento.

## PRINCÍPIOS BÁSICOS DA AMPLIAÇÃO DO VOCABULÁRIO

### 1.º CRIAÇÃO DE NOVOS VOCÁBULOS

O processo de restauração organizado do hebraico deu origem a um grande número de vocábulos novos, porém as estruturas gramati-

taicais e a sintaxe continuaram sendo basicamente os do hebraico bíblico e talmúdico. Foram introduzidas algumas modificações e simplificações, como por exemplo nos tempos dos verbos, que são bastantes e imprecisos na Bíblia. Entretanto, a gramática do hebraico moderno baseia-se primordialmente nas estruturas gramaticais do hebraico clássico.

Todo o trabalho de inovação foi realizado pelo “Comitê da Língua Hebraica” (fundado em 1890), mais tarde transformado na “Academia de Língua Hebraica” (1948), que funciona em Jerusalém.

A Academia de Língua Hebraica é uma instituição oficial e suas decisões, em matéria de nomenclatura técnica, gramática, grafia e transliteração, são adotadas pelas entidades educacionais e científicas. As palavras e termos que ela cunha, tornam-se elementos obrigatórios nos programas escolares, são introduzidos nos dicionários e livros de textos, tornando-se parte integrante do patrimônio nacional.

A Academia exerce também uma supervisão permanente sobre a linguagem empregada pelo Serviço de Radiodifusão de Israel, tanto no que refere à linguagem como no que diz respeito à sua correta pronúncia.

A sua tarefa fundamental consistiu em fixar os princípios básicos, que passaram a nortear os membros encarregados do trabalho de renovação e ampliação do idioma, estabelecendo-se as seguintes prioridades:

- 1 — Como primeiro passo, empreendem-se buscas nas “fontes escritas”, a fim de encontrar o significado desejado, já que nem toda a literatura é sobejamente conhecida.
- 2 — Em caso de insucesso, continua-se a investigação nas próprias “fontes escritas”, com o intuito de encontrar um significado *próximo* do conceito ou palavra desejados. Estabelece-se uma aproximação ou ampliação semântica, como por exemplo a palavra “ahuz”, que recebeu o significado de “percentagem”, enquanto na Bíblia seu sentido é “parte de”
- 3 — Além de ampliação, recorreu-se também a mudanças semânticas, isto é, atribuiu-se um novo significado a palavras antigas. Assim, o vocábulo “eqdah”, que na Bíblia tem o significado de “pedra preciosa”, passou a significar no hebraico moderno “revólver”; o vocábulo “hashmal”, que na Bíblia é traduzido por “reluzente”, “brilho metálico”, e na tradução grega por “electra”, recebeu o significado moderno de “eletricidade”.

- 4 — Foram introduzidos muitos vocábulos do repertório religioso que adquiriram um significado secular na língua corrente. O vocábulo “qorban”, que significava o “sacrifício ritual” de animais, passou a significar “vítima” “Mussaf”, o nome de uma das preces semanais, adquiriu o significado de “suplemento” Estes são apenas exemplos dos inúmeros vocábulos que passaram por este processo.
- 5 — Na impossibilidade de estabelecer uma aproximação de significado, recorre-se à criação de novas formas gramaticais, a partir de um radical hebraico, encontrado nas “fontes escritas”, cujo significado tenha alguma relação ou proximidade com o conceito procurado. Esses novos vocábulos são criados pelo processo de analogia gramático-formal, isto é, compõe-se a nova palavra segundo padrões formais “mishqal” já existentes no hebraico clássico. A base da língua hebraica são radicais triconsonantais, combinados com determinadas vogais, com prefixos ou sufixos, segundo um padrão formal, o “mishqal” Há padrões formais para indicar os mais diversos conceitos. Para exemplificar, tomemos o padrão que indica doença, que é composto pelas três consoantes do radical, acompanhadas das vogais *a, e, e*, acrescidas do sufixo *t*: “XaXeXeT” e temos, segundo esse padrão, numerosos nomes de doenças, como por exemplo, *tzahevet* = icterícia (formado a partir do radical que significa “amarelo”).

Todos esses nomes de doenças são inovações a partir de um radical hebraico cujo significado tem alguma relação com o conceito desejado, cunhado segundo um padrão formal, neste caso, o que dá idéia de doença. Esse padrão “XaXeXeT” encontra-se na Bíblia vinte e sete vezes, sendo que, em quatorze casos, indica doença e, nos demais, substantivos concretos. Entretanto, devido à sua origem bíblica, foi convencionado para indicar doenças e, sempre que houver necessidade de criar um vocábulo com esse sentido, recorrer-se-á a ele.

O mesmo método é empregado em relação a outros padrões no processo de criação de novos vocábulos, sem se perder de vista a preocupação de as palavras novas assumirem forma tão similar a das palavras hebraicas que torne praticamente impossível descobrir, pela forma, que são inovações. Outro exemplo: “darkon” que significa “passaporte”, foi cunhado a partir de um radical bíblico “derekh”

(caminho), segundo um padrão gramático-formal existente no hebraico clássico. . .

- 6 — Se, pelo método anterior, não se consegue chegar a um resultado satisfatório, passa-se a outra técnica, semelhante à anterior. Nessa técnica o ponto de partida não são mais as palavras ou radicais hebraicos encontrados nas “fontes escritas”, mas palavras de outras línguas semíticas, de preferência o aramaico e, em seguida, o árabe. Esse método não está baseado em analogias formais internas da língua hebraica, mas procura extrair os radicais, hebraizando-os segundo as regras de concordância que regiam as velhas línguas semíticas. O nível científico dos membros da Academia de Língua Hebraica é uma garantia de que as palavras cunhadas por esse método não se distingam das palavras herdadas. Por exemplo, “haguirah”, que significa emigração, origina-se do vocábulo árabe “hijrah” transposto para um padrão formal hebraico.

Esse método foi também aplicado, em pequena escala, no início do processo de inovação, a palavras de origem não-semítica. Foi assim, por exemplo, que a palavra “mivreshet” (escova) se formou, a partir da palavra alemã: “Bürste”, do inglês: “brush” e do ídiche “bershtele”, cunhada de acordo com um padrão comum a substantivos, segundo a técnica anteriormente descrita. Essa prática é utilizada, atualmente, para a criação de vocabulário técnico, nos diferentes campos profissionais.

- 8 — No início do renascimento da língua, foi amplamente usado o processo de aproveitamento de palavras hebraicas, foneticamente semelhantes a palavras estrangeiras, cujos significados foram tomados de empréstimo. Este método atualmente não é muito empregado, mas palavras inovadas por este método permaneceram no hebraico israelense. Por exemplo: “mekhonáh”, que na Bíblia significa base, lugar para se colocar ou construir sobre ele, assume o significado de “máquina” por semelhança fonética; “holi-ra”, cuja tradução seria “doença má”, assume o significado de “coléra”, por semelhança fonética.
- 9 — Hebraização por meio de decalque foi bastante usado e ainda continua sendo aplicado em muitos casos. Por exemplo: gan-yeladim = jardim de infância; é um decalque do alemão “kinder garten” cuja tradução literal seria jardim de



crianças; “kadur-reguel”, que significa futebol, é um decalque do inglês “football”, cuja tradução seria bola de pé.

## 2.º) EMPRÉSTIMO

A impressão que se tem, ao iniciar o estudo do léxico de um idioma renovado, é que ele estaria repleto de empréstimos a fim de poder expressar conceitos novos da vida moderna.

Entretanto, o trabalho contínuo e organizado da “Academia de Língua Hebraica”, procura evitar que o emprego dos empréstimos se torne excessivo. Sempre que algum empréstimo entra em uso ela procura, através de suas pesquisas, encontrar um substitutivo hebraico ou hebraizado para o empréstimo e o recomenda ao público.

Às vezes, houve exagero na tarefa de hebraizar palavras tidas como internacionais, e muitas delas coexistem com os empréstimos. São exemplos desta tendência:

<i>FORMA HEBRAÍZADA</i>	<i>EMPRÉSTIMO</i>	<i>TRADUÇÃO</i>
biqoret	qritiqah	crítica
higayon	loguiqah	lógica
hozeh	contraqt	contrato
maarekhet	redaqtzia	redação
mashber	qrizis	crise

Em muitos casos, entretanto, decidiu-se pela inconveniência de criar palavras hebraicas em substituição aos empréstimos. É o caso de palavras internacionais como: rádio, psicologia, telégrafo e outras.

## *CONCLUSÕES GERAIS*

No hebraico moderno ou hebraico israelense, como é também chamado, coexistem elementos lingüísticos de todas as fases anteriores, indistintamente. É lícito e usual usar-se lado a lado formas de linguagem bíblicas e talmúdicas por exemplo.

Com a finalidade de estudar, em termos quantitativos, em que medida cada um dos períodos literários do hebraico clássico contribuiu para o léxico corrente do hebraico israelense, realizamos uma investigação sobre a origem histórica do vocabulário mais freqüente na linguagem jornalística do hebraico israelense.

Segundo os resultados obtidos, concluímos que o hebraico dos três períodos literários contribuiu com 83% do vocabulário mais freqüente na linguagem estudada. Entre'anto, os três períodos contribuíram em proporções diferentes: o bíblico contribuiu com 61%, o período talmúdico, 16%, e o medieval apenas 6%

Não encontramos uma relação direta entre o valor literário de determinada obra e a proporção de sua contribuição ao vocabulário mais usual empregado no hebraico moderno.

Atribuímos ao fator “memória coletiva” da sociedade que restaurou o velho idioma, as proporções com que cada um dos períodos contribuiu ao vocabulário de maior freqüência no hebraico moderno.

A totalidade das “fontes escritas” constituía objeto de estudo e meditação para o judeu, mas é fato notório que nem toda produção literária do judaísmo mereceu a mesma atenção por parte da tradição. Os que tiveram uma educação judaica tradicional e freqüentaram a Sinagoga, liam nas suas práticas religiosas trechos do Pentateuco, dos Salmos e alguns dos profetas. A linguagem bíblica era, pois, parte do seu repertório.

Entretanto, a literatura talmúdica não era familiar a toda a comunidade judaica, porque só uma elite cultural religiosa tinha acesso a ela.

Dado que a literatura medieval era ainda menos conhecida que a talmúdica, na ampla sociedade judaica, o seu vocabulário é o menos empregado no hebraico moderno.

Portanto, o hebraico moderno é composto basicamente de um léxico herdado das “fontes escritas”, com predominância do vocabulário procedente da Bíblia, que é o estrato mais antigo do idioma. Para completar este léxico, que se mostrou insuficiente para exprimir todos os conceitos do mundo moderno, foram criados novos vocábulos, geralmente a partir de radicais hebraicos antigos.

A proporção de empréstimos foi de apenas 5%, segundo os resultados da nossa investigação.

Não houve, pois, grande influência das línguas ocidentais nos significados das palavras inovadas. Mas a influência foi pouco maior nos seus significados. Por tudo isso, o hebraico moderno conseguiu manter-se uma língua semítica com as características da língua antiga da literatura hebraica clássica.

#### BIBLIOGRAFIA

AGNON, S. Y e outros, *Ressurgimento da língua hebraica*, Editora B'nai B'rith São Paulo. 1970.

BENDAVID, Aba, *Leshon Miqrá Uleshon Hakhamim*, Devir, Tel-Aviv, 1971, 2 volumes.

BEN Or A., *Toldot hasifrut haivrit hahadashá*, Izreel, Tel-Aviv, 1963, 2 volumes.

- BEREZIN Rifka, *As origens históricas do vocabulário do hebraico moderno*, Tese de doutoramento em Letras USP, 1972.
- CHOMSKY, William, "Did Hebrew die?" *Hebrew the eternal language*, The Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1958.
- EISENSTADT, Samuel, *Our living hebrew language*, TeKumah, Tel-Aviv, 1967
- KUTSCHER, E. Y., *Words and their history*, Kiriat Sepher Ltd, Jerusalem,
- PERETZ, Itzhak, *The relative clause*, Dvir, Tel-Aviv, 1967
- PINKUSS, F., 'Evolução lingüística do hebraico', *Alfa, Marília* n.º 4 set. 1963.
- RABIN. Chaim. *A short history of the hebrew language*, Jewish Agency, Jerusalem, 1973.
- ROSEN, Haim, *Haivrit shelanu, Am Oved*, Tel-Aviv, 1969.
- SIVAN, Reuven, 'Al hidushey milim', in *Leshonenu Laam*, Academia de Língua hebraica, Jerusalem, nºs 169-170, p.p. 114-116, 1968.



## ENTRE O MÍTICO E O PROFANO

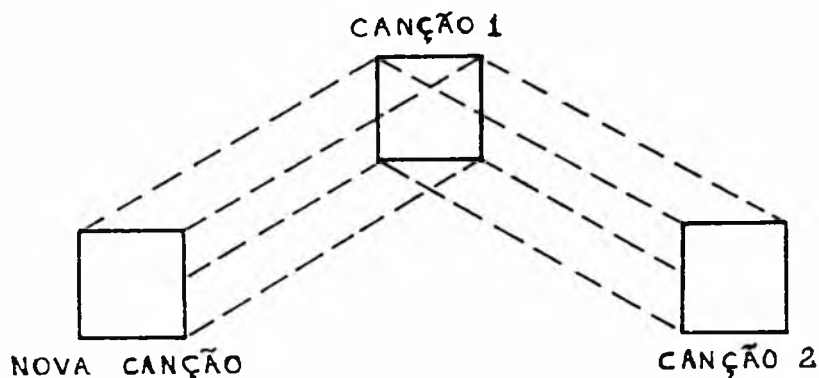
*Roberto de Oliveira Brandão*

1 O estudo comparativo entre poemas de épocas e autores diferentes torna-se de grande interesse para a literatura porque revela, em perspectiva, o movimento dialético entre as formas, acentuando não apenas o caráter sistemático de cada uma das ocorrências, mas também apontando certos elos configuradores de um sistema mais geral que integra as várias ocorrências isoladas, como se compusessem todas elas um arquiparadigma sempre em formação, dimensionado e redimensionado permanentemente pelas formas sintagmáticas históricas. O fenômeno torna-se mais evidente quando um poema insere na sua própria poética, explicitamente, traços que revelam a sua fonte geradora. Neste caso coexistem num mesmo espaço a forma geradora e a forma gerada, a primeira consubstanciada na segunda. Esta, entretanto, não é um simples resultado ou transformação daquela. Também a forma gerada assume função geradora, pois redimensiona a forma de origem sensibilizando-a para uma constante integração no devir das formas poéticas através do qual se caracteriza a comunidade literária, diacrônica e sincrônica. Nesse sentido, ler um poema é ler no mesmo espaço dois ou mais estratos organizados a partir de um ponto de fuga.

2. Vejamos o caso de três poemas: a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, considerada aqui como a forma geradora, a *Nova Canção do Exílio* de Carlos Drummond de Andrade e a *Canção do Exílio* de Murilo Mendes, consideradas como transformações daquela. Ao primeiro poema chamaremos *Canção 1*, ao segundo, *Nova Canção* e ao terceiro, *Canção 2*

A *Nova Canção* e a *Canção 2* constituem projeções da *Canção 1* como se fossem leituras diferentes de um texto. Como tal, são estruturas deformantes, que reúnem num mesmo espaço o anterior e o presente, a fonte geradora e o objeto gerado, a dissolução e a instauração da forma poética, enfim, uma forma dúplice que integra o compromisso e a liberdade. Dito de outro modo e manipulando um pouco livremente os conceitos de *interpretante* e de *unidade cultural*

discutidos por Umberto Eco (1), podemos afirmar que a *Nova Canção* e a *Canção 2* são signos que assumem a função de interpretante em relação à *Canção 1*, tomada também como signo. As duas primeiras são, portanto, meta-signos que revelam *unidades culturais* diferentes entre si e diferentes daquela *unidade cultural* formalizada pelo signo-objeto. Graficamente o processo se apresenta da seguinte maneira:



3. Considerando em suas grandes unidades espaciais, observa-se que a *Nova Canção* se mantém fiel à tradição reproduzindo o mesmo número de estrofes (5), o mesmo número de versos em cada estrofe (5 nas três primeiras e 6 nas duas últimas), o mesmo posicionamento dos versos recorrentes, o mesmo vocábulo ou formas sinônimas transformadas dispostas em versos equivalentes da estrutura global do poema:

Canção 1	Nova Canção
1. Minha terra tem palmeiras,	1. Um sabiá
2. Onde canta o Sabiá;	2. na palmeira, longe
3. As aves que aqui gorjeiam	3. Estas aves cantam
4. Não gorjeiam como lá.	4. um outro canto.
5. Nosso céu tem mais estrelas,	5. O céu cintila
6. Nossas várzeas têm mais flores,	6. sobre flores úmidas
7. Nossos bosques têm mais vida,	7. Vozes na mata,
8. Nossa vida mais amores.	8. e o maior amor.
9. Em cismar, sozinho, à noite,	9. Só, na noite,
10. EM mais prazer encontro eu lá;	10. seria feliz:
11. Minha terra tem palmeiras,	11. um sabiá,
12. Onde canta o Sabiá.	12. na palmeira, longe.
13. Minha terra tem primores,	13. Onde é tudo belo
14. Que tais não encontro eu cá;	14. e fantástico,

(1) — *As Formas do Conteúdo*. Tradução de Perola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

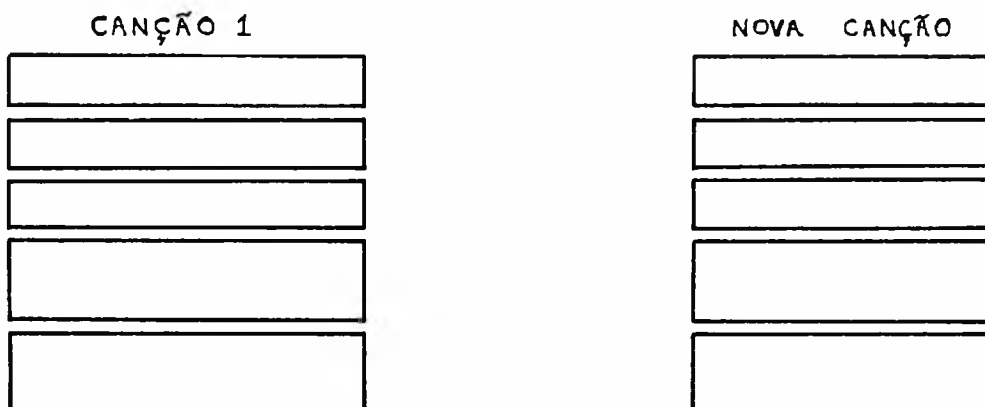
- |                                       |                              |
|---------------------------------------|------------------------------|
| 15. Em cismar — sozinho, à noite —    | 15. só, na noite,            |
| 16. Mais prazer encontro eu lá;       | 16. seria feliz.             |
| 17. Minha terra tem palmeiras,        | 17. (Um sabiá,               |
| 18. Onde canta o Sabiá.               | 18. na palmeira, longe.)     |
| 19. Não permita Deus que eu morra,    | 19. Ainda um grito de vida e |
| 20. Sem que eu volte para lá;         | 20. voltar                   |
| 21. Sem que desfrute os primores      | 21. para onde é tudo belo    |
| 22. Que não encontro por cá;          | 22. e fantástico:            |
| 23. Sem qu'ainda aviste as palmeiras, | 23. a palmeira, o sabiá,     |
| 24. Onde Canta o Sabiá.               | 24. o longe.                 |

Isolando as formas recorrentes, teremos:

- |                                |                          |       |
|--------------------------------|--------------------------|-------|
| 1. Minha terra tem palmeiras,  | 1. Um sabiá              |       |
| 2. Onde canta o Sabiá;         | 2. na palmeira, longe.   |       |
| 3. aves                        | 3. aves                  |       |
| 4. como lá                     | 4. um outro              |       |
| 5. céu                         | 5. céu                   |       |
| 6. flores                      | 6. flores                |       |
| 7. bosques vida                | 7. Vozes mata            |       |
|                                | 8.                       | amor  |
| 9. sozinho à noite             | 9. Só na noite           |       |
| 10. prazer                     | 10. feliz                |       |
| 11. Minha terra tem palmeiras  | 11. um sabiá             |       |
| 12. Onde canta o Sabiá         | 12. na palmeira, longe   |       |
| 13. primores                   | 13.                      | belo  |
| 14. não encontro eu            | 14. fantástico           |       |
| 15. sozinho à noite            | 15. só na noite          |       |
| 16. prazer                     | 16. feliz                |       |
| 17. Minha terra tem palmeiras, | 17. (Um sabiá,           |       |
| 18. Onde canta o Sabiá.        | 18. na palmeira, longe.) |       |
| 19. morra                      | 19.                      | vida  |
| 20. volte                      | 20. voltar               |       |
| 21. primores                   | 21.                      | belo  |
| 22. não encontro               | 22. fantástico           |       |
| 23. palmeiras                  | 23. palmeira             | sabiá |
| 24. Onde canta o Sabiá         | 24. o longe              |       |

Acresce que os dois poemas se distinguem quanto à rima e ao metro. A *Nova Canção* não possui rimas e seus versos são espacialmente menores que os da *Canção 1*. Como efeito de sentido, pode-se dizer que a *Nova Canção* dissolve a constante rítmica presente na *Canção 1*, produzindo uma linha rítmica mais solta e informe, tanto

auditiva como visualmente, já que espaço métrico e espaço sintático são diferentes. Representando graficamente os grandes espaços dos dois poemas observa-se que predomina neles a dimensão da verticalidade, aliás, a *Nova Canção* acentua esse traço:



4. O problema dos versos menores identifica-se com o problema da estrutura sintática que organiza o sintagma lingüístico de um e de outro poema. Enquanto na *Canção 1* o contorno semântico é composto por uma estrutura sintática de tipo: sujeito + verbo + objeto direto (Minha terra tem palmeiras), engendrando funções preciosas (a de sujeito, a de predicado, a de objeto), na *Nova Canção* o contexto é parcamente definido por falta de agentes informadores (ausência de verbo, de modificadores, e da própria função de sujeito, de predicado de objeto. Havendo uma baixa definição sintática, aumentam as possibilidades de leitura. Considerando-se os dois primeiros versos: “Um sabiá/ na palmeira, longe”, observa-se que a relação entre “um sabiá” e “na palmeira” é vagamente definida por “em”. Se aplicarmos o modelo de leitura proposto pela *Canção 1* poderemos ler: “um sabiá (canta) na palmeira”, mas a ausência de forma verbal assume, na verdade, a função de signo de sua negação, isto é, “não canta”. E de fato o advérbio “longe”, situado praticamente sem contexto tanto pode sugerir o distanciamento entre a pátria e o exílio (proposto pela *Canção 1*) como o distanciamento entre duas realidades históricas, a do Romantismo e a da primeira metade do século XX (proposto pela *Nova Canção*, lembrando ainda que esse poema de Drummond faz parte do livro *Rosa do Povo*) Finalmente, o advérbio pode sugerir o próprio distanciamento entre os dois textos e, como tal, perde a *Nova Canção* certas indicações referenciais (“minha terra”, “aqui”, “lá”, etc.)

5. Retomando o quadro comparativo das formas recorrentes apresentado em 4, verificamos que a *Nova Canção* é extremamente rarefeita em determinações espaciais e temporais. Observam-se duas ordens de processos redutores: seja a omissão pura e simples seja a transformação.



Entre as omissões, alinha-se em primeiro lugar a dos verbos. De 24 formas verbais contidas na *Canção 1* restaram na *Nova Canção* apenas 7. Se verificarmos algumas ocorrências, veremos que certas formas verbais são muito recorrentes na *Canção 1*:

Verbos:	<i>Canção 1</i>	/	<i>Nova Canção</i>
“tem”	:		8/1
“encontro”	:		4/0
“canta”	:		4/1
“gorjeiam”	:		2/0
“cismar”	:		2/0

Em seguida observa-se a omissão na passagem da *Canção 1* para a *Nova Canção* das formas indicadoras da pessoa gramatical:

Pronomes possessivos de primeira pessoa:	8/0
Verbos em primeira pessoa:	8/0

Em terceiro lugar observa-se o desaparecimento das formas adverbiais de lugar e de intensidade:

advérbios de lugar		
“aqui”	:	1/0
“lá”	:	4/0
“cá”	:	2/0

advérbio (e adjetivo) de intensidade		
“mais”	:	5/0

Finalmente, e não menos digna de nota, é a omissão dos substantivos “terra” e “Deus” que não foram conservados na *Nova Canção*.

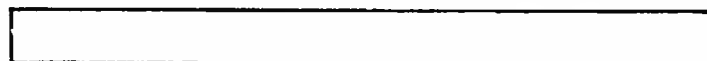
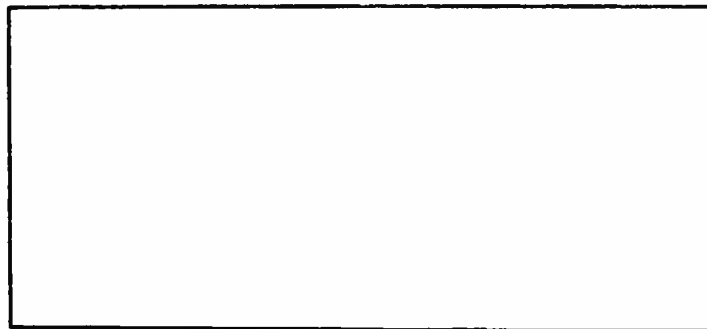
6. O processo de redução através das transformações caracteriza-se por preservar o teor informativo original, embora algumas vezes chegue a diluí-lo quase inteiramente, e em outros momentos chegue a matizá-lo de um fator novo. Retomemos o quadro das formas recorrentes contido em 3. No primeiro caso situam-se, por exemplo, as transformações de “onde”: “em” (na) do 2ºv, a redução dos termos comparativos “as aves que aqui”: “estas aves” e “como lá”: “um outro” (3º e 4º vv.), a substituição metonímica de “vida”: “vozes” (no 7º v.), a redução do signo como um corpo físico em “sozinho”: “só” (no 9º e 15º vv.), a transferência semântica em “prazer” (conotando uma sensibilidade física): “feliz” (conotando inafabilidade espiritual (no 10º e 16º vv)), a revelação do processo ilusionista em “não encontro eu”: “fantástico” (o fantástico é o “puramente imaginário”, e portanto não existente no mundo exterior) (no 14º v.), a

revelação do fato através do seu signo inverso em “não permita Deus que eu morra”: “vida” (no 19º v ), a passagem de uma forma verbal finita para outra infinita em “volte”: “voltar” (no 20º v.), a redução do signo que ao mesmo tempo lê o signo anterior e instaura uma realidade nova em “Onde canta o Sabiá”: “o longe” (aqui o distanciamento entre a pátria e o exílio ganha autonomia de coisa, deixando sua função de relacionar dois espaços) (no 24º v )

*Canção 2.*

1. Minha terra tem macieiras da Califórnia
2. onde cantam gaturamos de Veneza.
3. Os poetas da minha terra
4. são pretos que vivem em torres de ametista,
5. os sargentos do exército são monistas, cubistas.
6. os filósofos são polacos vendendo a prestações.
7. A gente não pode dormir
8. com os oradores e os pernilongos.
9. Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
10. Eu morro sufocado
11. em terra estrangeira.
12. Nossas flores são mais bonitas
13. nossas frutas mais gostosas
14. mas custam cem mil-réis a dúzia.
15. Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
16. e ouvir um sabiá com certidão de idade!

Aparentemente, a *Canção* de Murilo Mendes tem muito pouco a ver com a *Canção* de Gonçalves Dias. Observa-se que aquela é composta por duas unidades, a primeira formada de 14 versos e a segunda formada de 2 versos. Estes, além de serem irregulares, são extremamente longos. Realizando-se uma leitura tríplice, nota-se que enquanto a *Nova Canção* dissolve o ritmo da *Canção 1* por reduzi-lo a partes extremamente pequenas, a *Canção 2* dissolve-o por distendê-lo imensamente. Se as primeiras acentuam o espaço vertical, esta se estende horizontalmente:



8. O triplo distanciamento apontado em 4 para a *Nova Canção* também se aplica à *Canção 2*. Se aquela funda-se numa retórica da economia, esta baseia-se numa retórica da abundância. Enquanto aquela reduz substancialmente as relações sintáticas, esta multiplica-as. O primeiro verso, por exemplo, da *Canção 2* engloba o verso posicionalmente equivalente da *Canção 1* :

Canção 1 : Minha terra tem palmeiras

Canção 2 : Minha terra tem macieiras da Califórnia

Embora num primeiro momento de leitura o verso de Murilo pareça reproduzir o esquema do verso de Gonçalves Dias, num segundo momento o modificador do objeto “da Califórnia” introduz uma contradição que obriga a um redimensionamento da primeira leitura. No verso da *Canção 1* o objeto “palmeiras” é afirmado como realidade possuída (“tem”) pelo sujeito “minha terra”, já que a frase é afirmativa e vale como tal. Na *Canção 2*, entretanto, o objeto “macieiras da Califórnia” está em contradição com “minha terra”, revertendo a leitura na sua negativa, e revelando o sentido irônico do verso. Teremos, portanto, de lê-lo mais ou menos da seguinte maneira: “minha terra não tem macieiras” ou “as macieiras da minha terra na verdade são da Califórnia”. A afirmação gera a sua própria negação.

9. A *Nova Canção*, podemos dizer, mantém-se fiel à linha emotiva manifestada no poema de Gonçalves Dias, centrado no equilíbrio entre motivações humanas e motivações da natureza, embora diluindo-as em écos longínquos e amortecidos. A *Canção 2*, ao contrário, multiplica as informações, não mais alinhadas num contínuo sempre igual a si mesmo, mas em forma de leque, variado e saturado de determinações históricas, descendo do genérico para o particular, do indeterminado para o determinado. Vejamos como se organizam as equivalências:

Canção 1

1. palmeiras	:	1. macieiras da Califórnia
2. Sabiá	:	2. gaturamos de Veneza
3. As aves (cantam)	:	3. os poetas (são)
5. Nosso céu (tem)	:	5. os sargentos (são)
6. Nossas várzeas (têm)	:	6. os filósofos (são)
7. Nossos bosques (têm)	:	12. Nossas flores (são)
8. Nossa vida (“têm”)	:	13. Nossas frutas (“são”)
15. Em cismar, sozinho, à noite	:	7. A gente não pode dormir
16. Mais prazer encontro eu	:	10. Eu morro sufocado
16. lá	:	10. em terra estrangeira
19. Não permita Deus	:	15. Ai quem me dera

24. : 15. Carambola de verdade  
: 16. sabiá com certidão de idade

O quadro acima mostra que as equivalências entre os dois poemas são maiores do que se poderia imaginar à primeira vista. O processo de transformação consiste em redimensionar os componentes da Canção 1 enraizando-os numa problemática social, histórica e cultural, isto é, o poema gerado retoma os mesmos signos esvaziando-os das unidades culturais a que eles estavam ligados e os associa a outras unidades culturais. Dito de outro modo, o poema gerado neutraliza parte do significado do poema fonte e potencializa outros significados. Vejamos um quadro das novas unidades culturais atualizadas pelo poema de Murilo Mendes:

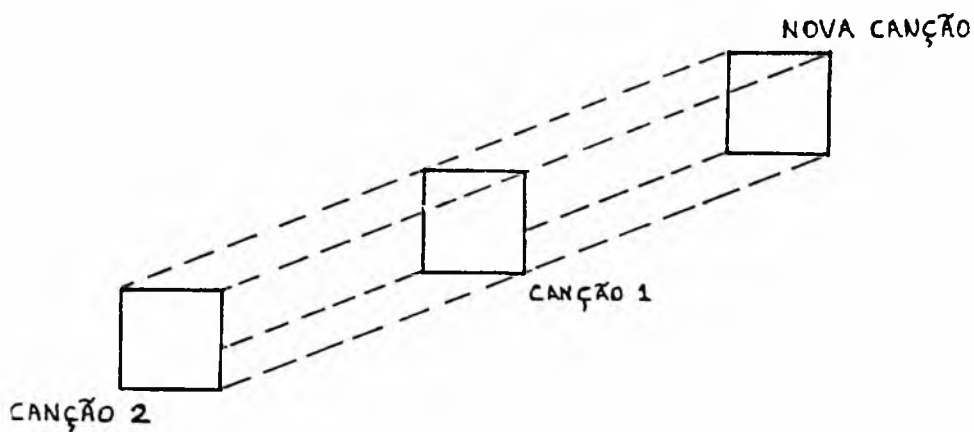
unidades culturais	signos
9.1. Denúncia do estrangeirismo	: “ .macieiras da Califórnia/ ...gaturamos de Veneza”
9.2. Denúncia da inautenticidade	: “os poetas. ./os sargentos.../ os filósofos.../nossas flores.../ nossas frutas...”
9.3. Denúncia da inacessibilidade	: “nossas flores.../nossas frutas.../ mas custam...”
9.4. Denúncia da retórica vazia	: “a gente não pode dormir...”
9.5. Denúncia da opressão estrangeira:	“Eu morro sufocado. ”
9.6. Manifestação de esperança	: “Ai quem medera. ”

E, finalizando o poema, manifestam-se a desilusão e a desconfiança de quem não pode mais transigir (“carambola de verdade/sabiá com certidão de idade”) como defesa diante da mistificação e do engano (“macieiras da Califórnia/gaturamos de Veneza”) Desse modo, o poema abre-se e fecha-se com estruturas lingüísticas equivalentes, mas semanticamente opostas, como se apenas o igual pudesse revelar o diferente e desmistificá-lo (ou desmitificá-lo):

1. macieiras da Califórnia
2. gaturamos de Veneza
  
15. carambola de verdade
16. sabiá com certidão de idade

Agora podemos reformular o gráfico apresentado em 2 e dizer que, enquanto Drummond acentua a dimensão mitificante da nação cujo signo é o poema de Gonçalves Dias (signo que incorpora tam-

bém o próprio significado histórico do poema gonçalvino), Murilo Mendes opera uma leitura desmitificante e profanadora, apontando os impasses congêntos que minam o precário conceito de nacionalidade brasileira. Um eleva o conceito de Nação a uma região rarefeita onde a problematização histórica se faz identidade emocional, outro baixa-o à terra, reduzindo a identidade emocional às contradições configuradas na história.





## GET: A STUDY OF ITS DEEP MEANINGS.

*Stella Tagnin*

I. When one opens a dictionary to look up the meaning of *get* one will probably be amazed at the number of different entries and therefore “meanings” of this verb. Hornby, for example, in his *The Advanced Learner's Dictionary of Current English* lists 18 different meanings for it, besides a special entry for its occurrence with prepositions and /or adverbials, in which he has 41 entries, almost all of them having several different meanings.

The purpose of this paper is to study the possibility of putting together, on a syntactic basis, some of these “different meanings” in an attempt to arrive at as few meanings as possible for *get*. By “meanings”, one should understand underlying meanings or, let us call them, deep meanings. As a first step we shall examine some traditional approaches to the problem.

II. In a traditional approach the authors tend to list the different surface meanings of *get* without hardly any effort of grouping similar meanings together. Heaton (1970) first mentions that *get* is a substitute for certain verbs: *When does the train get to London?* (= arrive) Next he offers other meanings:

- obtain: *I got a pound of meat from the butcher.*
- receive: *Did you get the letter I wrote?*
- fetch: *Get me a few pencils.*
- acquire: *The little boy had got the old coin from a rich uncle.*

Finally he refers to the phrase *have got* stating that it is synonymous to *have*. (1)

---

(1) — It is worth mentioning here that American English has a further form *have gotten*, with a distinct meaning. Marckwardt (1958) provides the following examples: “ ‘We’ ve *got* ten thousand dollars for laboratory equipment,’ means that the funds in question are in our possession — we have them. ‘We *have gotten* ten thousand dollars for laboratory equipment,’ means that we have obtained or acquired this particular sum of money (p. 75-76).” However, we shall not deal with this distinction as it is beyond the scope of this paper.

Based purely on intuition it would probably be possible to state that *obtain*, *receive*, *fetch* and *acquire* have something in common, that they have an underlying common meaning. However, we shall proceed before attempting any premature classification at this point.

Hopper (1970) mentions the meaning of *become*: *The patient is feeling better and will soon get well*. This meaning is not mentioned by Heaton and, as far as one can see, it does not share a common meaning with those alternatives presented by Heaton. A semantic criterion would corroborate a two-group division:

Group	Meaning	Example
I	obtain, receive, fetch, acquire	He got a book
II	become	He got well

A third author, McMordie (1972) proposes the following list of mean-  
bination either with prepositions or adverbials. Reference will be made to them in a later part of this paper.

A third author, McMordie (1972) proposes the following list of meanings for the simple verb *get*:

- procure, obtain, acquire, come into possession: *You cannot get admission here.*
- receive (without implying effort): *get a fever, get measles.*
- prevail upon, induce, persuade: *The have got my father to contribute.*
- cause to be, to have: *Get these books sent off*
- learn, commit to memory; get by heart: *He has to get fifty lines of poetry by heart.*
- bring into a state or place: *I got the chest down to my raft.*
- bring oneself into a state or condition, to become or come to be: *They have got safe to land. I got acquainted with the captain of the ship. The fence was so strong that nothing could get inside or over it.*
- become, gradually coming or going into a condition: *They got rich suddenly* (Defoe).

It is worth noticing that in some of the Author's examples what actually occurs is *not* the simple verb (as he wants it) but *get* in some kind of combination, that is, *get* followed either by an adverb or by a prepositional phrase: *get by heart, get down, inside, get over*. As our attempt is to arrive at the underlying meanings of the simple



verb, these combinations will be excluded from our analysis for the time being.

Besides, his one group before last is to be questioned, namely the one having the meaning of “bringing oneself into a state or condition” included together with “to become or come to be”. *They got safe to land* does not seem to fit in there at all. Rather, it appears to express movement somehow, as we could paraphrase it as *We arrived safe on land*. So, apparently, there is a third group.

We shall now try to distribute McMordie’s proposed meanings among our groups:

Group	<i>Meaning</i>	Example
I	obtain, receive, fetch, acquire, procure, acquire, come into possession, receive (without implying effort)	He got a book.
II	become; <i>become or come to be; become, gradually coming or going into a condition</i>	He got well.
III	<i>bring oneself into a state or condition</i>	They got safe to land.

It can also be noticed that a fourth group has to be created to account for *prevail upon, induce, persuade, and cause to be, to have*, which seem to share a common meaning. For the time being this will be:

Group	Meaning	Example
IV	<i>prevail upon, induce, persuade; cause to be, to have</i>	They have got my father to contribute.

III. A structural approach to the study of *get* will provide us with the structures in which it occurs. Christophersen (1969) states that *get* occurs as

- a linking verb: *We got wet.*
- a catenative followed by ing or past participle: *We’d better get going. The bottle got broken.*
- a catenative with intervening nominal: *I got him to do it.*

So, *get* as a linking verb would fit into our group II; as a catenative followed by -ing, into our group III and as a catenative with inter-

vening nominal, into our group IV We are not able to place *get* as a catenative followed by a past participle, but it can easily be noted that this is an occurrence of a passive structure, which is beyond the scope of this paper. Also, Christophersen does not provide a structure for the occurrence of our group I *get*.

The first work that will really contribute towards a semantic classification of *get* is Palmer's (1974) In his book the Author combines a structural approach with a semantic analysis. This is actually the first attempt to group verbs together both on a semantic and a formal basis. Concerning *get* he first states that it may be used as "an alternative to BE in the formation of the passive: *He was killed by the bus. He got killed by the bus.*" (2) (p. 89) He makes it clear, however, that in this case *get* is not a linking verb and, therefore, cannot "substitute with BE in the statal passive type — but in the normal passive. (3) However, semantically, forms with GET have much in common with statal passives. GET always suggests that the person or object designated by the subject NP has undergone some change or has been in some way affected — with lasting effect. ( ) Semantically, GET reports both the action and the resultant state. *The ball got lost* says both *The ball was lost* (passive) and *The ball was lost* (statal passive). It can thus be seen either as a process verb with an *-en* form while BE is purely statal, or as combining the two functions of BE" (p. 89)"

When Palmer states that *get* always suggests a change undergone by the subject, he is actually referring to our group II: *He got well*. Next he gives the classification of catenative verbs and in one of its items he deals with *homonyms*, stating that "a verb that seems to have several homonyms is GET" He provides the following examples with their corresponding meanings:

- *I got to see that I was wrong* (= I eventually saw that. )
  - *I got them to see that they were wrong.* (= I caused them to see...)
  - *I got working hard at the project.* (= a process verb
  - *I got them working hard at the project.* like KEEP)
  - *I got hurt in the crash.* (= I was hurt in the crash.)
- (cf. p. 194)

---

(2) — Although occurrences of *get* in passive structures will not be dealt with in this paper, Palmer's analysis of this point will be mentioned as it appears to confirm our previous idea that group III implies a meaning of movement or process.

(3) — The ball was lost (A bola estava perdida) (statal passive) = \* The ball got lost.

The ball was lost (A bola foi perdida) (normal passive) = The ball got lost.

Before commenting on the above example, let us complete the reference to Palmer's study, mentioning the catenative classes in which *get* appears, based on a semantic approach:

- GET<sub>1</sub> PERSUADE  
meaning: induce someone to act.  
structure: NP<sub>1</sub> V NP<sub>2</sub> [(NP<sub>2</sub>) V]  
example: I persuaded John to meet Mary.  
(I got John to meet Mary.) (cf. p. 197)
- GET<sub>2</sub> KEEP  
meaning: process verb  
structure: + —ing  
example: He kept talking. (He got going.) (cf. p. 204)
- GET<sub>3</sub> TRY  
meaning: effort and achievement  
structure: to-infinitive  
example: You should try to work a bit harder.  
(He got to see that he was mistaken.)  
(cf. p. 206)

Let us analyze each one of these classes. The classification of GET<sub>1</sub> is almost satisfactory, except that it does not always mean "induce someone to act" as can be seen from Palmer's own example *I got them to see that they were wrong*, although he claims that here *get* has the meaning of *cause to*. The structure, however, is the same. Notice that *I got John to meet Mary* can very well be paraphrased as *I caused John to meet Mary*. This proves that both *cause* and *persuade* belong to the same group, namely group IV

As for GET<sub>2</sub>, it must be made clear that, although it is a process verb, it cannot be considered synonymous to KEEP, as the latter implies the continuance of an action, whereas *get* implies the beginning of an action: *He got going* (= He began the action of going.) The same applies to *I got working hard at the project* (= I began working hard at the project.) Thus referring to *get* as a process verb, Palmer offered the following example: *I got them working hard at the project*. We hope this has been a misprint, as it is clearly an instance of GET<sub>1</sub>. GET<sub>3</sub> is also a process verb, the difference being, as opposed to GET<sub>2</sub>, that it indicates the result of the process; that is why Palmer claims it to have the meaning of "effort and achievement."

The chart below is a summary of our data up to this point:

Palmer

Group	Traditional Approach	Christopher-sen (structural)	(semantic)	(structural)	Example
I	obtain, etc.	no reference	no refer.	no reference	He got a book.
II	become, etc.	linking verb	change	+ ADJ	He got rich.
III	bring one-self into condition or state	catenative + -ing	process	caten. + -ing caten. + to-inf.	He got working. I got to see...
IV	prevail, upon, etc.	catenative ing nominal	persuade cause w/ interven-	NP <sub>1</sub> V NP <sub>2</sub> [(NP <sub>2</sub> ) V]	I got them to see.

