

# Língua e Literatura





# LÍNGUA E LITERATURA

## UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Antonio Hélio Guerra Vieira

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Antônio Guimarães Ferri

Secretário Geral: — Dr. José Geraldo Soares de Mello

## FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — Prof. Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho

Vice-Diretor: — Prof. Dr. João Baptista Borges Pereira

Assistente Técnico para Assuntos Acadêmicos:

Bel. José Aldo Pasquarelli

Assistente Técnico para Assuntos Administrativos:

Conceição Pinez Garcia

## LÍNGUA E LITERATURA

*Comissão de Redação:*

Massaud Moisés

Cidmar Teodoro Pais

Julio G. García Morejón

*Diretor-Responsável* deste número:

Cidmar Teodoro Pais

*Revisão:*

Álvaro Cardoso Gomes

Ana Maria Coelho Silva





# Língua e Literatura

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

Ling. e Lit.	São Paulo	Ano IX	v. 9	p. 1 - 412	1980
--------------	-----------	--------	------	------------	------

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

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



**Secção Gráfica**

**U** Faculdade de Filosofia,  
**S** Letras e  
**P** Ciências Humanas

# SUMÁRIO

## ARTIGOS

<i>Adélia Bezerra de Meneses</i>	
Linha de montagem. . . . .	9
<i>André Camlong</i>	
Réflexion sur la Métaphysique de Cecília Meireles. ....	21
<i>Carlos Alberto da Fonseca</i>	
As Biografias de Kâlidasa.. . . .	45
<i>Célia Berrettini</i>	
Aspectos judaicos de "A Celestina", obra-prima da Literatura espanhola. ....	71
<i>Cidmar Teodoro Pais</i>	
Algumas reflexões sobre os modelos em lingüística. ....	89
<i>Eloá Di Pierro Heise</i>	
A Escritura de Günter Eich enquanto epifania.. . . .	117
<i>Felipe Jorge</i>	
As Concepções lógica e gramatical da oração.... . . . .	123
<i>Fredric M. Litto</i>	
The Authenticity of the epilogue to Troilus and Cressida. ....	127
<i>Irene Wherritt</i>	
Patterns of the subjunctive in Brazilian Portuguese.... . . . .	133
<i>Irlemar Chiampi</i>	
"Carpentier y el surrealismo"..... . . . .	155
<i>José Carlos Garbuglio</i>	
A Bagaceira entre tempos. . . . .	175
<i>Julia Marchetti Polinesio</i>	
Um Racconto di Gadda: Compagni di prigionia quarto articolo di guerra della prima parte di "Il Castello Di Udine" ....	191
<i>Klaus Müller-Bergh</i>	
"Vicente Huidobro: futurista y cuantico" ... ..	213
<i>Lênia Márcia de Medeiros Mongelli</i>	
O Ensino do português. .... . . . .	225
<i>Leonard T. Perry</i>	
Ambivalencia en "La Nochebuena de 1836" ... ..	231
<i>Loredana Caprara</i>	
Influenze del futurismo su Ungaretti. .... . . . .	241
<i>Luzia Garcia do Nascimento</i>	
Modais e modalidade na comunicação lingüística.. ..	249
<i>Maria Aparecida Barbosa</i>	
Modelos em lexicologia. .... . . . .	261
<i>Maria Helena Nery Garcez</i>	
De Mariana e Heloisa.... . . . .	281



<i>Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick</i>	
A Estrutura do signo toponímico. ....	287
<i>Mauro W. Quintino de Almeida</i>	
Os Arcanos da epigrafia. ....	295
<i>Munira H. Mutran</i>	
Some considerations on <i>and again?</i> ... ..	307
<i>Peggy Sharpe Valadares</i>	
The Autobiographical fallay in Hemingway's "Cross Country Snow" and "Hills Like White Elephants" ..	313
<i>Philippe Willemart</i>	
Quarantaine suivi d'une écriture à lire à haute voix. ....	321
<i>Terezinha Nakéd Zaratín</i>	
Tentativa de aproximação em Literatura Comparada: A Modernização na Literaturas Chinesa e Brasileira Contemporâneas.. ....	325
<i>Willi Bolle</i>	
Jakob Michael Reinhold Lenz — Sete Críticas à Dramaturgia de Brecht. ....	341
<i>Zélia de Almeida Cardoso</i>	
A "Lua" Musical de Cruz e Souza. ....	355

#### NOTAS

<i>Francisco Casado Gomes</i>	
O Auto camoniano d'el rei Seleuco e as suas informações didascálicas. ....	363
<i>Maria Helena Nery Garcez</i>	
Ainda o "Carpe Diem" .....	367

#### RESENHAS

MNATZAKANYAN, S.D.A.; STEPANYAN, M.A. <i>Architectural Monuments in The Soviet Republic of Armenia</i> (Beatriz Diniz)....	375
ROSSI (GIUSEPPE CARLO). <i>La civiltá portoghese</i> (Darcy Aparecida Diniz).....	378
GERMAN DE GRANDA. <i>Estudios sobre una área dialectal hispanoamericana de población negre</i> (Erasmó d'Almeida Magalhães). ..	380
Três Recensões Críticas (Olívio Caieiro):	
JOHANNES KLEINSTUCK. <i>Die Erfinaung der Realität. Studien zur Geschichte und Kritik des Realismus</i> .....	384
HANS-JOACHIM TEUCHERT <i>August Graf von Platen in Deutschland. Zur Rezeption eines umstrittenem Autors</i> ....	386
MANFRED JURGENSEN. <i>Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch</i> . ....	390

#### NOTICIÁRIO

<i>Cidmar Teodoro Pais</i>	
Sociedade Brasileira de Professores de Lingüística — SBPL (XII Encontro). ....	397
<i>Lilian Proença de Menezes Montenegro</i>	
Conversações Alas 80: Constituição Latino-americana de Sanscritista (ALAS). ....	401
<i>Nádia Battella Gotlib</i>	
O IVº Congresso Interamericano de Escritoras. ...	405

# **ARTIGOS**



## LINHA DE MONTAGEM

*Adélia Bezerra de Meneses*

Para Alejo

*Linha de Montagem*, canção composta por Chico Buarque em 1980 e dedicada aos metalúrgicos em greve do ABC paulista, vem revelar importantíssima articulação em sua poética, estabelecendo um diálogo textual com aquela que pode ser considerada a mais épica de suas canções: *O que será* (À Flor da Terra)

Efetivamente, *Linha de Montagem* encontra seu significado pleno à luz de *O que será*, a grande canção utópica, uma explosão de todo o reprimido, absolutamente irresistível, em que o erótico e o político convergem num mesmo movimento liberador cósmico.