IV For our final analysis we shall follow two models. One is Fillmore's case grammar presented in his "Case for Case" (1968) and reviewed in "Some Problems for Case Grammar" (1971) and the other one is Lakoff's classification of inchoative and causative verbs.

Let us first turn to Fillmore. It must be made clear that his case grammar deals with the deep structure of sentences and that when he mentions case relationships or case categories, they are always to be interpreted at a deep structure level.

Fillmore proposes a radical change in the Phrase Structure (PS) rules known to date. For him the basic structure of a sentence is made up of "a verb and one or more noun phrases, each associated with the verb in a particular relationship. (p. 21) " This relationship he calls case relationship and he also claims that each one of these "occurs only once in a simple sentence (p. 21) " In his 1971 paper he will call the latter the "one-instance-per-clause" principle. (1971), p. 38). In other words, a sentence consists of a 'proposition' and a 'modality' constituent. The latter "will include such modalities on the sentence-as-a-whole as negation, tense, mood, and aspect" but Fillmore does not go into that part in detail. He concentrates on the 'proposition' constituent which is a "tenseless set of relationships involving verbs and nouns (and embedded sentences, if there are any) " (4) The 'proposition' is expanded as a verb and a set of case relationships,

---

(4) — We have omitted the part which refers to the rewriting of the PS rules as they are not relevant to the analysis intended.

“where at least one case category must be chosen and where no category appears more than once (p. 24) ”

In order to define his notions on case, Fillmore states that they “comprise a set of universal, presumably innate, concepts which identify certain types of judgements human beings are capable of making about the events that are going on around them, judgements about such matters as who did it, who it happened to, and what got changed (p. 24) ”

Out of his universal array of cases, Fillmore selects the ones he believes to apply to the English language. However, only those which interest us more directly shall be mentioned below:

- *Agentive* (A), the case of the typically animate perceived instigator of the action defined by the verb.
- *Instrumental* (I), the case of the inanimate force or object causally involved in the action or state identified by the verb.
- *Dative* (D) the case of the animate being affected by the state or action identified by the verb.
- *Locative* (L), the case which identifies the location or spatial orientation of the state or action identified by the verb.
- *Objective* (O), the semantically most neutral case, the case of anything representable by a noun whose role in the action or state identified by the verb is identified by the semantic interpretation of the verb itself; conceivably the concept should be limited to things which are affected by the action or state identified by the verb. The term is not to be confused with the notion of direct object, nor with the name of the surface case synonymous with accusative.” (p. 24-25) ”

He then gives examples to show that the selection of the surface structure subject does not change its deep structure case relationship to the verb. *John* is A in 1, 2, 4, and 5; *the door* is O in all of them; *the key* is I in 3, 4 as well as 5.

1. John opened the door.
2. The door was opened by John.
3. The key opened the door.
4. John opened the door with the key.
5. John used the key to open the door.

In all three sentences below, despite their surface structure differences, *John* is D

6. John believed that he would win.
7. We persuaded John that we would win.
8. It was apparent to John that we would win. (cf. p. 25).

Next Fillmore introduces two new concepts: ‘case frame’ and ‘frame features’ The ‘case frame’ is the “array of cases ( ) provided by the sentence.” The selection of the verbs depends on this ‘case frame’ So, the verb *run* may be inserted in the case frame

[\_\_\_\_\_ A] as in *John runs* (5), the verb *sad* (6) into the frame  
 [\_\_\_\_\_ D] as in *John is sad*, the verb *give* into the frame  
 [\_\_\_\_\_O + D + A] as in *John gave Peter a book*.

Going back to the verb *open* we see that it can occur in several case frames:

9. The door opened: [\_\_\_\_\_ O]
10. John opened the door: [\_\_\_\_\_ O + A]
11. The wind opened the door: [\_\_\_\_\_ O + I]
12. John opened the door with a chisel: [\_\_\_\_\_ O + I + A]

In the lexical entry for *open* then, all case frames would have to be stated. This combination would then form the verb’s ‘frame features’, that is, ‘the set of case frames into which the given verbs may be inserted.’ In order to simplify the representation of this set of possibilities, parentheses are used to indicate optional elements. So, the frame feature for *open* may be represented as:

13. + [\_\_\_\_\_ O (I) (A)] (7)

A verb like *kill* may occur in the following examples:

14. Peter killed John: [\_\_\_\_\_D + A]
15. Peter killed John with a knife: [\_\_\_\_\_D+I+A]
16. A knife killed John: [\_\_\_\_\_D+I]

Fillmore introduces the notation of linked parentheses “to indicate that at least one of the linked elements must be chosen” (p. 28) and gives the following frame feature for *kill*

- 17 + [\_\_\_\_\_D (I) (A)]

The verb *murder*, on the other hand, requires an Agentive to be obligatorily present. Its frame feature is

18. + [\_\_\_\_\_D (I) A]

---

(5) — These examples have been provided by us.  
 (6) — In Note 36 Fillmore states that he is “adhering (...) to the Postal-Lakoff doctrine (...) that adjectives constitute a subset of verbs.” (p. 27).  
 (7) — (Note 37): “Case frames are represented in square brackets, with ‘underline’ indicating the position of the element with respect to which the expression is an environmental frame (p. 27).”

Fillmore accounts for embedded sentences as an O to which an St (Sentence) (8) has been embedded. He provides the following examples of frame features with embedded sentences:

19. true, interesting: + [—————St]
20. want, expect: + [—————St + D]
21. say, predict, cause: + [—————St + A]
22. force, persuade: + [—————St + D + A]

In 1971 Fillmore published “Some Problems for Case Grammar”, in which he reviews his previous array of cases and comes up with the following modifications:

- a. he gets rid of the Dative and creates an Experiencer (E), which will represent the experiencer of a psychological or mental event: *He* imagined an accident;
- b. the Instrumental, besides indicating the immediate cause of an event, also represent the psychological stimulus or reacted-to situation in a mental event: *The noise* frightened me; an event, also represents the psychological stimulus or reacted change;” it is also the content of a psychological experience: *The noise* reminded me of *the accident*;
- d. he creates two new cases, namely Source (S) and Goal (G), to indicate, respectively, the earlier and later locations, states or time points. Goal also expresses “the receiver as destination” and an “end result of some action or change”: *The ball* went *over the fence*;
- e. Path is another new case for instances like: *He* walked from the cemetery gate to the chapel *along the canal*. It is represented by P.

The case which remains unchanged is Agentive, the instigator of the action, the principal cause of the event, as opposed to the immediate cause represented by the Instrumental.

The chart below presents the frame features for our four groups based on Fillmore’s 1968 and 1971. Besides, the list of meanings in each group has been simplified in that one term has been chosen to account for all meanings in that group.

---

(8) — We have chosen to use *St* for *Sentence* in the frames, as further on *S* will stand for *Source*.

FRAME FEATURES

Group	Meaning	1968	1971	Examples
I	come into possession	+ [ ——— D,O,L]	+ [ ——— G,O. (S)]	<i>He got a book</i> G O <i>He got a book from his father.</i> G O S
II	become	+ [ ——— (D) (O)]	+ [ ——— (D) (O)]	<i>He got mad.</i> E <i>He got poor.</i> O
III	process, movement	+ [ ——— D,L,]	+ [ ——— O,G]	<i>He got safe to land.</i> O G <sub>st</sub> <i>He got working.</i> O G <sub>st</sub>
IV	CAUSE a. cause b. persuade	+ [ ——— A,O,?st] + [ ——— A,O,Gs,]	+ [ ——— A,D,O,st]	<i>They got the books sent off.</i> A O G <sub>st</sub> <i>They got my father to contribute.</i> A O G <sub>st</sub>

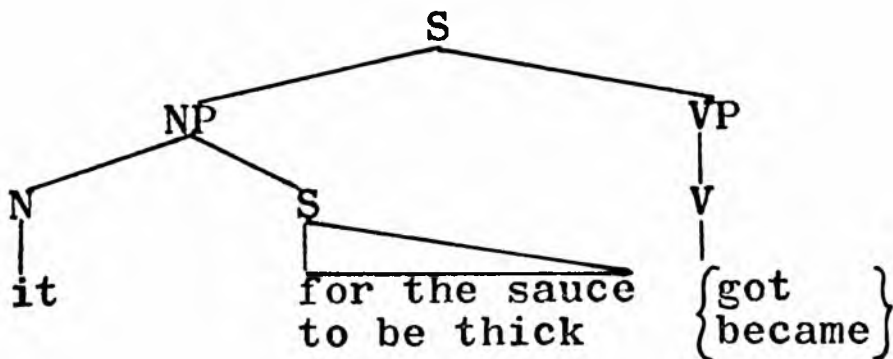


In the above frame features, the leftmost case is the one that usually surfaces as the subject. So, we can see that in the 1968 model three out of the four groups had a Dative in subject position. This was so because this case was a very broad one. In 1971 Fillmore distributes the relationships of the nouns to the verbs represented by the Dative among other cases, thus making the distinction among the cases much clearer. As far as our groups are concerned, the differences are much more evident: when *get* is a full verb, meaning *come into possession*, the subject position is occupied by a Goal; when it means *become*, the subject may be either an Experiencer or an Objective; in the case of *get* as a verb indicating *movement*, the subject is an Objective.

Another aspect in favor of the 1971 model relates to the last group, insofar as it makes it possible to group together the meanings of *cause* and *persuade* under a more general heading CAUSE. The 1968 model does not permit an acceptable analysis of *They got the book sent off*, as one would have to posit the Objective case twice, once for *the books* and once for the embedded sentence implied by *sent off*. It will be remembered that this goes against Fillmore's "one-instance-per-clause" principle mentioned previously. Also, in the 1968 model, all sentences were embedded in the Objective case, whereas in the 1971 model embedded sentences can be of any case.

V Up to now we have not made use of any transformations and we shall mention them just in passing as we refer to Lakoff (1970). With reference to our subject, he proposes two minor (9) transformational rules which he calls *inchoative* and *causative*.

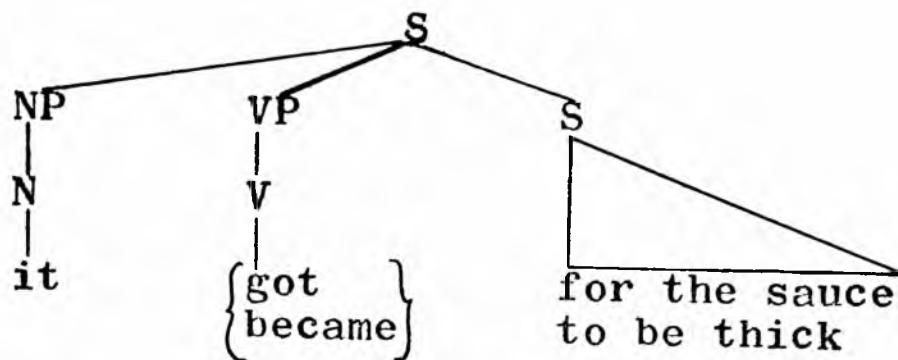
The inchoative rule applies on inchoative verbs, that is, verbs which denote a change of state, such as *become*. For example, in *The sauce became thick*. From our analysis up to this point this sentence can be paraphrased as *The sauce got thick*, for which Lakoff posits the following deep structure:



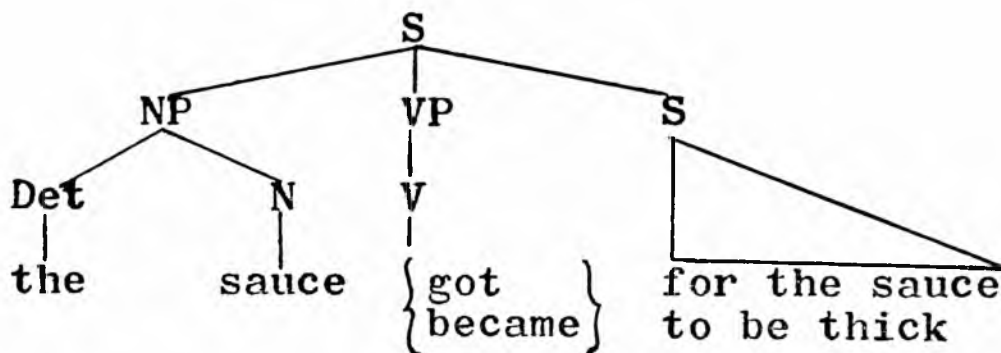
(9) — Minor rules are rules "that apply only to exceptions" (Lakoff, 1970 p. 30).

It can easily be seen that this occurrence of *get* fits into our group III (become)

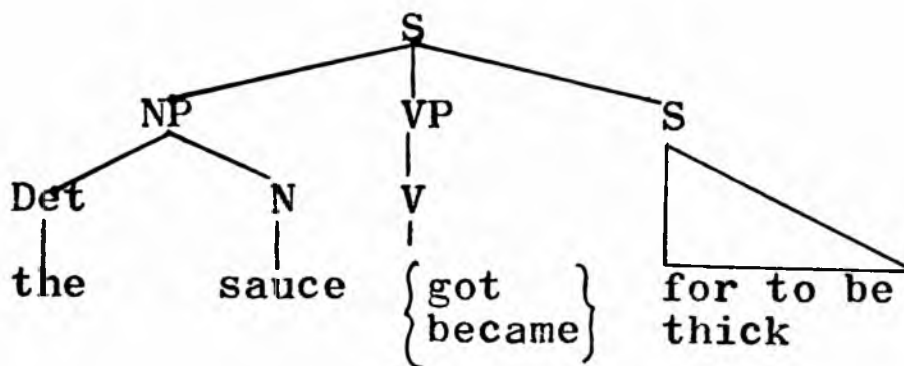
After working through Extraposition



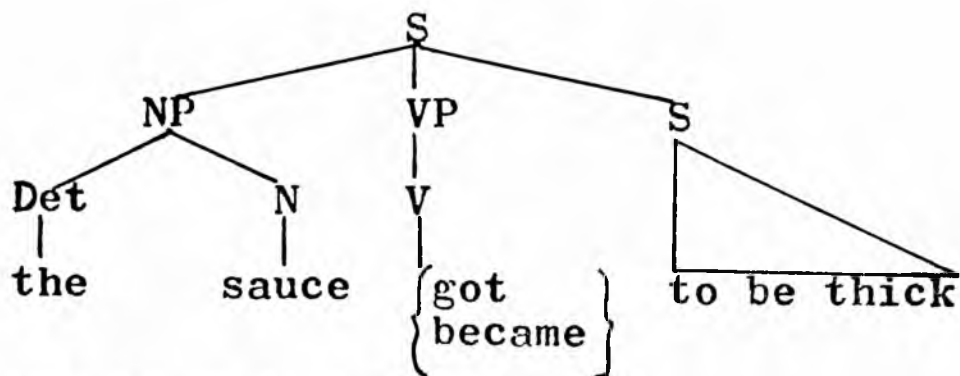
It-substitution



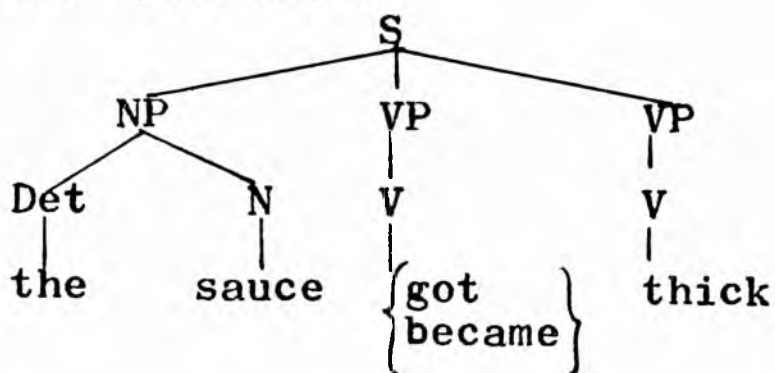
Identical Noun Phrase Deletion



For-deletion

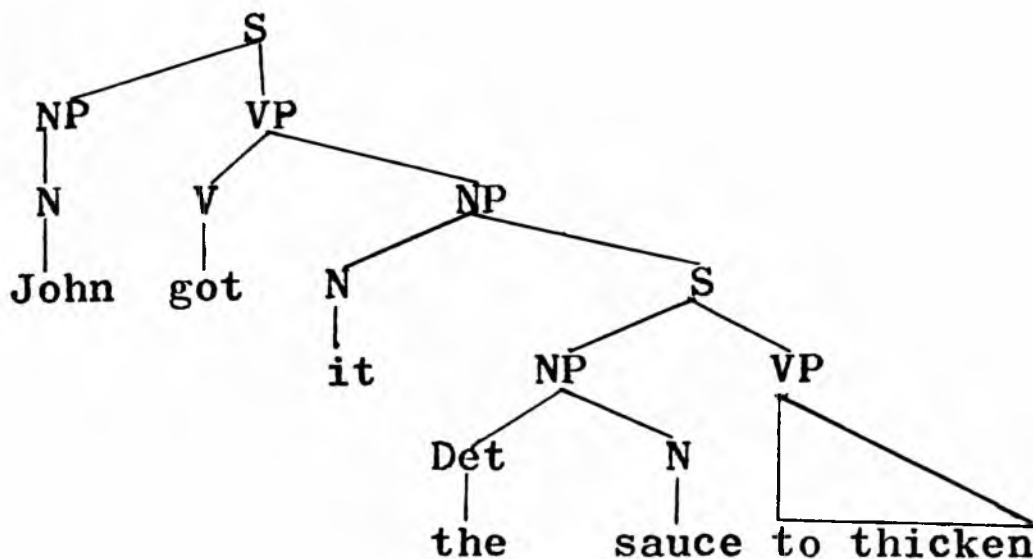


and *to be* deletion, he arrives at



If we apply Fillmore's cases to this inchoative structure, we will realize that *the sauce* stands for the Objective (the entity that undergoes change) and that *thick* is actually a verb (see Note 6). So, we will have the frame [\_\_\_\_\_ O], thus confirming our previous analysis for *get* when meaning *become*. In other words, the *become* group (group II) represents the inchoative *get*.

As for the causative rule, Lakoff states that it "operates on inchoative verbs — usually on the product of the inchoative rule (p. 43)". Here is an example with a causative verb *John got the sauce to thicken* (= John caused the sauce to thicken), for which we have the following deep structure:



Applying Fillmore's case grammar to this structure we would have: *John* as the Agentive, *it* as the Objective, *the sauce* as the Objective of the embedded sentence and the whole embedded sentence as the Goal of the matrix. Again, this ratifies our previous frame for *get* with the meaning of CAUSE + [————— A,O,G,S<sup>t</sup>], which we will now call *causative*.

At this point we are in a position to draw the following summary:

Group	Meaning	Lakoff's classification	Fillmore's Frame Feature
I	come into possession	no reference is made	+ [—— G,O (S)]
II	become change of state	inchoative	+ [—— (E )( O)]
III	process movement	no reference is made	+ [——O,G]
IV	CAUSE b. persuade a. cause	causative	+ [—— A,O,G <sub>S<sup>t</sup></sub> ]

The chart shows us that the evidence presented, based on Fillmore and Lakoff, has served to prove that the four groups, initially distinguished on an intuitive basis, actually correspond to four distinct verbs *get*:

- a. *get* as a full verb, meaning *come into possession*, whose frame feature is + [——— G, O (S)];
- b. *get* as an *inchoative* verb, indicating change of state and having the frame feature + [——— (E )( O)];
- c. *get* as a verb of movement, with the frame feature + [——— O,G];
- d. and *get* as *acausative* verb, with the frame feature + [——— A,O,G<sub>S<sup>t</sup></sub>].

VI. We shall now test our corpus, taken from the *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English*, volume 1: Verbs with Prepositions and Particles, to see if *get*, when occurring in combination with prepositions and particles is also subject to this classification.

We have collected 233 different entries. This does not mean that *get* occurs with 233 different prepositions or particles, but that it occurs with prepositions and particles in 233 different meanings. For

example, the combination *get* + *about* occurs with two different meanings: *get* + *at* with six different meanings, *get* + *out* with twenty seven different meanings. Each meaning has its distinct frame feature.

### Findings

a. We have come across no examples of either the *inchoative* or the *causative* structures;

b. out of the 233 entries for *get* in combination with prepositions and particles, only 15 belonged to the group I (+[———— G, O (S)]), namely the group of *get* as a full verb, and these referred to;

*get* + back: 'Don't lend Bill your umbrella! If you do, *you'll* never  
G

*get it back*

O S

*get* + out: In most walks of life *you* only *get out what you put in*  
G S O<sub>st</sub>

(...)

*get* + NP + of: 'Don't always try and *get the better of her* over  
O S

every stupid incident.

c. all 218 remaining entries belonged to group III, *get* as a verb of movement.

c.1 In 144 out of these 218 entries, the preposition or particle represents the *Goal* and appears in the following frames:

[———— O + G] (75 entries)

*The news got abroad* that the Chancellor had decided ...

O G

[———— A + O + G] (52 entries)

He took the spring out of the clock, but now

*he can't get it back.*

A O G

[———— O + G + S] (12 entries)

*I got up from the table* and left the room.

O G S

[———— I + O + G] (5 entries)

*His insolent manner got my blood up...*

I O G

c.2 In 58 entries the particles and prepositions represent the *Path* and they appear in the following frames:

[——— O + P] (38 entries)

The frontier is so well guarded that  
*no one can get across.*

O P

[——— A + O + P] (10 entries)

*We got the children safely over the fence...*

A O P

[——— O + P + G] (7 entries)

I hope you don't mind if *we get down to business...*

O P G

[——— A + O + P(G)] (3 entries)

*The comedian didn't (...) get his jokes across to his audience...*

A O P G

c.3 There are 21 occurrences of prepositions and particles as *Source* in the following frames:

[——— O + S + G] (7 entries)

*The runners got off to a flying start.*

O S G

[——— O + S] (8 entries)

*The children were told to get off the scaffolding...*

O S

[——— A + O + S] (6 entries)

*The lawyer got the client off with a fine of five pounds.*

A O S

d. What is important about all this information is that the prepositions and particles that occur with *get* are always instances of one of three cases: *Goal*, *Source* or *Path*, all of them indicating movement. It ought to be noticed that Location does not occur, as Fillmore states that it is either an "optional complement of essentially any predicator" or that the "events or situations which can be located in space and time are themselves to be embedded into higher sentences containing as their main verb something like *occur* or *happen* with the understanding that it is this higher verb which takes Location-and-Time introducing cases. (p. 49)"

### Conclusions

Our final step is to revise our frames for the different groups based on the corpus analysed. As it offered no examples of the inchoative and causative verbs *get*, these frames will remain unchanged.

Our frame for group I (come into possession) has been confirmed by the examples from the corpus (*get + back*, *get + out*, and *get + NP + of*), the only difference being that S is obligatory in

these instances as it is represented by the preposition or particle. When *get* does not occur in combination with these words, S is optional in the surface structure, although we believe it is obligatory in the deep structure and then deleted by a later transformation.

As far as our group III (movement) is concerned, we will have to enlarge our frame so as to account for the occurrences of Path and Source, which had not occurred in our previous examples. So, our revised frame will be + [———— O (G) (P) (S)], which is broad enough to account for all instances.

We believe that in this way we have shown that:

- I. it is possible to classify the wide range of different meanings of the verb *get*, presented in a traditional way, both for the verb in isolation as in combination with prepositions or particles, into four groups;
2. Christophersen's classification is not complete as he does not mention *get* as a full verb;
3. Palmer's classification is not complete for the same reason. Besides, his classes are not very clearly outlined;
4. Fillmore's 1971 model provided the best theoretical support for the classification arrived at;
5. Lakoff confirmed two of the groups, providing the names for them; and
6. our final chart is:

Group	Meaning	Fillmore's Frame Feature
I	come into possession	+ [———— G,O,S]
II	inchoative	+ [———— (E )( O)]
III	movement	+ [———— O (G )( P )( ) (A)]
IV	causative	+ [———— A, O, G <sub>s</sub> .]

We hope this study may be a contribution to make the work of the teacher of English easier, when dealing with the verb *get*.

A P P E N D I X

Group I: + [———— G, O, S]

back  
out  
NP+of

*Group III: prepositions and particles as Goal*

[— O + G]	[— A + O + G]	[— O + G + S]	[— I + G + S]
above oneself	away	away from	down
abreast of	back	down from	in
abroad	down	out of	up
ahead	home	up	
at	in		
away with	into		
back	on		
behind	out		
down	together		
home	under		
in	up		
in on			
in with			
in contact with			
into			
on			
out			
to			
together			
under			
up			
within			

*Group III: prepositions and particles as Path*

[— O + P]	[— A + O + P]	[— O + P + G]	[— A + O + P (G)]
about	across	around	across
across	on	down	down
along	over	on	through
around	round		
down	through		
by	up		
on			
over			
through			

up



A P P E N D I X

*Group III: prepositions and particles as Source*

[——— O + S +G]	[——— O + S]	[——— A + O +S]
back at	off	off
back into		
back to		
off		

BIBLIOGRAPHY

- CHRISTOPHERSEN, P & A. O. Sandved — *An Advanced English Grammar*, MacMillan, London, 1969.
- COPPERUD, Roy H. — *Dicionário de Inglês Coloquial, a gíria contemporânea.*, Difel, São Paulo, (s. d.)
- COWIE, A. P & R. Mackin — *Oxford Dictionary of Current Idiomatic English*, Volume 1: Verbs with Prepositions & Particles, Oxford University Press, London, 1975.
- CROWELL, Thomas Lee Jr. — *Index to Modern English*, McGraw Hill, N. Y., 1964.
- FILLMORE, Charles D. — “The Case for Case” in Emmon Bach & Robert T. Harms (eds.) — *Universals in Linguistic Theory*, Holt, Rinehart & Winston, Inc., 1968.
- “Some Problems for Case Grammar” in *22nd Annual Round Table Monograph Series on Language and Linguistics*, Nr. 24 1971, p. 35-56.
- FRASER, Bruce — “Some Remarks on the Verb-Particle Construction in English” in *17th Annual Round Table, Monograph Series on Language and Linguistics*, Nr. 19, 1966, p. 45-61.
- FREIDIN, Robert — “The Analysis of Passives” in *Language* 51, Nr. 2, June 1975, p. 384-405.
- GAMARSKI, Lea — *Ocorrências de Reflexivo nas Construções Incoativas*, tese de mestrado, PUCSP, 1974.
- HASEGAWA, K. — “The Passive Construction in English” in *Language* 44, Nr. 2, June 1968, p. 230-243.
- HEATON, J. B. & J. P. Stocks — *Overseas Students' Companion to English Studies*, Longman, London, 1970.
- HEATON, J. B. — *Prepositions and Adverbial Particles*, Longmans, London, 1969.
- HOPPER, Vincent F. — *1001 Pitfalls in English Grammar, Spelling and Usage*, Barron's Educational Series, Inc., N. Y., 1970.
- JOHNSON, A. — *Common English Proverbs*, Longmans, London, 1973.
- LAKOFF, George — *Irregularity in Syntax*, Holt, Rinehart & Winston, Inc., N. Y., 1970.

- MARCKWARDT, Albert H. — *American English*, Oxford, N. Y., 1958.
- McMORDIE, W — *English Idioms*, Oxford University Press, London, 1972.
- PALMER, F R. — *A Linguistic Study of the English Verb*, Longman, London, 1973.
- *The English Verb*, Longman, London, 1974.
- PITTMAN, G. A. — *Activating the use of prepositions*, Longmans, London, 1966.
- THOMSON, R. D. & A. H. Irvine — *Collins Everyday English Usage*, Collins, London, 1968.
- WARD, John Millington — *British and American English*, Longmans, London, 1965.
- WHITFORD, H. C. & R. J. Dixon — *Handook of American Idioms and Idiomatic Usage*, Regents, N. Y 1973.

*SOBRE O SONHO DA CASA VERMELHA*  
(HUN LOU MAN)  
por T'SAO XUE CHIN

*Sun Chia Chin*

Na história literária chinesa um romance tem sido particularmente apreciado e discutido. Trata-se da obra de T'sao Xue Chin, a qual foi traduzida no Ocidente ora como *O Sonho da Casa Vermelha (Hun Lou Man)*, ora *A Estória da Pedra (Xi Tou Dji)*

Antes de 1919, novelas, romances e dramas não eram muito apreciados como leitura de entretenimento, uma vez que a maioria da produção literária estava redigida em língua clássica.

Após o movimento literário revolucionário de 1919, quando houve uma decisiva mudança de utilização da língua clássica para a vernácula, ocorreu uma valorização dos romances pela descoberta de novas técnicas na descrição dos personagens.

Depois desse movimento muitos estudiosos chineses empenharam-se a isto tornou-se conhecido como *Hun Xiie* (escola Vermelha)

Entre esses estudiosos o mais conhecido foi Hu Shih (1), o líder do movimento vernacular, que muito se empenhou na investigação e análise da polêmica instaurada não só em torno deste como de outro romance, o *Suei Huo*. Essas obras exerceram influência decisiva na literatura chinesa moderna porque inauguram a técnica de relação em língua popular, ou seja em dialeto de Pequim ou Mandarim.

---

(1) — HU SHIH — (1891 — 1965, China) — Em 1911 vai para os Estados Unidos onde doutora-se pela Universidade de Columbia. Retornando à China, em 1917, leciona na Universidade de Pequim; mais tarde passa a diretor da Faculdade de Filosofia; e finalmente, a reitor da mesma Universidade. Hu Shih promoveu a primeira revolução cultural na China, incitando os chineses a empregarem a linguagem falada em todos os meios de comunicação escrita.

O *Hun Lou Mam* chamou a atenção dos estudiosos ocidentais, e nos últimos trinta anos surgiram várias traduções em alemão, inglês e francês, sendo que a melhor edição é a de David Hawkes, *The Story of the Stone* (2) Professor em Oxford, aliando um profundo conhecimento da cultura oriental a uma inteligência arguta, ele realizou um excelente trabalho de tradução, cuja característica maior é a de ter interpretado a obra à luz do pensamento ocidental. Um momento importante da tradução diz respeito ao conceito de “riso dos personagens” No romance chinês, os autores distinguem dois tipos de riso, o agradável e o desagradável, sendo que a conotação específica é dada pelo contexto e pelo conhecimento que se tem de cada personagem, trabalho esse bastante exaustivo no *Hun Lou Man*, tendo-se em conta o elevado número de personagens, mais de quatrocentos. No entanto, Hawkes enriqueceu sua reconstrução da obra em língua inglesa, dando o tom exato de cada riso.

A grande força do romance concentra-se nos seus personagens. Através dos diálogos são apresentados traços característicos de cada um deles, que somados aos seus hábitos, (apresentados gradativamente), formam verdadeiros tipos — “quando um personagem dá um passo ou diz uma frase já se sabe de quem se trata” (3)

Os oitenta primeiros capítulos do *Hun Lou Man* são da autoria de T'sao Xue Chin. Vários autores dedicaram-se à conclusão da obra, no entanto a melhor versão do romance é a que foi terminada em quarenta capítulos por Kao Ê Este conseguiu captar o ambiente, o rumo dos acontecimentos e assimilar tão bem o estilo de T'sao Xue Chim que a mudança de autor não se faz sentir.

A técnica de composição empregada é tradicional, o estilo simples e direto, mas sua temática é revolucionária. Tradicionalmente, no romance chinês o final era sempre feliz, T'sao Xue Chin quebra esta praxe, tornando-se o primeiro escritor trágico da China.

O romance inicia-se com uma lenda chinesa que narra a criação do mundo. No princípio o Céu e a Terra formavam uma bola indistinta, até que o deus Pan Ku decidiu separar o Céu da Terra. Mas, no Céu havia uma fenda e era preciso tapá-la para que este pudesse su-

---

(2) — O romance, constituído de cinco volumes, tem somente o primeiro editado com o subtítulo de “Golden Days” HAWKES David, *The Story of the Stone-Chao Xueqin-Golden Days*, Edit. Penguin Classics Press, 1974, v. I.

(3) — Ver LIU Ta Djié, *Chun Kuo Wan Xie Fa Djan Shih* (História da Evolução da Literatura Chinesa), Edit. Kuo Wen, Hong Kong, 1972, p. 342.

bir. A deusa Nü Wa cozinha, então, umas pedras e com isso emenda o Céu podendo, afinal, Pan Ku separar o Céu da Terra e construir o mundo.

Baseando-se nessa passagem, o autor faz a ligação com sua estória, ainda com a intervenção do maravilhoso: havia sobrado uma pedra, e quando Pao Yu (o personagem central do romance) nasce, encontram, em sua boca, um pedaço de jade. Todos comentam esse estranho acontecimento, inclusive dois seres imortais que se achavam no meio do povo. Um deles explica ao outro que a Pedra que sobrara, depois de milhares e milhares de anos, havia criado espírito e desejara nascer no nosso mundo.

A partir de então o clima de mistério se desfaz, transcorrendo o romance num ambiente concreto e real. Somente no último capítulo os dois estranhos personagens reaparecem comentando o desaparecimento de Pao Yu, e criando ao mesmo tempo dúvidas quanto à adoção do hábito monacal. Frente a isto um dos imortais explica que Pedra havia voltado ao seu lugar

O livro aborda o conflito de um jovem de família nobre, preso às tradições da sociedade chinesa e querendo delas se libertar, encontrando, afinal, a paz na vida monástica.

O romance se desenvolve através de um triângulo amoroso formado por Pao Yu e suas primas Tai Yu, que o apóia em suas idéias de romper com a tradição, e Pao Tchai, que procura integrá-lo à sociedade de seu tempo. A ação se desenrola numa sociedade através de um sistema de relações baseado na ética.

O autor descreve o ambiente familiar no solar dos Djiá e suas relações sociais que incluíam contatos com a Corte. Embora ele apresente a nobreza em todo o seu esplendor percebemos perfeitamente toda a corrupção oculta sob a capa luxuosa, quando nos deparamos com os negócios obscuros em que os nobres se empenhavam para sustentar a vida dispendiosa que levavam.

T'sao Xue Chin não esconde sua compaixão e simpatia pelas mulheres, donas de sentimentos tão puros e vítimas daquela sociedade, descrevendo-as num estilo delicado e deixando-nos entrever por trás de seus belos trajes a amargura diante de uma vida insípida e agrilhoada.

T'sao Xue Chin constrói um verdadeiro quadro da sociedade feudal e ao final da obra deixa-nos um modelo de família nobre daquela época.

Segundo Hu Shih, T'sao Xue Chin tomou como base a vida de sua própria família para escrever o *Hun Lou Man* (4), e, quando, nos capítulos cinco e treze, diz que a família Djiá, rica e nobre, já tem cento e pouco anos, pressentimos a referência aos T'sao Chan e a seus cem anos de glória na Corte imperial.

Na China, T'sao Xue Chin é considerado um dos maiores autores realistas. Sua obra mostra o ambiente social da época e penetra a fundo na essência dos fenômenos da vida.

### *Biografia de T'sao Xue Chin*

Os T'sao Chan, linhagem à qual T'sao Xue Chin pertencia, habitavam o norte da China, precisamente o estado de Hopei; no fim da dinastia Min (1368-1643) a família se muda para a Manchúria onde se naturaliza.

Mas quando os manchús entram na China (dinastia Ching 1643-1900), sua família acompanha os vencedores, tornando-se célebres e ocupando altos cargos na Corte.

Em 1728, a família T'sao Chan teve seus bens confiscados pelo governo. O pai T'sao Ran, acusado de se apoderar da concessão de exploração das águas, perde seu cargo e a nobre família, com cem anos de história, agora decadente, muda-se para Pequim.

Em 1763, o filho único de T'sao Xue Chin morre, deixando no escritor tristeza tão profunda que o faz adoecer e morrer antes dos cinquenta anos (5).

Segundo Tin Xi Wan, este autor viveu quarenta anos, de 1723 a 1763. Essa afirmação baseia-se num poema de um dos amigos de T'sao Xue Chin, Tun Min (6) Mas, segundo a versão mais aceita, encontrada na *História da Evolução da Literatura Chinesa*, ele viveu de 1716 a 1764 (7)

---

(4) — Ver LU Chun, *Chun Kuo Xiau Xuo Shih Lié* (História da Novela Chinesa), Livraria Editora Xin Hua, Pequim, 1973, p. 207.

(5) — *Idem*, p. 196.

(6) — Ver TIN Xi Wan, *Chun Kuo Wan Xie Shih Hua* (Conversa sobre Literatura Chinesa), 1ª ed., Edit. I Wan, Taipei, 1972, p. 534.

(7) — Ver Lui Ta Djié, *Chun Kun Wan Xie Fa Djan Shih* (História da Evolução da Literatura Chinesa), Edit. Kuo Wen, Hong Kong, 1972, p. 338.

## SURGIMENTO DA POESIA PAISAGISTA JAPONESA

Teiiti Suzuki

*KOJIKI* e *NIHONGUI*, os primeiros livros de história japonesa, editados respectivamente em 712 e 720, consignam canções (110 em *KOJIKI* e 220 em *NIHONGUI*), cuja autoria é atribuída a personagens mitológicos e históricos. Atribuições essas, porém, arbitrárias na maioria dos casos, como passaremos a ver.

Segundo o prefácio de *KOJIKI*, o livro foi elaborado com base nas lendas pertencentes à casa imperial e aos grandes clãs, transmitidas oralmente pelos *Kataribe*, literalmente “contadores”. Estes tinham por função, aliás hereditária, educar a mocidade nobre, contando-lhe os feitos passados do clã, bem como recitá-los nas solenidades ou festejos públicos (1). Havia também os que, após a queda do clã a que pertenciam, tornaram-se “contadores” ambulantes, como rhapsodos gregos, vagando de aldeia em aldeia a recitar as lendas do antigo clã.

As canções constantes em *KOJIKI* e *NIHONGUI* são as canções populares em voga que os “contadores” inseriam nas lendas, para aumentar o efeito literário das peças recitadas, ou as que improvisavam com a mesma finalidade.

Trata-se, portanto, de produtos da literatura oral, de inspiração eminentemente coletiva.

Constam, contudo, canções de caráter individual, isto é, onde se nota o esforço do autor de exprimir o seu sentimento pessoal. Como exemplo, podemos citar seis canções atribuídas à Imperatriz Saiméi. Conta *NIHONGUI* que elas foram compostas pela Imperatriz, quando da morte do seu neto, em 658. “Ela as recitavas de vez em quando e chorava” acrescenta *NIHONGUI* (2). Todas revestem a forma de *tanka*, literalmente poema curto, de 31 sílabas.

---

(1) — Origuchi, Nobuo, *Obras Completas*, Chuokoron, Tóquio, 1966, vol. 9, p.p. 10-17;

(2) — *Nihongui*, in *Coleção de Clássicos Japoneses*, Iwanami, Tóquio, 5ª edição, 1969, vol. 2, p. 332;

Antes de apresentá-las, cumpre frisar que o *tanka*, por ser muito curto, não é apropriado para exprimir o pensamento discursivo ou fazer descrições minuciosas; vale-se mais do efeito musical de suas palavras divididas em cinco versos de 5,7,5,7 e 7 sílabas, respectivamente, recorrendo-se a variada técnica eufônica para expressar simbolicamente o sentimento do autor. É a razão por que julgamos ser fora de nosso alcance traduzir. Limitar-nos-emos a apresentar o original, acompanhado da reprodução do seu sentido geral em português.

Eis um *tanka* da referida Imperatriz:

*Assukagaua*  
*Minaguirahitsutsu*  
*Yukumizuno*  
*Aidamonakumo*  
*Omohoyurukamo*

As águas do Assuka correm cheias. Do mesmo modo, o meu pensamento corre sem parar (sobre o meu finado neto)

A tristeza sem fim se identifica com as águas do rio que correm sem cessar. A fina sensibilidade da autora se revela, entre outros, pelo fato de acrescentar ao verbo *minaguir* (transbordar) do segundo verso o sufixo verbal *hi*, que indica o movimento contínuo e repetido.

*MANYOSHU*, a mais antiga antologia poética japonesa, compilada, ao que parece, na segunda metade do século VIII, registra também um *tyoka*, literalmente, poema longo, contendo de uma dezena até uma centena de versos, e dois *tanka*, atribuídos à mesma Imperatriz. São eles igualmente dotados de grande vibração lírica, no que contrastam com os poemas atribuídos a personagens mais antigos, onde se nota mais nitidamente a reminiscência da literatura oral.

Podemos, assim, considerar que os meados do século VII constituem uma fase de transição entre a literatura oral e a literatura escrita, ou melhor, entre as canções folclóricas e a poesia lírica.

NUKADANO OOKIMI é outra poetisa dessa época. *MAN-YOSHU* registra três *tyoka* e nove *tanka* de sua autoria.

Apresentemos um *tanka* (3):

*Kimimatsuto*  
*Uagakoioreba*  
*Uagayadono*

---

(3). — *Manyoshu*, 4-448 (o primeiro algarismo indica o nº do volume e o segundo o do poema).



*Sudareugokashi*  
*Akinokazefuku*

Quando estou aguardando, cheia de saudades, a chegada do amado, o vento do outono sopra, balanceando a cortina de bambu do meu quarto.

O leve balancear da cortina reflete a inquietação da mulher que espera, ansiosa, pelo seu amado.

Um outro poema da mesma poetisa, porém com tonalidade diferente (4):

*Niguitazuni*  
*Funanorisemuto*  
*Tsukimateba*  
*Shiomokanainu*  
*Imauakoguiidena*

Enquanto se espera a lua sair para zarpar, no porto de Niguitazu, a maré se tornou propícia. Vamos partir.

De acordo com o *satyu* (anotação ao pé do verso), a autora compôs esse poema por ordem da Imperatriz Saimei, acima citada, quando a esquadra imperial fazia pouso no porto de Niguitazu, em 661. A esquadra se dirigia à Ilha de Kyushu, onde iria se estabelecer o quartel-general da força expedicionária, destinada a combater as forças do Império TANG e de SILA, país coreano.

O poema está expresso em termos grandiloquos e solenes, como que pressagiando a vitória almejada.

Mas o presságio não se realizou. A imperatriz veio a falecer no quartel-general de Kyushu. Sucede-lhe no trono o seu filho, Imperador TENJI. Este organiza outra força expedicionária a qual, porém, é fragorosamente derrotada no litoral coreano pela esquadra aliada de TANG e de SILA, em 663.

Falecido o Imperador TENJI, em 671, sucede-lhe o seu irmão TEMMU, o qual, por sua vez, é sucedido pela sua esposa, Imperatriz JITO, em 687. Esses três imperadores têm seus poemas coligidos em *MANYOSHU*, destacando-se, no entanto, a Imperatriz JITO, por apresentar uma novidade literária, como se vê do poema seguinte (5):

*Harusuguite*  
*Natsukitarurashi*

---

(4). — *Idem*, 1-8;

(5). — *Idem*, 1-28;

*Shirotaeno*  
*Koromohoshitari*  
*Amenokaguyama*

Parece que a primavera passa e o verão vem chegando: estão estendendo vestes brancas no sopé (verde) do Monte Amenokaguyama.

O Monte Amenokaguyama fica perto, a leste da nova capital que a Imperatriz mandou construir em 692-694. Do palácio, ela avista o monte e fica impressionada pelo contraste do verde e do branco. O verde do sopé do monte e o branco das vestes que as sacerdotisas estendem ao sol para purificá-las, antes de vestir na cerimônia religiosa, no referido monte, que é tido como sagrado. A paisagem é própria de início de verão, quando a autora pensava estar ainda na primavera, conforme marca o calendário.

O calendário chinês, introduzido no Japão em meados do século VI, divide as quatro estações do ano com datas certas. Ao lado desse calendário oficial, porém, existe o calendário natural, sentido e vivido pelo povo, essencialmente agrícola, marcado pelas vicissitudes climático-agrícolas de cada ano. Há sempre defasagens entre os dois calendários.

A Imperatriz se surpreende ao constatar essa defasagem, ante a paisagem, digamos, impressionista, marcada pelo contraste do verde e do branco.

O poemeto retrata com pinceladas rápidas e singelas, mas em sua plenitude, a paisagem e a emoção da autora, sem contudo, fazer qualquer alusão expressa ao estado de alma ou aspecto psicológico. É o que chamamos de “poesia paisagista”, a exemplo da pintura paisagista, muito a gosto da sensibilidade japonesa.

Outro autor contemporâneo, KAKINOMOTONO HITOMARO, que parece ser poeta da corte imperial, produziu também belos exemplos de poesia paisagista.

É fértil a produção deste poeta: *MANYOSHU* registra 85 poemas, entre *tyoka* e *tanka*, sendo que entre 372 poemas registrados como constantes na Antologia HITOMARO, compilada por ele próprio, mas hoje desaparecida, é difícil distinguir as suas obras das de outros autores anônimos que HITOMARO coligiu.

Citaremos dois exemplos (6):

*Himukashino*  
*Nonikaguirohino*

---

(6). — *Idem*, 1-48;

*Tatsumiete*  
*Kaermisureba*  
*Tsukíatabukinu*

Vê-se o arrebol da madrugada apontar na borda da campina a leste e, olhando para trás, avista-se a lua inclinar-se no horizonte.

O poeta está absorto na grandiosidade da cena, ao clarear do dia, com o sol nascendo de um lado e a lua desaparecendo do outro lado da imensa campina.

*Ashibikino*  
*Yamakauanoseno*  
*Narunabeni*  
*Yuzukigatakeni*  
*Kumotatiuataru* ..

Os cúmulos vão surgindo e se estendendo por detrás do Monte Yuzuki, ao som cristalino do riacho serrano.

Este poema foi extraído da Antologia HITOMARO (7), mas não hesitamos em atribuir a sua autoria ao grande poeta, pelo seu tom elevado característico.

A emoção, por assim dizer, cósmica do autor é enunciada pela magnífica sinestesia do som do riacho e da visão das nuvens, em movimentação simultânea.

Traçamos acima, em linhas gerais, a evolução da poesia japonesa nos seus primórdios: a poesia lírica se desprende das canções folclóricas nos meados do século VII e já nos fins do mesmo século, surge a poesia paisagista.

Na literatura chinesa, que tanta influência exerceu sobre as letras japonesas, particularmente no período em apreço, a poesia paisagista tal como conceituamos acima surgiu, ao nosso ver, somente no início do século VIII, com o poeta WANG WEI (701-761)

De SHIH-CHING, a primeira antologia poética chinesa que reúne as canções populares dos fins do século X ao começo do século VI a. C. até WANG WEI, do século VIII d. C., foi lenta a evolução.

Na poesia chinesa, o interesse pela paisagem se esboçou a partir do século V d. C., como afirma o crítico chinês do século VI, LIU HSIEH:

---

(7). — *Idem*, 7-1088;

“No início da dinastia **SUNG** do Sul (421-475), houve modificação na poesia... a preocupação filosófica cedeu lugar ao interesse pela natureza” (8).

Com efeito, a antologia chinesa **WEN HSUAN**, compilada entre 523-531, apresenta os versos fortemente impregnados pelo citado “interesse pela natureza”, como os de **HSIE LING YUN** (9). Mas, mesmo este poeta não dispensa a alusão ao seu estado de alma, resultante da contemplação da natureza.

Vejamos, agora, como era o Japão na segunda metade do século VII.

Embora tensas as relações sino-japonesas, como se pode depreender da conquista de **PEKTSE**, velho aliado japonês na península coreana, pelas forças aliadas do Império **TANG** e de **SILA**, em 660, da derrota da força expedicionária japonesa, em 663 e do aniquilamento de **KOKURYO**, outro país coreano de gloriosa tradição militar, pelas mesmas forças aliadas, em 668, não arrefeceu a ânsia por parte do Japão, de absorver a adiantada cultura chinesa.

Anteriormente, a absorção se fizera através da Coréia, mas a partir do século VII passa a sê-lo diretamente da China, enviando-se as missões culturais ao Império **SUI** e depois de sua queda em 618, ao Império **TANG**, com grande sacrifício para o erário público e perigo de vida aos seus integrantes.

O envio de tais missões ocorre em 654, 659 e 664, isto é, com maior freqüência do que antes.

Ademais, a queda de **PEKTSE** vem trazer numerosos refugiados de guerra, na maioria nobres e altos funcionários, para a corte japonesa, o que constitui um novo impulso para o cultivo de artes e letras chinesas. Formam-se salões onde se aprimoram a poesia chinesa e a japonesa.

Na área político-econômica, o novo regime instaurado em 645, pelo Príncipe **NAKANO-OOE**, mais tarde, Imperador **TENJI**, tendo como modelo a monarquia despótica chinesa, consolida suas bases sob a firme liderança do seu sucessor, Imperador **TEMMU**

Em 687, este é sucedido pela esposa, Imperatriz **JITO**. Constrói-se a nova capital ao molde chinês. Ergue-se o suntuoso tem-

---

(8). — Liu, Hsieh — Wen-Hsien Tiao-Lung, in Coleção de Clássicos chineses, Tokyo, Meiji Shoin, vol. 1, pág. 86.

(9). — *Wen-Hsuan*, in Coleção de Clássicos Chineses, Tokyo, Meiji Shoin, 7ª edição, 1970;

plo YAKUSHIJI, cuja tríade de BUDA BHAISAIYAGURU, de feição vigorosa, solene, mas acolhedora, marca o ponto alto da arte clássica, ao lado do pagode de três andares, que perpetua até hoje a pureza de suas linhas arquitetônicas.

Os novos códigos que regem legalmente a vida nacional são promulgados sucessivamente, em 671, 689 e 701, refletindo a rápida transformação social. O velho sistema vai cedendo lugar à estrutura calcada no exemplo continental. Aquele é o berço das canções folclóricas e esta é propícia para o surgimento da individualidade, responsável pela criação da poesia lírica.

O desejo de auto-determinação nacional se manifesta no esforço de elaborar a história pátria, esforço esse que, iniciado em 620 e revigorado pelos editos subsequentes, culmina em *KOJIKI* e *NIHONGUI*.

Esses livros são redigidos em chinês, salvo no que concerne às canções neles inseridas. Estas são reproduzidas em japonês, utilizando, porém, os caracteres chineses, isto é, a sintaxe é genuinamente japonesa, mas os vocábulos são representados em caracteres chineses, recorrendo-se ora ao valor semântico, ora ao elemento fonético do ideograma.

Os versos de *MANYOSHU* também são representados da mesma maneira, em ideogramas. Ainda não existia o fonograma japonês, que apareceria somente dos fins do século VIII ao começo do século IX.

Como se vê, a passagem da fase oral para a escrita, na literatura japonesa se fez graças ao emprego do ideograma chinês.

Justamente neste período transitório, houve o impacto da poesia lírica chinesa dos séculos VI e VII, bastante refinada e sofisticada, o que teria interrompido o desenvolvimento épico, de um lado, e de outro, sedimentando de maneira precoce o lirismo em gestação.

Ainda mais precoce é o aparecimento da poesia paisagista, pelas circunstâncias que adiante veremos.

Conta *KOJIKI* que o príncipe *YAMATOTAKERU*, herói lendário, achou ao pé do pinheiro a espada que havia esquecido na expedição anterior, e muito contente, cantou (10):

*Ouarinimukaeru*  
*Otsunosakinaru*  
*Hitotsumatsu*

---

(10). — *Kojiki*, in Coleção de Clássicos Japoneses, citado, 7ª edição, 1964, pág. 221;

*Haseo*  
*Hitoniariseba*  
*Tatihakemasio*  
*Kinukisemasio*  
*Haseo*

Ó pinheiro que fica no cabo de Otsu com a face voltada para o país de Ouari. Eia! Se fosse homem, gostaria de te colocar a espada e a roupa. Eia!

Diz “se fosse homem”, porque não considera o pinheiro como um ser humano. Mas o pinheiro é tratado com tanta intimidade quanto um ser humano. Tão íntimo que dispensa qualquer artifício antropomórfico para simpatizar-se com ele. Entre o ser humano e a natureza há uma perfeita *sympatheia*, na acepção original da palavra. O homem *sente com a natureza*. Convive com a natureza, como sua parte integrante.

Era essa a mentalidade japonesa na época das canções.

Como vimos, porém, processou-se uma profunda mudança na estrutura social, no decorrer do século VII, dando ensejo a que emergisse a expressão literária de índole individual.

A referida antologia chinesa WEN HSUAN teria sido conhecida no Japão desde o início do século VII (11) e o seu naturalismo, esteticamente coordenado, teria exercido uma influência catalisadora sobre a sensibilidade naturalista, de índole primitiva, do japonês, fazendo surgir a poesia paisagista, a que acima aludimos.

Daí por diante, o paisagismo torna-se tema importante na literatura japonesa e vem se perpetuando até hoje.

---

(11). — Kojima, Noriyuki — *Jyodai Nihon Bungaku-to Chugoku Bungaku* (A Literatura Japonesa Antiga e a Literatura Chinesa), Hanawa-shobo, Tóquio, 2ª edição, 1971, vol. I, p. 81.

## EXPRESSÃO DA CATEGORIA TEMPORAL: RELAÇÃO COM OS ASPECTOS DE VERBO RUSSO.

Victória Namestnikov El Murr

Ao entrarmos em contato com o estudo do sintagma verbal nada mais natural se nos apresenta do que o conceito da categoria do tempo “que assinala a época da ocorrência em relação ao momento em que se fala. Mas é preciso levar também em conta o aspecto. ” (1)

Fazendo um estudo detalhado dos tempos verbais, Harold Weinrich, (2) retrocedendo até a Antiguidade, menciona Aristóteles, que diferencia o verbo do substantivo pelo fato do primeiro ser vocábulo determinado pelo *cronos*, ou seja, possuidor de uma característica temporal. Embora a maioria dos lingüistas pareça estar de acordo em que os tempos e o tempo designam a mesma coisa, o autor afirma que as três fases do tempo (presente, passado e futuro) não se ajustam nem à realidade lingüística nem à realidade filosófica.

O princípio completamente diferente da classificação dos tempos acha-se relacionado com o aspecto que em geral adota uma divisão binária, ao distinguir um aspecto perfectivo de um imperfectivo (3)

Os trabalhos do final do século XIX e início do XX demonstram nítida preferência, por parte dos lingüistas russos, com relação ao aspecto verbal em detrimento dos tempos. O fato poderia ser parcialmente explicado pela inexistência da tripartição temporal nos verbos de aspecto perfectivo, caracterizados pela idéia de “terminatividade”

V V Vinogradov (4) afirma que a gramática contemporânea russa, caracterizando os tempos como ocorrência mais psicológica do

---

(1) — Camara, Jr. J. Mattoso — *Princípios de Lingüística Geral*, Livraria Acadêmica, Rio, 1973, p. 140

(2) — Weinrich, Harold — *Estructura y Función de los Tiempos en el Lenguaje*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1968.

(3) — Murr, Victória Namestniko El — “Categoria de Aspecto no sintagma verbal Russo”, *in* *Língua e Literatura* nº 4.

(4) — *Rúski Iazik (A Língua Russa)*, Moscou-Leningrado, 1047, pp. 427, 428.

que propriamente gramatical, constitui-se num pálido reflexo das teorias surgidas ainda no século XVII e concretizadas em meados do século XIX, em que o sistema do sintagma verbal russo excluía a temporalidade. É o caso das obras de M. Katov (1843), K. Aksakov (1855) e N. P. Nekrássov, sendo que este último foi o mais radical de todos ao afirmar que o tempo é uma condição mediante a qual uma ação é pensada, sendo a duração uma peculiaridade sem a qual é inconcebível exprimir uma ação através do verbo russo. Eis porque, abolindo o conceito árido da categoria temporal, desenvolveram-se formas para exprimir características vivas, energia ou continuidade de expressão.

As gramáticas históricas da língua russa, no entanto, caracterizam o sintagma verbal do russo antigo como um sistema muito desenvolvido, no que diz respeito aos tempos. Isto se constituiria numa herança do eslavo comum que, por sua vez, a teria recebido do sistema indo-europeu.

O sistema de tempos do russo antigo possui grande semelhança com os das demais línguas européias, sobretudo com o das clássicas: grego e latim. Evidentemente, apresenta suas particularidades (sendo muito próximo do eslavo eclesiástico)

O modo indicativo inclui as seguintes formas temporais: quatro passados, três futuros e um presente (5)

O passado, constituído de quatro formas, possuía duas simples: o aoristo e o imperfeito, e duas compostas: o perfeito e o mais-que-perfeito.

O aoristo, tempo passado simples, característico dos gêneros descritivos, a princípio originava-se tanto dos verbos perfectivos como imperfectivos, entretanto, depois limitou-se apenas aos perfectivos. Emprega-se para exprimir ação passada, pensada como ato totalmente terminado, sendo habitualmente traduzido, no russo contemporâneo, pelo perfectivo ou pelo determinado imperfectivo (6)

O imperfeito, também passado simples, empregado em estilos elevados, em trechos narrativos das crônicas, no russo contemporâneo é traduzido pelo passado imperfectivo.

---

(5) — Bukate'vitch, N. I e outro — *Istorícheskaia grammática rúskovo iaziká* (Gramática histórica da língua russa) Ed. "Escola Superior", Kiev, 1974. pg. 187-224.

(6) — Meillet, A. — *Le Slave Commun*, Lib. Ancienne Honoré Champion, Paris, 1934.



O perfeito, tempo passado composto, com setido resultativo, isto é, indica ação ou estado que tem relação com o presente embora tenha se concretizado outrora. Seu uso é mais habitual na fala.

O mais que perfeito, tempo passado composto, indica a ação passada que teve lugar antes de uma outra ação passada.

V V Vinogradov afirma que para o sistema de tempo do verbo russo contemporâneo é característica a oposição morfológica marcante das formas do passado frente às do presente e futuro. A esfera gramatical do tempo passado é a mais marcada no russo. Para mostrar essa predominância apresenta quatro formas de passado frente a apenas três do presente e futuro juntos. É de parecer que se deve tomar o passado como ponte de partida no sistema verbal do russo contemporâneo, opondo-se-lhe aquilo que não for passado. Nota que o futuro se emprega com frequência, sem qualquer caráter de tempo, à semelhança do presente, mantendo constante apenas seu caráter aspectual.

As quatro formas de passado apresentadas por V.V. Vinogradov são: *passado remoto*, *instantâneo*, *perfectivo* e *imperfectivo*.

O *passado remoto* é considerado como forma improdutiva, pouquíssimo usada, na literatura contemporânea substituída pelo passado imperfectivo. Baseando-se nos trabalhos de Lomonósov, afirma que no século XVIII esta forma, usada sobretudo na fala, ocupava o lugar central dentro do sistema dos tempos passados do verbo russo. O passado remoto emprega-se para exprimir uma ação ocorrida há muito tempo e em tempo não determinado, por estar muito distante de nós.

Com relação a este tempo estamos inclinados a aceitar a posição contrária de Bondarko (7) no sentido de que esta forma não pode ser considerada como de uso corrente. Dita improdutiva pelo próprio Vinogradov, ela realmente tem uma grande expressividade e transmite idéia de algo extremamente distante mas, pelo que nos consta, mesmo nos exemplos apresentados pelo autor, ela praticamente se restringe à fala campesina. O grande lingüista reconhece que nos fins da primeira metade do século XIX a forma do passado remoto foi praticamente banida da linguagem literária mas diz que “embora limitada a um pequeno conjunto de verbos, sem prefixo, que exprimem ação concreta e perceptí-

---

(7) — Bondarko, A. V — *Vidi i Vrêmia rúskovo glagola (Aspecto e tempo do verbo russo)*, Ed. “Instrução, Moscou, 1971 pg. 45.

vel, passível de ser contada, a forma do passado remoto ainda encontra expressão mesmo na linguagem literária contemporânea” (8)

O *passado instantâneo* refere-se apenas aos verbos perfectivos. Lembrado por A. A. Chakhmatov, não possui distinções nem de gênero, nem de número; as pessoas são definidas analiticamente, com prefixos pronominais ou, na terceira pessoa, também por substantivos. Esta forma é muito expressiva, embora possa confundir-se, à primeira vista, com a forma do imperativo singular perfectivo; no contexto, diferencia-se por uma entonação especial de surpresa.

Os exemplos usados por Vinogradov são extremamente convincentes e, embora Bondarko (9) ache que não há razões para isolar o passado instantâneo, acreditamos que se ele não se constituísse num tempo específico seria preciso, de qualquer modo, chamar a atenção para os matizes peculiares de sua ocorrência contextual. Este seria o tempo correlato, ou pelo menos decorrente do antigo aoristo, sendo conveniente lembrar que nas gramáticas russa do século XVII aparecem notas, chamando atenção para que não se confunda o aoristo com o imperativo (10)

O passado dos verbos perfectivo e o do imperfectivo geralmente é relacionado com os sufixos que originam suas formas. Entretanto, Vinogradov afirma, e com razão, que é imprescindível um estudo profundo das diferenças gramático-sitáticas e estilísticas destas formas.

O passado do aspecto imperfectivo, exprimindo o relacionamento da ação com o plano do passado, não estabelece nenhuma perspectiva sintática no subsequente desenvolvimento das ações, na sua sucessão ou no seu inter-relacionamento. Exprime um fato passado, sem relação com seu limite, com seu resultado, com suas conseqüências para o presente. Representando uma ação passada no seu discurso, e não no seu resultado, é vivo e expressivo. Emprega-se no caso em que a atenção deseja ser chamada, não para o movimento e a sucessão das ações passadas e sim para a execução destas mesmas ações, no seu decurso. Encontra-se com freqüência nas descrições, indica ação em curso concretizada no passado, independente do seu relacionamento com o presente. O passado imperfectivo é descritivo e imagético; por si só não de-

---

(8) — Vinogradov, V. V — op. cit. pg. 433.

(9) — Op. cit. pg. 55.

(10) — Op. cit., pg. 436.

termina a continuidade das ações no passado, distribuindo-as num mesmo plano, representando-as e reproduzindo-as. O grau e o caráter qualitativo-descritivo, na forma do passado imperfectivo, depende do contexto sintático no qual se encontra o verbo em questão, assim como da própria estrutura aspectual. São raros os casos em que a característica qualitativa aproxima a forma passada dos imperfectivos do significado puramente perfectivo e determinativo; mas, eles existem.

O passado de aspecto perfectivo confirma o significado de uma ação passada cujo resultado permanece até o momento da fala. Nas características do significado de perfectividade, que exprimem o resultado ou a situação no presente, na ausência de outros traços aspectuais complementares de instantaneidade ou unidade de ação, assim como, por ocasião do apoio estilístico na função descritiva ou representativa da fala, sobrepõe-se, nitidamente, ao significado aorístico que indica simplesmente um fato no passado. Nas formas passadas dos perfectivos, parece que se une o qualitativo-perfectivo e o dinâmico-resultativo. Seu emprego é característico das narrativas rápidas e dinâmicas (11)

O significado puramente perfectivo só aparece integralmente num contexto fraseológico e sintático determinado.

O passado dos perfectivos, no russo contemporâneo, guarda em si resquícios dos velhos relacionamentos das formas temporais (12), mas adapta-se ao novo sistema de aspectos e tempos. Neles une-se o significado outrora diferenciado do perfeito e do aoristo. Vinogradov afirma que os diferentes significados e matizes do uso contemporâneo do passado do perfectivo formaram-se com base em vários fatos históricos, por ele analisados e exemplificados em profusão. Percebe-se uma gama de variações de significado desde o perfeito até o aoristo. Em alguns casos a idéia de resultado ou situação, que se refere ao presente, suplanta, com evidência, a idéia da execução da ação no passado. Surge o significado próximo do perfeito.

F. Busláiev indica o uso do passado, na fala popular, onde hoje se emprega o presente. Neste caso as nuances de significado estão re-

---

(11) — Curioso confrontar estes conceitos de Vinogradov com a incidência estatística dos verbos do grupo temporal I e II em que Harold Weinrich divide os verbos para exprimir o que chama de “Mundo comentado — mundo narrado” — dicotomia dos grupos temporais”

(12) — S. I. Sobolévski, determinando o uso do *perfectum praesens* ou *perfectum logicum* latino, diz que em russo a forma que mais lhe corresponde é o particípio passado.

A forma latina traduz-se no russo contemporâneo pelo passado de forma breve. . . “Urbs deleta est” — correspondente a esta forma de perfeito, em russo, é a forma breve do particípio passado. In Vinogradov, op. cit. pg. 445.

lacionadas com o presente, sendo mais marcante que a ação passada. Há casos em que ambos estão em posição de equilíbrio.

Com freqüência percebe-se o próprio momento da mudança da ação passada para o seu resultado presente. Evidentemente a relação com a situação decorre do contexto geral (13)

O passado perfectivo pode ainda expressar um fato consumado sem relacionar o seu resultado com o presente, apresentado-o assim num emprego puramente aorístico.

O emprego relativo das formas do passado por vezes entra em contato, cruza-se e chega mesma a misturar-se com seu emprego absoluto para expressar contemporaneidade, anterioridade ou posterioridade em relação a outra forma verbal no todo do complexo conjunto sintático.

Conforme dissemos, Vinogradov coloca no centro do estudo dos tempos verbais os do passado, opondo-lhe todos os demais tempos do presente e do futuro. Se o russo antigo conhecia três futuros e um presente, vejamos como se encontra a questão atualmente.

Vinogradov divide as três formas de tempo verbal (excetuada a do passado) da seguinte maneira: presente de aspecto imperfectivo, futuro descritivo de aspecto imperfectivo e forma do presente — futuro de aspecto perfectivo.

O futuro descritivo de aspecto imperfectivo, tem a forma composta e indica o decurso da ação no plano do futuro, isolado do presente. O russo não conservou e não desenvolveu outras formas analíticas do futuro.

O presente de aspecto imperfectivo tem como característica básica a ação, fora dos limites do tempo, em quaisquer circunstâncias, como característica do sujeito. A coincidência da ação com o momento da fala é apenas nuance que surge por ocasião da delimitação da perspectiva temporal de ação. O significado de exclusão do tempo, implícito nas formas do imperfectivo presente, é apenas uma nuance do

---

(13) — “...Para compreender adequadamente un imperfecto y un perfecto simples hay que conocer todo lo que precede y sigue, en caso necesario, el libro entero” Holger Sten: *Les temps du verbe fini*, 1952, pg. 104 in Weinrich, Harald, op. cit. pg. 204.

significado geral que se apresenta como a delimitação da perspectiva temporal da ação que não aparece em todos os verbos. O significado extra-temporal encontra-se mais próximo do presente, o qual inclui elementos do passado e embriões do futuro. Ao indicar uma ação unitária concreta, o significado não-temporal confunde-se, metonimicamente, com o conceito do presente, no plano subjetivo.

Partindo do conceito de momento de fala, do ponto de vista do falante devemos convir (14) que o referido momento não se encontra incluso no universo lingüístico, enquanto que o momento gramatical da fala representa o reflexo de um momento real desta na língua. Este é o princípio incluso no próprio sistema das formas temporais do verbo russo e nos princípios semânticos diferenciadores do presente sistema. As relações temporais são indicadas e fixadas no sistema dos tempos, o momento de fala encontra-se no centro deste, constituindo-se no princípio básico de sua organização.

Quando ocorre a coincidência da ação com o momento da fala, o presente pode apresentar matizes de início de ação, de tentativa ou esforço de realização. Além disto, pode parecer realizável ou mesmo ocorrer, subjetivamente, uma ação futura. Segundo Vinogradov, o fato baseia-se na concepção subjetiva do sujeito de que a ação já se encontra realizada.

A forma do presente imperfectivo pode ser aplicada ao passo fazendo-se uma transposição subjetiva da perspectiva do tempo; trata-se, neste caso, do presente histórico.

A forma do presente — futuro de aspecto perfectivo corresponde àquilo que as gramáticas habitualmente denominam futuro de aspecto perfectivo. A dupla denominação vem da complexíssima característica desta forma que, embora normalmente chamada de futuro, dentro do contexto exerce, com freqüência, a função do presente. Ao contrário da forma descritiva do futuro imperfectivo, a do perfectivo não opõe uma ação futura ao plano do presente. Ela exprime uma ação que se origina no presente, mas adentra o futuro nos momentos subsequentes do processo, até atingir o resultado. As formas futuras do perfectivo exprimem ações não-durativas, marcando episódio curtos. Numa frase, constituída por várias formas do presente, a do futuro constitui-se num verdadeiro encerramento, num limite. O resultado torna-se mais marcante ainda, quando se emprega a forma do futuro e do presente imperfectivo do mesmo verbo. A ocorrência de uma

---

(14) — Bondarko, A. V., op. cit., pg. 48-64.

negação possibilita abolir a distância entre presente e passado. Conotações de indeterminação podem contribuir na correlação da idéia do presente, na forma do futuro perfectivo.

As formas do futuro, em determinadas condições sintáticas, podem não só exprimir ações presentes, mas também passadas; esta transformação, entretanto, é limitada.

De modo geral, estes são os pontos básicos abordados por Vinogradov com relação às formas verbais e sua inter-relação com o aspecto.

Parecem-nos elucidativos os quadros que A. V Bondarko apresenta e que reproduzimos a título de complementação de assunto tão complexo, abordado no presente artigo sobretudo com o intuito de divulgar as correntes lingüísticas de difícil acesso para nossos leitores. O sistema dos tempos do indicativo geralmente se apresenta da seguinte maneira:

Passado	Passado Imperfectivo	Passado Perfectivo
Presente	Presente Imperfectivo	—
Futuro	Futuro Imperfectivo	Futuro Perfectivo

Pode-se partir do princípio de que as formas do presente e do futuro perfectivo sejam homônimas. Neste caso o presente-futuro poderia ser desdobrado:

Passado	Passado Imperfectivo	Passado Perfectivo
Presente	Presente Imperfectivo	Presente Perfectivo
Futuro	Futuro Imperfectivo	Futuro Perfectivo

Entretanto, já que a conotação do presente abstrato está intimamente ligada ao contexto, seria conveniente não separar as duas formas: presente-futuro perfectivo.

Passado	Passado Imperfectivo	Passado Perfectivo
Presente	Presente-Perfectivo	Presente-Futuro
Futuro	Presente Imperfectivo	Futuro Imperfectivo

Neste sistema incluem-se apenas as formas regulares e ativas.

O sistema das formas temporais e aspectuais adquire expressão no seguinte quadro de A. V Bondarko.

Os Tempos Verbais	Características Formas	P	Ct.	C.	L.	Perf.
	Semanticas Aspectuais					
	temporais					
	passado				—	
Passado	imperfectivo			—	±	(±)
	passado imperfectivo			+	—	
	presente					
Presente	imperfectivo	+	—	—	+	±
	presente-futuro					
	perfectivo					
Futuro	perfectivo	—	(±)	(±)	(±)	—
	futuro imperfectivo	—	—	+	±	

O valor dos símbolos apresentados é o seguinte:

P — passado com relação ao momento gramatical de fala;

Ct — correspondência temporal;

C — consequência

L — localização da ação no tempo

Perf. — perfectividade, isto é, expressão da atualidade das consequências da ação num plano temporal mais afastado.

A relação das formas temporais para com estes índices semânticos é marcada por:

+ — o índice em questão, vem expresso;

— — o índice, em questão, no emprego direto;

± — o índice não se acha expresso nem excluído, isto é, poderia, eventualmente, ser expresso;

(±) — a possibilidade de expressão do índice é limitada;

(±) — a impossibilidade de expressão do índice é limitada.





## ZOONÍMIA E METASSEMIA

*Zelia de Almeida Cardoso*

Embora nada se possa afirmar com segurança sobre a origem da linguagem humana — o problema parece tão complexo e insolúvel que a Sociedade de Lingüística de Paris, em seus primeiros estatutos, estabeleceu que não seria tolerada nenhuma comunicação sobre tal origem (1) —, muitas teorias diferentes foram formuladas a esse respeito, sugerindo hipóteses sobre como teria surgido e se desenvolvido, entre a espécie humana, a capacidade de comunicação verbal.

Dar nome às coisas para futuras referências a elas, transformar esses nomes em convenção codificada, são, obviamente, os elementos que teriam, intuitiva e empiricamente, norteado o aparecimento da linguagem humana. E uma indagação se nos propõe imediata: quais as primeiras coisas que teriam merecido do homem primitivo a honra de um nome num universo vocabular reduzido e caótico? Não obstante qualquer resposta poder ser qualificada de precipitada e parcial, parece provável que o universo vocabular correspondesse, nas comunidades primitivas, ao universo, igualmente reduzido, conhecido de nosso antepassado. O homem teria conferido nomes, é evidente, às coisas que o cercavam, aos elementos da natureza, às pessoas, às plantas, aos animais, aos poucos objetos que conseguia fabricar em sua indústria doméstica incipiente, às ações mais comuns, às qualidades mais perceptíveis. Só mais tarde, com o alargamento do universo, novas palavras teriam vindo completar o léxico inicial, insuficiente e falho.

Os nomes dados aos animais são provavelmente antigüíssimos no vocabulário das línguas e é sobre eles que vamos tracejar algumas considerações, em nosso modesto e despretensioso trabalho. O porquê de nossa suposição? O léxico concernente aos animais é extremamente rico em todos os idiomas. Os povos selvagens e primitivos o atestam e a própria criança, incapaz ainda de pronunciar e articular sílabas perfeitas, balbucia, em *tatibitate* compreensível, sons onomtopaicos com que designa os bichos que conhece. Amigo ou inimigo,

---

(1) — Cf. MOUNIN, G. — *História de la linguística*. Madrid, Gredos, 1968. Cap. I.

caça e presa, alimento e veste, montaria e companheiro, temível ou amável, o animal conviveu com o homem desde os primórdios. O homem precisou dar-lhe nomes designativos. E os signos surgiram e nasceu, muito depois, a zoonímia, o estudo linguístico da origem dos nomes de animais (2)

O homem não respeitou, entretanto, a univalência significativa dos nomes que criou. O pensamento que se desenvolvia dia a dia, a capacidade de analisar e sintetizar, de particularizar e generalizar, de ver correspondências e aproximações fez com que aparecessem, rapidamente, na linguagem, os processos imagéticos, metafóricos, metonímicos e catacréticos. E o signo, que era único, fundindo em si um significante para um significado, tornou-se ambíguo à medida que um leque significativo determinou a polivalência, a plurissignificação do significante. Os significados únicos dos signos sofreram, decorrentemente, um processo de polissemia. E torna-se fascinante, hoje, o estudo da metassemia do vocabulário que tem como referente os animais.

Desde o grego, evoluído e literário, até as línguas primitivas, como as faladas, por exemplo, em nossas comunidades indígenas, em todos os idiomas encontramos o fenômeno metassêmico agindo sobre tal vocabulário.

Homero, na *Odisséia*, emprega a palavra “hippos” (que em vernáculo corresponde a “cavalo”) para designar “navios” (Od. IV, 708); utiliza “kyon” (“cão”) com a conotação de “vigilância” (J1 .X, 181) e Od. XVI, 4), de “imprudência”, “audácia” (J1 VI, 344 e Od. XVIII, 338), “furor” (J1 VIII, 298); “bous” (boi”), além da denotação específica, por redução metonímica é utilizado como “pele de boi” e também como “escudo”, uma vez que os escudos eram geralmente recobertos de tal pele (J1 VII, 238) Macão, poeta cômico, cujos fragmentos foram editados por Meineke (Com. gr. frag. ), utiliza “bous” para referir-se ao “homem pesado e estúpido” e Êsquilo, no *Agamenão*, emprega a mesma palavra, aludindo a uma antiga moeda ateniense que, provavelmente, teria a efígie de um boi (“ bous epi glóssei bébeke. ” — Esch. Ag. 36); a palavra “kó-rax” (“corvo”), além de designar a ave, era também utilizada para indicar objetos recurvados, semelhantes ao bico do animal. Luciano a emprega para referir-se a um certo objeto de tortura (Nec. 11); Deodoro da Cícília, por meio dela designa um aparelho bélico (D.L. 17, pp.) (3)

---

(2) — Tomamos a liberdade de valer-nos de um neologismo não referendado pelo uso.

(3) — Cf. BAILLY — *Dictionnaire Grec-Français*. Paris, Hachette, 1950. (Verbetes citados)

O mesmo fenômeno ocorre no latim, onde o vocábulo “canis” (“cão”) é empregado por Plauto para designar uma coleira de ferro utilizada para castigar escravos e por Cícero, com o significado de “adulador”, “caluniador”, “intrigante”; “passer” (“pardal”) e “columba” (“pomba”) são usados por Plauto como termos carinhosos, enquanto “hircus” (“bode”) e “asinus” (“burro”) aparecem em Plauto e Cícero, respectivamente, com as conotações de “devasso” e “adulador, intrigante, caluniador”. “Leo” (“leão”) é empregado por Petrônio como “homem corajoso”, “lupus” (lobo), por Paládio, como “serra de mão”; “elephantus” (“elefante”), por Virgílio, com a significação de “marfim” e “uultur” (“abutre”), por Cícero, com a de “larápio” (4)

Em tupi, palavras como “jaçanã” (“ya-ça-nã”) servem para designar tanto a ave como os indivíduos que falam alto (5) ou pessoas de olho alerta; “jararaca” não só é empregada para nomear a serpente, mas também, em extensão metafórica, para designar a mulher de mau gênio; “mocó” (“mo-coó”) é o nome tupi de um pequeno roedor, muito comum no Brasil central, e também de uma espécie de bolsa ou saco feito da pele do animal (6)

O português, adotando muitas palavras de origem tupi, deu-lhes outros significados, além dos que possuíam inicialmente, baseando-se em relações de ordem metafórica, metonímica ou catecrética. “Gambá”, em gíria brasileira, significa “ébrio”; “jaburu” é empregado para designar a pessoa desajeitada, feiosa, e também uma espécie de jogo de roleta (7); “perereca” é pessoa pequena e buliçosa, possuindo também conotação chula. “Jacaré” apresenta muitas significações diferentes (8): além de designar o réptil propriamente dito, serve para nomear vários utensílios e aparelhos (tais como uma espécie de colher de pedreiro, de terminal elétrico, de candeeiro, de facão e uma peça para desvio de trilhos ferroviários) como ainda certa planta da família das leguminosas, um esporte-aquático e formações de arenitos fluviais.

---

(4) — Cf. SARAIVA — *Novissimo Dicionario Latino-Portuguez*. R.J., Garnier, s/d. (Verbetes citados)

(5) — Cf. SILVA Neto, Serafim da — *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil*. R.J., Dep. Imprensa Nacional, 1950. p. 157.

(6) — Cf. MONTEIRO, Clóvis — *Português da Europa e Português da América*. R.J., Acadêmica, 1959. Cap. IV.

(7) — Cf. VERISSIMO, Erico — *A volta do gato preto*. P. Alegre, Globo, 1947. p. 38.

(8) — Cf. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda — *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1a. ed. R.J., Nova Fronteira.

Em todas as línguas, são principalmente os nomes dos animais que estão em contacto direto com o homem que sofrem o processo da metassemia.

Em português, não se fugindo à norma geral, palavras como “asno”, “besta”, “burro”, “cabra”, “cavalo”, “frango”, “galinha”, “gato”, “pato”, “porco”, “rato”, “raposa”, sofrem modificações semânticas, passando a designar ora qualidades próprias de tais animais (“burro”, “besta”, “cão”, “porco” chegam a passar de substantivos à categoria de adjetivos na linguagem popular), ora, em sentido metafórico, o indivíduo portador dessas qualidades (“frango”, “frangote” — rapazinho, adolescente; “galinha” — mulher fácil ou pessoa nervosa, covarde ou medrosa; “gato” — indivíduo esperto, ligeiro; “rato” — ladrão; “raposa” — pessoa estuta, sagaz), ora assumem conotações cujo ponto de contacto com a denotação original pode escapar ao observador (“cabra” — mestiço de mulato e negro, capanga cangaceiro, morador da zona rural; “boi” — cobertura de canoa, croque usado pelos barqueiros do Tocantins; “galo” — inchação na testa proveniente de pancada; “pato” — mau jogador; “porca” — peça que se atarracha ao parafuso; macaco” — maquinismo para levantar véculos)

Nem as aves, nem os artrópodes, nem os moluscos e crustáceos escapam ao processo da metassemia.

“Chupim” foge à denotação habitual e passa a ser, na linguagem familiar, o aproveitador e, até mesmo, o marido da professora que vive às expensas da espasa (9); “canário” é a pessoa que canta bem; “canarinho”, em gíria futebolística, o integrante da seleção nacional de futebol (relação metonímica alusiva à cor amarela das camisas utilizadas nos jogos internacionais); “gavião” é o indivíduo propenso a conquistas amorosas, “papagaio” o que fala demais ou o que repete coisas que ouviu sem entendê-las. Em 1976, deu-se o nome de “beija-flor” a certa modalidade de gripe que grassou no país: alusão provável ao nome de certa Escola de Samba que, inesperadamente, logrou arrebatá-lo o primeiro prêmio no desfile do Carnaval.

“Barata” é mulher velha; “formiga”, a pessoa econômica ou a que gosta muito de doces; “mosca”, o indivíduo importuno, impertinente (e também a pequena porção de barba que se deixa crescer sob o lábio inferior, a pinta artificial no rosto, o ponto central do tiro ao alvo); “mosquito” é diamante miúdo, em linguagem de garimpo,

---

(9) — id. ibid

“aranha”, uma antiga carruagem de duas rodas, “pulga”, o automóvel pequeno. “Caruncho” é o que corrói lentamente, “percevejo”, um preguinho de cabeça chata, “piolho”, em gíria jornalística, o pequeno erro tipográfico que escapa à revisão.

“Lesma” é o indivíduo indolente ou insípido; “ostra”, a pessoa que se apega demasiadamente a outra (variante de “carrapato”); “víbora” é quem tem má índole, “tartaruga” quem é lento em excesso, “caranguejo”, quem não progride, quem se arrasta pela vida.

Dentre os animais selvagens, de terra ou mar, também há aqueles que, por impressionarem o homem pelo porte, força ou qualidades específicas, merecem ter seu nome contado de permeio aos que sofrem o processo metassêmico.

“Hipopótamo”, “elefante”, “baleia” são palavras que podem designar pessoas gordas, desgraciosas, deselegantes; “lince” é o indivíduo de olhar agudo; “camelo”, o que trabalha demais, “tubarão”, o comerciante ganancioso e desonesto, “foca” o calouro em jornalismo, “zebra” o sem inteligência, estúpido e, também, o resultado inesperado numa partida de futebol ou loteria.

O tabu, responsável pela criação de tantos neologismos e eufemismos, também provocou metassemias, procurando entre os nomes de animais aqueles que pudessem designar coisas consideradas vergonhosas ou desagradáveis, substituindo palavras indesejáveis ou proibidas. Tanto a linguagem chula como a própria linguagem artística encontraram no rol imenso dos nomes de animais aqueles que poderiam ser postos no lugar de nomes menos belos ou considerados menos dignos de serem pronunciados. Palavras como “andorinha” “borboleta”, “mariposa” foram muitas vezes usadas para substituir a vulgar “meretriz”; “bode-preto”, “gato-preto”, “cão”, “porco” substituíram o terrível “diabo” nas conversações populares, na linguagem de todos os dias.

Se quiséssemos prolongar nosso estudo, aprofundando-o e dilatando-o, teríamos vastíssimo material à nossa disposição. Foi nosso intuito, entretanto, apenas levantar a problemática da metassemia dentro da nomenclatura dos animais. As rápidas considerações que tecemos são suficientes, queremos crer, para mostrar, num apanhado muito geral, a complexidade e a vastidão do assunto. Que tais considerações sirvam de ponto de partida para uma análise mais ampla e menos superficial.



# RECENSÕES





Llanos, Bernardino de — *Égloga por la Llegada del Padre Antonio de Mendoza representada en el Colegio de San Ildefonso*. (Introducción, paleografía, versión rítmica y notas de José Quiñones Melgoza). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1975 XXV + 17 + XXIX-XXXV p.

Nada há de extraordinário no fato de um poeta, em pleno século XVI, imitar os clássicos latinos. Normal também nos parece que surjam estudos e edições de documentos ou de composições poéticas inéditas, desde que provenham do Velho Mundo. Poucas vezes surge algum estudo mais apurado sobre obras renascentistas de autores do Novo Mundo, aqui nascidos ou radicados. Por isso, foi uma agradável surpresa o recebimento e a leitura do n.º 2 dos *Cuadernos del Centro de Estudios Clásicos*, do “Instituto de Investigaciones Filológicas” da Universidad Autónoma de México. Traz ele a edição crítica de uma égloga composta em latim clássico pelo padre jesuíta Bernardino de Llanos e cujo manuscrito, sob n.º 1631, faz parte do acervo da Biblioteca Nacional do México.

O opúsculo revela um trabalho consciencioso de seu editor — vamos chamá-lo assim — José Quiñones Melgoza, que revela amplo conhecimento dos clássicos latinos, condições sem dúvida fundamental para quem pretenda empreender semelhante tarefa. O plano seguido pelo Prof. Quiñones é claro e lógico.

Apresenta, primeiramente, os problemas do manuscrito, seu estado de conservação, datação, grafia, correção que se viu obrigado a fazer — erros evidentes do copista —, além das razões da escolha desta ou daquela leitura, tudo perfeitamente de acordo com as normas da edótica (p. XII) Não há referência a qualquer “stemma codicum”, o que faz supor haver apenas uma cópia.

Em seguida, em suscintas quatro páginas (VIII-XI), traça o perfil biográfico do autor da égloga, Bernardino de Llanos, sacerdote jesuíta, professor, orador, escritor e poeta da projeção em seu tempo. Arrola também, brevemente, suas obras, divididas em quatro grupos segundo o assunto: égloga, poemas diversos, arte poética e escritos de gramática, alguns com várias edições, além de algumas seletas. Pelo que diz o Prof. Quiñones e pelo que se pode deduzir de suas obras, trata-se de um autor espanhol de nascimento, mas totalmente mexicano de coração.

As páginas seguintes situam a égloga estudada no tempo e no espaço. Nesse particular, o título completo da composição já fornece dados esclarecedores: (*Écloga*) *pro patris Antonii de Mendoza adventu (facta) in collegio Divi Ildefonsi*. Ora, sabe-se que o Pe. Provincial Antônio de Mendoza chegou em 1584 e que o Colégio Santo Ildefonso foi fundado a 29 de julho de 1588. Daí conclui o editor que a égloga foi composta nesse período e sua apresentação efetiva deve ter-se dado por ocasião da partida do mesmo Provincial para Roma, em fins de 1590. O cenário é a capital da Nova Espanha, sua realidade física — natureza e topografia, e sua realidade moral — idiossincrasia e costumes.