Por sua vez, *O que será* torna-se melhor entendida se devidamente localizada na obra de Chico: ela se seguirá à época das “canções de protesto”, originadas da confluência entre a variante utópica e a vertente crítica de sua produção. Com efeito, *Apesar de você* (1970), *Deus lhe Pague* (1971), *Quando o Carnaval chegar* (1972), *Cálice* (1973) foram 4 canções que se transformaram em emblemas dos anos em que foram compostas — os 4 anos talvez mais terríveis em matéria de repressão e censura. Nelas, introjetado, está o “clima” de seu tempo: a repressão se tornou elemento estrutural das canções. Vivia-se o impacto do ainda jovem AI-5; imperavam cassações, prisões, “aposentadorias” de professores universitários. O governo de Medici é marcado por inaudita violência policialesca. O Brasil passa a viver sob a égide da “Doutrina de Segurança Nacional” em nome da qual se viveu como nunca um clima de tanta insegurança.

Não é de se estranhar, pois, que neste contexto a repressão impregne mesmo o ritmo da música (como é o caso de *Deus lhe Pague*), mesmo a escolha morfológica; que se instaure toda uma *semântica da repressão*: boca calada, realidade morta, mentira, força bruta, palavra presa na garganta, peito calado (*Cálice*); amor reprimido, grito contido, gente falando de lado e olhando pro chão (*Apesar de Você*); alegria adiada, abafada (*Quando o Carnaval chegar*). O mero levan-

tamento das expressões verbais das canções dessa época remeterá ao sema do reprimido: tô me guardando, apanhando, não posso pegar, há quanto tempo desejo seu beijo; tragar a dor, engolir a labuta; fechar a porta do coração, trancar no peito a paixão, acorrentar.

Numa análise das canções de repressão é inequívoca a intersecção dos planos pessoal e social, afetivo e histórico, erótico e político. Em outras palavras, a questão sexual apreendida de modo político — aquilo que é o fundamento do pensamento reichiano em *Psicologia de Massa do Fascismo*, onde é mostrada com a maior clareza “a função política da repressão sexual, a relação íntima que liga a vida sexual e a intensidade do recalcamente sexual às concepções e inclinações da política reacionária” (1)

Tanto *Apesar de Você* (que contrapõe o bloqueio das expansões vitais, sob o signo do hoje, às metáforas da vida, sob o signo do amanhã), quanto *Quando o Carnaval Chegar* (que é por excelência a canção do desejo reprimido), quanto *Deus lhe Pague* (onde se recorta todo o percurso de uma existência alienada, no sentido jurídico e primitivo de algo que não pertence ao próprio indivíduo, mas a outro: *alienus*), quanto *Cálice* (a situação limite da censura: cale-se) podem reduzir-se a um núcleo essencial: o grito calado, o desejo atado, tudo que é pulsão vital silenciada. E é esse silêncio que *O que será* irá fazer explodir:

“O que será que será  
Que andam suspirando pelas alcovas  
Que andam sussurando em versos e trovas  
Que andam combinando no breu das tocas  
Que anda nas cabeças, anda nas bocas  
Que andam acendendo velas nos becos  
Que estão falando alto pelos botecos  
E gritam nos mercados”

“Suspirando”, “sussurando”, “falando alto”, “gritam”: há na ruptura do silêncio toda uma gradação de uma força poderosa, invencível, que emana das coisas, pois “está na natureza” Festa livre, dionisíaca, fazendo estalar todas as instâncias repressoras (as categorias burguesas, tão altamente manipuláveis, de “certeza”, “decência”, “sentido”, “censura”, “vergonha”, “juízo”) — levando à catarse proibida. *O que será* nos propõe uma charada épica e visionária:

---

(1) — W. Reich: *Psicologia de Massa do Facismo*, Publicações Escorpião, Porto, 1974, p. 175).



“O que será que será  
Que todos os avisos não vão evitar  
Porque todos os sinos irão repicar  
Porque todos os hinos irão consagrar  
E todos os meninos irão desembestar  
E todos os destinos irão se encontrar”

— em outras palavras, a epifania de Eros, na plenitude de seu poder expansivo e unificador. Com efeito, *O que será* se configura como a instauração da ordem da sensualidade contra a ordem da razão, como o mundo dionisíaco opondo-se ao mundo prometeico.

Mas essa experiência órfica só se realizará plenamente se acontecer no mundo de Prometeu, mundo da civilização, do trabalho e da produção.

Assim, deverá passar pelo universo da *Linha de Montagem* a experiência dionisíaca de *O que será* — que, aliás, comparece explicitamente citada no refrão da canção dos metalúrgicos:

“Eu não sei bem o que seja  
mas sei que seja o que será  
O que será que será que se veja  
vai passar por lá”

E onde é que é esse “lá”: o complexo industrial do ABCD paulista, o mundo onde “opera o operário”, a fábrica, local onde o indivíduo vê a maior parte da sua vida triturada, consumida e confrangida.

O trabalho alienado, desprovido de sentido, de produção fragmentada como é o da linha de montagem, é configurado no poema pelas palavras fragmentadas, palavras partidas — que, no entanto, formam em cada verso uma unidade maior e plena — essa, com sentido:

“Linha linha de montagem  
A cor a coragem  
Cora coração  
Abecê abecedário  
Opera operário  
Pé no pé no chão

..