O plano e a divisão da égloga constituem o conteúdo das páginas seguintes; mostra o editor que tudo se passa em dois planos: o mítico e o real. Embora se pretenda conservar a individualidade desses planos, eles se confundem muitas vezes; o próprio autor, referindo-se ao Pe. Provincial e a Dáfnis, os chama de *pastores gemini*, ainda que cada um conserve suas funções próprias. Dentro da linha clássica, Dáfnis constitui a personificação mítica do esperado Provincial. O manuscrito apresenta a égloga dividida em três partes, denominadas “cenas”; o Prof. José Quiñones, porém, julga que a composição tem, na realidade, quatro partes, já que a segunda contém dois assuntos separáveis.

Basicamente, a égloga consiste em diálogos, rezas, cantos, narrações e monólogos de um grupo de pastores que descansam à sombra dos salgueiros, à espera da vinda de Dáfnis, o pastor-modelo.

Nas páginas seguintes, dentro de sua concisão característica, o editor mostra, na égloga, motivos mexicanos como a paisagem, costumes, sentimentos, tudo embora no melhor estilo virgiliano. Calcula Quiñones que “60 ou 80% dos hexâmetros de Llanos sejam urdiduras daqui, dali ou de acolá sobre Virgílio, mas isso não tira nem audácia nem frescura ao capricho poético. “Mostra esse decalque em numerosos exemplos. Entretanto, o autor revela conhecer também as obras de Lucrécio, Horácio e Ovídio. Mesmo assim, Llanos cria algo novo com os elementos de que dispunha, dentro dos ditames do classicismo.

O texto latino com a tradução espanhola emparelhada estão nas páginas subseqüentes, enumeradas com algarismo arábicos. Consta de 468 hexâmetros, cujas principais dificuldades de construção, interpretação, figuras etc. são comentadas nas *Notas al Texto Latino* (p. XXIX-XXVII), seguidas das *Notas al Texto Español* (p. XXXI-XXVIV), onde se encontram explicações mitológicas, identificações geográficas, esclarecimentos sobre história, fauna e flora. Tais notas facilitam sobremodo a leitura e a compreensão do poema, mesmo aos leitores não habituados ao estilo e à temática de obras desse gênero.

Louvável, portanto, o trabalho do Prof. José Quiñones, que brinda assim os afixionados das letras clássicas com uma boa edição de uma peça clássica inédita, sem dúvida de valor, cuja leitura desperta ecos dos tempos em que se

decorava e declamava o saboroso *Beatus ille qui procul negotiis...* Pena que hoje seja tão reduzido o número de apreciadores, pelo menos entre nós, dessas jóias da literatura latina.

Bruno Fregni Bassetto

\* \*  
\*

FIPF (Fédération Internationale des Professeurs de Français) *Littératures de langue française hors de France. Anthologie Didactique*. Sèvres (França), 1976, 704 p.

Esta Antologia constitui o resultado de um árduo trabalho de discussão, planejamento e execução realizado, num período aproximado de cinco anos, por uma equipe internacional de professores e especialistas ligados à Federação Internacional dos Professores de Francês. O historial do empreendimento bem como suas causas, objetivos e características vêm expostos na Introdução assinada por L. Philippart, professor belga há pouco falecido e então presidente da referida entidade.

Trata-se ao mesmo tempo de um livro de leitura e de um instrumento de trabalho, que levará “as gerações emergentes a descobrirem tanto a unidade e plasticidade da língua francesa quanto a pluralidade e originalidade das culturas ilustradas pelas obras mais representativas destas literaturas.” (p. 7). Culturas as mais variadas pois, pela primeira vez, aborda-se o conjunto das literaturas de expressão francesa; o que vem de certo modo completar antologias anteriores, como a do poeta-presidente senegalense Léopold Sédar Senghor, de 1948, *Anthologie de la Nouvelle Poésie Noire de Langue Française*, prefaciada por Jean-Paul Sartre.

O público visado abrange, na França e em países de expressão francesa, estudantes e professores das Faculdades de Letras e das últimas séries da escola secundária. No caso dos demais países estrangeiros, os departamentos e centros de estudos franceses poderão tirar grande proveito desta publicação. Que deverá aliás interessar também a outros setores das ciências humanas assim como aos intelectuais de um modo geral. Para nosso Centro de Estudos Franceses, que pretende acrescentar as suas atividades cursos de literatura francesa não metropolitana, a Antologia da FIPF aparece desde já como uma preciosa fonte de documentação. Acreditamos que setores como as demais letras, a sociologia, os estudos africanos, árabes etc. venham igualmente a manuseá-la com interesse.

O volume de 704 páginas está dividido em 9 *seções*, assim distribuídas por ordem alfabética: I- *Africa Negra, Madagascar, Ilha Maurício*; II- *Antilhas*:

*Haiti, Guadalupe; Guiana e Louisiana; III- Bélgica; IV- Líbano; V- Luxemburgo; VI- Maghreb (Argélia, Marrocos e Tunísia); VII- Quebec; VIII- Suíça Romanda; e, IX- Vietnã.*

Cada uma destas nove partes comporta uma introdução que resume em poucas páginas a história cultural e literária da região enfocada. Uma apresentação bio-bibliográfica situa os escritores, que são dispostos em ordem cronológica. Os textos escolhidos pertencem quase sempre ao período compreendido entre a segunda metade do século XIX e os dias atuais; eles foram escolhidos tanto quanto possível em função de sua “significação humana” e sua “representatividade quanto aos gêneros, escolas e tendências que caracterizam a literatura viva de cada uma das comunidades” (p.9). As notas de rodapé auxiliam a compreensão de fatos linguísticos e de cultura, abstendo-se de comentários de ordem estético-literária. No final do volume, 9 quadros sinóticos recapitulam os principais acontecimentos políticos, econômicos, sociais, literários e culturais referentes a cada zona recenseada.

Não cabe detalhar, no curto espaço de uma resenha, cada uma das 9 seções e tentar defini-las em suas peculiaridades. O mundo da *francofonia* é tão amplo, variado e complexo, que não se pode sintetizá-lo em poucas linhas. Seguem-se apenas algumas observações que surgiram ao longo de uma leitura curiosa e atenta, mas não ainda científica.

Sobre a primeira seção, *Africa Negra*. ., o leitor obterá mais pormenores em nossa resenha de *La Littérature Nègre*, de Jacques Chevrier (in *Lingua e Literatura* n.º 5) Assinale--se contudo, aqui na Antologia da FIPF, entre outras belas amostras da literatura negro-africana, o longo excerto de *Négritude et humanisme* (p. 49-55) em que Senghor com “clareza cartesiana” (se o uso da expressão ainda é permitido!) as três características básicas da arte e da literatura negras.

Qual outro texto poderia melhor ilustrar o drama do povo das Antilhas do que estes três versos do haitiano Léon Laleau:

“Et ce désespoir à nul autre égal,  
D’apprivoiser, avec des mots de France,  
Ce coeur qui m’est venu du Sénégal?” (p. 165)

Mais próximo ainda de nossa própria fronteiras, o guianense Léon-Gontran Damas, descendente de uma família em cujas origens se mesclam as hereditariedades indígenas, africana e branca, também ritmou com maestria um profundo sofrimento, que não é seu apenas mas de toda uma raça:

“Nous les gueux  
nous les peu

nous les rien  
nous les maigres  
nous les maigres  
nous les Nègres  
... ..” (p. 189)

É curioso, se não surpreendente, deparar ainda nesta seção II da Antologia, com um capítulo reservado à Louisiana, possessão francesa nos Estados Unidos até 1763. Durante o século XIX, em particular na época do romantismo europeu, nela se desenvolveu uma literatura de expressão francesa, representada sobretudo pelos irmãos Dominique e Adrien Rouquette. Esta literatura franco-louisiana reveste-se todavia de interesse meramente histórico, tendo se extinguido por volta de 1900.

A seção III (Bélgica) reaviva nomes já conhecidos no âmbito dos estudos literários puramente franceses: os simbolistas Verhaeren e Maeterlinck e os modernos Henri Michaux, Georges Simenon, Françoise Mallet-Joris. Michaux goza do bom conceito que todos conhecem; Simenon porém, o homem que renovou o romance policial, é “o mais fecundo dos romancistas de língua francesa”, autor de mais de 250 obras, “traduzido em quase todas as línguas”. (p. 296)

“A literatura libanesa de expressão francesa nasceu, mais que de qualquer necessidade, de um amor: o da língua francesa justamente”, afirma Salah Stétié, poeta e diplomata libanês que reside em Paris (p. 321). Dos autores citados nesta seção IV, três pelo menos já conseguiram se projetar como representantes desta literatura: Farjallah Haik, Andrée Chedid e Georges Schéhadé. (Este último é atualmente alvo de pesquisas de uma de nossas orientadas em Pós-graduação).

Embora se encontre em relação à França numa situação geográfica similar às da Bélgica e da Suíça, o Grão-Ducado de Luxemburgo não alinha entre seus intelectuais francófilos nomes muito conhecidos. Os textos propostos pela Antologia (seção V, p. 346-356) mostram porém que merecem ser lidos e estudados escritores como Paul Palgen, Joseph Leydenbach, Edmond Dune, Rosemarie Kieffer, esta aliás autora da introdução histórica à seção.

O estudo introdutório que precede a seção VI (Maghreb) estabelece por sua vez distinções bem nítidas não apenas entre uma literatura magrebina escrita em língua árabe e uma literatura magrebina de expressão francesa, mas também entre a literatura francesa escrita por tunisinos, argelinos e marroquinos e a escrita por franceses nascidos no Maghreb. Por isso são excluídos escritores como Camus, Roblès e outros, sendo retidos apenas autores nativos do Maghreb, os únicos capacitados a exprimir em língua francesa “o canto profundo do povo árabe-berbere” (p. 360). Dos 16 citados, 9 representam a Argélia, 6 o Marrocos e 1 a Tunísia. A um leitor estrangeiro afeito às letras francesas não são de todo

estranhos nomes como os de Jean Amrouche, Mouloud Feraoun, Kateb Yacine (argelinos) e Mohammed Dib, Abdelkébir Khatibi ou Tahar Ben Jelloun (marroquinos)

Menos traumatizada pelo domínio colonial francês — vestígio de um passado já distante — a província canadense do Quebec (seção VI) considera o francês não como signo do colonialismo mas antes como “língua de tradição histórica, de elo temporal, de aprendizagem coletiva e de evolução nacional” (p. 429), ou ainda como veículo da literatura de “um povo em eterno exílio”, povo que se auto-denomina às vezes “negros-brancos da América” (p. 435). Das mais extensas da Antologia, esta seção oferece numerosos textos que começam com a relação de viagem do descobridor Jacques Cartier e terminam por escritores modernos. Vale apenas apreciar, entre outros, os poemas: *Soir d'hiver*, de Nelligan (p. 446); *Mon pays*, de Vigneault (p. 476) e o comovente *Speak white*, da reivindicativa Michèle Lalonde (p. 508). E lembremos, apenas para dar o tom, a estrofe obsessiva do canto de Vigneault:

“Mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver  
Mon jardin ce n'est pas un jardin c'est la plaine  
Mon chemin ce n'est pas un chemin c'est la neige  
Mon pays ce n'est pas un pays c'est l'hiver” (p. 476)

Um texto em francês antigo onde se fala dos índios do Brasil, dissertações sobre a escola, a Europa e as culturas nacionais, a especificidade da literatura suíça, a crítica literária etc., além de excertos propriamente literários de autores como Ramuz, Cendrars, Jacques Chessex, tudo isso fornece uma amostra do vasto material reunido na seção VIII (Suíça romanda), sobre a qual se projeta vez por outra a sombra de Jean-Jacques Rousseau, o grande filho de Genebra, ilustre filósofo das Luzes.

Introduzida no Vietnã a partir da colonização, que data de meados do século passado, a língua francesa deu origem a uma literatura que subsiste até agora. Mas, acrescentando o autor da introdução à seção IX, “a adoção da língua francesa é para a maioria de nossos escritores menos uma escolha definitiva e exclusiva em detrimento da língua materna do que um meio de expressão literária capaz de atingir um público internacional” (p. 640). Também esta seção encerra trechos de autores cujos nomes ressoam estranhamente em ouvidos habituados aos Dupont ou Durand: Pierre Dô Dính, Pham Duy Khiêm, Cung Gú-Nguyên, Pham Van Ky.

Uma preocupação latente aflora por momentos ao longo desta volumosa Antologia: a situação da língua francesa nos diferentes cantos do mundo. Situação instável, que não pode deixar de nos afligir. A recepção local ao idioma de Molière oscila dentro de uma vasta escala cujos extremos parecem ser o “amor” do libanês e um certo desafeto, do magrebino. Que destino está reser-

vado a esta presença do francês fora da França? O futuro o dirá. Mas se tudo depender da vontade dos professores por toda parte esta presença se fará sentir ainda muito tempo. Foi o que demonstrou o recente Congresso da Association des Universités Partiellement ou Entièrement de Langue Française — AUPELF — que reuniu em julho deste ano, na cidade de Estrasburgo, cerca de 800 professores de francês, representando 98 países.

Alem de amparar este professorado esperançoso, a Antologia da FIPF prestará serviços a todo e qualquer intelectual desejoso de conhecer diferentes culturas do mundo atual e deverá sem dúvida alguma, como o deseja seu prefaciador, “suscitar o prazer da literatura, a curiosidade pelo testemunho e o interesse pela pesquisa” (p. 9).

Italo Caroni

\* \*  
\*

CINTRA, Luís F. L. — *Sobre “formas de tratamento” na Língua portuguesa*: Lisboa, Livros Horizonte, 1972. 138 p.

O livro pode dividir-se em três partes.

A primeira, intitulada “Origens do sistema de formas de tratamento no português atual”, reproduz o texto de uma conferência proferida no Centro Nacional de Cultura em maio de 1966 e será seguida, como promete o A. em nota, de obra mais vasta, já em preparação.

O A. começa por referir-se à estranheza dos falantes de outras línguas européias ante a complexidade do sistema de formas de tratamento no português contemporâneo de além-mar. Na análise dessa complexidade, tenta apresentar, “em forma esquemática e reduzindo-o a tipos fundamentais, o conjunto de formas que se usam atualmente na alocação ou tratamento direto” restringindo o seu campo de observação à linguagem das camadas cultas ou semicultas das grandes cidades de Portugal. Distingue três tipos de tratamento: o *pronominal* (*tu, você, vocês, V. Ex. a, V. Ex. as*), o *nominal* (a) *o senhor, a senhora, os senhores, asse nhoras*; b) *o senhor Dr., o senhor Ministro*; c) *o pai, a mãe, o avô*; d) *o Antônio, a Maria*; e) *o meu amigo, o patrão, etc.*) e o *verbal*, expresso pela desinência. Nota certas diferenças de valor entre os três tipos e duas características do sistema: a extraordinária variedade e frequência de emprego do tratamento do tipo nominal e a sua estruturação, que supõe, pelo menos no singular, três planos, a que corresponde a oposição entre *tu, você e V. Ex. a, o senhor Dr., o Antônio, a Maria, o Sr. Antônio, a Sr. a Maria, a D. Maria, etc.*,

em contraste com a posição em outras línguas. Observa que o sistema português, considerando-se principalmente a variedade do 3.º plano, o da cortesia, “parece ligar-se, por um lado, a uma sociedade fortemente hierarquizada; por outro, a um certo comprazimento, a um certo gosto na própria hierarquização e na matização estilística ou, talvez, a uma dificuldade inconsciente ou subconsciente em aceitar uma nivelção maior realizada através de um processo semelhante ou pelo menos paralelo ao que conduziu, no Brasil, à fixação de um sistema dual, devido à expansão do *você* pelo terreno da intimidade, com prejuízo do *tu*, hoje moribundo e quase reduzido às forams oblíquas: *te, ti*” Em rápido retrospecto, surpreende-se com o contraste, no tratamento nominal, entre o sistema atual e o que pode deduzir-se das crônicas e novelas de cavalaria do século XIV, que é fundamentalmente o mesmo das obras de Fernão Lopes. Destaca das crônicas deste autor outras formas de tratamento, usadas esporadicamente e em condições especiais — *Vossa Mercê*, *Vossa Alteza* e *Vossa Senhoria*, todas importadas e aplicáveis, a princípio, ao rei, à rainha e a um duque estrangeiro, mas depois estendidas à nobreza e à alta burguesia. Adverte que “esta especialização dos vários tratamentos — tão intimamente ligada à consolidação de uma sociedade dividida em estamentos ou camadas sociais de posição relativa firmemente estabelecida não é fenômeno estritamente português”; “o aparecimento das fórmulas substantivas e do tratamento na 3ª pessoa gramatical se dá, nesta época ou um pouco antes, em diversas regiões da Europa” e que a “vasta expansão e a fixação deste tipo de tratamento parecem de certo modo associadas a um fato histórico da maior importância: a progressiva constituição do que veio a ser o extensíssimo império de Carlos V” Evoca as leis publicadas na Espanha, em 1597, “que estabeleciam os limites do emprego de cada tratamento e fixavam as penas em que incorriam os que exigissem para si próprios uma fórmula que lhes não fosse adequada segundo esse texto legal”; menciona as categorias a que se aplicavam os tratamentos de *Vossa Majestade*, *Vossa Alteza*, *Vossa Excelência*, *Vossa Senhoria*, *Vossa Mercê*; recorda a nova lei, publicada um século e meio depois, de D. João V, cujo preâmbulo “serve, simultaneamente, de testemunho sobre a persistência neste rei, assim como naqueles que o rodeavam, de preocupação em manter viva por meio da utilização deste sistema lingüístico uma organização da sociedade”, esclarece que, segundo se deduz da lei de 1739, “as principais transformações que se tinham dado entre 1597 e o segundo quartel do século XVIII diziam respeito ao emprego de *Vossa Senhoria* e ao de *Vossa Excelência*, que já tinham ultrapassado amplamente os limites fixados pela lei de 1597” e que os textos legais não oferecem mais do que “uma imagem incompleta da evolução do sistema entre os fins do século XVI e o século XVIII, por não conterem qualquer referência ao que se passava naquilo a que podemos chamar níveis inferiores da estrutura” Cita textos dos séculos XVII e XVIII, que atestam o declínio de *Vossa Mercê*. Sublinha a extinção de *vós*, aplicado a uma só pessoa, no decurso do século XVIII, a que correspondeu mais largo emprego de *Vossa Mercê*, *Vossa Senhoria* e *Vossa Excelência*; alude ao aparecimento de



*voçê* como substituto de *vós* e à progressiva invasão e expansão de *o senhor, o senhor Dr., o pai, o meu pai, o meu amigo, o meu patrão, o Antônio, a Maria, a D. Maria, a Sr.a D. Maria, etc.*, para chegar a algumas das tendências atualmente mais vivas.

Na segunda parte, que é uma comunicação apresentada no Simpósio Vicentino, reunido em Lisboa, na Faculdade de Letras, em 1965, preocupa-se com a estruturação das formas de tratamento direto nas obras de Gil Vicente, desde o *tu* até *Vossa Majestade* e *Vossa Santidade*. Reparte as formas de tratamento por dois campos como no português contemporâneo: o campo da intimidade e o campo da cortesia. Nota de início que, se entre o tratamento em Gil Vicente e no português dos meados do século XX é pouco sensível a diferença no que se refere ao tratamento de intimidade (*tu*), a divergência é completa no que diz respeito ao tratamento de cortesia: desapareceram, no português contemporâneo, o *vós* e as formas verbais correspondentes, comuns nas peças vicentinas, e generalizou-se o emprego de *voçê, V. Ex. a, o senhor, a senhora, o senhor Doutor, o senhor Engenheiro, o pai, a mãe, o Manuel, a Maria, etc.* Mas adverte que uma leitura mais completa e atenta das obras do célebre dramaturgo permite encontrar, embora circunscritos a casos especiais e bem determinados, tratamentos nominais existentes na língua atual; ao lado de *vós*, as fórmulas *Vossa Mercê, Vossa Senhoria, Vossa Alteza, Vossa Excelência*, a princípio aplicadas só ao rei, depois a fidalgos e finalmente a qualquer pessoa, e outra de uso muito restrito — *Vossa Majestade* —, que só depois de 1597 passou a aplicar-se definitivamente ao rei, antes substituída por *Vossa Alteza*. Examina, à luz de textos, o emprego dos vários tratamentos e o tratamento dispensado a eclesiásticos; por fim, cingindo-se ao que chama “estilo individual vicentino”, estuda, ainda à luz de textos, o emprego “normal” de *tu* e *vós* entre pessoas ligadas por certos laços de parentesco ou por certo tipo de relações sociais.

Na terceira parte, ocupa-se o A. das formas de tratamento *tu* e *vós* na poesia e nas orações da Igreja. Começa pelo emprego de *tu* dirigido a Deus em poemas de Vitorino Nemésio em contraste com o *vós* do *Pai Nosso*. Para explicar esse contraste, remonta ao português antigo (período galego-português, até cerca de 1400, e período pré-clássico, de 1400 aos fins do primeiro quartel do século XVI). Aduz textos para mostrar que o tratamento para Deus era geralmente *tu* na prosa e *vós* na poesia, atribuindo este último ao tom cortês, imposto em todas as circunstâncias aos trovadores e aos próprios jograis. Sempre com o auxílio de textos, situa no século XVI o emprego de *vós* para Deus na linguagem poética, emprego que se estabiliza no século XXVIII, até meados do século XVIII, e o ressurgimento de *tu* no mesmo século XVIII, com os poetas pré-românticos, principalmente Bocage, e sua definitiva fixação nos séculos XIX e XX, com os poetas românticos.

O A. encerra o seu estudo com uma referência ao ensaio “Eu e tu” do filósofo israelita Martin Buber, do qual transcreve frases que, como diz, poderiam

servir de base a um comentário do poema “Prece” de Vitorino Nemésio e que relacionam de maneira impressionante com todo o conteúdo do livro “O verbo e a morte”

Seguem-se quatro apêndices, todos relativos às formas de tratamento.

Felipe Jorge

\* \*  
\*

LUFT, Celso Pedro — Gramática resumida 3. ed. rev e aum. Porto Alegre, Globo, 1976.

A presente edição apresenta a mesma tríplice divisão da gramática (fonética, morfologia e sintaxe), mas difere muito da anterior. Ocorrem numerosas alterações nas definições e conceituações, na redação, na disposição da matéria, na exemplificação, além de acréscimos, supressões, etc. Anotaremos o que nos pareceu mais importante.

Na fonética, alteração na análise fonológica dos vocábulos *canto*, *aguerridos* e *estrambóticos* (3. ed., p. 60-61); supressão da longa *Nota* relativa ao triângulo de Hellwag (2. ed., p. 42); supressão da *Observação* que acompanha a classificação das consoantes quanto ao modo de articulação (2. ed., p. 48); supressão de parte da *Observação* 2 referente aos encontros consonantais (2. ed., p. 51); acréscimo da classificação das vogais quanto à elevação da língua (3. ed., p. 44); acréscimo do quadro completo das vogais (3. ed., p. 45); acréscimo do tópico “Estrutura da sílaba e padrões silábicos” (3. ed., p. 46); aumento do número de ditongos crescentes orais (3. ed., p. 46); ampliação considerável do tópico “Prosódia” (3. ed., p. 58-60); deslocação dos tópicos sobre ortografia e pontuação (3. ed., p. 61-62), antes incluídos no *Apêndice* (2. ed., 174-175); comentário a uma observação do prof. Antenor Nascentes (3. ed., p. 48). Na morfologia, alteração do tópico “As dez classes de palavras” (3. ed., p. 74-75); alteração do tópico “Locução adjetiva” (2. ed., p. 81); supressão da *Observação* referente ao tema (2. ed., p. 63); supressão do tópico referente aos sufixos flexionais (2. ed., p. 65); supressão das *Observações* 1 e 2 referentes aos tempos (2. ed., p. 101); supressão da *Observação* referente às vozes (2. ed., p. 102); supressão da *Observação* referente ao substantivo (2. ed., p. 75); supressão da *Observação* referente ao adjetivo (2. ed., p. 80); supressão da *Observação* às preposições (2. ed., p. 110); supressão do *Apêndice didático* referente à distinção entre advérbio e preposição (2. ed., p. 113); supressão da *Observação* referente ao futuro do pretérito (2. ed., p. 101); acréscimo do tópico “Morfemas” (3. ed., p. 64-65); acréscimo do tópico

“Vogal temática” (3. ed., p. 66); redução da *Observação* referente aos advérbios (2. ed., p. 106); refração e ampliação dos tópicos referentes ao gênero e número do substantivo (3. ed., p. 77-81); leve ampliação do tópico “Pronomes demonstrativos” (3. ed., p. 91); ampliação do tópico “Pronomes indefinidos” (3. ed., p. 91); ampliação do tópico “Infinitivo” (3. ed., p. 101-102); ampliação do tópico “Os tempos” (3. ed., p. 103-104); inclusão, entre os pronomes indefinidos, dos advérbios *algures, alhures, nenhures, outrora, sempre, nunca, pouco, muito* (3. ed., p. 91); inclusão, entre os pronomes relativos, dos advérbios *como, onde, quando* (3. ed., p. 92); ampliação do tópico “Locução adverbial” (3. ed., p. 110); ampliação do tópico “Classificação das preposições” (3. ed., p. 112); inclusão, entre os pronomes (indefinidos) interrogativos, dos tradicionalmente chamados “advérbios interrogativos”, isto é *como, onde, quando, quanto* (3. ed., p. 91-92); inclusão do tópico “Significação das palavras” (3. ed., p. 121); inclusão de representação arbórea (diagramas) nos modelos de análise morfológica (3. ed., p. 120-121) Na sintaxe, inclusão do tópico “Colocação e padrão oracionais” (3. ed., p. 122-124); inclusão, no *Apêndice*, das noções de *adstrata, aglutinação, apofonia, deglutinação, diástole, difusionismo, duração, epítese, étimo, etimologia popular, metafonía, metaplasmo, monotongação, neologismo, oclusão, pancronia, sincronia, sístole* (3. ed., p. 163-168); acréscimo de *Observação* referente ao aposto (3. ed., p. 143); supressão do tópico “Colocação” (2. ed., p. 125); supressão do tópico “Aposto recapitulativo” (3. ed., p. 142); supressão da *Observação* referente a oração com função de adjuntos adnominais (2. ed., p. 158); supressão da *Observação* referente às orações reduzidas (2. ed., p. 159); supressão da *Observação* referente a *por que e porque* (2. ed., p. 162); supressão do tópico “Significação das palavras” (2. ed., p. 175). Na sintaxe ocorre ainda a alteração de doutrina. Por exemplo, na 2. ed., p. 130, entre os casos de indeterminação do sujeito, o “recurso do pronome *se* junto de verbo intransitivo ou transitivo com complemento preposicionado”; na 3. ed., p. 130, substitui esse *recurso* pelo emprego do infinito não flexionado. Outro exemplo: Na 2. ed., p. 133, considera em exemplo:: Na 2. ed., p. 142-143, referindo-se ao objeto indireto, diz: “Indica “chamaram-lhe amigo dos herejes”, *amigo dos herejes* predicativo do objeto indireto *lhe*”; na 3. ed., p. 132, considera essa análise incorreta. Ainda outro o ser em favor do qual ou em relação ao qual se realiza a ação expressa pelo verbo” ou “designa o ser (pessoa ou coisa) a que se dirige ou destina a ação do verbo”; na 3. ed., p. 141, suprime tudo isso. Mais ainda: No tópico das orações subjetivas, substitui as orações com pronome indefinido (2. ed., p. 155) por orações com pronome relativo sem antecedente (3. ed., p. 150) e a mesma substituição de pronomes indefinidos por pronomes relativos sem antecedente faz nos tópicos das orações objetivas diretas (2. ed., p. 155; 3. ed., p. 151), objetivas indiretas (2. ed., p. 156; 3. ed., p. 151), completivas nominais (2. ed., p. 156; 3. ed., p. 151), predicativas (2. ed., p. 157; 3. ed., p. 152) e adjuntivas adnominais (2. ed., p. 157; 3. ed., p. 152). Finalmente, na aná-

lise do período “via um ovo atado na ponta do seu cobertor”, considera, na 2. ed., p. 168, *atado* como simples adjunto adnominal, e na 3. ed., p. 160, como equivalente a “que estava atado”

Sem dúvida alguma, a presente edição da “Gramática resumida” apresenta-se consideravelmente melhorada no seu conjunto e digna de figurar nas estantes de todos os estudiosos da língua portuguesa ao lado de outras gramáticas igualmente notáveis, como as dos professores Celso Cunha e Evanildo Bechara.

Felipe Jorge

\* \*  
\*

MEYERHOFF, Hans — *O Tempo na Literatura*, São Paulo, Editora MacGraw-Hill do Brasil, 1976, 130 pp.

Depois do aparecimento de duas obras fundamentais traduzidas no Brasil, nos últimos anos, debatendo a problemática do tempo na obra literária (*Tempo e Romance*, de Jean Pouillon e *O Tempo e o Romance*, de A.A. Mendilow), eis que sai a lume o trabalho em epígrafe, de Hans Meyerhoff.

Desde o início o A. estabelece a diferença entre o seu livro e o de Jean Pouillon, lembrando que este apenas parcialmente toca no problema do tempo enquanto que o seu tem um caráter mais filosófico e geral, embora em muitos passos se apóie em obras literárias.

Um dos aspectos primaciais do presente trabalho é que procura destrinçar as diferenças entre o tempo cronológico e o psicológico, mostrando com muita pertinência que ambos estão intimamente relacionados, o que constitui um esclarecimento para aquele que ainda julgavam serem realidades estanques.

H.M. assinala, como medida de precaução, que seu estudo “não pretende ser um exercício de análise literária” (pref., p. XIV) mas antes uma “comparação entre o tratamento científico e o tratamento literário do tempo (pref., p. XIV).

H.M. lembra ainda nessa altura que outros autores trataram da problemática do tempo de modo filosófico, caso de Georges Poulet em duas obras, *Estudos Sobre o Tempo Humano* e *A Distância Interior*.

Ultrapassadas estas preliminares passa ao estudo propriamente dito, dividindo a obra em quatro capítulos: “Experiência e Natureza”; “Aspectos do Tempo na Literatura”, “O Tempo e o Mundo Moderno” e “Literatura, Ciência e Filosofia”

Destes tópicos, o segundo trata rigorosamente do tempo na obra literária, enquanto que os outros apenas tangencialmente se preocupam com o assunto, mantendo um caráter mais geral.

No capítulo dedicado à literatura (por sinal o mais extenso e fulcral do livro) H.M. analisa os modos possíveis do aparecimento da atividade subjetiva, ou distribuição desigual; fluxo contínuo, ou duração; fusão dinâmica ou interpenetração da ordem causal na experiência e na memória; duração e estrutura temporal da memória em relação à auto-identidade; eternidade e transitoriedade, ou direção temporal para a morte.

Como se pode depreender, os dois últimos tópicos extrapolam o caráter especificamente literário e situam-se no campo da especulação filosófica.

No que concerne à apreciação da inter-dependência funcional das unidades do tempo e do eu com relação ao passado, cumpre destacar a análise da problemática da memória e da imaginação como tempos fundamentais na criação da obra literária. A propósito do segundo aspecto, assinala H.M.:

“A imaginação criadora é recordação criadora. A recordação é uma atividade uma operação — não a reprodução passiva das respostas habituais da memória. Construir uma obra de arte é reconstruir o mundo da experiência e do eu” (p. 43).

Outra linha importante defendida pelo A. é a da assunção do tempo como evolução criadora a que se liga a problemática da transitoriedade e da eternidade.

Obra extremamente sugestiva quanto à caracterização do tempo na literatura, alargando-se em termos da própria vida humana, o presente trabalho de H.M. revela-se imprescindível instrumento para os estudiosos da ficção em geral e em particular do romance.

João Décio

\* \* \*

\*

SILVEIRA, Miroel A CONTRIBUIÇÃO ITALIANA AO TEATRO BRASILEIRO. Edição Quiron/MEC. 1976. 319 p.

O livro, originariamente uma tese para obtenção do grau de Doutor, é um estudo detalhado da influência italiana no teatro brasileiro, cobrindo o período de 1895 a 1964. O autor inicia com os antecedentes históricos, sociais e econômicos, que motivaram a emigração dos italianos. Para tal nos traça um

esboço da Itália a partir de 1861, do reinado de Vittorio Emanuele II. Apontando as causas que forçam a emigração, serve-se de dados estatísticos para demonstrar que apenas uma parcela pequena dos italianos que buscavam melhores condições de vida se dirigiu para o Brasil. Este número, pequeno em relação aos que procuraram outros países, viria a ter uma influência marcante no nosso país, em vários setores de atividade, inclusive na vida teatral, objeto de estudo do Autor.

No Brasil, o imigrante tem sua história relatada a partir do momento em que chegava à Hospedaria dos Imigrantes, de onde seguiria posteriormente para as fazendas de café do interior, especialmente de São Paulo. Aqueles já acostumados ao trabalho na lavoura lá permaneciam. Os outros acabavam conseguindo vir para a Capital ou outras cidades, onde exerciam as mais variadas profissões. O Autor demonstra com cifras que, a partir de 1888, o número de italianos a aportar aqui começa a aumentar gradativamente. Comparando esses dados com os referentes a imigrantes de outras procedências, vemos que os italianos encabeçam a lista. Houve ocasiões mesmo em que o número de italianos em São Paulo ultrapassava o de brasileiros. Fixando-se em blocos, agrupavam-se no Brás (napolitanos), no Bom Retiro (vênetos), e no Bexiga (calabreses). Uma variedade de artífices, qualquer ocupação lhes era honrosa desde que rendesse dinheiro. Essa necessidade imperiosa de vencer na América é o traço comum que os manteve unidos. Fundaram sociedades de “socorros-mútuos”, as primeiras escolas italianas, sociedades esportivas e políticas, bem como jornais.

O “filodrammatici”, amadores que representavam peças de teatro em italiano, têm origem nas mencionadas sociedades, que proporcionavam reuniões de caráter curioso. Constavam realmente de várias atividades de palco, tais como dramas, declamações, números musicais, encerrando-se sempre com um baile. Os fundos arrecadados revertiam em benefício dos italianos necessitados. O Autor descreve aqui não só o filodramático, amador que se dedicava ao teatro nos fins de semana, mas nos dá toda uma visão da vida social dos imigrantes, que girava em torno do teatro com o mesmo espírito do religioso a frequentar a igreja.

Discutindo e comentados os antecedentes históricos passa agora a descrever *A Fase Italiana* (1895-1914), capítulo bastante longo, no qual discorre inicialmente sobre *Os Primórdios do Teatro no Brasil e a Atuação dos “Filodramáticos”*. A primeira interpretação em língua italiana é perante a família imperial, no Rio de Janeiro, com Adelaide Ristori, que inaugura uma série de visitas de atores italianos. O Autor estabelece aqui um paralelo com situações semelhantes em Buenos Aires, Montevideu e Nova York, para onde também se dirigem as companhias italianas, suscitando uma verdadeira onda de sonhos teatrais nos imigrados. Miroel Silveira descreve o tipo de teatro

trazido, bem como o repertório, fazendo sempre menção das tendências dramáticas européias e de como elas influenciaram no teatro italiano. Esses primeiros elencos italianos a nos visitar marcaram distintamente o teatro que viria a se fazer aqui. Em seguida, passa o Autor a falar sobre *As figuras inspiradoras da "italianità"* — Alessandro Manzoni, Garibaldi, Edmondo de Amicis e Giuseppe Mazzini, personagens a respeito das quais traça um breve esboço biográfico, além de apontar sua participação no "Risorgimento" e pós- "Risorgimento", 'presença que tiveram enorme significado na estruturação da jovem Itália" *O Teatro da Jovem Itália* está representado nas figuras de Alfieri, Silvio Pellico, Carlos Marengo, Paolo Giacomette, Ferdinando Martini, Felice Cavallotti, cujos textos são encenados pelos elencos visitantes. As sociedades filodramáticas merecem agora um estudo mais detalhado por parte do Autor, que se detém no exame do nascimento dessas sociedades, bem como de suas atividades artísticas, especialmente em São Paulo. Recebe destaque especial a figura de Itália Fausta, a quem dedica um capítulo inteiro, estudando a grande trágica desde sua data e local de nascimento, assunto não esclarecido. O pano de fundo da atuação da famosa atriz é o das sociedades filodramáticas a princípio, até que depois passa a profissional, o que se dá no Teatro Verdi de Piracicaba.

Volta agora o Autor a sua atenção para a *Expansão do Movimento Filodramático e Esboço de Reação Nacionalista*. A expansão se deu justamente como resultado do sucesso de Itália Fausta, cuja profissionalização estimulou ainda mais a criatividade artística dos filodramáticos. É agora também que São Paulo recebe a visita de Eleonora Duse e Gustavo Salvini, fato que estimulou ao máximo o entusiasmo dos filodramáticos. O Autor narra ainda a fundação do Teatro Colombo, bem como de vários "filodrammatici" e, fato importante, a fundação da primeira escola de Arte Dramática. As companhias estrangeiras continuam suas visitas, documentadas através dos jornais da época.

Chegamos assim a *Teatro Paulista em seus Primórdios*, parte do estudo no qual o Autor nos presenteia com São Paulo do começo do século, construção do Teatro Municipal, palacetes da Avenida Paulista e... pizza napolitana. Mostra também como "as raízes ideológicas do 'Risorgimento' apontavam vivas no solo estranho", no nome dos patronos, nas datas evocativas e também no repertório. *O Início da Reação Nacionalista* ocorre em 1910/1914 e suas causas são históricas e políticas. É quando começam a surgir as alterações de textos italianos e brasileiros, bem como encenação de peças nossas. O arrolamento das companhias teatrais, seus elencos e repertórios é obra de historiador, que o Autor executa com paciência e minúcia de detalhes. A fase italiana propriamente dita ficou para traz e inicia-se a *Fase Italo-Brasileira*, apresentada sob quatro enfoques principais, ou seja, a reação nacional regionalista, nacional-urbana, declínio e contra-reação de costumes ítalo-brasileiros, bem como com um paralelismo com a dramaturgia rioplatense. Um capítulo

à parte é dedicada a Nino Nello e, para terminar, é posta em destaque a figura do imigrante italiano como personagem teatral, em substituição ao caipira. A documentação é exaustiva e vemos como pouco a pouco o teatro brasileiro emergiu primeiro nas representações bi-lingües ou mesmo tri-lingües, depois firmando-se com atores brasileiros, em companhias brasileiras de repertório nacional. É citada várias vezes a atuação da atriz Olga Navarro, importante para a pesquisa do Autor, por causa de sua origem italiana e também por se ter tornado internacional. Miroel Silveira detecta também a origem do gosto brasileiro pela comédia ligeira, que seria influência de um verdadeiro estado de espírito eufórico e cheio de sensações do pós-guerra e da influência do cinema norte-americano.

Com o surgimento do sainete, que o Autor explica ser um gênero dramático que tem origem nos “passos” e “entremeses” de Quiñones, Lope de Rueda e de Cervantes, o italiano surge no palco pela primeira vez “em forma artística significativa”, numa “situação vivida”. O gênero chegou a nós através de Buenos Aires, com o intercâmbio de atores, e a ele se dedicaria mais tarde Nino Nelo, objeto de preocupação do Autor, que verifica todas as encenações nas quais o ator toma parte, até culminar na interpretação daquela que o consagrariam “o príncipe da comédia de costumes ítalo-brasileira”

O Autor mostra ainda, através de 58 textos, a decadência da sociedade paulista tradicional em favor do imigrante italiano em ascensão. Os textos são ilustrativos e sua intercalação amenisa o estudo que deixa de ser meramente informativo para se tornar leitura interessante. São também examinadas peças portenhas traduzidas e adaptadas, encenadas em nossos palcos, bem como peças nossas levadas à cena em Buenos Aires e Montevideú. Relevante a estatística feita pelo Autor quanto ao conteúdo das peças, que colocavam em primeiro lugar a família e dinheiro, seguidos de nacionalidade, casamento, recreação, moral, ascensão social, conflito de gerações e por último política.

Numa síntese final, intitulada *Tupy yes Tupy*, o Autor reflete sobre a pesquisa realizada, concluindo ser um trabalho apenas preliminar, que suscitou a preocupação em torno de dois problemas. O primeiro diz respeito às identificações e oposições entre as carreiras de Italia Fausta e Ninno Nello, saídos que foram da mesma origem comum dos filodramáticos. O segundo é uma indagação sobre o tipo de influência exercido pelos citados filodramáticos no moderno teatro brasileiro. Estabelece um paralelo entre os dois atores, na medida em que ambos se tornam famosos pelas personagens que interpretaram, Italia Fausta como “Jacqueline” de “A Ré Misteriosa”, dramalhão de Bissou, e Nino Nello como o tipo do imigrante italiano. Lembra ainda que a Italia Fausta deve o teatro brasileiro, entre muitas outras coisas, a idéia do Serviço Nacional de Teatro e a inclusão da classe teatral na legislação trabalhista. Chega mesmo a considerar sua atuação como “o alicerce sobre o qual... se construiu o moderno teatro brasileiro” Ninno Nello além de intérprete, foi



muito ativo nos movimentos da classe e a ele se deve a fundação da Casa do Ator em São Paulo.

A pesquisa do Autor abrange ainda a formação das companhias teatrais em São Paulo e num *Epílogo Aberto* vê a continuação da personagem encarnada por Ninno Nello em Mazzaropi, no cinema. Termina com uma bibliografia e um Roteiro Iconográfico, no qual predominam fotografias de Italia Fausta. Prática infelizmente ainda não adotada entre nós, fica faltando um índice remissivo, muito útil em trabalhos dessa natureza.

Resultado de pesquisa séria e minuciosa, a obra é um verdadeiro fonte de referências e de inspiração para outros estudos, além de leitura fluente e de grande interesse.

Martha Steinberg

\* \*  
\*

Scliar Moacyr, *Os deuses de Raquel*, Edit. Expressão e Cultura, São Paulo, 1975.

Com *Os deuses de Raquel*, sua última obra<sup>1</sup>, Moacyr Scliar confirma as qualidades já reveladas em obras anteriores. Dotado de um estilo veloz e trabalhando sobre um material judaico, o autor explora a situação desse grupo deslocado geograficamente onde quer que se encontre, suas angústias, sonhos, medos, anseios, lendas, tradições, seu processo de adaptação/desadaptação, com uma força e poesia que tornam sua obra<sup>2</sup> merecedora de atenção e estudo.

Tomando-se como foco de análise sua última obra, o que de imediato chama a atenção, é a possibilidade de enxergar nela dois planos. O primeiro, narrativo propriamente dito, evoca todo um mundo judaico enxertado em Porto Alegre. O segundo vem marcado via de regra pelo comentário bíblico destacado do primeiro, inclusive pela utilização de uma tipologia gráfica que se incumbe de diferenciá-lo do corpo narrativo. Trata-se de uma colagem ou de uma organização intersectada, feita de fragmentos justapostos e que por força da justaposição vai estabelecendo relações de contaminação, a ponto de se poder falar em um duplo movimento conjuntivo/disjuntivo.