Pensa pensa pensamento  
Tensus tem sustento  
Fé café com pão  
Com pão com pão companheiro  
Para paradeiro  
Mão ir mão irmão”

Nessas palavras desmembradas que se articulam numa unidade maior e aí ganham sentido, encontra-se o exercício da etimologia lúdica de Chico Buarque. Por vezes, filologicamente corretíssima, como é o caso de “A cor a coragem” Na palavra *coragem* há cor, do latim *cor, cordis* = coração. Estabelece-se então um jogo com a homografia: c(ó)r = coração é lida c(ô)r — no sentido de colorido, sobretudo porque precedido do artigo *a*. Chico trabalha, então, com o deslize desses dois sentidos de *cor*, que se deixam mutuamente contaminar. A ligação a esse sema de “colorido” reaparece no verso 3: “Cora coração” O coração que cora (isto é, que ganha cores) é o coração invadido pelo afeto; o coração que, re-erotizado, se deixa emocionar vitalmente, que se deixa apaixonar. É a proposta presente em *O que será—À Flor da Pele*:

O que será que me dá  
que me bole por dentro  
será que me dá  
que brota à flor da pele  
será que me dá  
e que me sobe às faces  
e me faz corar

Outro exemplo de exercício lúdico é o verso “Mão ir mão irmão” — etimologia fantasiosa, mas extremamente pertinente: irmão é aquele que vai mão na mão. Por outro lado, em “Com pão com pão companheiro”, Chico encontra um respaldo filológico para a fragmentação a que submete a palavra: companheiro, na origem, é aquele que come o pão junto.

Mas não é só a nível lexical que a atomização do trabalho alienado (ou, num outro registro, o corpo despedaçado de Dionisos) é figurada: a linha de montagem contamina também a *sintaxe* do poema. Assim como há, em cada verso, pedaços de palavras que se organizam numa unidade maior, cobrando sentido, há também, a nível semântico, fragmentos de idéias, pensamentos soltos que se articularão com outros, esparsos ao longo das várias estrofes, criando uma unidade plena. Assim, o verso “Para paradeiro” da 2ª estrofe deverá ser articulado com toda a estrofe 4, com a estrofe 6, com o refrão, para ter seu sentido integralmente relevado.

As duas primeiras estrofes (cujos versos começam, respectivamente, por “Linha linde de montagem” e “Pensa pensa pensamento”) obedecem a procedimentos que evocam muitos dos processos da poesia concreta. Senão, vejamos: utilização da palavra atomizada, desintegrada; desvendamento das relações gráfico-fonéticas das palavras — palavras que “entretêm uma dialética simultânea de olho e fôlego

que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma totalidade sensível verbivocosual” (2); ainda poderíamos ver aí a “rejeição de uma estrutura orgânica” (3), em proveito de uma estrutura matemática. No entanto, uma separação radical da mirada concretista: aqui, a vontade de construir não supera a vontade de expressar.

Nas demais estrofes, a sintaxe discursiva é retomada; mas o que importa, olhando-se o poema como um todo, é a criação de uma super-sintaxe, em que tudo aquilo que era paratático, disperso, fragmentado, se conecta a nível do conjunto do poema, unidade plena.

E poderia haver algo de mais órfico do que essa dialética de fragmentação e unificação? A paixão de Dionisos é isso: o deus despedaçado e ressurgido na sua plenitude; o pressentimento, nesse culto sempre renovado, de uma unidade restaurada.

Em *Linha de Montagem* o corpo humano, dessexualizado na sua utilização quase que exclusiva como instrumento de trabalho, submetido àquilo que Marcuse chama de “princípio de desempenho” (4), há de ser recuperado, primeiro fragmentadamente, depois como corpo total: coração, pé, mão cabeça. gente. E uma gente “maior”:

“Cora coração  
..  
Pé no pé no chão  
...  
Mão ir mão irmão  
..  
As cabeças levantadas  
..  
E a gente.  
sai maior”

Mas esse resgate do corpo total tem uma condição: o *não* radical, a rejeição do maciço poder repressor e explorador do mundo do capital, aquilo que Marcuse chama de “A Grande Recusa”:

---

(2) — Augusto de Campos, in: A. de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos: *Teoria da Poesia Concreta*, S. Paulo, Duas Cidades, 1975.

(3) — Haroldo de Campos, in: A. De Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos: *Teoria da Poesia Concreta*, cit.

(4) — “Princípio de desempenho” é a denominação que Marcuse dá ao “princípio de realidade” freudiano, quando extrapolado da sua dimensão individual, biológica, para a dimensão histórico-social. Em outras palavras, a denominação do “princípio de realidade”, na passagem da ontogênese (em termos marcuserianos: origem do individuo reprimido) para a filogênese (idem: origem da civilização repressiva). Cf *Eros e Civilização*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1968

“Para paradeiro”

Pois o corpo humano submetido à máquina é índice do corpo humano submetido à mais valia. Impõe-se a resistência, a rebeldia contra a máquina: :

“As cabeças levantadas  
Máquinas paradas  
Dia de pescar  
Pois quem toca o trem pra frente  
Também, de repente  
Pode o trem parar”

O homem rebelado contra a máquina significa a revolta contra um tipo de civilização baseada na labuta, na luta sofrida, no trabalho desconectado de suas raízes vitais, no Eros reprimido e subjugado e agrilhado. E com a máquina parada, instaura-se o

“Dia de pescar”

— o espaço privilegiado — o lazer, a gratuidade — em que o homem poderia realizar as suas dimensões plenas de ser criativo — fora do círculo de Sísifo do trabalho alienado.

Assim, a recusa, a revolta, não é somente a rebeldia contra a máquina (5) concretamente considerada, isto é, o instrumento do trabalho do operário, mas contra o mecanismo social: a máquina política, a engrenagem social que engole a gente.