---

(1) — Esta resenha está sendo publicada com certo atraso. — N. da R.

(2) — Além do livro em questão, publicou a “Guerra do Bom Fim” Edit. Expressão e Cultura, São Paulo, 1972; “O exercito de um homem só”, Edit. Expressão e Cultura, São Pulo, 1974.

A disjunção vai-se encaminhando para a conjunção ao longo da obra, a tensão criada vai-se resolvendo numa absorção constante da narrativa que, ao fim, acaba por englobar o comentário transformando o intertextual em intratextual.

O curioso desse procedimento formal é que ele corresponde totalmente à matéria que trata.

A apresentação da trajetória da personagem central — Raquel — fortemente carregada dos problemas que um judeu enfrenta enquanto grupo minoritário na diáspora, é acompanhada pela perseguição de um olho que não a abandona um só instante, que a vigia em todos os seus atos.

Olhos de Deus? Jeová, o Deus de justiça que nada perdoa, que a enxeriga inclusive em sua recôndita tentação de abandonar o grupo a que pertence para aderir ao fascínio das imagens e do ritual cristão? Que a acompanha nas noites de solidão, entre o sonho e a vigília, quando a voz do corpo não encontra eco e no silêncio da noite ele se debruça sobre si mesmo num gesto de auto-sexualidade?

Mas também o olho do narrador sempre presente, perscrutador de sua criatura recortada dos livros sagrados e perdida num mundo dividido, onde o sagrado e o profano, o pecado e o castigo, o bem e o mal, ainda guardam seus limites bem definidos. Mundo em que a filha de Israel anda de automóvel, toma laranjada, vai à praia, trabalha numa loja de ferragens, tudo isso num contexto “gói” (não-judeu), que a atrai ao mesmo tempo que a retrai: os gestos de aproximação desse mundo a um tempo acessível e inacessível vão tecendo suas malhas e nelas Raquel vai se perdendo. Impossível devolvê-la à sua matriz mítica. Fora de lugar, dividida, humana, à mercê dos olhos de Deus, criador primeiro e do narrador, seu intermediário, é mais fácil confiná-la ao universo da ficção ou mesmo remetê-la à realidade, espaço de que se nutre e cujos problemas privilegia.

Lançada num jogo cujas regras desconhece, Raquel que estudou num colégio de freiras por causa do capricho do pai, latinista frustrado e comerciante a contragosto, não pode se casar com um “gói” Mas, em contrapartida, não pode estabelecer relações de amizade com Débora por se tratar de uma “judia de gueto”; isto é, de estirpe inferior, moradora do Bom Fim. Sofrendo pressão do grupo mais forte e sem condições de se situar diante dele ou mesmo de aderir a ele, sua resposta é a vingança, mas a vingança mesquinha, lançada sobre a balconista, sobre o rapaz que lhe enche o tanque de gasolina, sobre Isabel, sobre todos a quem puder lesar de uma ou outra maneira.

Mito encarnado e dividido, Raquel nos reenvia tanto a um código cultural e literário, já que recortada da Bíblia, como realidade, porque personagem num mundo também degradado que, ao invés de oferecer-se a ela como problemático e movê-la pela angústia a defrifá-lo e a oferecer-lhe resistência, configura-

se enquanto espaço que propicia metaforicamente a sua queda. A terra do povo eleito transforma-se em cidade (Porto Alegre) e o olho de Deus em olho do narrador.

O narrador assume e de certo modo denuncia esse embate, no nível da narrativa, e a tensão entre a ficção e o mito se resolve com a “vitória” da ficção, mas de uma ficção que remete o leitor ao real, enquanto o mito permanece como um contraponto latente, distante e quase perdido.

Num mundo mesquinho, reificado, problemático, a cujo cerco é difícil se opor, e que para um judeu se apresenta como mais problematizado, já que lhe é necessário assumir uma posição (de grupo? contra o grupo? individual? enquanto judeu?), a narrativa de Scliar oferece uma saída digamos positiva na figura de Miguel, o louco, o que dedica sua vida à reconstrução do templo de Deus, tarefa incumbida na Bíblia ao rei Salomão. Mas o templo que constrói lenta e pobrementemente transforma-se em tarefa de vida, meta, e não tem por finalidade salvar os judeus, reuni-los para mantê-los coesos; então, para que o templo? Ação individual de um louco? Referido como louco, Miguel é a personagem mais coerente da obra, e o templo é o espaço que constrói para si, espaço sagrado não de Deus, mas do homem. O lugar que ocupa não lhe é ofertado, mas conquistado, construído. E o olho que persegue Raquel de começo a fim revela-se como sendo o de Miguel, que na sua “loucura” se coloca como indivíduo, como o *outro*, presença que obriga o *eu* a se situar enquanto eu. Por isso, presença incômoda e repudiada. Oferecendo resistência à degradação, sofrendo o processo de destruição que o cotidiano impõe aos homens, sua resposta não é a da entrega, da aquiescência da queda, mas a da resistência. Essa a resposta. Essa a saída.

O narrador demiurgo, mediador de Jeová, oferece à sua criatura a única saída humana: manter-se enquanto homem.

Onipresente, onisciente, é o olho de Miguel que percorre a obra e acompanha Raquel em seu trajeto entre deuses de barro, e é o seu gesto, homólogo ao do narrador (é ele, em verdade, o narrador) que revela a linguagem cifrada do mito em história vivida.

“— Não sou Miguel. Sou aquele cujo nome não pode ser pronunciado  
Sorrio.

— Chama-me Jeová —

.....

Vou mostrar-lhe o Templo, finalmente concluído. Quero que veja o Livro, o Livro que agora termino de escrever e que conta tudo destes dias. Os dias de Raquel. Destes deuses: os deuses de Raquel”.<sup>2</sup>

Terminado o Templo, espaço sagrado onde se projeta o homem, é possível contar a sua história, velada no Livro sagrado, revelada na ficção.

Berta Waldman

\* \*  
\*

NIR, RAFAEL E FISCHLER, BEN-ZION-KILSHON *AMO* (Como é a língua do seu povo), *CHAIM RABIN JUBILLE VOLUME* Jerusalém Council on the Teaching of Hebrew, 1976.

A publicação deste livro de estudos de lingüística aplicada foi a forma que os colegas e discípulos do eminente Professor Chaim Rabin, da Universidade Hebraica de Jerusalém, escolheram para comemorar o seu sexagésimo aniversário. Os estudos incluídos nesta coletânea lhe são ofertados como homenagem pela sua atuação no desenvolvimento do ensino da língua hebraica em Israel e no exterior e como reconhecimento pela sua contribuição no campo da lingüística aplicada.

Esta resenha tem o objetivo de divulgar no nosso meio esses estudos da língua hebraica e desta forma, também homenagear o grande mestre, de quem tivemos o privilégio de receber ensinamentos, orientação e supervisão, nos dois estágios que realizamos na Universidade Hebraica de Jerusalém.

O livro contém quinze estudos de importantes lingüistas e professores de língua hebraica e, no final, uma relação das publicações do homenageado. Observa-se, em número de estudos, a influência da orientação do Prof. Rabin, através das muitas referências a suas obras dentre a bibliografia citada pelos autores.

Grande parte dos trabalhos apresentados nesta coletânea, estuda sob diferentes aspectos a problemática da tradução para e do hebraico. Iniciaremos a apresentação por estes estudos.

No estudo "*Problemas de tradução literária para o hebraico*" a autora Shoshana Blum analisa as diferentes correntes na abordagem da tradução. Segundo a autora, a história das traduções literárias para o hebraico tem sido regida, até recentemente, pelos padrões estilísticos estabelecidos pela prosa hebraica. Como resultado, tradutores tenderam a usar um estilo "alto" e formal ditado não pelas variações estilísticas da obra a ser traduzida, mas pela necessidade de "beleza", estabelecida para uma boa tradução. Recentemente, surgiu uma nova corrente, que rejeita as normas anteriores e reivindica "uma equivalência estilística completa" com a obra original.

A autora analisa e critica a tradução para o hebraico de "A perfect day for Bananafish" de Salinger e focaliza as dificuldades enfrentadas na tradução. Segundo Shoshana Blum as falhas são devidas a uma interpretação simplista do

tradutor no que se refere à equivalência estilística; o tradutor parece estar tão ansioso de permanecer fiel ao hebraico falado atualmente que ele negligencia algumas das funções literárias mais sutis da linguagem dos diálogos originais.

Segundo Merton Dagut em *“O “vazio” semântico como um problema de tradução do hebraico para o inglês”*, as palavras de uma dada língua constituem um tipo de “mapa” da experiência lingüística de seu interlocutor. As línguas diferem umas das outras em seu “mapeamento” léxico, não menos que em seus sistemas fonológico e sintático. Tais diferenças léxicas são, naturalmente, de interesse primordial dos tradutores.

Uma razão principal das diferenças interlinguais de “mapeamento” léxico, é que todos estes “mapas” têm “furos”, que diferem de língua para língua, de acordo com os diferentes traços de experiência selecionados como importantes pelas várias comunidades falantes da língua. Daí, o encontro freqüente que o tradutor tem com tais “vazios” semânticos. Este artigo tenta colocar uma tipologia de “vazios” ingleses frente a frente com os hebraicos, mostrando como os vários tipos diferem em termos de tradução.

Os quatro tipos de “vazios” identificados e analisados são: 1) de meio ambiente; 2) cultural; 3) léxico; 4) sintático. Destes, o primeiro e o segundo são mostrados como traduzíveis por explicação perifrástica, apesar de se prestar à transliteração como melhor solução, acompanhado por uma nota explicativa no final da página. Por contraste, o único meio usual de submeter o terceiro é perifrásticamente, por tradução dos componentes semânticos da palavra, que exige uma análise semântica precisa pelo tradutor. Finalmente, as dificuldades apresentadas pelo quarto são primariamente estilísticos; equivalentes ingleses ao nível sintático podem sempre ser encontrados.

*‘Por uma estilística comparativa de inglês e hebraico’* de Edward A. Levenstson:

Segundo o autor, uma análise detalhada de traduções para o hebraico e inglês de prosa expositiva formal em inglês e hebraico sugere que, para cada língua, há “estruturas de discurso preferenciais” (ao termo é dada uma definição precisa), características deste registro escrito particular.

Eventualmente, uma estilística comparativa das duas línguas deverá tanto cobrir uma ampla gama de registros como descrevê-los independentemente, sem valer-se de tradução.

Mas, a análise da tradução fornece um discernimento útil para pesquisas posteriormente.

Três hipóteses são examinadas detalhadamente:

1) a língua inglesa prefere a anáfora gramatical enquanto que o hebraico prefere a repetição léxica. São dados exemplos desta característica.

2) o hebraico evita estruturas que requeiram interpretação semântica considerável; os escritores de prosa inglesa exigem mais de seus leitores.

3) o inglês tem mais sentenças “altamente pesadas” ou “periódicas” que o hebraico.

Finalmente, outras hipóteses dignas de investigação e métodos alternativos de pesquisas são sugeridos.

Em *“Tradução literária-breves notas metodológicas”*, René-Samuel Sirat apresenta os problemas metodológicos específicos da tradução literária para e do hebraico. Ela acentua e analisa a dificuldade adicional ocasionada pela coexistência no hebraico moderno de diferentes registros estilísticos neo-bíblico, neo-rabínico e neo-iluminista. Esta coexistência explica as quase insuperáveis dificuldades que o tradutor enfrenta ao ousar atacar um texto bíblico ou de poesia moderna.

Os demais estudos contidos neste livro tratam de diferentes temas, como: ensino de uma segunda língua, fonética, semântica e aspectos puramente gramaticais do hebraico moderno conforme seguem:

No artigo *“Sobre o Infinitivo e o “Nomen actionis” no hebraico bíblico e moderno”*, Mordechai Ben Asher trata da questão da existência ou não de uma diferença no uso do “infinitive absolute ou infinitive construct” e do “nomen actionis” (em hebraico: “makor” e “shem hapeulá”) O autor apresenta exemplos e cita estudos provando que no hebraico bíblico estas formas serviram à mesma função. Entretanto, com o desenvolvimento da língua, estas formas começaram a diferir uma da outra. Ben Asher apresenta uma lista destes casos e conclui que no hebraico moderno há diferenças sintáticas claras entre estas formas.

Em *Fonética e o ensino de uma segunda língua*, Asher-Laufer mostra que, como a fala é o mais importante fator em qualquer língua moderna e como toda língua tem seu próprio sistema de som, seu próprio ritmo e sua própria entonação, um conhecimento da fonética articulatória pode tornar o estudo de uma segunda língua mais fácil e mais acurado. O estudante, ao aprender uma segunda língua, deve romper hábitos que seguiu desde a infância. Somente um professor com conhecimento de fonética pode ensiná-lo a usar cordas vocais, sua língua, seus lábios e o resto de seu aparelho fonador de uma maneira diferente à que ele usa ao falar sua língua natal.

Além disto, o artigo sugere a preparação do material de ensino de acordo com as línguas de origem dos estudantes. Assim, os exercícios recomendados para um americano estudando hebraico devem ser diferentes daqueles recomendados aos russos ao estudarem a mesma língua.

Em *“As colocações no hebraico moderno”* Rachel Landau analisa a colocação, “a junção de um verbete léxico a uma série restrita de itens” através de muitos exemplos do hebraico moderno e mostra os diferentes aspectos.

Em "*Transparência lingüística e psicolingüística no hebraico moderno*", Raphael Nir sugere uma distinção entre "transparência linguística", que é um fato objetivo e "transparência psicolingüística", que é um fenômeno subjetivo e que deve ser considerado como parte da competência específica do falante.

Muitas palavras são motivadas a partir de um ponto de vista lingüístico, mas são completamente "opacas" para os falantes que não estão cientes de sua motivação.

A importância prática desta distinção é corroborada por alguns dos problemas com os quais se confrontam os estudiosos de uma segunda língua. A primeira preocupação do professor é com o tipo de transferência psicolingüística. Quando a formação lingüística de seus alunos não lhes permite "ver através" de certas palavras, ele deve prestar atenção especial às suas aquisições. Um grupo que causa dificuldades especiais aos estudiosos de uma segunda língua é o das expressões idiomáticas. Apesar de alguém poder argumentar que a maior parte destas combinações é semanticamente motivada, o autor acredita, que, de um ponto de vista psicolingüístico, apenas poucas delas são transparentes isto é, naqueles casos onde uma modificação semântica que causou o "significado idiomático" é óbvio ao estudioso.

*"Sobre a Elipse: abreviação através da supressão do "Construct State" (hanismach) de Dov Sadan.*

O autor trás um número de exemplos principalmente da poesia idiche e hebraica do uso da elipse em vez da expressão completa. Este artifício sintático é usado por autores reputados conforme a exposição de Dov Sadan.

Em "*Renascimento da fala hebraica e o Estilo de Jerusalém*", Reuven Sivan relata sobre o renascimento do hebraico falado, em Israel, por volta do fim do século passado e aponta as diferenças surgidas entre o hebraico falado e o estilo do hebraico escrito daquela época.

*"O Problema de Supleção no ensino da segunda língua"* de Ben-Zion Fischler.

O uso de exercícios-modelo no ensino de uma segunda língua frequentemente leva à formação de modelos por analogia, que na língua visada são substituídos pela supleção com modelos excepcionais ou substituições imprevisíveis.

O autor chama a atenção ao uso desses exercícios que frequentemente levam à formação de modelos por analogia. Fischler sugere que o material de exercícios seja cuidadosamente preparado para evitar "induzir" o aluno a derivar modelos não existentes, embora logicamente corretos. Ele cita muitos exemplos esclarecedores e sugere o desenvolvimento de material de ensino da língua que leve em conta estes problemas.

*"Da Frequência de Letras e Fonemas no Hebraico Moderno e Bíblico"* de Jehuda T. Radday e Haim Shore.

Os autores fazem um estudo que visa examinar, medir e verificar quantitativamente, de maneira exata, a afinidade entre o hebraico bíblico e o moderno, levando em conta apenas o sistema consonantal.

Em “*O ensino da inflexão do verbo hebraico — motivantes morfológicos e transições ordenadas*” Haiim B. Rosen toma como ponto de partida do seu estudo a afirmação de Bloomfield (Language 28) de que algumas formas de um paradigma inflexionado devem ser preferivelmente tomados como básicos a fim de evitar uma descrição complicada e indevida.

Rosen recomenda neste artigo uma seqüência de formas verbais inflexionadas do hebraico moderno e que não têm conexão com a estrutura da língua como tal. O princípio básico é o da economia, tentando permitir ao aluno que adquira o número máximo de formas verbais em cada estágio, com o número mínimo de “regras” a serem retidas em cada passo de transição a uma nova entidade morfológica. A seqüência didática sugerida começa com as formas imperativas com sufixo e o autor expõe as bases teóricas desta recomendação.

Em “*O papel do árabe nas inovações de vocabulário*”, de Elizer Ben Yehuda Jonathan Shunnary apresenta um estudo histórico a respeito do interesse de Eliezer Ben Yehuda, o inovador do hebraico moderno, pelo idioma árabe. Ben Yehuda desenvolveu uma teoria de que o árabe clássico preservou muitos radicais e palavras que também existiram no hebraico, mas que acidentalmente não se encontram nos vestígios literários do hebraico. Sugere o árabe como fonte para a ampliação do vocabulário hebraico. Suas teorias foram bastante criticadas e o autor deste estudo analisa documentos da época.

“*Uma sugestão para o ensino da sintaxe hebraica*” de Itzchak M. Schlesinger.

Neste artigo é salientada uma abordagem para o ensino da análise da estrutura de superfície da sentença hebraica, e é ilustrada com detalhes para o ensino de algumas das principais partes da sentença simples, tais como sujeito, predicado e objeto direto. É mostrado como estes elementos podem ser ensinados pelo uso do critério formal, e como, subseqüentemente, a estrutura de superfície pode ser ligada com as relações semânticas expressas na sentença. O método pode ser empregado em escolas elementares.

O volume contém, inda uma relação das publicações do Professor Chaima Rabin.

RIFKA BEREZIN

\* \* \*

\*



KEVORKIAN, ASDGHIG, *ARHESTNER OU GUENTSAGH HAYKAKAN*

*MANRANGARNERUM*, (Os Artesanatos e Modo de Vida nas Miniaturas Armênicas). Editora Hayastan, Erevan, 1973, 156 pp.

Trata-se de uma obra de inegável valor artístico e histórico, apresentada como um álbum de lâminas, que reproduzem iluminuras de manuscritos armênios dos séculos XI a XVIII. A edição é da mais alta qualidade, tanto na encadernação e papel, como na arte gráfica.

Compõe-se de três partes. A primeira é a uma nota introdutória pela qual a autora esclarece o conteúdo e os objetivos de seu trabalho. A segunda constitui realmente o corpo da obra; são 48 lâminas com 488 figuras coloridas, elaboradas segundo as tonalidades originais e, em sua maior parte, no tamanho em que foram realizadas. A última parte é um Índice triplo, com remissão às Lâminas aos assuntos e aos manuscritos.

O texto inteiro, incluindo Nota inicial e índices, muito reduzidos em relação à quantidade das ilustrações, foi redigido em três idiomas: armênio, russo e inglês; o título, igualmente, é trilingüe (em inglês: "The Crafts and Mode of Life in Armenian Miniatures"), bem como a indicação no ante-rostro: "Instituto Mesrop Mashtoz de Manuscritos Antigos-Matenadaran"

As fontes utilizadas para a composição desse volume são pergaminhos existente no "Matenadaran" — Repositório de Manuscritos Antigos — de Erevan, capital da Armênia. O material foi colhido em mais de dez mil documentos, os quais, no entanto, representam apenas uma parte do acervo disponível de manuscritos armênios, conservados até hoje, num total de aproximadamente 25.000.

Da Introdução se depreende que esse livro exigiu larga pesquisa, comprovada no resultado, visto que as miniaturas foram organizadas conforme os temas sugeridos pelo título. Assim, há 19 assuntos, representativos das várias atividades da vida quotidiana — artesanatos, ofícios e artes, nas épocas abrangidas. Ou seja, o álbum retrata os usos e costumes e os interesses preponderantes naquela sociedade. Foi empregada a palavra "miniatura" para indicar aquilo que geralmente conhecemos como "iluminuras": desenhos ornamentais distribuídos ao redor do texto manuscrito em pergaminhos, ou para salientar letras iniciais. Coloridos e delineados com extraordinária riqueza nos detalhes, evidenciavam uma dedicação completa à reprodução de particularidades da vida e das preocupações da época.

As iluminuras, como tais, formam verdadeiros manancial ao pesquisador que busque descobrir quais teriam sido aquelas preocupações, na época em que se compuseram os manuscritos. E o objetivo da autora, nessa obra, é justamente salientar o valor das miniaturas como fonte histórica, e despertar em relação a elas o interesse dos especialistas, para o estudo dos hábitos das antigas sociedades armênias. Aquelas iluminuras, em sua opinião, ainda não foram devidamente

analisadas desse ponto de vista; unicamente se tem verificado seu valor artístico e tem sido ignorado o enorme potencial do conteúdo, como índice revelador do que efetivamente compunha o ambiente social armênio daqueles século. A autora, nas figuras exibidas, deu-se ao trabalho de mostrar os detalhes, ou parte, das iluminuras originais, com o fim de salientar os pontos de interesse em determinado assunto. Desta forma, encontram-se agrupadas as figuras, não pela seqüência dos manuscritos de cujas iluminuras se extraíram elementos; e sim, conforme os temas que elas representam. Numa consulta à lista das lâminas, verifica-se que as matérias foram ordenadas quanto à importância econômica das ocupações principais, a partir das atividades agrárias; e no final, as artes.

As iluminuras foram, pois, selecionadas com o intuito de ilustrar de modo bastante explícito, não somente quais eram as ocupações predominantes a que se entregavam os antigos armênios, como também os vários implementos utilizados, e os métodos e estilos de trabalho. Assim para a agricultura, pastoreio, caça e pesca, navegação, edificação, marcenaria, cerâmica, fabrico de armas e armaduras, fiação e tecelagem, etc., apresentam-se figuras humanas em execução de tais atividades e iluminuras dos respectivos utensílios. A arte de escrever e a de compor os próprios manuscritos são ricamente representadas, pelo mobiliário, acessórios, aparelhamentos, apenas, estiletos e demais pertences, bem como o necessário para a encadernação.

Nota-se a preocupação dos artistas de fixar detalhes, de peças de mobília, de armas, de utensílios agrícolas, de tapeçarias, de emblemas heráldicos, vestuário e calçado; esse aspecto das iluminuras justifica a idéia da autora, quanto a constituírem elas um amplo depósito de informações sobre os usos e costumes que traduzem, de modo tão claro e direto.

As artes teatrais e circenses, dança, ginástica, drama, encontram-se ilustradas em grande quantidade, especialmente os instrumentos musicais, de que há seis lâminas com 61 figuras independentes. Também numerosas são as miniaturas relativas ao vestuário, armas e armaduras, a arte do copista, e mobiliário em geral.

A maior procedência das iluminuras é, como se poderia facilmente concluir, dos Evangelhos; e nestes se encontram figuras dos mais variados temas, e não apenas de motivos sacros. Os documentos de origem mais antiga, de que foram extraídas figuras, a saber — uma do ano 1.038 e seis do séc. XII, são todos Evangelhos; mas reproduzem: escudo de armadura (o mais primitivo); entalhe de assento em madeira, ponta de lâmina para derrubar parede, barco e rede de pesca, urna, machado, pena de escrever.

A seguir, manuscritos de *Khorans*, ou cânones, dos Evangelhos; História de Alexandre, o Grande; Bíblia; livros de hinos e de orações. É interessante assinalar que na maioria os autores das iluminuras são conhecidos e devidamente indicados.

A nota introdutória resalta os aspectos mais significativos das lâminas — e podem ser assim resumidos;

As figuras iniciais, que tratam da vida agrária, colocam ênfase nas diversas fases do cultivo da terra — semeadura, colheita, debulho de cereais; nas ferramentas agrícolas — arado, carro, pás; no plantio e crescimento da vinha. Destaca-se uma iluminura do séc. XVII que mostra a colheita da uva e também o preparo do vinho (lâm. III, fig. 1).

Os manuscritos da Cilícia formam rara coleção de cenas de caça e lutas de animais, inseridas nos cânones do Evangelho; e nas composições menores, a brilhante execução e naturalidade evidenciam, além da qualidade do artista, que a caça era um dos esportes favoritos, estando indicadas as armas dos caçadores, como arco, flecha, espada, sabre, punhal, etc.; ao passo que as lutas de animais são uma demonstração do relacionamento do homem daquela época com o seu meio ambiente. Revela-se que os habitantes da Armênia, país com muitos rios e lagos, tinham na pesca o seu passatempo preferido e que as mais antigas ilustrações desse tema datam do séc. XI — *O Evangelho de Moughni* (lâm. VII, fig. 1).

A autora faz notar que a coleção de figuras sobre edificação, carpintaria, trabalhadores carregando pedras e suas ferramentas, são muito frequentes nos Rituais, e ilustram os cânones que relatam a fundação de lugares sagrados. Desenhos mostrando a arquitetura medieval são encontrados em miniaturas dedicadas aos evangelistas, nas margens, sob a forma de pequenas capelas e igrejas.

Foi grande a importância do fabrico de móveis na Armênia Medieval, e os hábeis artesãos empregavam instrumentos perfeitos para a época, produzindo mobílias de alta qualidade. Também como ofício de nível bastante adiantado está o de ferreiro, como o provam muitas lâminas, que indicam ter sido o trabalho da forja relevante, não só na fabricação de armas, armaduras para destruir fortes e muralhas, como na manufatura de objetos eclesiásticos — castiçais e candelabros, por exemplo.

A cerâmica era um dos velhos ofícios do país, e as miniaturas complementam e enriquecem os conhecimentos a respeito desse artesanato armênio. Às margens de inúmeros manuscritos, e nos espaços juntos às figuras dos evangelistas, reproduziram-se lâmpadas de vários tipos; e nas gravuras sobre a Anunciação, Natal, Ângelus, Ablução, aparecem vasilhames rurais simples: jarros comuns, vasos para água, bacia e pratos, vasos com abertura de escoamento — que lembrem os vasos dos séc. VII-XIII, em argila cozida, encontramos nas escavações de Dvin. Ficamos sabendo, ainda, que, pelas miniaturas da Cilícia, do séc. XIII, verifica-se a superioridade da cerâmica daquela região sobre as demais espécies encontradas na Armênia; rica na forma, ornamentação e colorido, levando a autora a classificá-la como de estilo chinês.

Quanto às miniaturas de fiação e tecelagem, é chamada a atenção do leitor para o seu interesse como antigüidade, datando as mais remotas do séc. XI (*O Evangelho de Moughni*), e predominam na “Anunciação”. É mencionada a iluminura que reproduz a figura da Virgem com um bilro nas mãos, fiando e enovelando a linha; a autora esclarece que, quase sempre, a lã e a linha são tingidas de vermelho, e que algumas miniaturas apresentam os diversos tipos de bilros (lâm. XXIV figs. 2 e 3). Os manuscritos de Vaspurakan, séc. XIV e XV, contêm iluminuras que mostram um garfo de madeira, o “*arnostik*,” usado para enrolar os fios de lã.

A encadernação está representada nas lâminas; entretanto, para comprovar como foi desenvolvida essa arte, cita a autora que o *Matenadaran* possui aproximadamente 56.000 volumes encadernados em tecido estampado, — peças de inestimável valor para os especialistas.

Informa ainda a Introdução que, em geral, os pergaminhos com miniaturas procuram ilustrar a criação, em si mesma, do manuscrito — cópia, desenho, encadernação, os instrumentos e os meios utilizados; e que, segundo o material da escrita, a tinta preferida e os principais acessórios e aparelhos retratados, podem os documentos ser classificados em suas épocas e respectivas escolas.

Estão representadas as vestimentas da Armênia Medieval, principalmente as populares, as de simples pastores, mulheres com a cabeça coberta, trajes de casamento; mas também as vestes reais e de príncipes, de monges, etc. Os uniformes militares, com elmos, camisas de fios metálicos, mantos, meias e botas, constituem uma classe especial; interessante bota com pregos é vista na lâmina XXV. fig. 7

A última parte do álbum é dedicada às artes medievais da dança, teatro, circo e ginástica. Destaca-se a dança de Salomé, filha de Herodes, e a dança do pastor. As miniaturas referentes ao teatro armênio medieval são muitas, vêem-se atores trágicos e cômicos, mímicos, cantores (mulheres), personagens com máscaras teatrais; bardos em festividades populares, com disfarces em forma de cabeça de animais. Tais cenas são encontradas principalmente em manuscritos da Cilícia, do séc. XIII (lâm. XXXIX). Para ilustrar o circo ou os ginastas calistênicos, foram selecionadas as figuras que ocorrem mais frequentemente, e compreendem os artistas e seus acessórios simbólicos, os quais surgem tanto em pinturas separadas como em iniciais decorativas. O homem equilibrando-se em uma barra ou poste (lâm. XLI, fig. 7), supõe-se representar um burlantim ou funâmbulo, que anda na corda bamba, exibição popular durante a Idade Média.

Os instrumentos musicais, representados nessa obra, têm enorme valor para a história da música armênia; muitos não chegaram até nós, ou passaram por transformações essenciais, já que as formas ilustradas caíram em desuso. É

difícil, por exemplo, identificar na atualidade qual teria sido o instrumento denominado *jenar*, dos textos do século V; o mesmo quanto ao *bambir* e o *barboot*; apesar disso, os nomes de vários instrumentos são indicados nas legendas das figuras do álbum. Todos eles foram classificados pela autora como sendo de percussão, de sopro ou de cordas.

Na compilação a pesquisadora reuniu vasto material que extravasava os limites da obra planejada; pelo que, tem esperanças na realização de novos estudos por outros peritos, a fim de serem mais amplamente analisadas as miniaturas armênicas.

Conclui com a observação de que o Prof. L. Khachikian, há anos, elaborou estudos proveitosos sobre os assuntos em questão, e muito contribuiu com sua orientação para que se realizasse a presente obra.

Fundamental é o trabalho apresentado por Kevorkian, pois nos põe em contato com essas importantes fontes primárias, que são as miniaturas armênicas, retiradas de manuscritos originais, preservados cuidadosamente através dos tempos. Além disto, oferece valiosos esclarecimentos sobre a vida quotidiana daquela época e região, mediante o impacto direto e eloqüente das ilustrações, que dispensam maiores comentários para transmitirem a informação.

Com esse livro, de alto nível científico e excelente planificação, sem dúvida criou a autora uma base de encorajamento para os estudiosos de assuntos armênios. É uma realização de interesse geral, para todas as pessoas que saibam apreciar os legados culturais deixados pelas gerações de antanho.

BEATRIZ DINIZ

\* \* \*

\*

FISCHLER, BENZION e UZZI, *SEFER ROSEN* (Memorial a Rosen: ensaios sobre o ensino do hebraico como uma segunda língua), Council on the Teaching of Hebrew, Jerusalem, 1975.

Este compêndio é um memorial a Aharon Rosen, amplamente conhecido pelo seu método original de ensinar hebraico para adultos e também por suas numerosas contribuições neste campo. Ele contém vinte e quatro artigos, os quais dividem-se em três partes: "Sobre Aharon Rosen e seus escritos", "Sobre a Língua Hebraica" e "Sobre o Ensino do Hebraico"

O espaço limitado desta resenha não permite estender-se sobre cada ensaio e por esta razão ela deixa de lado descrições e comentários sobre todos os artigos. Mas, mesmo tratando-se de uma resenha, alguns dos trabalhos merecem de nossa parte uma atenção especial.

A primeira parte deste compêndio nos faz rememorar a admirável figura que foi Aharon Rosen, conhecido em todos os países onde houve preocupação pelo aprendizado do hebraico, pois em todos eles suas obras serviram de guia. Os informes biográficos nos são fornecidos por Bilha Rosen. Seus companheiros de trabalho Zeev Ben e Israel Mehlman relatam a árdua tarefa por ele executada. Esta primeira parte encerra-se com uma obra do próprio Aharon Rosen. Ele escreveu seu livro *Ensinando Hebraico* em 1957 como fruto de décadas de trabalho. O primeiro capítulo, aqui reproduzido, trata de como despertar num adulto a capacidade de aprendizagem de uma nova língua e os métodos por ele empregados.

Iniciando a segunda parte deste compêndio Uzi Ornan, autor de inúmeras obras sobre a língua hebraica, analisa em seu estudo "*Formal e Funcional*" a formulação dos tratados de gramática demonstrando que a partir de princípios formais deve-se chegar a uma formulação funcional. O problema existe porque todos os livros de gramáticos publicados há poucas décadas visavam, principalmente, um público cuja língua materna não era a hebraica e cujo propósito era apenas a compreensão da Bíblia. E o seu propósito é formular uma gramática não para uma segunda língua, mas sim para a língua materna.

Rachel Landau em "*Graus de Dependência Semântica na Linguagem*" trata de um problema que afeta de maneira especial aqueles que estudam o hebraico como segunda língua. Dois fenômenos semânticos persistem neste aprendizado e atraem a curiosidade dos estudantes: a sinonímia e a polissemia. Uma das dificuldades é o fato de que cada sinônimo tem uso semântico especial. Para o uso semântico adequado, há necessidade de conhecimento das regras de combinação semântica do vocabulário. Uma das maneiras de determinar estas regras é o conhecimento da "Noção de Conjuntos Seletivos". Estes conjuntos seletivos determinam o elemento contextual necessário e suficiente para condicionar um dado significado. Isto capacita a formulação de princípios de combinação semântica ou seja o uso específico e próprio de cada palavra nos seus vários significados.

Pinchas Lapine em seu artigo "*O Hebraico nas Igrejas*" trata do uso do hebraico nas igrejas européias desde os princípios da Idade Média, bem como da nova tendência de hebraização de um número crescente de congregações cristãs (Católica, Protestante e Greco-Ortodoxa) no Estado de Israel. Este assunto não tem sido muito estudado até o presente momento.

Shelomo Morag em "*Palavras-chaves e Palavras testemunhais na Linguagem de Jeremias*" apresenta uma tentativa para aplicar à linguagem de Jeremias os princípios metodológicos desenvolvidos por G. Matoré em seus livros *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe* e *La méthode en lexicologie*. Matoré faz distinção entre "palavras-chaves" ("mots-clé") e palavras testemunhais ("mots-témoins"). Uma palavra-chave significa um conceito ou noção que ocupa um lugar importante na vida e no mundo espiritual da sociedade numa certa geração lingüística. Uma "palavra testemunhal", por outro lado, é um suporte-testemunhal para uma troca que se realizou na vida da sociedade, em sua escala de valores,

em seu mundo espiritual, etc. Uma palavra testemunhal pode também ser uma “palavra-chave”, mas nem toda “palavra-chave” pode ou é uma “palavra-testemunhal”. O autor faz uma análise detalhada do livro de Jeremias usando este método.

Ronie Pines nos apresenta um artigo muito interessante denominado “*Ambigüidade no Nível Sintático*”. O fato das vogais em hebraico (quase todas) não serem indicadas na escrita traz ambigüidade de muitas formas na leitura, o que torna a compreensão muito difícil. A maioria da decifração de palavras é feita no nível sintático. Nas relações entre palavras existem qualidades que ajudam a reduzir e prevenir a ambigüidade. Graças a estes “guias de leitura” é que o leitor é bem sucedido na decodificação de um texto, fluentemente. Isto é, em muitos casos a sintaxe esclarece a semântica e contribui para a decodificação.

Eliezer Rubinstein trata dos “Deslocamentos de Categorias na Linguagem Falada”. No hebraico moderno ele verificou o interessante fenômeno do aumento de palavras a partir do deslocamento de uma categoria para outra ou seja o uso de substantivos como adjetivos intensificadores.

Em uma pesquisa extremamente interessante Jonathan Shunary fez um levantamento do “Hebraico Falado na Televisão Jordânica”. A transmissão diária de quinze minutos consta de notícias e comentários. O estudo se refere às particularidades surgidas nesta linguagem e que não são estranhas àqueles cuja língua mãe é o hebraico. As características principais são: vocabulário semelhante ao encontrado na imprensa escrita; diferenças na pronúncia e nos aspectos gramaticais; pois, apesar de alguns pontos semelhantes com a língua árabe, as duas línguas diferem muito. Ocasionalmente o erro decorre da existência de uma palavra árabe baseada na mesma raiz consonantal, mas que difere semanticamente.

Ruth Aronson Berman em seu artigo “Registro Léxico para Verbos, Raízes e Conjugações” discute a representação das formas verbais no léxico do hebraico moderno em termos do relacionamento entre dois elementos: Raiz Consonantal e Modelo Morfológico ou Conjugação (“Binyan”). A autora considera três possíveis obordagns: Regularidade Total; Anomalia Total (irregularidade) e Redundância Léxica.

A sua análise baseia-se no 2.º capítulo do estudo de Chomsky *Aspects of the Theory of Syntax*, The M. I. T. Press, Cambridge, Mass, 1965.

Finalizando esta segunda parte, Ben Zion Fischler, um dos responsáveis por esta coletânea e atualmente realizando importante atividade à testa do Instituto para a Difusão da Língua Hebraica no Exterior, nos traz um estudo sobre o problema gramatical que afeta a linguagem falada atualmente em Israel, *As Consoantes Beth Kaf e Pe* cuja pronúncia é alterada erroneamente na linguagem oral, criando-se assim novas derivações de palavras, que entram no vocabulário do falante israelense.

Rafael Balguz, baseado em rica bibliografia, apresenta o artigo “Movimentos dos Olhos no Processo da Leitura”. O leitor comum acredita que seus olhos

passam num vôo suave através das linhas de material de leitura e que absorve a informação nelas contidas. No entanto, este não é o caso, realmente. Nos últimos anos do século XIX foi descoberto que o olho não se move continuamente na leitura, mas prende-se a um ponto na linha, absorve os gráficos, interpreta-os cognitivamente e pula para o próximo ponto, e assim por diante, até o final da linha. Dois sistemas principais foram desenvolvidos para fotografar os movimentos do olho: o “Ophthalmograph” e o “Electro-Oculo-Graph”. Investigadores acham que a correspondência entre os dois sistemas é grande. Cinco características-modelo de movimento de olhos foram isoladas.

Existe em Israel um interesse especial em pesquisar os movimentos dos olhos durante a leitura porque os imigrantes de outros países devem habituar-se a movimentos de olhos em direção oposta àquela na qual eles foram originalmente ensinados, e estudantes israelenses, que estudam línguas européias, devem fazer o mesmo só que reversamente. A questão é: existem ramificações na troca de direção, de um modo ou de outro, para a natureza de aquisição da habilidade de leitura?

Shoshana Blum, analisa em seu artigo a problemática do “Ensino da Leitura de Jornal”. Os dois fatores de dificuldade na leitura de jornal em classes de língua — o fator de vocabulário e o fator sintático — são analisados detalhadamente e é feita uma tentativa para provar que o nível de legibilidade de um jornal “fácil” (especialmente adaptado para novos imigrantes) não é muito mais alta do que a dos jornais diários comuns. Um novo método para o problema é defendido: palavras de alta frequência, com novos valores, devem substituir as palavras concretas de baixa frequência no vocabulário do principiante. A compreensão da leitura, baseada na decodificação sintática, deve ser desenvolvida desde os primeiros estágios. As classes devem começar a manejar ou tentar resolver os cabeçalhos ou títulos sintaticamente graduados com um vocabulário mínimo de 200 a 500 “palavras de jornal” e com uma habilidade em decodificação sintática. Afirma-se que o ensino da leitura de jornal é um processo basicamente orientado no sentido de tornar as informações implícitas dos artigos de jornal em informações explícitas ou claras. É apresentado um detalhado plano de estudo e são sugeridas técnicas para sua implementação. Finalmente, é feita uma tentativa para analisar as idéias desenvolvidas neste estudo bem como as possíveis linhas-guias para a preparação de jornais para estudantes de línguas, tanto dentro de um nível em particular bem como num nível mais geral para todos os estudantes.

Em “Os Problemas no Primeiro Estágio no Ensino da Leitura” Shlomo Haramati faz uma tentativa para analisar os problemas no primeiro estágio de aprendizagem da leitura e os meios ou modos de ensino. A hipótese é que as dificuldades para aprender neste estágio — o prudente “reconhecimento de palavras” — resultam principalmente da diferença entre o simbolismo da linguagem (falada) e o simbolismo da escrita como “um símbolo de um símbolo”, ou seja, um símbolo gráfico de um símbolo fonético (= fonemas). O autor define



um símbolo como sendo “um sinal convencional”; e diz que em seu relacionamento entre o símbolo e a coisa simbolizada falta uma conexão lógica e necessária e que é mantida somente por convenção. Entretanto, do ponto de vista do aprendiz, a ligação simbólica parece ser arbitrária. Esta é uma das fontes ou meios das maiores dificuldades quanto à aprendizagem de palavras no estágio de seu reconhecimento. E é uma dificuldade crescente para não poucos professores também.

O autor acredita que o estágio de reconhecimento das palavras deve basear-se no relacionamento simbólico entre o sistema escrito e os fonemas. Em outras palavras, o estudante deve entender a não-dependência dos fonemas num contexto específico.

Simultaneamente com os treinamentos de decifração, o autor sugere que se inclua no primeiro estágio um treinamento paralelo de “vocabulário visual”

Yehuda Maraton de maneira interessante aborda um tema histórico inusitado: a lei de 1858 da cidade então húngara Temeshvar, hoje romena, que regulamentava a pronúncia a ser usada nas escolas judaicas no ensino da língua hebraica. A pronúncia sefaradita tornou-se então obrigatória em oposição à pronúncia ashkenazita comum a todas as comunidades da Europa Central e Oriental.

Rafael Nir, em “Os Problemas na Aquisição do Vocabulário Hebraico”, analisa a composição do vocabulário e examina alguns dos métodos de sua instrução. O dicionário inclui e abrange além de palavras simples e isoladas, algumas disposições ou ordens, sendo que a maioria delas são de natureza idiomática. Estas colocações ou disposições são unidades semânticas independentes.

O autor examina o chamado “método direto” e o “método de associação direta”, sendo que este último método (ligação direta entre o signo e o referente) é contra o método tradicional que recomenda uma memorização rotineira de listas de palavras com as suas respectivas traduções. O método de “associação direta” tem algumas desvantagens; mas o autor sugere meios para superá-las.

Samuel Sirat fala do desenvolvimento do “Ensino da Língua Hebraica nas Universidades Francesas” nas últimas décadas.

Shlomo Kodesh no artigo “*O Indivíduo no Ulpan*” (escola de hebraico para adultos) mostra os meios para se incentivar o aluno adulto para o aprendizado de uma língua estrangeira.

“Aprendendo a Escolher as Palavras” — Chaim Rabin em seu artigo analisa a falta de sensação de progresso no estágio pós-intermediário na aprendizagem de uma segunda língua. Isto é devido a uma troca das características estatísticas do seu vocabulário neste nível, contrário ao estágio elementar. Em qualquer lista de frequência, as primeiras 600 palavras, aproximadamente, têm um índice de uso muito alto. Palavras de baixa frequência ocorrem, em média, uma vez em cada dez páginas, e elas se tornam relevantes ao aprendiz de uma língua. Este estudante defronta-se então com um estoque imenso de palavras, as quais ele está propenso a encontrar frequentemente.

O falante nativo lida com esta característica por meio de sua habilidade de selecionar palavras de conversa e leitura com seus significados contextuais próprios. O professor de língua tem de encontrar meios de desenvolver a mesma habilidade em seus alunos por meio de troca de seus métodos e introduzindo vocabulário novo. Isto implica em explicação de palavras, bem como em dirigir a atenção do estudante para contextos derivados, conjuntos frasais e também para a transparência semântica de muitas palavras em hebraico.

Yehuda Radday trata, em “O Papel da Bíblia no Ensino do Hebraico”, das dificuldades da iniciação deste ensino a alunos cujo principal objeto é a língua hebraica falada. A morfologia, a sintaxe e o vocabulário bíblico não facilitam a consecução do objetivo principal. Mas, apesar disto, se um encontro com o hebraico bíblico é desejável, isto deveria acontecer no final de um curso para principiantes, quando algumas horas poderiam ser dedicadas a um estudo profundo de pequenos textos cuidadosamente selecionados.

Bilha Rosen em “Humor na Sala de Aula” salienta a necessidade do humor para quebrar a tensão e a depressão própria de um adulto que necessita estudar determinada língua estrangeira.

Zvi Scharfstein em “Ensinando nossa Língua em Ambientes Estrangeiros” afirma que uma língua é normalmente aprendida nos meios-ambientes da comunidade na qual ela é falada. O que é estudado na escola é reforçado em casa e fora da escola e o que é aprendido por meio dos professores serve para ampliar as estreitas experiências domésticas e exteriores, como as aprendidas na rua. O lar, a rua e a escola completam-se uns aos outros; são complementos recíprocos e, após certo período de tempo, a criança interessada e privilegiada adquirirá um conhecimento completo de sua língua.

Entretanto, o estudo do hebraico, desde a destruição de seu Estado 1900 anos atrás, não tem tido o benefício de tais condições vantajosas. Até hoje, a maioria dos judeus procura adquirir algum conhecimento da língua, embora a instrução seja limitada principalmente à língua escrita. O interesse disto encontra-se na transmissão dos textos sagrados, e, por isso, pouco esforço foi expendido no ensino de um controle gramatical acurado da língua.

O autor reconta a estória de sua própria carreira como um entusiasta professor de hebraico, desde os tempos de seus primeiros esforços feitos com seus amigos para falar a língua hebraica e da fundação de uma escola para crianças pobres, quando tinha apenas 16 anos.

Suas migrações, através dos anos, levaram-no da Rússia para a Galícia e, posteriormente, aos trinta anos de idade, para a América, onde ele passou e dispendeu cerca de meio século como o maior difusor da língua hebraica.

O autor esboça e salienta os vários tipos de escolas de hebraico que operam nos Estados Unidos e comenta a eficiência de cada uma das classes de língua hebraica. Ensinar uma língua como um assunto isolado em ambientes não-hebraicos exige repetição, reforço e memorização. A reiteração do vocabulário,

de acordo com a seqüência natural, conduz a resultados melhores, e não deve ser negligenciada, mas sim colocada numa atmosfera agradável na classe.

PRISCILA MOREINAS GRINBLAT

\*

\* \*

Samuely, Tibor, *The Russian Tradition*, Nova York, McGraw-Hill Book Company, 1975, 2ª edição, 443 p. p.

O grande mérito do livro não reside tanto na originalidade de sua tese, que, como diz a contra-capá da edição americana (a edição original é inglesa), consistiria em “explodir a noção tradicional” que o Ocidente mantém do advento da Revolução de Outubro como “fenômeno radicalmente novo”, apresentando-a, ao contrário, como resultado inevitável de uma peculiar tradição revolucionária, enraizada na Rússia desde os tempos medievais, onde o estopim da subversão é mantido aceso por minorias radicais que reemergem sistematicamente das vagas da repressão. Segundo o autor, bastaria ao Ocidente ter meditado tão somente sobre Verkhoviênski ou Stavróguin de *Os Demônios* de Dostoiévski, e a tese não resultaria tão inusitada assim...)

Nem está, em nosso ver, o mérito, na maneira (cativante) como o autor, para provar sua tese, de certa maneira exaspera a dicotomia, nas várias sociedades secretas, entre idealismo e eficácia, entre teoria e práxis, colocando frente a frente, num fascinante desfile animado, personagens célebres ou quase esquecidas, Bakúnin e Netcháev, Petrachévski e Spechniéev, Herzen e Tchernichévski, Mikhailov e Zaichniévski, Tkatchóv e Lavrov, etc. etc. — onde o desbravamento de um caminho russo para a Rússia não resguarda nem os patronos ocidentais da Revolução:

— O problema com “Herr Engels”, escreveu Tkatchóv, é que com todo seu saber, da Rússia ele não conhecia nada. “Julgar nosso programa pelo ponto de vista germânico (i. e. pelo ponto de vista das condições sociais do povo alemão) é tão absurdo quanto examinar o programa alemão pelo ponto de vista russo” (p. 295). e mais adiante, antecipando-se à conclusão:

— O “realista” Tkachóv previu corretamente o curso da revolução russa, mas falhou em discernir as armadilhas fatais que aguardariam o governo revolucionário; o “idealista” Lavrov, apesar de não-realístico em suas estimativas quanto ao futuro, previu corretamente as inevitáveis conseqüências de uma revolução de minoria. (p.305)

O valor da obra está, parece-nos, na possibilidade que o autor teve e soube aproveitar, de haurir minuciosas informações diretamente da fonte (antes de emigrar para a Inglaterra havia-se doutorado na Universidade de Moscou), na

capacidade de dar-lhes vida, alternando-as com momentos interpretativos discutíveis, mas nem por isso menos interessantes. Merece ser lida, como obra histórica e literária, ao mesmo tempo.

AURORA FORNONI BERNADINI

\* \* \*

\*

HADDAD, JAMIL ALMANSUR — *Contos Árabes*, (Introdução, Seleção e Notas), Tradução de Jamil Almansur Haddad e José Paulo Paes, Editora Tecnoprint S.A., s.d., Edições de Ouro.

Esta pequena coletânea, ora reeditada, (1) reúne matérias de grande valor no que diz respeito a tão antiga forma literária que é o conto, apresentando um apanhado geral da evolução deste, na História da Literatura Árabe.

Com muita frequência, estudiosos da cultura árabe e em especial da Língua e Literatura, radicados no Brasil, sentem grande falta de bibliografia em Língua Portuguesa, aqui editada. Para um conhecimento desta, faz-se necessário obtê-la em língua estrangeira, principalmente em Árabe, dificultando assim o acesso à mesma.

É sabido que o conto tem suas raízes (do Oriente, Pérsia e Arábia) caracterizadas pela marca do tempo e da história, desde os antigos locais de origem, concorrendo com a compreensão da cultura de um povo; e também o precursor da novela e do romance, contribuindo para o conhecimento da Literatura no tocante ao gênero prosa.

A Literatura Árabe, caracterizada pelas diferenças em relação às Literaturas Clássicas e Ocidentais, pode ser enquadrada dentro de quatro pontos que marcam os aspectos distintos quanto às demais. É, pois, analisada e encarada como a Literatura da Sabedoria, da Imaginação, da Espiritualidade e principalmente do Amor, que é o tema fundamental.

Assim sendo, o conto tem sua origem na época Pré-Islâmica; inicialmente como uma forma de conversação, cantando o passado e valorizando as boas ações, sempre tendo a seu serviço a imaginação fértil, que tangia às vezes o inverossímil. E, através dos séculos sofre alterações, como as outras formas literárias.

O autor desta obra, poeta e ensaísta, portador de um grande cabedal de conhecimento da Língua e Literatura Árabe, atingiu papel de destaque dentro da nossa Literatura, com um número representativo de publicações, refletindo vivência e percepção no conhecimento literário. Dotado de senso crítico e po-

---

(1) — Haddad, Jamil Almansur-*Maravilhas do Conto Árabe*, (Introdução, Seleção e Notas), tradução de J. A. Haddad e José Paulo Paes, São Paulo, Ed. Cultrix, 1962.

tencial criativo, pôde com este compêndio reunir objetivamente o que há de mais expressivo na Literatura Árabe, a fim de trazer ao conhecimento do público aquilo que caracteriza um povo em sua história milenar.

Além deste valor que fundamenta a obra em si, J. A. Haddad introduz este livro com um brilhante apanhado sobre a posição da Literatura Árabe em relação ao Oriente e Ocidente; e, de uma forma adequada, caracteriza o conto nesta Literatura. Desta feita, o leitor poderá ter uma noção da forma literária tão popularmente aceita, e que tem a sua origem em tempos remotos.

Não resta dúvida que esta breve introdução sobre o Conto Árabe, é que passa a ser a razão de todos os louvores que se devem atribuir ao escritor em pauta, uma vez que apresentou notas sobre a Literatura Árabe com uma base bibliográfica bastante idônea, que tão bem o caracteriza, revelando conhecimento de Teoria da Literatura.

Começando pelos Contistas Contemporâneos, e chegando até os contos de "As Mil e Uma Noites" o autor oferece um panorama geral de toda a evolução, usando um critério cronológico inverso ao habitual, como ele próprio diz: "E esta cronologia não foi rígida, ou digamos linear. Preferiu-se antes um esquema pontilhista, pretendendo-se dar o verdadeiro rosto da alma Árabe como se revela através de sua arte e ficção" (*in* Notas Introdutórias). E, na escolha dos textos apresentados, demonstrou o que há de mais valioso na Literatura Árabe.

Nos *Contistas Contemporâneos*, o primeiro grupo de textos, apresenta o Líbano e o Egito. Inicia-o com dois contos do poeta Gibran (sírio-libanês) que tão bem representa a Literatura Árabe, renovando-a, dando-lhe toda a vibração e pujança das literaturas modernas. Escrevendo em Nova York, chefiou a escola que tanto contribuiu para esta Literatura, tendo sua eclosão, apogeu e desaparecimento no primeiro terço deste século. É, pois, o escritor contemporâneo que através de suas parábolas e preleções de insuperável inspiração e beleza, consegue expressar a essência da sabedoria do Oriente, pregando uma transformação social e literária nos anos de sua maturidade.

Representando o Egito: Mouwailihi (1858--1930) viveu desde o século passado até o nosso, adquirindo conhecimentos de culturas de épocas distintas, e se destacou entre os contistas contemporâneos, trazendo consigo resquícios de uma literatura ainda enraizada em tempos antigos, mas contribuindo grandemente para a literatura atual; os dois irmãos Mohamed e Mahmud Taimur, este levando à perfeição a novela egípcia que foi criada por seu irmão Mohamed, ocupam lugar de destaque entre os novelistas árabes contemporâneos, atuando de uma forma bastante aguçada quanto ao espírito de observação realista e fantasista no tocante à perfeição do conto moderno no Egito; e, finalmente, Bishr Fares, que tão bem se embrenhou no Oriente e Ocidente, assimilando as duas culturas, retrata com os escritores anteriormente apresentados, o Renascimento das Letras Árabes, que teve seu berço no Líbano e no Egito.

Em *Contos do Magreb* (Marrocos, Argélia, Tunísia): aparecem onze contos, sendo que o primeiro é de autor marroquino contemporâneo-Ahmed Sefrioui-

e os demais são populares. *Lendas Religiosas* enfocando a religião Islâmica como um elo entre a realidade terrestre e as alturas inatingíveis do misticismo. Encontra-se também o *Magamat* de autoria de Hariri, que é a forma literária da Idade Média, significando “secções”, escrita em prosa rimada, semeada de versos, procurando o ornamento e as repetições rítmicas, considerada por alguns um malabarismo estilístico.

Como não poderia deixar de ser apresentado, aparece um tipo de amor próximo do platônico, mas que não é um amor etéreo; vaporoso; pois, na Literatura Árabe, este se apresenta com o mesmo clima ardente, mesmo sangue impetuoso, tão apaixonado, tão voluptuoso, tão exigente quanto os outros tipos de amor, com um traço distintivo — o apaixonado ama a uma só mulher e permanece-lhe fiel a vida inteira, privado de sua amada o poeta prefere a solidão ou a morte. Com o conto “Mártires do Amor” de Maçudi, pode-se perceber na dedicação do poeta à amada, uma verdadeira cantiga em que o amor é sentido ardentemente como uma paixão profunda e duradoura; próprio de um poema de amor.

*As Fábulas* procurando transmitir algum fundo moral são apresentadas inicialmente por Ibn-Muqaffa a quem se deve a obra-prima da prosa árabe que é o livro *Calila e Dimna*, fábulas adaptadas à índole árabe. Em seguida, algumas fábulas de Loqman (fabulista de vida ignorada).

O *Romanceiro Mourisco*: Alexandre Arnoux, no prefácio à sua tradução afirma que “... (os poetas do Romanceiro Mourisco) oferecem uma mistura singularmente saborosa da poesia castelhana, violenta e cavalheiresca, e da poesia muçulmana alambicada, cruel e decorativa. De um caráter único na literatura européia, este lirismo marca um ponto de contacto que é a fronteira entre o Oriente e Ocidente...” (*Apud op. cit.*, p. 178).

Do *Livro das Canções*, escolheu-se uma das cem árias que formam a obra-prima *Al-Aghani*, de Abu Al-Faraj (897-967), considerado um dos mais fascinantes prosadores da Literatura Árabe (apesar de ter nascido na Pérsia), da era Pré-Islâmica e Islâmica, apresentando com sua obra uma crônica da época, abrangendo curiosidades, acontecimentos salientes e biografias de poetas, cantores, políticos, mulheres célebres; de inegável valor histórico e literário, principalmente estilístico: seu estilo conciso, nervoso espirituoso e colorido é um dos mais saborosos da Literatura Árabe.

*As Cento e Uma Noite*, série de contos com o mesmo caráter das *Mil e Uma Noites*, pertencendo provavelmente ao século VIII, foram também incluídas pelo autor, nesta coletânea.

Finalmente, como não poderia ser dispensado, os contos de *As Mil e Uma Noites*, destacando-se como símbolo das riquezas de imaginação da Literatura Árabe, popularmente considerado como o mais oriental de todos os Livros. Os dois contos apresentados — “Ali Babá e os Quarenta Ladrões” e a “História de Ganem, O Escravo do Amor”, foram traduzidos por José Paulo Paes.

Desta feita, o leitor brasileiro tem uma visão panorâmica de destacados contistas, podendo apreciar toda a evolução ideológica do homem na Literatura Árabe, através do gênero conto.

NEUZA NEIF NABHAN

\* \*

\*

Dan Joseph, *Hassipur Haivri Bimei-Habeinaym* (O conto hebraico na Idade Média), Biblioteca Keter, Série 5: Literatura, orientada pelo Prof. Shimon Halkin, Coleção "Am Israel Vetarbuto" Keter Publishing House Jerusalem Ltd., Jerusalém, 1974, 291 p.p.

Não há geração na História Judaica que não tenha legado algo de sua criação literária. Neste legado cultural ocupa um lugar importante o conto hebraico. Desde os tempos bíblicos, passando pela literatura do Talmud e do Midrash, a literatura dos Hassidim, da Cabalá, a literatura Hassídica da Galícia e Polônia e a literatura moderna — é o conto uma das formas de expressão mais importantes do espírito da nação.

O conto hebraico da Idade Média, que se estende por um longo período, de aproximadamente mil anos, com início na Conquista Muçulmana e até o século XVI, o chamado período de Safed, é variado na sua estrutura e rico na sua temática.

Não há, neste período, o conto popular no sentido clássico, isto é, relatos orais que após gerações são transcritos. Mesmo que este gênero tenha sido relatado, quando de sua transcrição as mudanças foram tais que nós os recebemos como contos literários. Os que os elaboraram por escrito os estilizaram segundo sua cultura, suas possibilidades lingüísticas e suas tendências estéticas.

Muitas vezes eram introduzidas alterações no próprio enredo ou lhes eram acrescidas tendências que não condiziam com o objetivo original.

Estas mudanças se originaram devido a novas concepções dos contistas que reescreviam e que, devido às suas concepções teológicas, geralmente anulavam o valor do conto como conto.

A contos ingênuos foram acrescidos conteúdos ideológicos, segundo o espírito da escola teológica à qual pertencia o novo narrador.

O conto hebraico medieval não teve o mesmo destino que a poesia hebraica da mesma época. Enquanto esta conseguiu adeptos que a difundiram e pesquisaram, a criação em prosa da Idade Média ficou num desconhecimento total.

A grande dispersão do conto medieval, tanto do ponto de vista geográfico como histórico e a localização de grande parte deles entre composições teológicas e casuísticas motivou seu estado de universo desconhecido.

Isto não significa, entretanto, que pesquisadores o ignoraram. Ao contrário, parte deste conto foi objeto de investigações básicas e parte foi publicada em edição científica; mas, até o grande público isto não chegou.

Por isto, reveste-se da maior importância o trabalho do Prof. Joseph Dan, que iniciou o ensino do conto medieval na Universidade de Jerusalém e agora nos apresenta uma obra, a primeira no gênero. Diante do leitor apresenta-se um mundo variado e interessante.

O seu estudo é interessante e profundo ao mesmo tempo, e descobre o universo do conto medieval na sua plenitude.

Para a preparação do trabalho, o autor pesquisou um vasto material literário, estudou dezenas de criações, cuja grande parte ainda se encontra em manuscritos dispersos por várias bibliotecas. A capacidade do Prof. Dan transparece na estrutura do livro como um todo, assim como através de cada um dos 21 capítulos que compõem a obra.

Após os dois primeiros capítulos que versam sobre a posição do conto hebraico medieval e seu desenvolvimento, o autor define nos demais 19 capítulos os diferentes gêneros desse conto em todas as suas nuances. Não poderíamos nesta resenha analisar todos os gêneros do conto medieval apresentados. Restringir-nos-emos, pois, ao capítulo que estuda o conto na literatura *Hassídica* (pietista) alemã nos séculos XII e XIII (cap. 18).

Em sete itens, o escritor descreve o característico deste movimento literário-religioso e os fatores que contribuíram para o desenvolvimento e consolidação de seus contos. Em seguida, são selecionados os diferentes gêneros do conto Hassídico-alemão.

Um dos gêneros, que pode ser denominado simbolicamente “em memória a seus milagres”, vem esclarecer que os milagres de Deus, assegurados aos justos, serão realizados, e, como demonstração, estes são insinuados e exemplificados na vida terrena. É ressaltada a importância desta tese nas gerações das vítimas das Cruzadas e outras perseguições.

O Prof. Dan opina, com justeza, que a origem do conto é oriental, pois o seu conteúdo de prazeres contraria o espírito ascético dos *hassidim* da Alemanha. Ao lado desta influência oriental, encontram-se também influências cristãs populares, principalmente nos contos demonológicos do Livro dos *Hassidim*.

O relacionamento dos *Hassidim* alemães aos espíritos dos mortos, a demônios e bruxas canibais, ocorre como a um fenômeno natural-realista, com o qual se pode conviver, se bem que seja possível tentar superá-lo.

Eles não viam nos demônios e bruxas as forças do mal que lutam contra Deus, mas como parte da Criação.

Entretanto, não há dúvida de que os contos dominantes dos *Hassidim* alemães são histórias de fundo moral e de martirologia, que se nutrem da vivência e realidade da comunidade judaica daquele período, histórias que ensinam modos



de comportamento e estabelecem normas morais religiosas. Encontram-se, lado a lado, contos que se fundamentam na realidade e em bases históricas, e contos em que a artificialidade transparece quando descrevem situações hipotéticas que não têm nenhuma relação com a realidade.

Estes contos atingem o auge nos relatos de "*Kidush-Hashem*" (lit. "Pelo Santo Nome"), nos quais o herói sacrifica a sua dignidade e por vezes até sua vida pela santidade dos ensinamentos bíblicos e pelo cumprimento dos preceitos religiosos. Estes contos do período das Cruzadas tiveram forte influência na literatura posterior, pois o tema do "*Kidush-Hashem*" continuou atual na história do povo judeu.

O livro de Joseph Dan não tem a pretensão de abranger todos os contos hebraicos da Idade Média, pois isto não seria possível nos limites de um volume apenas. Não há dúvida que ele deve ter enfrentado as dificuldades do que selecionar e o que omitir. Uma seleção deste tipo é por natureza subjetiva e depende do gosto do selecionador; entretanto, o seu mérito consiste em ter procurado abranger a maioria dos gêneros do conto medieval, sem prejudicar a análise.

Em todo caso de seleção o leitor sai prejudicado, mas é de se esperar que, graças à seleção representativa, se encontrarão leitores que procurarão aprofundar seus conhecimentos e se interessarão pelas obras que somente foram citadas.

Para isso, sem dúvida, contribuirão sua linguagem e estilo de fácil leitura, que transformam as análises mais profundas em leitura agradável. Também as notas bibliográficas que se encontram no final da obra facilitarão a tarefa de todos os que tenham em mente aprofundar-se neste assunto.

NANCY ROZENCHAN



# **DOCUMENTAÇÃO**



UMA VISITA A “OLIVEIRA LIMA LIBRARY”: CARTAS DE JACKSON DE FIGUEIREDO (11), NESTOR VITOR (1), MACHADO DE ASSIS (6) E ALUIZIO AZEVEDO (1)

*Antonio Dimas*

Em dezembro de 1974 passei alguns dias na Catholic University of America (Washington, D. C.) em meu retorno ao Brasil, depois de um ano na Universidade de Illinois, graças a uma bolsa da Fundação Fulbright.

O objetivo era conhecer em detalhes o acervo bibliográfico de Oliveira Lima (1867-1928) doado àquela universidade e recolher, se possível, algum material que eventualmente pudesse servir na elaboração de meu doutoramento. O interesse principal eram os álbuns de recorte e a epistolografia, de que tinha notícias fragmentadas.

A gentileza do diretor da biblioteca, Prof. Dr. Manuel Silveira Cardozo, permitiu-me esmiuçá-la satisfatoriamente, mas um desânimo ligeiro tomou conta de mim quando vi pela frente 20 gavetas de aço contendo a correspondência do historiador e diplomata pernambucano, pois só dispunha de 5 dias úteis.

Organizadas segundo um critério cronológico e alfabético, essas gavetas armazenam um material epistolográfico de valor inestimável e cobrem um período bastante importante de nossa evolução: 1884 a 1927, aproximadamente.

Nascido em 1867, Oliveira Lima fez parte da geração que fundou a Academia Brasileira de Letras e porque sobreviveu a muitos de seus colegas (Machado, Veríssimo, Nabuco, Bilac, Aluizio, Romero, Afonso Arinos e outros) teve oportunidade, como João Ribeiro e Graça Aranha, de estabelecer contacto com a geração seguinte, aquela que haveria de fomentar a alteração cultural posterior a 1920. Oliveira Lima tornou-se, pois, uma espécie de ponte entre dois mundos.

Ao acaso, sem nenhum rigor a princípio, como quem folheia revistas velhas, fui remexendo, aqui e ali, o seu arquivo, seus álbuns de recorte e as gavetas de aço. Deliciosamente desamparado de atitude “séria”, fui encontrando pessoas famosas ou obscuras que um dia

entraram em contacto com o autor de *D. João VI no Brasil*. Dessa maneira, topei com Machado, Aluizio Azevedo, um camponês agradecido, Fidelino de Figueiredo, Lima Barreto, um médico, Gilberto Freyre, Jackson de Figueiredo, José Veríssimo e outros. Impressionou-me muito a longa correspondência deste, que se mantém em contacto sistemático desde 1899 até cerca de 1909. Infelizmente, a tinta dessas cartas sentiu muito a ação do tempo. Afora isso, a caligrafia difícil e minha curta disponibilidade não me permitiram um confronto rigoroso das cópias xerográficas com os originais e por isso deixo de oferecer as poucas que trouxe, não obstante sua importância.

A coleta de algumas seguiu-se ao primeiro impacto e nessa tarefa fui auxiliado por Maria Angela Grassi. Na transcrição das cartas, preferi acompanhar rigorosamente o original e só pus entre colchetes aquilo que a ortografia do missivista me deixou em dúvida ou incompleto.



Bahia 14 de Agosto de 1913

Amigo Sr. Dr. Oliveira Lima

Attenciosas saudações

Estou de posse de sua carta de 2 deste mez, e venho agradecer-lhe a confiança de um seu pedido a que correspondo com a maior satisfação.

Acabo de falar com Xavier Marquez e tenho sua promessa de que o Sr. será servido no que for possível. (1)

Assim não tardará a remessa dos livros daquelle seu Amigo. Elle agradece penhoradissimo a sua attenção.

Há dias tive o prazer de ler o seu bello livro *Carreira Diplomática* (2), em que não sei o que mais agrada — se o senso pratico profundo e o conhecimento dessas complicadas questões internacionais, se a limpidez da prosa, das mais simples, das mais *portuguesas* que se vem escrevendo neste pobre Brasil de escandalos litterarios. Alem

---

(1) Oliveira Lima escreveu um artigo sobre Xavier Marques — “Jana e Joel” — publicado em *O Estado de São Paulo* de 15 de março de 1914.

(2) Provável engano.

Sobre Diplomacia, Oliveira Lima tinha publicado até então: *História diplomática do Brasil: O reconhecimento do Império*. Paris-Rio, Garnier /1901/; e *Cousas diplomáticas*. Lisboa, A Editora 1908.

deste livro conheço do meu Amigo um outro sobre a *Litteratura Colonial*, livro de que me ocupo num ensaio que pretendo publicar

Sem mais, aqui termino fazendo votos para a continuação de uma *sympathia* que muito me honra e desvanece.

Seu admirador attento.

Jackson de Figueiredo

\*

Rio, 30.6.917

Dr Oliveira Lima

Meu illustre Amigo:

Ha dias recebi as linhas em que me agradecia a remessa da *Brazilea*; eu é que fico a dever-lhe a attenção. (1)

Se o Sr. pudesse honrar-nos com algumas paginas, minha alegria seria muito grande.

Ultimamente também enviei para Parnamirim um opusculo editado pela *Brazilea: Dos philosophos brasileiros*. (2)

Esta carta tem como motivo principal um pedido que é o seguinte: aqui se falou muito em dois artigos publicados pelo Sr., em Pernambuco, tratando da nossa situação internacional. Ainda que um pouco duvidoso de alcançar o que desejo, preparo um livro sobre o Pan-americanismo, e quero tratar com largueza do momento internacional sui generis creado pela nossa subserviencia. Preciso destes artigos do Sr. Poderá enviar-m'os?

Aliaz tenho uma carta do Sr., de 1915 em que me promettia alguns dos seus livros. Nunca os recebi.

---

(1) *Brazilea* foi uma revista que se editou no Rio e cujo programa era publicar trabalhos que fossem "exclusivamente inspirados nos moldes do puro patriotismo, e [que servissem] á propaganda das nossas criações sociais, artísticas, científicas e econômicas".

Dirigida por Álvaro Bomilcar, Arnaldo Damasceno Vieira e Jackson de Figueiredo, essa "revista mensal de propaganda nacionalista", disposta a sustentar o "pendão do brasileirismo puro e integral", apareceu em janeiro de 1917 e manteve-se até janeiro-fevereiro de 1918, quando saiu em número duplo: 13-14. Salvo erro, este foi o último número. Localizei-a na Biblioteca Municipal de São Paulo no setor de obras raras.

(2) Artigo do jornalista e escritor argentino Roberto Paterson que assinou Pater. Publicado em espanhol nos números 3 e 4 da *Brazilea* (março e abril de 1917), o artigo refere-se a Farias Brito e a Jackson de Figueiredo.

Ultimamente tenho comprado o *Pan-americanismo* e o sobre a nossa litteratura colonial. Li agora o seu discurso sobre a rev. de 1817 na Parahyba, publicado pela “Rev Americana” (3)

Espero enviar-lhe brevemente um livro sobre Farias Brito, trabalho de Nestor Victor que estou editando. (4)

Tambem era intenção minha publicar este anno o meu livro sobre *Pascal e a inquietação moderna*, mas grandes são as dificuldades e eu, como disse, ando com muito desejo de publicar o que penso sobre a politica sul-americana. Neste assumpto tenho a dizer-lhe que, apesar de pequenas divergencias, tem sido o senhor o meu melhor conselheiro.

Com esta porei no correio um artigo que publiquei n“A Noticia” sobre os allemães no Brazil.

Sem mais, meu illustre e veneravel amigo, subscrevo-me seu sincero admirador

Jackson de Figueiredo

\*

Avenida Pedro Ivo 194 — Casa XI

---

(3) — Segundo Brito Broca (*A vida literária no Brasil* — 1900. 2ª ed. rev. e aum. Rio, José Olympio, 1960. pp. 232-233), a *Revista Americana* não cortejava “o grande público” e visava combater a ignorância recíproca entre os países latino-americanos. “Com o apoio de Rio Branco”, a revista apareceu em 1909 e durou dez anos.

O artigo em questão é “Notas à *História da Revolução* de 1817 de monsenhor Muniz Tavares” e foi publicado em fevereiro de 1917, no fac. V, p. 113.

Embora a Revolução de 1817 tenha-se espalhado pelo Nordeste, Pernambuco foi seu epicentro e não a Paraíba como pode parecer por esta carta.

(4) Em fins de 1917, Nestor Vitor publicou um livro sobre Farias Brito. Dividido em três partes, *Farias Brito* saiu em edição da Brazileia-Revista dos Tribunais, Rio de Janeiro.

Mais tarde, Nestor Vitor publicou *Cartas à gente nova* (Rio, Anuário do Brasil, 1924) onde existem duas cartas que comentam a obra de Farias Brito, Uma, de 1918, dirigida a Almeida Magalhães, sob o título “Farias Brito e a reação espiritualista”; outra, de 1919, dirigida a Jackson de Figueiredo, sob o título “A questão social na obra de Farias Brito”

Tanto o ensaio quanto as cartas foram novamente publicadas em dois volumes pela Casa de Rui Barbosa: *Obra crítica de Nestor Vitor*. Rio, MEC-Casa de Rui Barbosa, 1973.



Rio, 2 de Agosto de 1917

Meu illustre amigo Dr Oliveira Lima

Um pouco de alteração na saude de minha Senhora, e o peso de alguns trabalhos, alem dos a que commumente tenho que attender, foram os motivos porque ha mais dias não lhe agradei a alta generosidade da sua ultima carta e os livros que me enviou. Destes recebi a “Hist. da Rev. de Pernambuco em 1817”, e o livro sobre os “Estados Unidos”, de que estou a terminar a leitura. A observação é ali em taes profundezas do genio americano, que pude, por minha vez, observar o seguinte, cotejando esta leitura com a que acabara de fazer de um livro de Firmin Roz, muito mais recente, sobre o mesmo povo: o que o livro deste autor contem que valha alguma cousa, em relação ao desenvolvimento yankee, ja o Sr apprehendera naquella epoca, e com bem mais senso critico. Livro admiravel, e que parece incrivel o tenha escripto o Sr. ha vinte annos! Hei de tratar d'elle no trabalho que procuro realisar sobre a America, maximé no que se refere às comparações que faz o Sr do Norte brasileiro com o Sul dos Est. Unidos. Só n'uma cousa divirjo um pouco do Sr.: sou mais optimista em relação ao nosso homem e ao nosso homem e ao nosso meio. O livro sobre a Rev de 1817 ha de ser lido com muito amor Não sei se o Sr recebeu um folheto em que o Barão de Studart faz severa critica de mais de um ponto da narração de Muniz Tavares (1) Se ainda não o tem e lhe interessa, mande-me dizer, porque lhe cederei o meu com muita alegria.

Eu, aliaz, o li a contragosto pois o autor é, ao meu entender, dos que tiram ao melhor assumpto todo o prazer de conhecel-o, dado que empresta a tudo aquelle tom de erudicção sem unidade, sem visão geral, que Carlyle chamava de “secco como poeira”

Na *Brazilea*, que esperará pacientemente, mas com fé, a sua collaboração bondosissima, seja ella sobre o que for e quando bem entender — transcrevo alguns periodos de um dos seus artigos que recebi. Não poderia enviar-me uma tradução que fez (ao que me disseram) de *Le feu* de J. Barbusse?

Logo que saia o livro de Nestor seguirá o seu exemplar. É verdade que a vida intellectual do Occidente está a afundar-se em maré de fel, e nada se pode fazer nos dominios mais altos do pensamento que interesse seriamente a Europa e os Est. Unidos. Mas tenho-me

---

(1) Referência provável ao artigo do Barão de Studart — “Três de maio de 1817. O movimento de 17 no Ceará” — publicado pela *Revista do Instituto do Ceará*, Tomo XXXI, pp. 107-160, 1917 Jackson manifesta-se sobre esse folheto no número de setembro de 1917 da *Brazilea*, seção “Bibliografia”

lembrado que ninguem mais capaz do que o Sr., com a sua autoridade, de transmittir ao estrangeiro algumas noções do que foi o esforço de Farias Brito para dotar a America de um pensamento philosophico autonomo, dado que nos Est. Unidos o que fizeram Peirce, James etc, foi a ampliação dos pontos de vista utilitarios da philosophia ingleza, e até no proprio Fr Nietzsche ha, em fulgurantes paradoxos, todo o espirito falso que o pragmatismo nos deu em theoria, com o ar mais moderado. Riem quando falo da autonomia do pensamento de Farias Brito os que não o conhecem e geralmente nada conhecem da historia da philosophia. Em Farias Brito se, sem o saber (posso affirmar-lhe) elle teve ligações, aliaz naturalissimas, com o pensamento christão de Origenes, Malebranche e Forzi (?), principalmente com o dos dois primeiros, se Spinoza, por outro lado, o impressionou muito, o que é verdade é que elle legou á mocidade latino-americana uma lição formidavel de energia moral, e o seu systema, se pode ser considerado dentro, no circulo do pantheismo, o foi de maneira absolutamente original, porque ainda mais do que Malebranche elle foi um reaccionario contra o materialismo que sempre dominou este systema, e poude sustentar-se com fé altamente espiritualista. Pantheista no entender que Deus está em toda a parte, teve o seu logar entre os verdadeiros philosophos dado que não confundiu nunca o Creador que anima com o que foi creado e é obra do espirito e não o espirito mesmo. Na obra inedita que deixo[u], aliaz incompleta, pois a morte o abateu quando febrilmente procurava levala adeante, elle deixa ver ainda mais clara esta attitude admiravel que só encontra rival em nobreza e dignidade na de Secretan, encarando todo o pensamento moderno de Hegel a Renouvier e Bergson. Se o Sr. pudesse um dia fazer o que aqui lhe lembro, que bem que ajuntaria aos muitos outros tem feito ao nosso paiz! Eu aqui fico disposto a enviar-lhe as obras de Farias.

Recebeu o Sr. o nº 7 da *Brazilea*? Ha dois folhetos sobre *dois philosophos brasileiros*, um de Xavier Marques e outro do Paterson, escritor argentino. Penso que já lhe enviei ambos.

Bem, meu illustre amigo, vou fazer ponto. Sempre que puder vá enviando-me os livros seus de que acaso puder dispor. Quero ter uma leitura completa da sua obra. Eu muito lucrarei, e talvez Deus me ajude e eu lhe possa pagar na medida do que vale palavra tão humilde como a minha.

Sem mais, creia-me entre  
os que mais o admiram neste  
paiz, e muito seu

\*

Jackson de Figueiredo

Rio, 11-8-917

Meu grande amigo, Dr. Oliveira Lima

Escrevi-lhe ha poucos dias agradecendo o regio presente que me fez de dois dos seus optimos livros. Agora venho importunal-o, mais uma vez, pedindo-lhe uma informação de que muito preciso.

Como talvez o Sr já tenha notado sinto uma viva, uma insinctiva antipathia pelos Estados-Unidos. Combato-a entretanto o mais que posso como ser que raciocina, e não vive só de sentimento. É assim que procuro instruir-me de tudo que se relaciona com a vida Americana. É preciso notar que fui educado por americanos do norte, mas, negação viva que sou para o estudo das linguas, ainda hoje nada de sei de inglez [sic], e o trabalho quotidiano tem-me impedido de estudar esta lingua, como hei de fazer logo que possa.

Hoje acabei a leitura do seu livro sobre “Os Estados Unidos” e, voltando as paginas, ao retirar algumas notas, tão importantes vi que são as que se referem a John Fiske, que resolvi escrever-lhe esta.

Em verdade se o Sr puder me indicar alguma tradução francesa ou hespanhola de qualquer das obras do dito philosopho muito lhe agradecerei. Chamava-o o Sr., naquelle tempo, “o maior philosopho dos Est. Unidos” e eu, do que pude conhecer agora, atravez das paginas admiravelmente claras em que o Sr. expoz as theorias daquelle singular evolucionista, tenho razões para consideral-o bem mais valioso que os mestres agora aclamados do pragmatismo etc. (1)

Assim aqui fica o meu pedido.

Gostei muito mesmo do cap. o Catholicismo e Educação em N America, e que eu sabia não houve até hoje *um americanism* que prejudicasse a unidade da Igreja, e assim o Sr. previu com justeza a evolução daquella nova fonte de energias catholicas.

Bem, aqui faço ponto. o 8º nº da *Brazilea* deverá seguir até o dia 15.

Carta do seu sincero admirador

\*

Jackson de Figueiredo

---

(1) “ . John Fiske é presentemente o representante mais acabado da cultura americana. / . / Filósofo, foi ele o grande divulgador nos Estados Unidos das theorias darwinianas. .”

Oliveira Lima — *Nos Estados Unidos*. Impressões políticas e sociais. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1899. p. 340. (“Escritores americanos”)

Rio, 3-10-917

Dr. Oliveira Lima

Meu illustre mestre e amigo:

Participo-lhe desde já o nascimento da minha filhinha Regina, no dia 21 do mez passado. É o primeiro filho, e por ahi pode o Sr. desculpar-me que lhe não tenha respondido, com mais pressa, á carta com que entendeu encher o meu coração de grande e sincerissima alegria. E esta sua carta recebi-a justamente no dia 21 Nella me diz o Sr. do quanto está disposto a fazer um bem do justo renome de Farias Brito. Brevemente enviar-lhe-ei, de uma só vez, tudo quanto me tem sido possivel ajuntar da grande obra de Farias. Até agora não pude encontrar exemplares da 1a. e 2a. parte da *Finalidade do Mundo*, mas tudo me leva a crer que um amigo vae presentear-me com um volume da 2a. parte e assim, ao Sr., só faltará a 1a. parte da obra inicial que elle, alias, deixou muito emendada no volume que me pertence. Estas emendas foram feitas para a 2a. edição (que eu hei de dar), e se referem ao naturalismo de que ainda estava imbuido F. Brito ha quase trinta annos. o que não é de admirar Já lhe enviei ha dias o livro de Nestor Victor. Este livro determinou o inicio, pelo menos, de uma polêmica entre mim e João Ribeiro (1) Ahi vae o meu artigo; o d'elle está no "Imparcial" do dia anterior (segunda feira). Como o Sr. mesmo poderá verificar trata-se de um caso de quase má fé, ou, pelo menos, de absoluta falta de sinceridade intellectual. Por isso não calei, apesar do respeito com que sempre tratei aquelle meu patricio e amigo de alguns annos. Alias não sei que dizer do João Ribeiro de um anno para cá: ha pouco tempo escreveu um artigo em que chamava o Dr. A. Austregesilo — de *escriptor perfeito* da lingua (!!!) Que este homem seja um cientista de mérito, um homem de talento, não posso julgar — mas *escriptor perfeito da lingua*, da lingua que eu falo — é cousa incrível que diga um sabedor della como João Ribeiro. Mas passemos adiante, mesmo porque no caso em que me tornei seu adversario, tenho certeza de que elle não pode sair-se bem.

Apezar do que me promette em relação a Farias, é com muito pezar que encaro a partida do Sr. para os Est. Unidos. O Brazil, cada vez mais, precisa da sua coragem e, depois da guerra, creio que

---

(1) Por proximidade cronológica, acho que o artigo de Jackson de Figueiredo é "Farias Brito e o Sr. João Ribeiro", publicado em *A Notícia* do Rio de Janeiro, 2. out. 1917. (Informação colhida in *João Ribeiro*, bibliografia sobre a sua obra preparada por Antonio Simões dos Reis. Suplemento da *Revista do Livro*, 4. /Rio/ MEC /1960/.

João Ribeiro pronunciou-se sobre o livro de Nestor Vitor — *Farias Brito* — em *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 1 out. 1917.

nossa situação será tão terrível que viremos a precisar da austera sabedoria da sua palavra. Sei que de onde estiver trabalhará pelo bem da sua terra, mas, se aqui estiver, será muito mais seguro o seu auxílio. Conversando com Barbosa Lima elle me disse indignado que o governo inglez tem feito embaraços ao desejo do Sr. de ir a Londres buscar a sua bibliotheca. E o nosso Itamaraty!! Grande força, na verdade, apesar de todas as vergonhosas curvaturas, como esta em que este indecentissimo moleque acaba de reconhecer valimento á *black list* [?]. Tudo é a Presidencia da República. Ruy não pensa em outra cousa ao fazer-se o porta-voz de toda a miseravel deturpação historica que se vem fazendo em torno desta guerra infernal, producto de 40 annos de fetchismo [?] economico. O antigo zelador dos cachorros de J Murtinho, o famoso estadista fluminense, a tudo ha de sujeitar-nos. para dar o tombo em S. Paulo. E não estou longe de pensar que o conseguirá, porque, alem de estar bipartida, a política paulista tem em Minas um politico habilissimo que, certamente, se puder oppor-se-lhe, há de se oppor. É Wenceslau, homem de gestos timidos, mas de fundo estavel. E digo tudo isto porque só em S. Paulo vejo que ainda ha alguma independencia politica a respeito da situação internacional, pois ainda não desapareceu o “Diario Allemão”, e o Dunschee de Abranches não foi repudiado. Como o Sr sabe este deputado pelo Maranhão é eleito por S. Paulo, como homem das grandes occasiões contra o aguia de Haya. Do Dunschee recebi hoje a 3a. edição do *Illusão brasileira*, (2) Vou ler o livro e ver se consigo jornal onde se possa falar delle. A não ser algumas descomposturas, só o J Oiticica teve do Bittencourt no “Correio da Manhã” licença para dizer alguma cousa do livro com seriedade. É para o Sr ver *A Brazilea* parecerá exagerada na sua luta contra os portuguezes (que são meus avós), mas só parecerá a quem não esteja como eu em contacto com a imprensa do Rio. Esta imprensa é, hoje em dia, absolutamente escrava do commercio portuguez. Os gerentes são geralmente portuguezes, o annunciante é portuguez, um terço dos que escrevem é portuguez. Por conseguinte o povo do Rio de Janeiro e o Brazil só lerá o que a Inglaterra, atravez de Portugal, quer que se leia.

Os seus ultimos artigos, se me entristecem pelos males que aponta [sic], me fizeram enormemente orgulhoso, porque nem todos na minha terra estão curvados. E o estrangeiro sabe disto. Tenho-os visto transcriptos na revista do Dr. Zeballos (3), com quem já me correspondi há tempos. Elle prometteu-me escrever sobre Farias Brito, mas não cumpriu o que promettera. Só agora principiei a ler com afinco a

---

(2) Referência a *A ilusão brasileira* de Dunshee de Abranches, cuja 1a. Ed. é de 1917.