“E a gente dessa engrenagente dessa  
engrenagente  
Dessa engrenagente dessa engrenagente sai maior”

---

(5) — Cf resposta de Lula ao entrevistador da Manchete (10/6/79), que lhe perguntara como é o relacionamento do trabalhador com a máquina:

“É, de fato, torturante. O homem fica muito subordinado à máquina. Ele é preparado para se adaptar à capacidade de produção da máquina. Se essa capacidade é de 10.000 peças, o homem tem de produzir aquelas 10.000 peças — tem que rebolar para conseguir essa quantidade. No caso do torneiro mecânico — e de outros profissionais — é um pouco diferente, porque o trabalho exige conhecimento. Mesmo assim, não há liberdade para fazer a peça conforme a capacidade e a resistência física da pessoa, porque o tempo é marcado. Quando chega a peça a ser feita, a gente já estranha, pois o nosso tempo de serviço vai ser calculado por um cara que nunca mexeu com a peça. Essa gente calcula, por exemplo, duas horas para a peça. Se fazemos em menos de duas horas, sabe o que acontece? A peça seguinte àquela terá prazo menor. E quando se gasta três horas, por exemplo, para um serviço marcado para duas, a chefia vem em cima, diz que estamos fazendo corpo mole.” (*Apud* Lula — Luís Inácio da Silva — *Entrevistas e Discursos*, org. João Guizzo e outros, ABCD — Sociedade Cultural, São Bernardo do Campo, 1980.

Precisaria ficar explicitado aqui que a pessoa humana, nesse contexto, torna-se parte de uma engrenagem que a devora? Precisaríamos recorrer às fortes imagens de Fritz Lang, em “Metrópole”, no delírio de uma das personagens, em que a Máquina torna-se um Moloch que engole os operários? Engrenagente: engrenagem, engana, a gente, gangrena.

Mas o mundo do trabalho (onde domina o princípio da realidade) não se contrapõe irreconciliavelmente a Eros (princípio do prazer): o conflito é entre o “princípio de desempenho” (o trabalho alienado) e Eros. (6) Com efeito, no pensamento freudiano as relações humanas associadas ao trabalho podem brindar uma considerável descarga de energia libidinal. No entanto, a produção fragmentada, os gestos mecanicamente repetidos (a racionalização tayloriana!), o esgotamento do corpo, a morte do pensamento e da sensibilidade (7) transformam o que poderia ser uma relação nutritiva com a natureza e com a realidade num fator de embrutecimento e de alienação.

Por isso, a liberação proposta em *O que será* tem que passar por lá: o lugar onde a alienação se atualiza. Pois “a energia erótica dos instintos de vida não pode ser liberada sob as condições desumanizantes da afluência lucrativa” (8)

Mas essa passagem do Eros órfico, liberador, no mundo do trabalho, não é sem consequências: resgata da alienação (“Pensa pensamento”), faz emergir a solidariedade no interior da própria classe (“Com pão com pão companheiro” / “Mão ir mão irmão”), redevolve ao ser humano sua dignidade (“As cabeças levantadas”), recorta no quotidiano o mundo do lazer, com o reconhecimento de que o homem não é apenas o instrumento que move a máquina (“Dia de pescar”); enfim, instaura a ordem da festa, o mundo dionisíaco, nos seus dois elementos configuradores, a dança (“Sambe, sambe São Bernardo”) e a embriaguez (“Quando for me chame / Pra tomar um mé”)

---

(6) — Cf Marcuse: *Eros e Civilização*, op. cit., pág. 60 (nota)

(7) — Cf Simone Weil: “Diário da Fábrica”: “O esgotamento acaba por me fazer esquecer os verdadeiros motivos de minha estada na fábrica, torna quase invencível para mim a tentação mais forte que esta vida inclui: a de não pensar mais, o único meio de não sofrer com ela. Só no sábado de tarde e no domingo é que minhas lembranças voltam — farrapos de idéias! — que me lembro de que sou *também* um ser pensante. Pavor que me domina quando constato a dependência em que me acho das circunstâncias exteriores: bastaria que elas me obrigassem um dia a um trabalho sem repouso semanal — o que, afinal de contas, sempre é possível, e eu me transformaria numa besta de carga, dócil e resignada.” (in *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*, op. cit., p. 79.

(8) — Cf Marcuse, *Eros e Civilização*, op. cit.

Entramos, assim, num universo que se aproxima do de *O que será*, mas habitado por outro tipo de gente. Vejamos quais as personagens em que “acontece” *O que será*:

“O que será que será  
Que vive nas idéias desses amantes  
Que cantam os poetas mais delirantes  
Que juram os profetas embriagados  
Está na romaria dos mutilados  
Está na fantasia dos infelizes  
Está no dia a dia das meretrizes  
No plano dos bandidos, dos desvalidos”

De um lado, os *amantes* (isto é, aqueles que vivem no mundo de Eros, que vivem a vida na sua dimensão de paixão); os *poetas delirantes* (poeta é aquele que, fazendo estalar os limites do real, tenta fazer aflorar aí o princípio do prazer, tenta trazer ao plano da linguagem a imagem do desejo. O artista transgride o princípio de realidade, ao representar a ordem da sensualidade — na palavra de Marcuse, a lógica da gratificação contra a repressão); os *profetas embriagados* (profeta, no sentido bíblico, é aquele que contesta o poder; aquele que fala diante do poderoso, em nome daqueles que não podem falar) A esse grupo se acrescentaria ainda os *meninos* (a desembestatar) da estrofe final: seres que também escapam, pelo lúdico, ao princípio de realidade. De outro lado, estão os marginais da vida, os párias: aqueles que foram mutilados física ou socialmente, os infelizes, meretrizes, bandidos e desvalidos. Em outras palavras: aqueles que “não têm nada pra perder” (9)

Resumindo: *O que será* se realiza na radicalidade dos subversivos e dos marginais.

Retomando o nosso texto, qual a população de *Linha de Montagem*?

“Gente que conhece a prensa  
A brasa da fornalha  
O guincho do esmeril  
Gente que carrega a tralha  
Ai, essa trabalha imensa  
Chamada Brasil”

—gente que faz um contraponto radical às personagens de *O que será*: a raça de Prometeu, que se opõe à descendência de Dionisos. Não nos podemos esquecer de que o mundo de Prometeu é o da civilização,

---

(9) — Cf Chico, numa de suas canções de 1971, *Cordão*:  
“Pois quem tiver nada pra perder  
Vai formar comigo um imenso cordão”

do fogo aprisionado e cativado a serviço do homem: a “brasa da fornalha” (estamos no universo dos metalúrgicos)

Pois um primeiro momento poderia parecer que a população do mundo do trabalho, o operariado, o proletariado, teria ficado à margem da convulsão dionisíaca de *O que será*. Mas talvez até não se trate de um “outro tipo de gente”: muitos dos proletários — a maioria, em se tratando de país do 3º Mundo—engrossa a população dos marginais “desvalidos”; mas aqui essa população é captada com um rigor sociológico maior — eu diria mesmo, um maior rigor metodológico. A população de *Linha de Montagem* é captada na sua expressão de classe social. Não se trata mais de “povo” genericamente considerado, ou sentimentalmente abordado, uma “aliança nacional-popular” de setores diferentes da sociedade (como aparece na proposta do “imenso cordão” dos primórdios da canção de Chico (10), mas de povo encarado realisticamente, na sua dimensão desmitificada de luta de classes.

Resumindo: em *Linha de Montagem*, Chico dá uma espécie de resposta à Adivinha proposta em *O que será*:

O que será que será  
Que andam suspirando pelas alcovas  
Que andam sussurrando em versos e trovas  
Que andam combinando no breu das tocas  
Que anda nas cabeças, anda nas bocas  
Que andam acendendo velas nos becos  
Que estão falando alto pelos botecos  
E gritam nos mercados  
Que com certeza está na natureza  
Será que será

O que será que será  
Que vive nas idéias desses amantes  
Que cantam os poetas mais delirantes  
Que juram os profetas embriagados  
Está na romaria dos mutilados  
Está na fantasia dos infelizes  
Está no dia a dia das meretrizes  
No plano dos bandidos, dos desvalidos  
Em todos os sentidos  
Será que será

---

(10) — Ou como aparece na proposta rendilhada de romantismo juvenil de *Sonho de um Carnaval* em que, no espaço privilegiado — a utopia — da Canção do Carnaval, a fraternidade humana terá vez, acima das contradições de classe “Era uma canção / Um só cordão / Uma vontade / De tomar a mão / De cada irmão / Pela cidade”

Eu não sei bem o que seja  
Mas sei que seja o que será  
O que será que será que se veja  
Vai passar por lá

Gente que conhece a prensa  
A brasa da fornalha  
O guincho do esmeril  
Gente que carrega a tralha  
Ai, essa tralha imensa  
Chamada Brasil

Sambe, sambe São Bernardo  
Sanca, São Caetano  
Santa, Santo André  
Dia a dia Diadema  
Quando for me chame  
Pra tomar um mé

É isso: a proposta de instaurar a experiência órfica no mundo prometeico. Nas palavras de Norman Brown: “E se além do trabalho no fim da História existe o amor, este deve ter existido sempre desde o início da História, e deve ter sido a força oculta que fornece a energia dedicada ao trabalho e constituidora da História. Deste ponto de vista, Eros reprimido é a energia da História, e o trabalho deve ser considerado como Eros sublimado. Desta maneira, um problema não enfrentado por Marx pode ser encarado graças a Freud.” (11) Parodiando a citação—e mantendo o mesmo campo semântico que ela recorta — poderia acrescentar: desta maneira, um problema não enfrentado em *O que será* pode ser encarado graças a *Linha de Montagem*.

#### LINHA DE MONTAGEM

Chico Buarque

Linha linha de montagem  
A cor a coragem  
Cora coração  
Abecê abecedário  
Opera operário  
Pé no pé no chão

Eu não sei bem o que seja  
Mas sei que seja o que será

---

(11) — Norman Brown: *Vida Contra a Morte*, Petrópolis, Vozes, 1972. (pág. 32)



O que será que será que se veja  
Vai passar por lá

Pensa pensa pensamento  
Tensus tem sustento  
Fé café com pão  
Com pão com pão companheiro  
Para paradeiro  
Mão ir mão irmão

A mão o ferro a ferragem  
O elo a montagem do motor  
E a gente dessa engrenagente dessa  
engrenagente  
Dessa engrenagente dessa engrenagente sai maior

As cabeças levantadas  
Máquinas paradas  
Dia de pescar  
Pois quem toca o trem pra frente  
Também de repente  
Pode o trem parar

Eu não sei bem o que seja  
Mas sei que seja o que será  
O que será que será que se veja  
Vai passar por lá

Gente que conhece a prensa  
A brasa da fornalha  
O guincho do esmeril  
Gente que carrega a tralha  
Ai essa tralha imensa  
Chamada Brasil

Sambe sambe São Bernardo  
Sanca São Caetano  
Santa Santo André  
Dia a dia Diadema  
Quando for me chame  
Pra tomar um mé

Sambe sambe São Bernardo  
Sanca São Caetano  
Santa Santo André  
Dia a dia Diadema  
Quando for me chame  
Pra tomar um mé



## RÉFLEXION SUR LA MÉTAPHYSIQUE DE CECÍLIA MEIRELES

*André Camlong*

“Toute âme est une mélodie qu’il s’agit de renouer”

MALLARMÉ

Qu’est-ce que la métaphysique? Comme il ne s’agit point de nous substituer aux philosophes, nous dirons que la métaphysique est l’étude de l’être en tant qu’être ou de l’être en soi. Elle traite par conséquent du problème de Dieu, de l’Homme et de la Vie, du problème du Monde. Tels sont aussi les problèmes que Cecília Meireles a abordés dans sa poésie.