*Revol. de 1817!!* Não me atrevo ao folhetim. Seria ridículo. Mas não sou pessoa que esqueça deveres com facilidade. Espero que o Sr. me mande mais alguns dos seus livros. Encontrei um traduzido para o hespanhol, e, procurando-o em portuguez não o encontrei! Só existe na livr. Alves, onde não costumo ir porque não sei de cousa mais espontaneamente desorganizada. Afóra o que hei de dizer a respeito das suas ideas sobre politica americana, penso em render-lhe homenagem maior. Queria fazel-o agora, neste crepúsculo politico que a grande guerra provocou no coração do Brazil, quando justamente forças enormes se revelam da alma do nosso povo. Queria fazel-o, mas, apesar da minha forte capacidade de trabalho (sem modestia a confesso) penso que me é impossivel. Para não morrer de fome, com a grande familia que tenho (pois alem de minha esposa e minha filhinha, fiquei com uma e uma filhinha de Farias Brito — e mais ainda duas orphãs (elle criava 4) já sou obrigado a trabalhar mais do que me permite a saude, e não tenho *materialmente* o tempo nem para copiar o tenho escrito. Uma luta terrivel em que me debato ha um anno quase, e de que não quero sahir cedendo uma linha. Porque mesmo com os politicos da minha terra poderia eu pôr-me a salvo desta crise, mas prefiro a pobreza e a amargura a entrar na caverna de Cacos (4). Meu lemma pul-o em versos ha muito tempo:

Oh! voz de Deus, a ti somente attendo,  
E has de ver, se eu cahir, vencido enfim,  
Que hei de morrer, ao menos, combatendo!

Radicalismo absurdo — romantismo — attitude de mocidade — dirão — mas assim tem sido, assim será enquanto o meio não apodrecer-me as fibras do character. E para livrar-me disto, é que combato.

Bem, esta já vai muito longa. Desculpe-me o tom de intimidade com que lhe falo de mim mesmo. Nada valho, mas se de tal forma

\*

Jackson de Figueiredo

---

(3) O Dr. Estanislau Zeballos, prestigiado homem público argentino, fundou e dirigiu por muitos anos, a *Revista de Derecho, Historia y Letras*.

Amigo de Oliveira Lima, deste mereceu Zeballos um necrológio — “Um grande argentino” — que Barbosa Lima Sobrinho publicou na *Obra seleta* do historiador pernambucano (Rio, MEC-INL, 1971. pp. 315-318). O original foi publicado no *Jornal do Brasil* de 23 nov. 1923. (Cf. Barbosa Lima Sobrinho, org. dos *Estudos literários* de Oliveira Lima. Rio, Departamento Nacional, 1975. p. 293).

(4) — CACOS: personagem mitológico que roubou algumas cabeças de gado de Hércules e as escondeu em uma caverna. Hércules descobriu o roubo e puniu o ladrão.

procedo, é sob o impulso da mais sincera sympathy de espirito e de grande admiração que lhe voto. E nestes termos, meu illustre amigo, aqui faço ponto.

P.S. *A Brazileia* sae um pouco atrazada. Soffremos um pequeno rombo na nossa pequenissima receita. Mas sempre aproveita a desgraça: este atrazo fez que pudessemos dar já neste numero o seu optimo artigo — (5) victoria nossa de primeira ordem. O Sr não avalia a alegria dos meus companheiros.

J.F.

24-10-917

Meu bondoso Amigo, Dr Oliveira Lima

Recebi ha dias a sua carta que me trouxe um regio presente: o seu retrato. Não sei como lh'ò agradeça. Elle já está honrando a humildade do meu pequeno gabinete, ao lado do de Farias Brito e mais dois ou tres amigos. O seu artigo foi uma victoria de *Brazileia* e temos recebido parabens pela sua collaboração. Deus permitta que o Sr disponha de tempo e paciencia e não nos abandone.

Junto a esta o meu ultimo folhetim da *Notícia*. Como verá discorro sobre uma profunda divergencia com o Sr a respeito do discurso do Sr. Lauro Müller. Em verdade li com surpresa o que escreveu e, com franqueza, penso que foi injusto (1) Eu não discuto o gosto de certas expressões do ex-ministro — mas o discurso se me afigurou verdadeiramente *distincto*, maximé após o que lá se tem ouvido: Austregesilo & Compa. A sua crítica me pareceu a de um desaffecto. De minha parte tenho a dizer-lhe que não conheço pessoalmente o Sr Lauro e que, tenho fé em Deus, de jamais vir a precisar delle. Dizem-me até amigos meus que como individuo, isolado, sem função politica, é um egoista. A minha sympathy pelo politico vem de ter assistido de perto a campanha que o derrubou, e sobretudo da revolta que se levantou em mim quando o vi substituido por Nilo Peçanha, a quem, apesar das extemporaneas delicadezas da *Tribuna* para commigo, considero um indecentíssimo prestigiador. Falo da

---

(5) Referência a “Necessidade faz lei”, artigo de Oliveira Lima publicado pela *Brazileia* em setembro de 1917, n.o 9.

(1) Oliveira Lima escreve sobre Lauro Müller no *Diário de Pernambuco* em 6 maio 1917. (Cf. Barbosa Lima Sobrinho, org. dos *Estudos literários* de Oliveira Lima. Rio, Departamento de Imprensa Nacional, 1975. p. 293).

Jackson escreve sobre Lauro Müller num artigo chamado “O momento” publicado por *Brazileia* em maio de 1917. Embora sem assinatura, há uma identificação manuscrita — “Jack” — no final do artigo, aparentemente da autoria de Felix Pacheco, a quem pertencia a coleção da revista, hoje em poder da Biblioteca Municipal de São Paulo.

*Tribuna* porque sendo este jornal secretariado pelo secretario do Nilo, é, hoje em dia, cousa delle, ao que me dizem. Mas afinal leia o meu artigo onde tenho a certeza de que jamais lhe faltei o respeito nem neguei a grande admiração que lhe dedico. O mais que pode acontecer é que, dois ou três leitores meus, procurem os seus artigos. Aqui no Rio fala-se insistentemente que o Sr. virá como deputado ou senador por Pernambuco — ouvi isto até de um filho do José Bezerra. Será verdade? Deus o permitta. A respeito da situação internacional, nem sei o que lhe diga, e creio mesmo que esteja ahi mais bem informado do que eu, tal o numero de boatos desencontrados. Todavia, pelo cuidado nos jornaes e outros movimentos suspeitos, posso affirmar-lhe que alguma cousa de muito grave se prepara com medo. Grave suspeita me veio de dois factos de que fui testemunha: Indo ha dias a um armazem do Loyd fiquei admirado deparando com um delles abarrotado de metralhadoras. Ora os jornaes não falam disto absolutamente, apesar de não ignorarem este continuo desembarque de armas. O outro facto: ha agora todas as noites, por todo Rio de Janeiro, uma caçada aos chamados *sem trabalho*, e nas redações (que não noticiam) se diz abertamente que o governo está mandando fazer grandes plantios de cereaes no interior Para que será tudo isto? Será que a Argentina está mesmo preocupando os nossos estadistas? E o que significa a concentração das esquadras alliadas em Montevideu enquanto nós patrulhamos o Atlântico com couraçados de 18.000 toneladas? Mas não posso comprehender cousa alguma: que significará, por exemplo, a grande modificação que se nota na opinião paulista a respeito dos allemães, a ponto do *Diario Allemão* se sentir bastante forte para fazer *blagues* de todo calibre?

Hontem foi o dia do banquete em que o Cons. Rodrigues Alves leu a sua plataforma que deixou em reticencias tudo o que se refere à politica internacional, no que fez bem, ao que me parece. Entretanto disseram-me (pois não li) que o Sr. Epiácio Pessoa foi mais affirmativo. em negações!!

Não sei ainda se o Sr. recebeu os livros de Farias que lhe enviei (6 ao todo) Tenho a dizer-lhe que nunca mais recebi jornaes dahi com os seus artigos, alguns dos quais tenho lido no *A. B. C.* que compro por isto. Não sei se já sahiu em S. Paulo o seu artigo sobre o livro de Nestor, a quem já entreguei o cartão.

Amanhã vou ver na Bibliotheca da Camara a colleção do “E. de S. Paulo” O livro do Nestor tem feito aqui algum movimento, e em S. Paulo também.

O “J do Commercio” disse muito bem, respondendo indiretamente a João Ribeiro, com quem hoje me encontrei pela primeira vez, depois do meu artigo e me tratou muito bem.



Se o sr tem ahi à mão um exemplar do seu livro sobre *Litt. Nacional* peço-lhe que m'o envie, assim como me mande dizer se só ha em francez e hespanhol o seu trabalho sobre o desenvolvimento intellectual sul-americano (2)

Minha esposa e a pequenita, a primeira por ambas, agradecem as suas bondosas palavras e se recomendam a sua *Exma.* Senhora.

Eu, um bom amigo, na mesma lucta, não direi infernal, porque ainda tenho muita fé no coração, fé e carinho dos que me estimam.

No dia 12 de Novembro sigo em commissão do Conselho Superior do Ensino até o Sul de Minas e lá ficarei até principio de Dezembro. Assim lhe peço que me escreva para

Lyceu Municipal de  
(Via S. Paulo) Muzambinho

Isto se pelo seu calculo sua primeira carta vier chegar aqui depois do dia 12. E eu a espero ancioso para saber se não ficou zangado comigo.

Adeus! Um abraço do seu  
verdadeiro admirador e amigo

Jackson de Figueiredo

\*

Muzambinho, 22 de Nov de 1917

Dr. Oliveira Lima

Meu bondoso amigo:

Aqui, com a maior alegria, recebi sua ultima carta. Sciente do modo digno com que se impõe de todo á minha amizade, perdoando-me discordancias de opinião. Sei de como se distancia dos processos vulgares na nossa infeliz politicagem, mas creia que senti deveras sabendo que nada ha de certo a respeito da sua vinda para a Camara ou Senado. Eu tinha a certeza de que o Sr. não se conformaria a

---

(2) — Aparente referências a conferências realizadas por Oliveira Lima em universidades americanas (1912), posteriormente reunidas, publicadas em inglês e traduzidas para o português: *América Latina e América Inglesa*. Rio-Paris, Garnier /1914?/

taes processos para ser o que tanta gente tem sido, mas andava na illusão de que, em momento tão grave de nossa vida, se teria o bom senso ao menos de refazer aquellas Casas com gente limpa e capaz de trabalhar com seriedade. Eu, se acceitei a commissão porquissima em que estou, foi attendendo primeiramente ao meu estado de saude, que não é bom, e tambem á necessidade de evitar por alguns dis o nevtotismo do Rio de Janeiro, de onde a verdade foi expulsa a pontapés, e o povo, ao que me parece, será levado a todos os excessos, desde o dia em que os submarinos allemães venham a fazer uma ou duas proezas nas nossas costas, se em tal cousa elles pensam.

Tenho comprado o “Est. de S. Paulo” e nunca mais vi nenhum dos seus artigos, nem mesmo o sobre o livro do Nestor Victor. (1)

Não tenho a sua carta aqui presente mas penso que o Sr. me diz que recebeu trez livros do Farias. Se assim é vou reclamar do Correio, logo que o Sr. me escreva, pois, com grande esforço, consegui enviar-lhe todos os livros do Farias, excepto a 1a. parte de “Finalidade do Mundo”

Estou a escrever-lhe um pouco doente. Não pude trazer minha familia, e por isso penso que voltarei brevemente para o Rio, pois, apesar dos bons amigos que tenho aqui, neste recanto singular de Minas — singular porque é um ninho de homens cultos e bons — apesar disto, não posso mais viver fóra do meu pequenino meio intimo que está no Rio.

Se não teme a censura, sobre que se tem espalhado tanta cousa, mande-me dizer duas ou trez palavras a respeito de tudo quanto vae acontecendo.

Bem, adeus, meu illustre amigo.

Agradeço-lhe as recommendações para os meus. Recommende-os e á mim a sua digna Esposa e consinta que o abrace o admirador e amigo

\*

Jackson

---

(1) Em carta de 8 dez. 1917, aqui também publicada, Nestor Vitor agradece Oliveira Lima pelo artigo sobre Farias Brito, mencionando explicitamente a data de publicação pelo *A Estado de São Paulo*: 3 dez. 1917.

[Rio] 25-10-917

Dr Oliveira Lima

Meu bondoso amigo:

Quando sahi hoje de casa, pela manhã, e ia por no correio a carta que lhe fiz hontem, encontrei nas portas dos jornaes as noticias da mensagem presidencial pedindo ao Congresso actos de belligerancia effectiva. firmada esta attitude no torpeamento do *Macaú*, ex-allemao que levava viveres ao governo francez.

Segui immediatamente para a Camara. Creia que não sahi chorando porque fôra ridiculo em hora tão grave. Ouvi, da gente mais responsavel naquella casa, *blagues, pilherias, chalaças*. Nem de leve a gravidade que, ao meu ver, requeria um tal momento na vida nacional. Sahi edificado. Eu, ainda creança, vi reformar-se a constituição do Est. de Alagôas no meio de uma troça formidavel. Agora assisti a Camara Federal tomar conhecimento de que vamos entrar na maior catastrophe que já soffreu o Occidente, com a physiognomia de uma pagina dos *Maias*.

E escute mais esta para que dahi possa orientar-me: o Rio não teve uma vibração! A cidade está tão calma como nos dias de chuva; os cidadãos da republica carregam os embrulhos e os pacotes de bonbon com a mesma santa serenidade. Nas redações arrolhadas ainda foi que senti um certo ar de espanto. . . não sei se da *mina* [?] que está em frente. 30 e tantas pessoas, se tanto, gente quase de *pés no chão*, percorreram á noite as redações fazendo troça!! Que é que se vae dar? Nas redações corre, com insistencia, o boato de que o Brazil vae mandar 30.000 para Uruguayana. Ninguem explica porque, mas se fala nisto como cousa certa. Causou sensação aqui o desmentido do ministro ingles a respeito da navegação para a Argentina... e em verdade, ao que parece, o ingles não achou de bôa politica o isolar a Argentina.

Desmentindo o que lhe disse em minha carta de hontem, tenho a communicar-lhe que recebi hoje, pela manhã, seis números do *Diario*, de que já li os seus artigos. Optimos os que trata [sic] de Nuestra [?] guerra & Compa. Com menor desenvolvimento eu tratei o assumpto com as mesmas ideas.

Sim: uma das scenas mais intristecedoras de hoje foi a visita do Cons. Ruy ao Ministerio do Exterior. Muito tem descido este grande homem. e até creio que ha de chegar a presidente desta pobre Republica. O exercito, na maioria, contrario a intervenção armada,

ainda não piou. Estou ancioso por ler os seus artigos a respeito do novo passo Adeus!

Um abraço do seu admirador  
e amigo

P.S. De dois em dois dias hei de lhe dar informações do que se vae passando por aqui, de caracter menos jornalístico.

Dia 26

Agora, pela manhã, acabo de receber um cartão do Sr. previnindo-me de que recebeu 3 volumes da *Finalidade do Mundo*. Por minha vez previno-o que enviei 6 — alem da 1a. 2a. e 3a. partes da Finalidade, livros que o Sr. recebeu, enviei mais os seguintes: *A verdade como regra das acções*; *A base physica do espirito*; *O mundo interior*. Mandeí tambem um voluminho do Paterson e outro de Xavier Marques. O Sr. pode reclamar no correio.

[Carta aparentemente truncada no final, pois não consegui localizar a última página.]

Muz. 26 de Nov de 1917

Dr. Oliveira Lima, meu bondoso amigo:

Ainda aqui me encontro, não só finalizando os trabalhos da comissão como tambem em proveito de minha saude, numa especie de retiro espiritual. Porque, em verdade, todas as noticias que me chegam do Rio são aborrecidas, parecendo que ainda nada está assentado no pensamento do governo. Ha dois ou trez dias li um artigo seu no “Est. de S. Paulo” sobre a C. [achoeira] de P.[aulo] Affonso (1).

Esta cartinha é para recommendar-lhe um livrinho que nesta data ponho no correio — *A mulher no Brasil*, do Sr M. Pinto Pereira, moço pobre que aqui vive como professor. Escrevi sobre este livro no 10º numero da *Brazileia* (2) e disse delle o que de facto penso —

---

(1) Segundo Barbosa Lima, que recolheu esse artigo na *Obra seleta* de Oliveira Lima (Rio, MEC-INL, 1971. pp. 427-438), “Um passeio a Paulo Afonso” foi publicado pelo *O Estado de São Paulo* em 4, 12, 21 e 22 de nov. de 1917. (Cf. *Estudos literários* de O. Lima, org. por Barbosa Lima Sobrinho. Rio, Departamento de Imprensa Nacional, 1975. p. 293.).

(2) Jackson manifestou-se sobre o livro em longa resenha, onde confessava que o “movimento feminista... é para mim fenômeno cujo fundo está na anarquia contemporânea de todo voltada para as preocupações utilitárias mais baixas.” (*Brazileia*, 1917, out. n.º 10)

isto é — não gosto do escriptor propriamente, não supporto a sociologia á maneira do autor [?], mas penso que é realmente louvavel o seu esforço.

Se o Sr. puder escreva-lhe algumas palavras e pode mesmo en-  
vial-as para mim no Rio, como o velho endereço: Av Pedro Ivo 194  
— casa XI.

Eu devo partir daqui no dia 2 ou trez de Dez.

E adeus!

Recommende-me a sua digna Esposa e  
deixe que o abrace o seu sincero admi-  
rador e amigo

\*

Jackson

Muzambinho, 6-12-917

Dr Oliveira Lima, meu excellente

Amigo:

Estou ás vespervas da minha volta para o Rio. Tocarei ainda em  
Alfenas onde vou fazer uma conferencia, mas creio que, ainda assim,  
estarei no Rio até o dia 15 do corrente.

Hoje registrei no correio um volumesinho para o Sr. ; contem uma  
ligeira palestra com o publico muito amigo desta cidadesima original  
(1) — de que já falei duas vezes na *Brazilea* com absoluta sinceri-  
dade: em uma pagina sobre o Lyceu e em outra sobre Julio Bueno que  
aqui vive. (2)

Mais uma vez lhe peço algumas palavras de agradecimento ao  
Pinto Pereira que o admira muito. Ainda hoje em casa delle esti-  
vemos a ler algumas paginas do seu trabalho sobre D. João VI.

---

(1) § Referência a “Pelo Brasil”, conferência pronunciada em 15.11.917  
em Muzambinho, M.G. e publicada com o mesmo título pela tipografia do  
jornal *O Muzambinho*.

Localizei um exemplar na Biblioteca Municipal de São Paulo.

(2) Segundo Jackson de Figueiredo, ulio Bueno foi professor e jorna-  
lista no sul de Minas. Nascido em Campanha (M.G.) em 1815, Jackson veio  
a conhecê-lo “em Muzambinho como o filósofo da terra” (*Brazilea*, maio de  
1917, nº. 5.).

Se o Sr. ainda tem algum exemplar do seu livro sobre os “Est. Unidos”, livro que não existe á venda, m’o envie.

O motivo principal desta cartinha é beijar-lhe as mãos pelos seus dois excellentes artigos sobre Farias Brito que tanto o “Estadinho” como o “Estado” de S. Paulo tem publicado. (3) Elles concorrerão poderosamente para que se faça em redor de Farias a athmosphera de respeito que incontenstavelmente merece.

Bem, adeus!

Recommende-me a Exma. Sra.  
e deixe que o abrace seu amigo  
e admirador

\*

Jackson

Rio, 5 de Maio de 1918

Meu bondoso amigo

Ha muito tempo mesmo que não recebo uma linha sua. Antehontem porem, recebi alguns numeros de jornal com os seus admiraveis artigo. Tenho visto alguns delles transcriptos aqui no A.B.C. revista politica que, certamente, o Sr recebe. Tambem é o Sr o unico homem que ainda ousa dizer algumas verdades a este singularissimo paiz. Algumas vezes eu o faço tambem — mas que sou eu, quem se dá ao trabalho de ouvir-me? Ainda não terminei a minha campanha em prol da honra do meu Estado Natal. Não foi pouco o que conseguimos até agora, e ainda tenho esperança de que sejam maiores os resultados desta reacção. Todavia, ao que me parece, é quase certo que se vae dar immunidades parlamentares a um homem que, reconhecidamente devia estar na cadeia ha muitos annos. Eu estive na Camara em formação. A impressão é esta: a céva, como se faz ahi no Norte, para os porcos mais ruins. Eu estive bastante adoentado. Fui forçado mesmo a ficar alguns dias em Petropolis. Não estou bom,

---

(3) Segundo o *Nestor Vitor* da “Coleção Nossos Clássicos” da Editora Agir (Rio, 1963. Org. por Tasso da Silveira), Oliveira Lima publicou dois artigos sobre Farias Brito em *O Estado de São Paulo*: nos dias 3 e 10 de dezembro de 1917.

Neusa Dias Macedo (*Bibliografia de Manuel de Oliveira Lima*. Recife, Arquivo Público Estadual, 1968) não registra esse artigo. Barbosa Lima Sobrinho também não.

mas já não me sinto tão abatido. Em meio desta luta que me rouba horas preciosas ao meu trabalho intellectual, não me tenho, de todo, furtado a este outro mundo. Assim tenho copiado quase todo o meu livro sobre Pascal (1) e penso que entrará no prelo até o fim deste mez. Ha dias conversava com Annibal Freire (2) quando fui apresentado a um moço, o Sr. Assis Chateaubriand (3), que esta fazendo um bom nome na nossa imprensa, e falou do Sr com muita admiração. Fiquei sabendo do seu methodo de trabalho e a invejal-o nisti, como em tantas outras cousas.

Os meus vão passando bem, e se lhe recommendam a sua Exma. Senhora.

Eu, meu amigo, o abraço com respeito e amor

\*

Jackson

Livraria Catholica  
Rodrigo Silva 7  
Rio

Rio, 8 de Dezembro, 1917

Meu bom amigo Sr Dr Oliveira Lima,

Muito lhe agradeço o tão intelligente e benevolo artigo *Um philosopho brasileiro* que teve o senhor a bondade de escrever a proposito do meu ensaio sobre Farias Brito, artigo publicado na edição da noite do "Estado de S. Paulo", a 3 do corrente, e que hontem tive occasião de ler. (1) Nós, os amigos de Farias Brito, estamos informados pelo Jackson de Figueiredo [sic] de que com este trabalho o illustre patriocio apenas enceta o esforço que tenciona fazer, principalmente no estrangeiro, pela divulgação da obra daquelle nosso insigne pensador. Não preciso dizer-lhe, todos fazemos votos porque não demore muito o momento opportuno a tão generoso empreendimento. As circumstancias da sua vida, meu bom amigo, tem feito com que no estrangeiro

---

(1) Referência a *Pascal e a Inquietação Moderna*. Rio, Ed. do Centro D. Vital /1922/.

(2) Aníbal Freire (1884-1970) nasceu em Lagarto, Se. Foi jornalista advogado, político, professor e ministro do Supremo Tribunal.

(3) Fransico de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968) nasceu em Umbuzeiro (Pb) e faleceu em São Paulo (S.P.) Bacharel em Direito pelo Recife, tornou-se influente jornalista e proprietário de ampla cadeia de jornais, revistas e televisão.

(1) Ver carta de Jackson de Figueiredo de 6 /dezembro/ 1917, nota 3.

tenha o senhor prestado ao paiz os mais consideraveis de seus serviços como homem de letras e pode-se dizer sem contestação plausivel que nenhum intellectual os prestou, nestes tempos, comparaveis aos seus, principalmente na extensão que elles puderam alcançar. Mas, si lhe fôr permittido dar continuidade a esses trabalhos pondo em foco a obra de Farias Brito num momento em que o mundo possa prestar-lhe a devida attenção, estou que com isso aproveitará a melhor das opportunidades que até aqui se lhe tem offerecido para revelar-nos lá fóra naquillo que ja pode patentear a nossa existência como povo propriamente dito.

Aproveito a occasião para expressar-lhe o pezar que tive em não ter sabido antecipadamente de sua partida, quando se foi agora daqui do Rio, pois era minha intenção retribuir-lhe a visita que gentilmente me fez.

Peço-lhe apresentar, da minha parte, respeitosos cumprimentos a Mme. Oliveira Lima, e que, com a reiteração dos meus agradecimentos, um affusivo aperto de mão de quem é

Seu amigo e admirador

Nestor Vitor

\*

Rua 18 de Fevereiro, 71

Botafogo

(Machado)

Rio de Janeiro, 18 de Novembro 1904

Meu prezado e illustre amigo

Acabo de receber a sua carta, referindo-me o effeito que lhes produziu a noticia da morte da minha boa e amada Carolina, e trazendo-me as condolencias de ambos. Tambem eu não contava com tal golpe. A doença era pertinaz e o estado de abatimento grande, mas estava longe de suppor que, saindo de casa para a Secretaria, viesse achal-a prostada na cama. Pouco depois do meio dia, manifestava-se uma forte hemorragia, que lhe fez perder os sentidos. Quando voltou a si quizeram mandar-me chamar, tiveram de obedecer á sua vontade contrária, por me não assustar, disse ella. Vinte e quatro horas depois, expirava. (1)

---

(1) "A vinte de Outubro de 1904, com setenta anos de idade e trinta e cinco de casada, falecia Carolina." (Lúcia Miguel-Pereira, *Machado de Assis* (Estudo crítico e biográfico). 2a. ed., SP, Cia. Ed. Nacional, 1939. p. 293).



Diz-me bem, em termos propios, o que esta dor foi para mim, e o que vae ser a minha vida, se vida se pode chamar o resto dos meus velhos dias. Sinto-me acabado. Vivemos casados 35 annos, e eu sempre imaginei ir antes della.

Creio, creio nos sentimentos de pezar que, em nome da Exma. Sra. D. Flora e no seu, me envia neste momento cruel da existencia. Creio e agradeço-os, como sendo dos remedios moraes que ainda podem trazer algum animo a um enfermo desenganado de si mesmo e meio morto de solidão. Peço-lhe que apresente a sua distincta consorte os meus respeitos, e para si envio-lhe um abraço de

Amo. velho e agradecido

\*

Machado de Assis

(Machado)

Rio de Janeiro, 4 de Dezembro de 1904

Prezado am<sup>o</sup> Dr. Oliveira Lima,

Creio que a minha carta, em resposta á sua de pesames, o haverá achado no Engenho que deixou indicado. Esta vae com o mesmo destino, e espero tenha igual encontro.

O objecto agora é agradecer-lhe as finesas que me fez, em meio da sua viagem; refiro-me ao seu gentil artigo (1) á cerca do meu último livro, *Esau e Jacob*. Todo elle, de principio a fim, manifesta o seu espirito tão longamente benevolo, ao mesmo tempo que ancioso de buscar a verdade e definil-a. Succede commigo o que succederá com os que lhe merecerem *sympatia* particular: esta dominará o julgamento.

Muitos me falaram em tal trabalho, e eu cá o tenho entre minhas melhores lembranças.

Quisera dizer-lhe mais que isto, mas confesso-lhe que estou ainda sob a ação da minha desventura. Minha mulher, se pudesse ter lido o artigo, sentiria o mesmo que eu; mas nem sequer leu o livro, posto me dissesse que o leria [ilegível]; apenas leu algum trecho, o que

---

(1) "O último romance de Machado de Assis" foi publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio em 21 nov. 1904.

Barbosa Lima Sobrinho recolheu-o nos *Estudos literários* de Oliveira Lima. (Rio, Departamento de Imprensa Nacional, 1975. pp. 29-32).

me foi confirmado por uma de suas amigas, a quem ella o confessou como prova do estado em que se achava.

Adeus, meu caro am<sup>o</sup> e confrade. Novamente lhe agradeço o seu fino estudo. Peço-lhe que apresente os meus respeitos à Exma. Sra. D. Flora, e disponha do

adm.<sup>o</sup> e am.<sup>o</sup>

\*

(Machado)

Rio de Janeiro, 21 de Abril de 1905

Meu caro am.<sup>o</sup> e collega

Recebi o seu voto para o segundo escrutinio da nossa eleição academica, Vi os tres motivos do voto, e são os que todos contavamos da sua parte. Acabo de receber igualmente o do Nabuco, que vae tambem ao mesmo Souza Bandeira. (1)

Talvez a eleição nova se faça ja na casa da Academia que, como sabe, é parte do edificio da praia da Lapa, onde estão alojados o Instituto dos Advogados e a academia de Medicina. Faltava a mobilia, mas posso dizer-lhe, ainda em reserva, que ja a vamos ter, graças a boa vontade do Seabra (2)

Os seus amigos daqui ficamos com os olhos na carreira que continua, certos de que corresponde, agora como antes, á confiança de as suas victorias, que serão de nós todos.

Deixe-me agradecer-lhe o exemplar da sua bella conferencia realizada no Instituto Archeologico do Recife, á cerca da *Vida diplo-*

---

(1) Sousa Bandeira foi recebido na ABL em 10 ago. 1905 por Graça Aranha.

(2) Machado menciona três vezes o Ministro J.J. Seabra nas cartas que foram recolhidas pela *Obra completa* da Ed. Aguilar, Rio, 1962, vol. III (18 jul. 1900, carta a Lúcio de Mendonça; 15. fev. 1904, carta a Mário de Alencar; 24 jun. 1905, carta a Joaquim Nabuco).

Todas as três apontam a boa vontade do Ministro para com a ABL, mas é na última que Machado faz-se mais explícito: "A cerimônia [de posse de Sousa Bandeira] será na casa nova e própria, entre os móveis que o Ministro do Interior, o Seabra, mandou dar-nos."

Fundada em 1896, a Academia, "graças à iniciativa do Ministro Seabra, passa a ter sede própria, ocupando uma parte do Silogeu Brasileiro", em 1905, explica Brito Broca em *A vida literária...* 2a. ed. rev. e aum. Rio, José Olympio, 1960. p. 59.

*mática* (3) Agradecer-lh'a e felicital-o por ella. Tem o tom proprio do genero e da materia, a boa distincção do que cabe á diplomacia de hoje e do que lhe attribue ainda a parte do pessoal que a não vê por outros olhos se não os do futil; enfim, a definição do que foram entre nós Penedo e Itajubá, entre outros.

Peço-lhe que apresente á Exma. Senhora D. Flora os meus res-  
peitos, e não esqueça este velho acabado, ainda admirador dos seus  
vivos e solidos talentos, que lhe manda um

abraço mto. apertado,

\*

Machado de Assis

(Machado)

Rio de Janeiro, 20 de Novembro de 1905

Meu prezado amigo,

Recebi e cordialmente lhe agradeço o cartão postal de 16 de Setembro, em que junta as suas finesas, ás que os amigos da nossa Academia me fizeram. Faltava a sua palavra para completar a bondade de todos. No ponto da vida a que cheguei, e no meio da grande solidão moral em que vivo, os favores litterarios são ainda a melhor consolação e o mais forte esteio. Naquella noite não agradei de palavra o que me fizeram e disseram, não só porque nunca me coube

improvisar nada, e apenas sei ler atado e mal, mas ainda porque não poderia falar, se soubesse tal foi a minha commoção. Em verdade, a manifestação foi calorosa, as vozes que me falaram amigas e verdadeiras, daqui e de fora, novas e velhas. Além disso, a falta da minha pobre esposa, que sentiria grande alegria, como sempre teve em tudo o que era benevolencia para mim, fez crescer a minha commoção. Tive de ficar calado, mas todos me comprehenderam e me perdoaram o silencio. (1)

---

(3) Conferência realizada em 22 dez. 1904 no citado Instituto. Publicada pela Tipografia do Jornal do Recife em 1904. Incluída, posteriormente, em *Cousas diplomáticas*, editado em Lisboa, A Editora, 1908. (Cf. Neusa Dias Macedo, *Bibliografia de Manuel de Oliveira Lima*. Recife, Arquivo Público Estadual, 1968).

(1) Em abril de 1905, Joaquim Nabuco enviava um "ramo de carvalho de Tasso" para Machado de Assis. A homenagem vinha de Londres, por intermédio de Graça Aranha, que se encarregou de fazer a oferta durante a posse de Sousa Bandeira na Academia Brasileira de Letras, ocorrida a 10 de

Houve recentemente uma eleição na Academia para a vaga do José do Patrocínio. Foi eleito o Mario de Alencar. O seu voto deixou de ser lido na sessão, e aliás era o que primeiro recebi; nessa mesma tarde, porém, minutos depois da sessão, fui aos jornaes completar a noticia da eleição com a declaração da omissão involuntaria, do nome do academico e do nome do votado. O Domingos Olympio, dado com 9 votos, ficou assim com 10. O Alencar foi escolhido com 17. Se leu os jornaes viu tudo isso. E terá visto mais, porque o resultado da eleição não agradou a todos, e a manifestação de desagrado durou alguns dias na imprensa. (2)

Que trabalho tem entre mãos? Não é preciso dizer-lhe que se não captive totalmente á diplomacia e intercalles aos cuidados do protocollo cuidados puramente litterarios. Dê-nos daquelles escriptos a que o seu espirito sabe ir com tanto brilho. Soube ha dias, por uma referencia de jornal, que tem escripto cartas para o *Estado de S Paulo* (3) Não o tenho aqui. De uma dessas cartas vi transcripto um trecho relativo ao Ruy Barbosa e á conveniencia de o mandar representar o Brazil em congresso internacional. Do que escreveu

---

agosto de 1905. (A carta de Nabuco a Graça Aranha está nas *Obras completas* de Machado de Assis. Rio, Aguilar, 1962. Vol. III, p. 1074).

Machado, po sua vez, mostou-se extremamente comovido e outras cartas suas expressam essa satisfação. Ver, p. ex., na edição acima citada, seus agradecimentos a Joaquim Nabuco (p. 1075). Ver também outra carta de 2 out. 1905 na *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*, ed. preparada por Carmelo Virgilio. Rio, INL, 1969. p. 267.

ç ê. . . ,v, etaoin shrdlu cmfpûâ vbgçqj xzíãá etaoin shrdlu cmfpûâ vbgçqj zĩãòá

(2) A eleição de Mário de Alencar parece ter sido um momento de fraqueza de Machado de Assis, talvez movido pelo desejo inconsciente de homenagear o pai do candidato, José de Alencar.

Domingos Olimpio foi seu concorrente e tinha vários pontos a seu favor: diretor da revista *Os Anais* e autor de *Luzia-Homem*.

Brito Broca (*A vida literária no Brasil — 1900*. 2a. ed. rev. e aum. José, Olympio, 1960. pp. 59-61) chega a falar em “cabala” e “‘panelinha’ de Machado de Assis trabalhada pela influência de Rio Branco”. E menciona também que Machado fora acusado publicamente de haver omitido o voto de Oliveira Lima.

Omissão deliberada ou não, o importante é que o voto de Oliveira Lima não fora decisivo (Mário teve 17 votos e Domingos Olímpio teve 10) e, mais importante ainda, é a limpeza de procedimento de Machado para com Oliveira Lima.

Em algumas cartas desse período, publicadas nas *Obras completas* (Rio, Aguilar, 1962. Vol. III), Machado comenta discretamente as eleições antes de se realizarem. A mais incisiva, nessa série e sobre essa candidatura, é uma de 29 ago. 1905, dirigida a Joaquim Nabuco: “Na Academia não há nem deve haver grupos fechados”

(3) Segundo Fernando da Cruz Couvea (*in* Oliveira Lima — *Obras seletas*. Org. por Barbosa Lima Sobrinho. Rio, MEC-INL, 1971. p. 197) Oliveira Lima “inicia a 10 de outubro a sua colaboração em *O Estado de São Paulo*”

naquelle jornal sobre *Diplomacia de Carreira* ja lhe falei quando respondi á sua carta de 23 de junho. Eu, meu caro am<sup>o</sup>, não me sinto com o gosto de outrora nem igual disposição. Tenho no prelo, em Pariz, uma colleção de pequenos trabalhos, alguns ineditos, outros impressos ja, que o Garnier edita. Não disse isto ainda a ninguem, a não ser vagamente, creio que ao Verissimo. Escreveria outra cousa, se pudesse, mas a idade, e mais que ella o estado morbido não me consentem grande esforço. (4)

Os amigos aqui vão bem. Reunimo-nos no Garnier, às tardes, e ás segunda-feiras fazemos sessão na Academia; interrompemos estas agora até o dia 30 de Novembro, que é o dia da eleição de mesa e férias. Os trabalhos recomeçarão em Maio.

Vá relevando estas emendas de palavras, com o desalinho da escripta e a ruim letra, que sempre foi má e está peor. Oxalá não contribua para tudo isso o estados dos olhos, que não me parece bom, mas deixemos tristezas novas. Justo é que os filhos da cidade vão deperecendo, quando ella vae remoçando. Não digo desta, porque hade saber tudo, e terá lido as noticias da inauguração da Avenida Central; mas por muito que leia e creia, não imaginará a mudança que foi e está sendo, nem a rapides do trabalho. Mudaram-me a cidade, ou mudaram-me para outra. Vou deste mundo, mas ja não vou da colonia em que nasci e envelheci, e sim de outra parte para onde me desterraram. (5)

Adeus, meu presado amigo. Peço-lhe o favor de apresentar á Exma. Senhora D. Flora os meus respeitos. Disse-me a 23 de Junho que nem um nem outro tem passado muito bem. Folgarei que estejam restaurados, e se [?] ainda os vir aqui, em caminho para outro pouso. Adeus, meu caro amigo, muitas saudades do

Am.<sup>o</sup> velho e ad.<sup>o</sup>

\*

Machado de Assis

---

(4) Em 1906 saíam *As reliquias da casa velha* de Machado, cujo “estado mórbido” deveria estar bem acentuado uma vez que na “Advertência” inicial, o autor publica, em primeira mão, o seu famoso soneto “A Carolina”. (Cf. *Bibliografia de Machado de Assis* — J. Galante de Souza, org. Rio, INL, 1955. p. 110).

(5) Referência às profundas alterações urbanas por que passou o Rio de Janeiro na primeira década deste século, estando na Presidência da República o Conselheiro Rodrigues Alves e na Prefeitura do Distrito Federal o Dr. Pereira Passos.

Rio de Janeiro, 5 de Fevereiro de 1906.

Meu prezado amigo,

Recebi a sua carta de 20 de Dezembro no fim do mez passado e só agora lhe respondo. Não deite a demora á conta da vontade. Já nessa mesma carta me diz, com a benevolencia que sempre me mostrou, escrevendo ou falando, que não me queria mal pelo silencio, e até indica algumas causas possiveis deste. Todas são verossimeis, alguma é verdadeira, e nenhuma parte do coração.

Tenho noticias suas pelo Verissimo e pelo Rodrigo Octavio. (1) Agora sei pela sua carta que melhorou de recentes incommodos, assim como a Exma. esposa e a ambos envio as minhas felicitações. Pelo que me escreve está concluida a missão que o levou a Caracas, (2) e espera agora uma remoção que ainda não sabe para onde seja. Se no intervalo vier ao Brasil não é preciso dizer o gosto que dará a todos os seus amigos, alguns dos quaes ainda tem o centro no Garnier, posto que espaçadamente, porque o Verissimo e o Graça estão passando o verão em Petropolis. Talvez assista á recepção do Mario, que não será antes de tres ou quatro meses; responder-lhe-ha o Coelho Netto. (3) A Academia vae abrir a vaga de Pedro Rebello. (4) Venha e verá o Rio com as suas roupas novas. (5)

Vejo que o seu *D. João VI* está crescendo e sairá maior do que esperava. Tanto melhor, meu amigo; o prazer de o ler será tambem maior. É assumpto que podemos dizer inedito; esperava historiador que o comprehendesse e trabalhasse bem. Vamos ter a physionomia real daquelle principe que, vindo aqui fundar “um novo imperio”, co-

---

(1) Rodrigo Otávio (1866-1944) foi da roda boêmia do fim-do-século e ajudou na fundação da ABL, cujos trabalhos preparatórios deixou documentado. Ministro do Supremo Tribunal Federal, foi também Sub-secretário das Relações Exteriores de Epitácio Pessoa e professor na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro.

(2) Oliveira Lima participou das negociações sobre limites territoriais com a Venezuela, onde ficou de maio de 1905 a junho de 1906. (Cf. *Obra seleta*, og. por Barbosa Lima Sobrinho. Rio, MEC-INL, 1971. p. 197.

(3) Mário de Alencar tomou posse na ABL em 14 ago. 1906 e foi recebido por Coelho Netto.

(4) Pedro Rabelo: cronista, jornalista e polemista, fez parte da roda boêmia do fim de século. “Faleceu com apenas 37 anos no Rio de Janeiro, a 27 de dezembro de 1905. Foi o membro da Academia que morreu moço. Não teve elogio acadêmico, porque seu sucessor, Heráclito Graça, tomou posse por carta.” (Cf. Raimundo de Menezes, *Dicionário Literário Brasileiro*. SP., Ed. Saraiva, 1969. Vo. IV.).

(5) Referência às renovações urbanas que alteraram a fisionomia do Rio no começo do século.

mo elle mesmo disse, tão particularmente contribuiu para a nossa independencia. Venha o seu livro; eu, ha dias, — um destes dias da minha vida solitaria, — fugi á realidade da hora e do logar, relendo algumas das suas interessantes paginas sobre o Japão, (6) e ainda uma vez me deliciei com ellas.

Eu nada tenho. Reuni alguns retalhos ineditos e impressos, que o Garnier faz sair em volume, (7) e é tudo. Tinha um livro em projecto e inicio, mas não vou adeante. Sinto-me cansado, estou enfermo, e falta-me o gosto. Adeus, meu amigo, não esqueça este velho amigo, ainda não perdeu a faculdade de admirar Peço-lhe que apresente os meus respeitosos cumprimentos a Exma. Senhora D. Flora, e receba para si um grande abraço.

\*

Machado de Assis

15 de Novembro 1907

Meu caro am<sup>o</sup> e confrade

Recebi a sua carta de hontem, e aqui lhe respondo. O nosso collega Arthur Orlando tambem me procurou hontem para me communicar que havia levado o discurso a V. Ex., a quem folgo de dizer, em nome de todos nós, cabe muito bem recebê-lo na Academia. (1)

Em conversação perguntei ao Orlando se, devendo ser recebido daqui a poucos dias o Augusto de Lima, (2) e tendo sido recebido este mesmo mes o Jaceguay (3), não havia algum inconveniente na recepção delle logo depois de ambos. A tarde, em sessão academica, communiquei aos nossos companheiros o que se passára. O Augusto de Lima tambem está com o discurso prompto e entregue ao Medeiros

---

(6) Referência a *No Japão: Impressões da terra e da gente*. Rio, Laemmert, 1903.

No necrológio de Aluizio Azevedo, Oliveira Lima diz: “Eu nunca pudera compreender porque Aluizio não publicara o seu livro sobre o Japão que me diziam pronto. Nunca lhe quis tocar no assunto por uma natural delicadeza [ . ]. Percebi agora que o Japão escapara à penetração de seu espírito ou, por outra, só a este apparecera sob um aspecto caricatural.” (Artigo recolhido por Barbosa Lima Sobrinho nos *Estudos literários*. Rio, Departamento de Imprensa Nacional, 1975. p. 236).