De ce fait, nous nous proposons de réfléchir sur la métaphysique de Cecília Meireles non pas en considérant la production poétique dans sa totalité mais à partir d’un examen approfondi de *Viagem* (1929-1937). Nous analyserons les douze séries de poèmes qui constituent le recueil en les considérant successivement du point de vue de deux dialectiques qui s’enchevêtrent et qui se complètent, la dialectique platonicienne et néo-platonicienne, puis la dialectique de la verticalité ou mystique. La logique de cette démarche analytique s’avèrera sans doute satisfaisante pour notre intelligence, mais pour saisir la portée métaphysique du recueil il conviendra d’opérer un retour sur soi pour appréhender synthétiquement les cent poèmes dans leur distribution spatio-temporelle.

### I. *Dialectique platonicienne et néo-platonicienne.*

Parler de dialectique platonicienne et néo-platonicienne, c’est déjà annoncer l’évolution d’un courant philosophique axé sur la contemplation des Idées, du Bien, de Dieu ou de l’Être. Voyons comment ces deux phases s’enchevêtrent dans *Viagem*.

#### 1. *Les notions de “dialectique” et de “dialecticien” chez Platon.*

Le mysticisme est apparu “dès le moment où l’homme a saisi l’existence de son âme comme principe spirituel désintéressé postulant l’existence d’un absolu dont elle était l’émanation, l’image, et tendant

à coïncider dans un contact étroit avec ce modèle idéal” (1) Ce mysticisme qui prolonge ses effets à travers l’orphisme et le pythagorisme aboutit à l’idéalisme mystique de Platon et de Plotin, c’est-à-dire qu’il se détache de la religion statique (forme éphémère d’une civilisation donnée) avant de se rattacher à une religion dynamique: le christianisme naissant.

Grace à la théorie des Idées, illustrée dans l’allégorie de la Caverne, Platon résout les problèmes essentiels qui se posent à l’esprit. Dans le culte de la Beauté, à travers la doctrine des correspondances, dans sa conception de l’âme et du monde (*Phédon, La République*), dans le penchant de son esprit à l’abstraction, il se détourne des imperfections terrestres pour s’élever au monde des archétypes. Il a recours au symbole et même à la simple métaphore.

Le seul esprit capable de passer du monde sensible au monde intelligible, c’est l’esprit du “dialecicien”, c’est-à-dire de “celui qui doit interroger et répondre” (*Cratyle*, 490, c).

La “dialectique” est l’art de la discussion sous forme dialoguée permettant de s’élever à la contemplation des Idées. Dans le Livre VII de *La République*, l’étude des sciences abstraites (arithmétique, géométrie, astronomie et musique) constitue le “prélude”, et la “dialectique” constitue le “chant”. Seul l’esprit synthétique est dialecticien.

Après avoir rappelé le plus brièvement possible la théorie et la méthode platonicienne, voyons comment Cecília Meireles s’en est inspirée.

## 2. *La dialectique platonicienne dans “Viagem”*

Pour découvrir le développement progressif de la dialectique platonicienne, il faudrait suivre pas à pas les poèmes de *Viagem* en respectant l’ordre chronologique. Comme cette tâche s’avère impensable beaucoup plus qu’impossible, nous procéderons par touches successives sans jamais dissocier le fond de la forme.

La première personne *JE* n’est autre que le moi conscient du Cecília Meireles y a adopté la forme discursive. La relation fondamentale du discours est la relation *EU-TU* ou *JE-TU*, la première et la deuxième personne du singulier.

La première personne *JE* n’est autre que le moi conscient du poète. D’emblée Cecília Meireles se définit:

---

(1) — Voir Victor CRASTRE, *Poésie et mystique*, La Baconnière, Neuchâtel, p. 38.

— Eu canto...

.....  
sou poeta.

.....  
Sei que canto.

(*Motivo*)

L'unique fonction du *JE* est une fonction spirituelle. Le *JE* se ramène constamment aux activités supérieures de l'être, celles de l'esprit. Ame et esprit tendent à se confondre dès l'instant que le *JE* se confond avec son essence spirituelle:

— Eu sou de essência estérea e clara

(*Vinho*)

— Venho de longe e vou para longe

(*Discurso*)

Cependant le *JE* ne désigne rien d'autre que l'âme qui préexistait au corps et qui continuera d'exister après la séparation: l'union de l'âme et du corps n'est qu'un "accident", pour reprendre une formule de Platon (*Phèdre*, 346, a-c):

— Ó meu Deus, isto é a minha alma:

qualquer coisa que flutua sobre este corpo

(efêmero e precário,

como o vento largo do oceano sobre a areia

(passiva e inúmera...

(*Noções*)

Après avoir clairement défini les origines du *JE* nous voyons l'âme se livrer à des activités spirituelles en rapport avec le monde des Idées. Il suffit de suivre les poèmes dans leur succession chronologique pour s'en rendre compte.

Dès le troisième, en effet, l'allégorie de la caverne est cultivée:

— Úmido gosto de terra,

cheiro de pedra lavada,

— tempo inseguro do tempo! —

*sombra do flanco da serra,*

nua e fria, sem mais nada.

(*Noite*)

L'âme est plongée dans la nuit, c'est le titre du poème; elle est enchaînée "au flanc de la montagne" et la lumière "vient d'un feu allumé sur une hauteur": le rapprochement est étrange, mais incontestable, car ici comme là on ne perçoit qu'ombre et bruit.

Autre titre évocateur, c'est celui du cinquième poème de la première série: *Discurso*. Cecília Meireles y reprend la dialectique platonicienne. Tout en témoigne, structure et exposé. La structure linguistique opère le rapprochement des termes *discurso* et *canto*, puisque le poème s'articule autour des deux vers quasiment symétriques:

- *E aqui estou, cantando* le premier vers,
- *Pois aqui estou, cantando* le dixième, qui

et,

marque la transition entre la première et la seconde partie. Ensuite la structure met en évidence la fonction dialectique et discursive qui n'est rien moins que le passage du monde sensible au monde suprasensible ou intelligible; tel est le contenu des deux strophes centrales du poème: l'âme enfermés dans le corps est à la recherche du chemin qui lui permettra de poursuivre sa route:

- *Venho de longe e vou para longe:*  
*mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho*  
.....  
*Também procurei no céu a indicação de uma*  
*(trajetória)*

Tout cela n'est possible que grâce à la poésie (2): l'âme se définit elle-même. Elle demande au langage de lui fournir l'image ou la métaphore donnant accès au monde spirituel. Le langage lui sert de marche-pied pour accéder au concept qu'il enferme, révélant à l'esprit une réalité suprasensible.