(7) Aparente referência às *Relíquias da casa velha*, cuja 1a. ed. é de 1906.

(1) Oliveira Lima recebeu Artur Orlando na Academia Brasileira de Letras em 28. dez. de 1907.

(2) Augusto de Lima foi recebido por Medeiros e Albuquerque no dia 5 dez. 1907.

(3) O Almirante Jacequai foi recebido por Afonso Arinos em 9 nov. 1907.

e Albuquerque, que o receberá. Então este nos disse que na Camara se entenderá com o Orlando a ver se acham alguma combinação. Ia escrever-lhe isto mesmo, quando recebi a sua carta, a que ora respondo. Podemos encontrar-nos amanhã no Garnier.

Conto que haja passado bem, e espero se [ilegível] apresentar os meus respeitosos cumprimentos á Exm. Senhora D Flora. Creia-me sempre, com a maior consideração.

Am<sup>o</sup> ad<sup>o</sup>r. obrido.

\*

Machado de Assis

Napoles, 12 de Fevereiro de 1909.

Presado Mestre e Confrade, Snr. Dr. Oliveira Lima

Não posso resistir, depois de uma boa e conscienciosa leitura de seu livro, (1) ao desejo de escrever-lhe de novo, para lhe agradecer uma vez ainda o beneficio que elle me fez. É que esse generoso livro não só me ensinou cousas que eu não sabia, como tambem me ensinou a ver outras que eu suppunha conhecer perfeitamente, quando aliás nem sequer as tinha sabido ver. O ambito de acção da Diplomacia vagamente se me afigurava um theatro especial, onde todas as peças eram sempre muito bem montadas e os respectivos figurantes muito bem vestidos e muito correctos, ainda que houvesse entre elles algum principe a fazer de *clown*, algum patife a fazer de santo, ou mesmo algum homem de espirito a fazer de tolo; desde porém que seu livro me abriu familiarmente a porta da caixa desse aristocratico theatro e eu vi como la dentro as cousas se arranjavam, perdi é verdade a primitiva illusão sobre certos protagonistas ou certos comparsas agaloados, e sorri maliciosamente, mas em compensação ganhei enthusiasmo pelo pessoal que não apparece ao publico e por isso mesmo não podia eu apreciar devidamente, e ao qual no fim de contas é devido o melhor do exito do espectáculo: pontos, contraregras, machinistas, scenographos e ensaiadores das cousas diplomaticas, só fiquei conhecendo e devéras estimando depois daquella feliz leitura, pois, mesmo que puxa-vistas, condemnado ao meu porão consular, não sabia do que ia lá por cima no palco, senão quando algum diabo, de mentira ou de verdade, descia de improviso pelo alçapão, acompanhado de risadas ou de imprecações, e a minha estonteada curiosidade tinha de contentar-se apenas com o rumor dos applausos ou da pateada vindo da plateia, o que, já se vê, não podia servir mui-

---

(1) Referéncia às *Cousas diplomáticas*. Lisboa, A Editora, 1908.



to para me pôr ao corrente dos segredos das taes cousas diplomaticas. Mas o que de mais positivo ganhei logo com a leitura, foi o reconciliar-me com a carreira consular a que pertenco e ficar amando o meu emprego, como nunca o tinha amado até então, principalmente se remontarmos á triste epocha em que o providencial Rio Branco não havia ainda polido um pouco os arreios com que a nossa Secretaria encabrestava dantes a consulagem a seu cargo; outro lucro que com a leitura apanhei, não menos consolador, foi encontrar em “Cousas Diplomaticas”, preceituados em regras definitivas e axiomaticas, certos protestos que eu ha muito sentia se formarem dentro de mimi e que, naturalmente por mingoa de cabedal de observação justa e por deficiencia de cultura apropriada, jamais chegára a formular, nem muito menos chegaria algum dia a enfeixar naquellas vigorosas syntheses de que se compõe o abençoado livro. E foi isto justamente o que neste, por outro lado, mais me encantou, foi esse poder spenseriano de reunir em diversos punhados de paginas, separados entre si mas ligados pela mais intima e perfeita cohesão, todos os aspectos de um mundo tão chaotico e sibylino, que eu, só de o sentir [sic] ou lóbrigar do fundo do meu porão, sentia vertigens e me perturbava a ponto de me ser totalmente impossivel conciliar a previsão do que nelle eu imaginava com os meus consequentes raciocinios, quando em verdade o que me parecia impenetraveis nuvens de deozes nada mais era do que fumo de perfumados havanas, e os trovões olympicos, que tanto me intimidavam, não passavam de simples exclamações de prazer e estoirios de garrafas de champagne; atravez, entretanto, desse ruidoso nevoeiro de festa, comecei com grande surpresa minha, a distinguir, nitidamente definidos, vultos grandes, medios e pequenos da Diplomacia classica e moderna, e pude ver então como os diplomatas capazes trabalhavam ao lado da mandronice dos *poseurs*, sem jamais se embaraçarem uns aos outros, antes conservando entre si uma interessante harmonia de equilibrio, que, sem fazer o *poseur* menos futil, nem menos deligente o capaz, a arte temperava com certa dosita de pose e ao outro emprestava uns certos ares de utilidade pratica. E o melhor é que tudo isso vem dito e é ensinado sem a menor pretensão, sempre com a mesma elegante sobriedade de estylo e com um discreto humorismo, que não permite aos labios do leitor desarmarem o sorriso com que elle virou a primeira pagina do livro, o que não impede aliás que o autor vá por ali afóra entestando com os mais tremendos pontos da sua escabrosa these, como se estivesse a tratar por defastio das cousas mais simples e agradaveis deste mundo. É admiravel, não ha duvida!

Mas tambem, só um ministro pleniponenciario, folheado de um homem de espirito e escriptor de raça, poderia levar a cabo semelhante livro; se ao autor faltasse qualquer destas duas qualidades fundamentais, a obra não teria razão de ser: se elle não occupasse o mais alto

posto na *Carreira*, passaria por despeitado, e se elle só dispozesse de estylo de protocollo ninguem lhe supportaria as asserções. Nunca vi nem li a tal celebre comedia “La Carrière”, (2) que creou o *morbus consularis*, mas estou em affirmar que antes de “Cousas Diplomaticas” nenhum outro critico destapou e remexeu daquelle modo o caldeirão onde se cosinham os grandes e pequenos interesses da carreira, nem tão em evidencia o merito e demerito dos respectivos cosinheiros; porisso fico desde já bem convencido que desse livro, se por acinte não acertarem de o contrariar, hão de sahir, pelo menos entre nós, reformas não conseguidas até hoje pela boa vontade dos chefes, nem pelo bom desejo dos interessados immediatos, constituindo a esperança dessas reformas mais um outro beneficio da obra, que eu, na qualidade de consul, a ella naturalmente ficarei a dever. É com effeito em “Cousas Diplomaticas” que pela primeira vez os excommungados agentes consulares são, a serio, trazidos á ribalta do privilegiado theatro; até aqui os infelizes eram apenas lembrados para despachar as malas particulares dos ministros em transito pelo logar do Consulado, ou então como materia de escarneo, servindo o seu misero titulo de nome para orangotangos.

Já vê, meu caro autor, que tenho razão de sobra para me sentir profundamente grato a esse seu livro extraordinario, a esse libello feito todo de lealdade e de altruista revolta, e que pois me seja relevado o mau-gosto destes elogios feitos assim á queima-roupa. Questão de temperamento — eu não sei applaudir sem dar palmas e soltar bravos, mas o que a estes falta de bom-tom lhes sobra em sinceridade.

Admirador reconhecido e affectuoso

\*

Aluizio Azevedo

---

(2) *La Carrière* é de Abel Hermant (Paris, 1862; Chantilly, 1950) e foi apresentado no Gimnase de Paris em 17 mar. 1897.

Abel Hermant passou pelo Naturalismo de Zola e pelo psychologismo de Paul Bourget. Revelou-se também na sátira de costumes, na observação do mundo elegante e aristocrático e na apreensão da actualidade imediata. Em 1944, Abel Hermant foi expulso da Academia Francesa acusado de colaboracionismo. (Cf. *Enciclopedia dello Spettacolo*. Roma, Casa Editrice Le Maschere /1959/. Vol. VI.)

## O JORNAL DE FILOLOGIA

*Erasmus d'Almeida Magalhães*

### Nota Introdutória

O interesse na obtenção de elementos para poder acompanhar de perto as normas seguidas por diferentes publicações dedicadas à difusão e ao ensino da filologia e da lingüística, como também as não especializadas nestas disciplinas científicas, nos levaram à elaboração de índices de assuntos e de autores. (1)

Assim fazendo, pensámos ter uma visão mais clara e apropriada das “formas de pensar” utilizadas pelos estudiosos das duas disciplinas, correntes no Brasil. E mais, como estas “formas de pensar” contribuíram ou contribuem para as investigações levadas a efeito, tendo em conta o português falado no Brasil, as línguas indígenas do país e a onomástica.

Infelizmente, em nosso país, a vida dos periódicos especializados nasduas matéria é, em gírande maioria, efêmera. No caso atuam como exceções as revistas *Littera*, distribuída pela Editora Grifo, *Alpha* e *Revista de Letras*, estas duas editadas pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília e Assis, respectivamente.

O *Jornal de Filosofia* foi lançado em 1953, sob direção e orientação do Prof. Francisco da Silveira Bueno, secretariado pelos professores Dinorah da Silveira Pecoraro e José Cretela Júnior. Foram editados cinco volumes, num total de treze números, todos distribuídos pela Editora Saraiva.

Como constava da apresentação do primeiro número, a revista teve por escopo “divulgar estudos de filologia, tomando o vocábulo em seu

---

(1) — Índices da Revista Ibéria. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*, S. Paulo, vol. LXXXVI, 1975. Índice da Revista Brasileira de Filologia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, S. Paulo, nº 16, 1975.

vasto sentido. Especialmente, porém, traz em mira as pesquisas feitas no terreno da língua portuguesa do Brasil, do seu substrato tupi-guarani, das influências de outros idiomas aqui trazidos e mantidos pelas coletividades bem como das línguas africanas dos tempos coloniais” O caráter interdisciplinar não foi esquecido: “A todos oferecemos as páginas da nossa revista bem como aos etnólogos, aos antropólogos, aos estudiosos da sociologia e da psicologia, naquele problemas grandemente relacionados e entrelaçados aos da ciência da linguagem.”

A revista estava dividida em várias seções: a) Artigos, b) Filólogos, c) Transcrição, d) Crítica de Livros, e) Revistas, f) Publicações Recebidas e, vez por outra, g) Crônica e Noticiário.

O índices organizados são dois: Índice de Assuntos e Índice de Autores.

O primeiro permitirá ao leitor a localização do tema ou do assunto que está a procura. O outro, organizado por ordem alfabética de autor, contém, logo após o título do artigo, pequeno resumo do estudo indicado.

	ano	vol.	fasc.	meses
(1) 1953	I	I	1	julho a setembro
(2)	I	I	2	outubro a dezembro
(3) 1954	I	II	1	janeiro a março
(4)	II	II	2	abril a junho
(5)	II	II	3	julho a setembro
(6)	II	II	4	outubro a dezembro
(7) 1955	III	III	1	janeiro a março
(8)	III	III	2	abril a junho
(9)	III	III	3-4	julho a dezembro
(10) 1956	IV	IV	1	janeiro a março
(11)	IV	IV	2	abril a junho
(12)	IV	IV	3-4	julho a dezembro
(13) 1960/61	VV	V	1-2	

## ÍNDICE DE ASSUNTOS

### ACULTURAÇÃO LINGÜÍSTICA

— teuto-brasileira, II (2): 134-149, III (1): 19-26

### ADJETIVOS

— designativos de tamanho e cor em Petronio, III (2): 87-106

## ADSTRATO

- o. no dialeto paulista, IV (3-4): 1-42
- o tupi como. adstrato no portugues falado no Brasil, V (1-2): 22-40

## AGREMIACÕES

- Academia Brasileira de Filologia, II (4): 409
- Sociedade de Estudos Clássicos, II (4): 409

## ANÁLISE LÓGICA

- o ensino da ., II (4): 398-402

## ANGLICISMOS

- na vida social, III (3-4): 202-212
- em matéria de bebidas alcóolicas, III (3-4): 213-218
- e problemas de tradução, IV (2): 23-28 e (3-4): 43-47

## ARQUÍLOCO

- V VERSOS ARQUILÓQUIOS

## ARTE DE TROVAR

- português, I (1): 67-74

## ASPECTO VERBAL

- o. ., I (2): 135-141
- o. ., em grego, I (2): 139
- o. em latim, I (2): 139-141
- o. em línguas semíticas, I (2): 137-138
- em indo-europeu, I (2): 137-138
- tipos de ., I (2): 138

## ARTIGO

- o. indefinido em portugues, II (1): 23-31

## AUTO DAS REGATEIRAS DE LISBOA

- edição brasileira do ., I (2): 162-170

## BILINGISMO

- no Paraguai e em Corrientes, I (1): 45-58

**BIOGRAFIA. BIO-BIBLIOGRAFIA**

- Silvio Romero, I (2): 121-134
- V **FILÓLOGOS**

**CALENDÁRIO**

- V **ONOMÁSTICA**

**CANCIONEIRO**

- V **TROVADORES**

**CARNEIRO RIBEIRO (Ernesto)**

- a polêmica entre . . . e Rui Barbosa, III (3-4): 183-201

**CASTELO BRANCO (Camilo)**

- a linguagem de . . ., III (1): 1-18

**CERVANTES (Miguel de)**

- V **QUIXOTE (D.)**

**CÓDIGO CIVIL**

- redação do. . . — V **POLEMICA**

**CONGRESSOS**

- Primeiro Congresso Internacional de Dialectologia Geral (Louvain e Bruxelas, 1960), V (1-2): 71
- Primeiro Congresso de Dialectologia e Etnografia (Porto Alegre, 1955), IV (3-4): 102-110

**CONSONATISMO**

- influência italiana na fala de São Paulo, I (1): 6-8

**CRIOLO**

- V **CURAÇAU**

**CURAÇAU**

- o papiamento em. . ., IV (1): 53-60

**DANÇA MACABRA**

- origem da. . ., III (3-4): 227-238

## DIALETOLOGIA. DIALETOS

- papiamento em Curaçau, IV (1): 53-60
- V FALAR REGIONAL
- dialeto paulista, IV (3-4): 142

## DICIONÁRIO

- V PORTUGUÊS-ARCAICO

## DOUTORAMENTO

- de Dinorah da Silveira Campos Pecoraro — tese: “A vida de Santo Aleixo”, I (2): 195
- de Isaac Nicolau Salum, em Filologia Românica — tese: “Contribuições linguísticas do litim cristão na România antiga” II (4): 408
- de Armando Tonioli, em Língua e Literatura Latina-tese: “Adelphi”, II (4): 408-409

## EMPRÉSTIMO

- de sentido na românia ocidental, I (1): 17-28
- Africanismos no Brasil, II (3): 217-231
- Italianismo no Brasil, I (1): 3-16
- Tupinismos no Brasil, I (2): 109-120, V (1-2): 22-40
- V ACULTURAÇÃO LINGUÍSTICA
- V SUBSTRATO LINGUÍSTICO

## ESTILÍSTICA

- o objeto da. ., I (1): 59-62
- estilo de Petronio, III (2): 87-106
- V CASTELO BRANCO (Camilo)
- V LUSÍADAS (Os)

## EXPRESSÕES POPULARES

- modismos e. de origem tupi, I (2): 116-119

## FALAR REGIONAL

- de São Paulo, I (1): 3-16, IV (3-4): 1-42
- do Vale do Itajai, II (2): 134-149, III (1): 19-26

## FIDALGUIA

- crise da
- V CERVANTES

## FILOLOGIA ROMÂNICA

- latim vulgar na Espanha, III (2): 81-86
- o s final na românia, II (3): 272-280
- os dias da semana nas línguas românicas, III (2): 81-86
- V ROMÂNIA OCIDENTAL

## FILÓLOGOS

- Amado Alonso, I (2): 196-197
- Ambrogio Ballini, II (3-4): 80-83
- Américo Brasiliense Antunes de Moura, II (1): 97-101, IV (1): 61-66
- Eduardo Carlos Pereira, II (3): 281-287
- Fausto Barreto, IV (2): 46-52
- Giorgio Pasquali, I (2): 197-198
- Heráclito Graça, III (2): 135-141
- Jakob Jud, I (2): 196
- Júlio Ribeiro, II (1): 58-65
- Manuel Said-Ali, II (1): 102-104
- Mário Barreto, II (4): 394-397
- Maximiliano de Araujo Maciel, III (1): 75-78
- Oscar Nobiling, I (2): 153-161
- Oswaldo Pinheiros dos Reis, III (3-4): 239-242
- Otoniel Mota, I (1): 63-66
- Rui Barbosa, IV (3-4): 69-79
- Serafim da Silva Neto, V (1-2): 53-54
- Sever Pop, V (1-2): 73-74
- Silvio de Almeida, II (2): 188-198

## FOLCLORE

- os estudos de. por Silvio Romero, I (2): 129-133

## FONEMA

- V EVOLUÇÃO FONÉTICA

## FONÉTICA

- evolução. ., I (2): 142-145
- V influência italiana na fala de São Paulo, I (1): 6-8
- V papiamento em Curaçau, IV (1): 53-57

## GÍRIA JORNALISTA

- V IMPRENSA



## GREGO

- aspecto verbal em . . ., I (2): 139
- substrato e linguagem médica, II (4): 313-327

## GRAMÁTICA

- a linguística e a . . ., I (2): 89-108
- problemas gramaticais da polemica entre Rui Barbosa e Carneiro Ribeiro, III (3-4): 190-201

## HISTÓRIA. HISTORIOGRAFIA

- e literatura, II (2): 113-121

## IDADE MÉDIA

- espanhola, V MIO CID
- alemã, V LÍRICA MEDIEVAL

## IMIGRAÇÃO

- germânica, V FALAR REGIONAL do Vale do Itajaí
- italiana, V FALAR REGIONAL de São Paulo

## IMPrensa

- a linguagem da . . ., II (1): 48-57

## INDIANISTAS

- V FILÓLOGOS: Ambrogio Ballini e Francesco Ribezzo

## JERÔNIMO (São)

- as fontes escritas de . . ., III (3-4): 165-176

## JULIO CESAR (Caio)

- arte poética. . ., II (3): 250-255

## JUSTAPOSIÇÃO

- estudo sobre a . . ., III (2): 107-112

## LATIM

- vulgar na Hispania, III (2): 81-86
- aspecto verbal em ., I (2): 139-141
- traduções latinas e formação da prosa portuguesa, II (1): 32-40

## LÍNGUA (S)

- influência externa na ., I (2): 100-103
- caráter social da ., V LINGUÍSTICA E GRAMÁTICA
- mutabilidade das ., I (2): 96-99
- V DIALETOLOGIA
- V FALARES REGIONAIS
- V GREGO
- V INDO-EUROPEU
- V LATIM
- V PAPIAMENTO
- V PORTUGUES ARCAICO
- V PORTUGUES FALADO NO BRASIL
- V TUPI. TUPI-GUARANI
- V SEMÍTICAS

## LINGUAGEM

- da imprensa, II (1): 48-57
- e sociedade, II (1): 66-75 e (2): 177-187
- médica, II (4): 313-327
- língua e ., II (1): 66-75 e (2): 177-187
- psicologia da ., idem

## LINGUÍSTICA

- e gramática, I (2): 89-108
- V LINGUAGEM

## LÍRICA

- espanhola, V MIO CID
- medieval alemã, I (2): 146-152
- V AUTO DAS REGATEIRAS
- V ARTE DE TROVAR

## LITERATURA

- alemã medieval — V TROVADORES
- brasileira, V SILVIO ROMERO
- e história, II (2): 113-121

- epanhola — V MIO CID, QUIXOTE
- grega, V VERSIFICAÇÃO
- latina, V JULIO CESAR, PETRONIO
- patristica, V JERONIMO (São)
- portuguesa, V ARTE TROVAR; AUTO DAS REGATEIRAS DE LISBOA; LUSÍADAS (Os)

## LITURGIA

- responso de Santo Antonio, I (2): 169-170

## LUSÍADAS (Os)

- influências vergilianas em ., IV (2): 1-22

## MÉTRICA

- grega, V ARQUILOGO
- latina, V JÚLIO CESAR

## MIO CID

- a religiosidade no Poema de. ., II (2): 150-171

## MORFEMA

- e semantema, III (2): 128-134

## MORFOLOGIA

- e sintaxe, III (3-4): 177-182
- V ARTIGO
- aspectos da. do dialeto palista, IV (3-4): 16-20

## NACIONALISMO

- V SILVIO ROMERO

## NOVELA DE CAVALARIA

- V QUIXOTE
- V MIO CID

## ONOMÁSTICA

- e calendário, IV (1): 1-35
- denominações geográficas em Portugal, V (1-2): 1-21

## PAPIAMENTO

- de Curaçau, IV (1): 53-60

## PARTÍCULAS MODAIS

- V JUSTAPOSIÇÃO

## PETRONIO

- o estilo de ., III (2): 87-106

## POESIA

- espanhola, V MIO CID
- grega, V VERSOS ARQUILÓQUIOS
- latina, V JÚLIO CESAR

## POETAS

- V JÚLIO CESAR

- V ARQUÍLOCO

## POLEMICA

- a entre Rui Barbosa e Ernesta Carneiro Ribeiro, III (3-4): 183-201

## PORTUGUÊS ARCAICO

- dicionário de ., II (1): 41-47, (2): 172-176, (3): 265-271, (4): 370-377, III (1): 43-54, (2): 113-127, (3-4): 219-226; IV (1): 36-52, (2): 29-37, (3-4): 49-63; V (1-2): 41-52

## PORTUGUÊS FALADO NO BRASIL

- V ANGLICISMOS

- Dialeto paulista, IV (3-4): 1-42
- influência das línguas africanas no. ., II (3): 217-231
- influência do tupi no. ., I (2): 109-120, III (1): 27-32, V (1-2): 22-40
- influência italiana na fala de São Paulo, I (1): 3-16
- linguajar teuto-brasileiro, I (1): 29-44; II (2): 134-149, III (1): 19-26

## PROSA PORTUGUESA

- as traduções latinas e a formação da . . ., II (1): 32-40

## PROSÓDIA. PRONÚNCIA

- influência italiana na . . . da fala de São Paulo, I (1): 6-8
- dos verbos em quai e guai, IV (3-4): 64-68

## PSICOLOGIA

- no estudo da linguagem, II (1): 66-75; (2): 177-187

## QUIXOTE (D.)

- estudo sobre o primeiro capítulo de . . ., II (4): 328-363

## RELIGIÃO

- V LITURGIA
- a religiosidade no “Poema de Mio Cid”, II (2): 150-171

## RENASCIMENTO

- em Portugal — V LUSÍADAS (Os)

## ROMÂNICA OCIDENTAL

- unidade semântica de . . ., I (1): 17-28
- o s final na românica, II (3): 278-280
- V FILOLOGIA ROMÂNICA
- V LATIM VULGAR

## ROMANTISMO

- conceito de . . . por Silvio Romero, I (2): 127-129
- V SILVIO ROMERO
- V CASTELO BRANCO (Camilo)

## RUI BARBOSA

- a polêmica entre . . . e Ernesto Carneiro Ribeiro, II (2): 122-133, (3): 236-249; III (1): 33-42, (3-4): 183-201
- bio-bibliografia do conselheiro . . ., IV (3-4): 69-79

## SEMANTICA

- unidade da românia ocidental, I (1): 17-28

## SEMÍTICAS (Línguas)

- o aspecto verbal nas .., I (2): 137-138

## SILVIO ROMERO

- pensamento romântico e nacionalista de .., I (2): 121-134

## SÍMBOLOS. SIMBOLOGIA

- V SINAIS

## SINAIS

- a linguagem e seus .., II (4): 364-369

## SINTAXE

- influência italiana na sintaxe da fala de São Paulo, I (1): 13-16
- a influência tupi e a sintaxe do português do Brasil, I (2): 119-120
- morfologia e .., III (3-4): 177-182
- do dialeto paulista, IV (3-4): 24-27

## SISTEMA VERBAL

- o aspecto e o tempo no .., I (2): 135-141

## SUBSTRATO

- como atua o linguístico, IV (2): 38-45
- grego e linguagem médica, II (4): 313-327
- o guarani e o dialeto paulista, IV (3-4): 27-28

## SUPERSTRATO

- línguas africanas como em relação ao português do Brasil, II (3): 217-231
- o espanhol e o dialeto paulista, IV (3-4): 29-31
- o africano e o dialeto paulista, IV (3-4): 31-33

## TOPONIMIA

- V ONOMÁSTICA

## TRADUÇÃO

- do inglês para o português, IV (2): 23-28, (3-4): 43-47
- traduções latinas e formação da prosa portuguesa, II (1): 32-40

## TROVADOR. TRAVADORISMO

- arte de provar português, I (1): 67-74
- cantigas do rei Henrique, I (2): 146-152

## TUPI. TUPI-GUARANI

- influência do tupi no português do Brasil, I (2): 109-120, V (1-2): 22-40
- no litoral paulista, III (1): 27-32

## — V BILINGUISMO

## UM (A)

- V ARTIGO INDEFINIDO

## VERBO

- V SISTEMA VERBAL
- V ASPECTO
- forma de conjugação apropriada e míngua, III (1): 68-71

## VERGILIO

- V LUSÍADAS (Os)

## VERSIFICAÇÃO

- V ARTE DE TROVAR
- V AUTO DAS REGATEIRAS DE LISBOA
- V TROVADOR
- V VERSOS ARQUILÓQUIOS

## VERSOS ARQUILÓQUIOS

- os ., II (1): 1-22

## VOCABULÁRIO

- paulistano e influência italiana, I (1): 3-16
- regional de São Paulo, IV (3-4): 1-42
- teuto-brasileiro, II (2): 143-149

## VOCABULOS

- gregos e linguagem médica, II (4): 313-327
- de origem africana em uso no Brasil, II (3): 227-231
- de origem norte-americana em uso no Brasil. III (3-4): 202-212
- de origem tupi em uso no Brasil, I (2): 112-116
- ocorrência de italianos no português falado em São Paulo, I (1): 9-16
- uso de alemães no Brasil, I (1): 28-44
- V ANGLICISMOS
- V PORTUGUES ARCAICO

## VOZ

- produção da normal, II (3): 232-235

## ÍNDICE DE AUTORES

### ARNS, Evaristo Paulo

*Como redigia S. Jeronimo.* III (3-4): 165-167

Anotações sobre as fontes dos escritos desse autor do século IV

### AUBRETON, Robert Henri

*Os versos arquilóquios.* II (1): 1-22

Aplicação aos versos arquilóquios das regras propostas por J Irigoim, dando ênfase ao elemento rítmico nos poemas de Píndaro e Baquilides. No final do artigo o autor escreve: "uma melhor compreensão dos metros empregados abrirá caminho a novos estudos de rítmica para os quais o metricista deveria se desdobrar em músico."

### BOSSMANN, Reinhold

*Do linguajar teuto-brasileiro.* II (2): 134-149

Estudo da aculturação linguística dos imigrantes alemães no sul do Brasil.

### BUENO, Francisco da Silveira

*Influência italiana na fala de São Paulo.* I (1): 3-16

Após breves informações sobre a imigração italiana, o autor afirma que "nem o italiano aprendeu o português, nem o paulista aprendeu o italiano: ficaram ambos a falar esse terceiro tipo de



dialeto — a fala do Brás, a fala de São Paulo” (p. 16). A seguir estuda a influência italiana a partir da fonética — (p. 6-7), do vocabulário (p. 9-13) e da morfologia e sintaxe (p. 13-16)

*Influência do tupi no português do Brasil. I (2): 109-120*

Estudos das influências da língua tupi na fala rústica do brasileiro, do ponto de vista fonético, vocabular e morfo-sintático. O autor afirma à p. 111: “a influência do tupi-guarani na lusitanização da nossa pátria foi muito grande e até hoje ainda não foi posta em seus devidos termos porque somente agora começam tais estudos a ser feito com bases científicas”

Uma leitura acurada permite ao leitor entrever que neste artigo as tais bases científicas não foram plenamente atingidas.

*O problema do artigo indefinido em português. II (1): 23-31.*

Estudo, refutando Leite de Vasconcelos, da formação do feminino uma, derivado de um.

*Influências das línguas africanas no português do Brasil. II (3): 217-231*

O autor primeiro analisa, com brevidade, as resultantes linguísticas dos contatos entre negros e brancos. Cuida, utilizando-se de numerosos exemplos, do yeísmo (“não há fundamento para atribuir-se ao elemento negro o yeísmo da fala rústica brasileira”), da assimilação da palatal j na africada sonora z, da dissimilação (“já vem do latim vulgar. muito antes de qualquer influência negra”), da aférese, da apócope, do racismo do surabact, do vocabulário. Silveira Bueno discorda de Renato Mendonça.

*Observações filológicas à linguagem de Camilo. III (1): 1-18*

Estudo especial do vocabulário e da sintaxe.

*Carneiro versus Ruy. III (3-4): 183-201.*

O autor analisa a importância da “Réplica” e da “Tréplica” para os estudos de línguas portuguesa. Dá a Ernesto Carneiro Ribeiro o seu devido valor como cultor da língua. Não poucas vezes o articulista indica os deslizes e menor probidade de Rui Barbosa nas citações.

*Influência vergiliana em ‘Os Lusíadas’ L IV (2): 1-22.*

Diz o autor: “Muito viva é a influência de Vergílio em Camões, estando quase sempre ante seus olhos os episódios, os re-

cursos de técnica literária da Eneida, o grande modelo de “*Os Lusíadas*” Ambos (Camões e Vergílio) são os cantores do patriotismo, do nacionalismo e ambos os poemas atestarão a todos séculos futuros o que pode construir a inspiração da pátria nos lábios dos gênios.”

*O dialeto paulista. IV (3-4): 1-42.*

Estudo da variante do português falado na interlandia paulista, que está fadado a desaparecer. No final do artigo são estudadas as “causas da dialeção de São Paulo”, o substrato guarani, o tipo da língua portuguesa, o superstrato espanhol, o superstrato africano.

*Le tupy et le guarany et le portugais du Brésil. V (1-2): 22-40.*

Análise das condições de como as duas línguas atuaram como adstrato no português falado no Brasil.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso

*Morfologia e sintaxe. III (3-4): 177- 182.*

Discussão sobre a distinção entre morfologia e sintaxe, tendo em conta principalmente a postura saussuriana.

CASTRO, Américo

*O papiamento de Curaçau. IV (1): 53-60*

Adição aos estudos de fonética contidos no trabalho de Rodolfo Lenz (‘El papiamento, la lengua criolla de Curaçáo’), com breve referência à influência do castelhano e ao descrioulamento.

CRETELLA Jr. José

*Dicionário de português arcaico.*

II (1): 41-, a-aaz

II (2): 172-176, aazador-aberregar-se

II (3): 65-71, abesso-acá

II (4): 370-377, acaa-achãado

III (1): 43-54, achaacer-adevinhança

III (2): 113-127, adevinhar-a fundo

III (3): 219-226, agardar-al

IV (1): 36-52, Alá-apassionado

IV (2): 29-37, apocima-ajusto

IV (3-4): 49-63, ar-aturar

V (1-2): 41-52, auga-azu

Reunião de vocábulos extraídos principalmente das cantigas dos trovadores e da obra de Gil Vicente.

*A arte poética de Caio Julio Cesar.* II (3): 250-255.

Anotações sobre a poesia de Julio Cesar a partir de seis hexâmetros transcritos por Suetonio em *Vida de Terêncio*.

*O objeto de estilística.* I (1): 59-62.

Nota sobre a conceituação de estilística o que permitirá compreender seus limites.

*O aspecto e o tempo no sistema verbal.* I (2): 135-141.

Breve estudo da noção de aspecto e noção de tempo, buscando exemplificação no indo-europeu e línguas semíticas, no grego e no latim.

#### CRUZ-CORONADO, Guillermo

*El caballero andante — sobre el primer capítulo del Qui jote.* II (4): 328-363.

A partir da afirmação: “Estes hidalgos de la Edad Moderna son restos, no assimilados, de actitudes espirituales de una sociedad pasada. . .” (p. 328), o autor discorre sobre “la crisis da hidalguia y la fuja de la cabelleria”

#### ELIA, SILVIO

*Justaposição.* III (2): 107-112.

Estudo da realização linguística das orações justapostas e subordinadas, em particular na língua portuguesa.

#### FIGUEIREDO, Fidelino de

*Conhecimento histórico e conhecimento literário.* II (2): 113-121.

Pondera o autor: “Ambas as formas de conhecimento, a histórica e a literária, são na sua essência uma recuperação do passado por meio dos vestígios dêle: os documentos. O conhecimento

literário é acompanhado de emoção estética, mas esta não é impossível, nem rara no conhecimento histórico, por feito da grandeza dramática dos sucessos ou da superior beleza da obra historiográfica, em que estão narrados.”

GEMELLI, Agostinho - ZUNINI, Giorgio

*O p.d.v. da psicologia no estudo da linguagem.* II (1): 66-75/ II (2): 177-187

Tradução do capítulo décimo da *Introduzione alla Psicologia* (Milão Coc. Ed. Vita e Pensiero, 1949)

Estudo dividido em 4 partes: a) O problema, b) Língua e linguagem, c) A análise psicológica da linguagem, e d) linguagem e sociedade.

GUÉRIO, R. F. Mansur

*Alguns caracteres da evolução fonética.* I (2): 142-145.

Breve estudo da irreversibilidade, da reversibilidade, de constância ou regularidade e da simultaneidade na evolução fonética.

*A linguagem e seus sinais.* II (4): 364-369.

Breve estudo sobre o sinal linguístico, combinação do significado com o significante.

LIMA, Mário P. de Sousa

*O pensamento romântico e racionalista de Silvio Romero.* I (2): 121-124.

Estudo da trajetória e evolução do pensamento literário do crítico sergipano. O autor afirma que Silvio Romero procurou realizar seu ideal (que sempre foi de um Brasil autônomo, independente na política e mais ainda na literatura) e seu sonho (“Independência literária, independência científica, independência política do Brasil, eis o sonho de minha vida”)

MAUER Jr., Theodoro H.

*Unidade semântica da românia ocidental os empréstimos* I (1): 17-28.

Diz o autor: “ para se avaliar em toda sua extensão a unidade do vocábulo românico é preciso examinar a semelhança de

significação das mesmas palavras nas diversas línguas do grupo, mesmo quando o sentido moderno é recente” (p. 17) E prossegue: “Naturalmente não pretendemos que esta concordância na renovação semântica do seu vocabulário seja o fato mais decisivo para estabelecer a unidade linguística que estamos investigando”

*A linguística e a gramática. I (2): 89-108.*

O artigo está dividido em três partes principais: 1) a língua se transforma, 2) a língua sofre influências estrangeiras, 3) a língua não se atem a formas lógicas de expressão. Após considerações sobre o conceito e o objeto da gramática e da linguística o autor termina por ponderar: “é essencial nunca perder de vista o caráter social da língua e a importância fundamental do uso consagrado com seu poder coercitivo inevitável em todas as questões de boa linguagem. Essa é a lição que a linguística pode trazer à obra dos gramáticos”

MOREJÓN, Julio Garcia

*La religiosidad en el “Poema de Mio Cid” II (2): 150-171*

Análise do espírito religioso presente na Idade Média espanhola. Quando à religiosidade no “Poema de Mio Cid” diz o autor: “Pero no obstante toda la enorme religiosidad que destila el Cantar, no nos encontramos ante um obra puramente religiosa, ni ética, sino ante algo especialmente personal que se convierte en asunto del Poema; porque del Cid, de su honra y de su gloria, es delo que en él se trata.”

OROZ, Rodolfo

Estudo dos recursos estilísticos que caracterizam a “linguagem” de Petronío através dos meios de intensificação e do uso de adjetivos (magnus, grandis, ingens, enormis e os designativos de cores).

PAULA MARTNIS, Maria de Lourdes de

*Pakovaty. Nota de viagem. III (1): 27-32.*

Notas sobre um grupo Guarani de Peruíbe e a língua por ele falada.

PAXECO, Elza

*Arte de trovar portuguesa. I (1): 67-74*

Estudo que diz respeito à nova maneira de ler e de interpretar a “Arte de trovar” portuguesa. Cuida das novas interpretações de expressão *moz dobre* e dos vocábulos *petiz*, e *lez*.

PECORARO, Dinorah da J C.

*Astraduçãoes latinas e a formação da prosa portuguesa*. II (1): 32-40.

A autora apresenta como principal razão do grande número de traduções latinas o latim não só como fonte dos assuntos mas também o modelo da língua e da forma literária. Trata-se do Capítulo I de “A vida de Santo Aleixo”, tese de doutoramento.

*Algumas considerações sobre a produção da voz normal e na ausencia da laringe*. II (3): 232-235.

Considerações sobre os elementos fisiológicos e anatómicos que interferem na produção da voz.

PHILIPSON, Jum Jacob

*La enseñanza del guarani como problema de bilinguismo*. I (1): 45-58.

O autor primeiramente estuda os casos e espécies do bilinguismo para depois fazer ponderações sobre a situação do guarani no Paraguai e na província de Corrientes (Argentina), estribando-se principalmente em investigações de Marcos A. Morinigo e de Saturnino Muniagurria.

PIDAL, R. Menendez

*Como atua o substrato linguístico*. IV (2): 38-45.

Análise das condições de como uma língua adotada por um povo sofre influência daquela que antes era falada por esse mesmo grupo. Dá anfase à ação retardada do substrato.

PINTO, Pedro A.

*Linguagem médica. Notas de estudo*. II (4): 313-327

Notas acerca da prosódia e significado de alguns vocábulos: nostalgia, arrostia, ergasiodermatose, termofagia, biofagia, empifagia, etc.

POLITZE, Robert L.

*O s final na românia.* II (3): 272-280.

Diz o autor: “Uma real evidência exclui a perda arcaica do s final como base satisfatória para a distribuição românica que pode ser melhor compreendida pela consideração das forças culturais e sociais que atuaram na formação individual das línguas românicas no oitavo século”

RAMOS, Dorival Soares

Breves considerações sobre a forma de se redigir para a imprensa. Segue-se um levantamento do vocábulos e expressões mais usuais.

RIBEIRO, Luis da Silva

*Breves notas a uma edição brasileira do “Autor das Regateiras de Lisboa”* I (2): 162-170.

Estudo da problemática litúrgica a partir dos “Auto da Regateiras de Lisboa”, editadas por F. S. Bueno, cuidando especialmente do “responso de Santo Antonio”

ROSENTHAL, Erwin Theodor

*As cantigas do Rei Henrique.* I (2): 146-152.

Discussão sobre a autoria de cantigas alemãs do século VII.

Á, Filipo Franco de

*Apropínqua e míngua.* III (1): 68-71

Estudo sobre a forma de conjunção.

*Agúa, apropingua ou água.* IV (3-4): 64-68.

O autor indica as boas normas para bem pronunciar os vocábulos indicados no título.

SALUM, I. N

*Os dias da semana nas línguas românicas.* IV (1): 1-35.

O presente trabalho é uma refundição da segunda metade do Capítulo IX da tese de doutorado do autor: *A contribuição*

*linguística do cristianismo na românia antiga*. Dá ênfase ao estudo do vocábulo semana (p. 7-19) e aos nomes da tradição greco-romana (p. 19-35)

SAMOS, Silva

*Explicar ou complicar?*. II (4): 398-402.

Considerações acerca do ensino da análise lógica, sendo o autor contra o uso e ensino indiscriminado de tal análise.

SIVEIRA, Alípio

*Norte-americanismo sobre a vida social*. III (3-4): 202-212.

Após escrever em brevidade o fenômeno do pioneirismo 213-218

nos E. U. o autor analisa os vocábulos de origem norte-americana que tem uso corrente no Brasil.

*Anglicismo em matéria de bebidas alcoólicas*. III (3-4):

Breve estudo dos anglicismos correntes no Brasil.

*Como se traduz o inglês para o nosso idioma*. IV (2): 23-28 / IV (3-4): 43-47

Estudo dos problemas que surgem da necessidade de se traduzir texto do inglês para o português.

SCHADEN, Egon

*Aculturação linguística numa comunidade rural*. I (1): 29-44.

Estudo de alguns aspectos da aculturação linguística de imigrantes germanicos habitantes do vale do rio Capivari (Santa Catarina), dando ênfase aos aspectos vocabulares. Publica vocabulário recolhido, em 1942, entre os habitantes de S. Bonifácio.

SOUSA, Arlindo de

*Origens históricas e filológicas, de expressão popular, de algumas povoações e locais*. V (1-2): 1-21.

Considerações em torno das denominações geográficas de aglomerados urbanos em Portugal.



STELLA, Jorge Bertolaso

*Os estudos de Francesco Ribazzo (1875-1952)* II (3): 256-264.

Biografia e bibliografia do filólogo italiano, dando ênfase aos seus trabalhos de natureza teológica.

STRINGARI, P

*Pesquisas lingüísticas regionais.* III (1): 19-26.

Considerações em torno de pesquisa levada a efeito em área de colonização tiroleza no vale do Itajaí.

TORRES, Artur

*Comentários sobre a polêmica entre Rui Barbosa e Carneiro Ribeiro.* II (2): 122-133 / II (3): 236-249 / III (1): 35-42.

Exame da memorável polêmica a partir da segunda parte da Réplica, porque foi aí que Rui Barbosa entrou na análise das críticas formuladas por Carneiro Ribeiro, através de suas "Ligeiras Observações"

TOVAR, Antonio

*Latim vulgar, latim de Hispania.* III (2): 81-86.

Após considerações aspectos gerais sobre o latim vulgar da Hispania termina por afirmar: " Es decisivo para la formación de las lenguas de nuestra Península que no fueron ninguna de las capitales y populosas ciudades romanas las que dirigieran la historia en la alta Edad Media, pero fueron los reconquistadores que de Norte a Sur extendieron las bárbaras características de los mal romanizados."

VENDRYES, J.

*Semantema e morfema.* III (2): 128-134.

Ensina o autor: "A distinção do semantema e do morfema repousa essencialmente no fato de que, em toda representação, desde que seja uma frase, há possibilidade de distinguir os elementos da representação e a maneira pela qual tais elementos são colocados em relação entre si; ou em outros termos, de uma parte os objetos de que se diz alguma coisa e de outra parte os meios pelos quais se diz aquilo que se quer dizer."

VIROLO, Emilio P

*Origem da "Dança Macraba". III (3-4): 227-238.*

Das conclusões podemos mencionar o que se segue: "No século XIV, por causa da grande quantidade de motivos fúnebres, de origem meditativa e real e por influxo de elementos gramáticos análogos, se formou no seio da igreja, a *Dança Macraba*, em seu restrito seuso, com finalidade sérias de advertir os homens de todas as classes a não colocarem nas efêmeras satisfações terrenas a finalidade de existência, mas a viverem em piedade e justiça, na esperança do prêmio eterno e no pavor do eterno castigo"

Admissão por DOAÇÃO

ANA SANCHES

21/07/82 1 r\$