Dans le poème suivant, *Excursão* (3), l'âme se livre à une exploration systématique et progressive du monde des apparences:

---

(2) — DISCURSO

*E aqui estou, cantando.*  
Um poeta é sempre irmão do vento e da água:  
deixa seu ritmo por onde passa.  
*Venho de longe e vou para longe:*  
*mas procurei pelo chão os sinais do meu caminho*  
e não vi nada, porque as ervas cresceram e as serpentes andaram.  
*Também procurei no céu a indicação de uma trajetória.*  
mas houve sempre muitas nuvens.  
E suicidaram-se os operários de Babel.  
*Pois aqui estou, cantando.*  
Se eu nem sei onde estou,  
como posso esperar que algum ouvido me escute?  
Ah! se eu nem sei quem sou,  
como posso esperar que venha alguém gostar de mim?

(3) — EXCURSÃO

*Estou vendo aquele caminho*  
cheiroso da madrugada:

— *Estou vendo aquele caminho*

.....  
*Estou sentindo aqueles passos*

.....  
*Estou pensando na folhagem.*  
*Estou pensando o que pensava*  
*nesse tempo a minha vida.*

La structure poétique est ici encore au service de la progression dialectique: elle fait ressortir l'enchaînement des perceptions et des sensations — *ver, sentir, pensar* —, calquées sur la didactique de l'allégorie de la caverne; les polyptotes construits sur le verbe *pensar* se nouent au centre du poème dans un tourbillon involutif, illustrant la "réminiscence" platonicienne à laquelle aboutit l'âme enquête de son monde originel, le monde des Idées, principe de toute science et de toute existence et destination de l'âme après purification dans le corps.

---

pelos muros, escorriam  
flores moles da orvalhada;  
na cor do céu, muito fina,  
via-se a noite acabada.  
*Estou sentindo aqueles passos*  
rente dos meus e do muro.  
As palavras que escutava  
eram pássaros no escuro...  
Pássaros de voz tão clara,  
voz de desenho tão puro!  
*Estou pensando na folhagem*  
que a chuva deixou polida:  
nas pedras, ainda marcadas  
de uma sombra umedecida...  
*Estou pensando o que pensava*  
*nesse tempo a minha vida*  
*Estou diante daquela porta*  
que não sei mais se ainda existe..  
*Estou longe e fora das horas*  
sem saber em que consiste  
nem o que vai nem o que volta..  
sem estar alegre nem triste,  
sem desejar mais palavras  
nem mais sonhos, nem mais vultos,  
*Olhando dentro das almas*  
*os longos rumos ocultos,*  
*os largos itinerários*  
*de fantasmas insepultos...*  
— *itinerários antigos*  
*que nem Deus nunca mais leva.*  
Silêncio grande e sozinho,  
todo amassado com treva,  
onde os nossos olhos giram  
quando o ar da morte se eleva.

Mais la seconde partie du poème traduit la déception de l'âme qui ne parvient pas à sortir du monde des ténèbres; le monde de l'intellection est un monde qui s'arrête avec les métaphores, c'est un monde inhabité, purement intellectuel:

— *Estou diante daquela porta.  
Estou longe e fora das horas...*  
... ..  
olhando dentro das almas  
*os longos rumos ocultos,  
os largos itinerários  
de fantasmas insepultos..*  
— *itinerários antigos,  
que nem Deus nunca mais leva*

Silence et solitude sont les moissons récoltées dans le champ des métaphores; la "réminiscence" s'arrête avec le mot, car l'âme est incapable de se souvenir comment elle voyait Dieu avant son union accidentelle au corps:

— (Já nem sei como te via!)  
*(Praia)*

Cet aveu situe les limites de la dialectique platonicienne: elle est purement conceptuelle. On ne retrouve dans les mots que les métaphores que l'on y a enfermées:

— *Houve muitas alegorias  
navegando entre Deus e os homens*  
*(Inverno)*

En fin de compte, la dialectique platonicienne, parce que se fondant sur une méthode conceptuelle, brassant pour toute réalité de mot ou la métaphore, s'attachant à décrire une réalité suprasensible, est une méthode stérile: elle ne permet pas d'atteindre l'être en soi. Tout au plus, permet-elle de couvrir la moitié du chemin dans la quête de l'être:

— *Minhas palavras são metade de um diálogo obscuro*  
... ..  
Nossas perguntas e respostas se reconhecem  
como os olhos dentro dos espelhos. Olhos que (choram.  
*Conversamos dos dois extremos da noite,  
como de praias opostas. Mas com uma voz que não*  
*(se importa...*  
E um mar de estrelas se balança entre o meu  
*(pensamento e o teu.*  
*Mas um mar sem viagens.*  
*(Diálogo)*



Dialogue qui n'est que "la moitié d'un dialogue", parce que la voix ne vient que d'un côté du rivage. La voix qui se trouve sur l'autre rivage est muette: elle ne s'importe pas. Autant dire qu'il n'y a pas communication: *metade de um diálogo obscuro*.

La mise en oeuvre de la dialectique platonicienne a permis à Cecília Meireles d'atteindre des certitudes en même temps qu'un certain degré d'élévation dans le cheminement de la pensée; Dieu est un personnage que l'on ne peut pas enfermer dans une métaphore:

— Mas tu eras a flor das flores,  
*Imagem!*

(*Cantiga*)

l'abstraction ne colle pas avec la réalité; l'idée appartient au monde des idées, un monde qui se satisfait par lui-même:

— és a ideia, serena e casta,  
nutrida do enigma do instinto

(*Personagem*)

La conclusion est brutale: Dieu est "Calado" comme dans *Tentativa*.

Et pourtant, cette dialectique lui a permis de découvrir qu'au-delà des mots et des métaphores existait bel et bien un monde où se cachait l'Être, c'est tout la leçon qui se dégage de *Medida da Significação*: Dieu, c'est au fond de soi-même qu'il faut le chercher. La connaissance discursive bute contre la matière discursive, nourriture de l'intelligence, "nestes espelhos sem reprodução" Il faut donc poursuivre la dialectique ci-devant décrite, et alors:

— Não precisaremos falar mais nem sentir:  
*seremos só de afinidades: morrerão as alegorias*

(*Medida da Significação*)

Désillusion complète. Réponse catégorique:

— Água fina que descia,  
flor em pedras debruçadas,  
nada ouvia ou respondia.  
Nada, nada.  
E eu ia desenganada,  
sorrindo, porque o sabia.

.....

Ai! por mais que se ande, é certo:

— não se encontra o bem perfeito.

(*História*)

Cecília Meireles pouvait-elle espérer aboutir à quelque chose d'autre qui échappât à la suite logique de son raisonnement et de sa dialectique? Que cherchait-elle? Écoutons-là:

— Eu parei diante da paisagem  
procurando *um nome de imagem*  
para dar à minha canção.

(*Rimance*)

Elle devait donc trouver dans les mots le concept qui y était enfermé, et rien d'autre. Mais l'application de la théorie des idées devait l'amener à prendre conscience d'elle-même et à préciser le but de ses recherches:

— mas não acho o que procuro

(*Cantiguinha*)

Alors se détourne-t-elle progressivement de la connaissance discursive pour entrer dans le même temps dans la connaissance intuitive, le propre de la dialectique néo-platonicienne.

### 3. *La dialectique néo-platonicienne*

La dialectique néo-platonicienne a été clairement énoncée par Bergson à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle avec la publication de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* en 1889 et de *Matière et Mémoire* en 1897, confortant le mouvement Symboliste dans ses positions.

En effet, Bergson tentait de réhabiliter l'esprit; il invitait l'homme à regarder en soi, à découvrir les données immédiates de la conscience; il demandait à cette conscience "de s'isoler du monde extérieur", et, par un vigoureux effort d'abstraction hors du monde, de redevenir elle-même. Pour ce faire, il dénonçait le langage comme un obstacle à cette sorte de conversion fondamentale, et demandait le dépassement de la dialectique platonicienne:

"Un Platon, un Aristote adoptent le découpage de la réalité qu'ils trouvent tout fait dans le langage: "dialectique", qui se rattache à *διαλέγειν*, *διαλέγεσθαι*, signifie en même temps "dialogue" et "distribution"; une dialectique comme celle de Platon était à la fois une conversation où l'on cherchait à se mettre d'accord sur le sens d'un mot et une répartition des choses selon les indications du langage. Mais tôt ou tard ce système d'idées

calquées sur les mots devait céder la place à une connaissance exacte représentée par des signes plus précis” (4)

L’attitude nécessaire pour atteindre en soi la réalité pure, dépouillée de cette interprétation conventionnelle, et qui s’oppose en cela diamétralement à l’intelligence, c’est l’intuition:

“L’intuition. porte avant tout sur la durée intérieure. Elle saisit une succession qui n’est pas juxtaposition, une croissance par le dedans, le prolongement ininterrompu du passé dans un présent qui empiète sur l’avenir. C’est la vision directe de l’esprit par l’esprit. Plus rien d’interposé; point de réfraction à travers le prisme dont une face est espace et dont l’autre est langage. Au lieu d’états contigus à des états, qui deviendront des mots juxtaposés à des mots, voici la continuité indivisible, et par là substantielle, du flux de la vie intérieure. Intuition signifie d’abord conscience, mais conscience immédiate, vision qui se distingue à peine de l’objet vu, connaissance qui est contact et même coïncidence” (5)

Nous pourrions schématiser la pensée de Bergson comme suit: intuition → conscience immédiate → mémoire puisque dans *L’Energie Spirituelle* (p. 58) il écrit:

“Conscience signifie d’abord mémoire”

L’intuitionnisme bergsonien, dans la mesure où il tend à surmonter l’intellectualisme, se situe dans la tradition spirituelle du Vedânta, du platonisme, de la mystique médiévale néo-platonicienne. En outre, ce courant de pensée ne se limitait pas à un seul pays, puisque dans le même temps, un Suédois, Hans Larsson, voyait dans l’intuition une attitude supérieure de l’esprit “qui réalise la synthèse de la vie dans un éclair rapide”

Bergson voit dans l’art, notamment dans la poésie suggestive et musicale, le moyen d’atteindre l’intuition, parce que l’art offre la double condition nécessaire à la réalisation: la première, passive, pratique l’hypnose, puisqu’elle a pour effet “d’endormir les puissances actives ou plutôt résistantes de notre personnalité”; la seconde, active, favorise le rêve qui aboutit à la pure contemplation spirituelle par le truchement de l’esthétique (6)

Telle est la voie que Cecília Meireles a suivie dans sa recherche métaphysique.

---

(4) — Voir Henri BERGSON, *La Pensée et le Mouvant* P.U.F., Paris, 1955, pp. 87-88.

(5) — Voir Henri BERGSON, *La Pensée et le Mouvant*, id., p. 27

(6) — Voir Guy MICHAUD, *Message poétique du Symbolisme*, Nizet, Paris, 1966, pp. 486-491.

#### 4. *La dialectique néo-platonicienne dans "Viagem"*

Nous regretterons ici encore de ne pouvoir suivre intégralement le développement de la pensée métaphysique de Cecília Meireles au fil des poèmes et nous nous résignerons à pratiquer une analyse par touches successives sans jamais dissocier le fond de la forme, surtout maintenant que nous savons combien la forme est au service du fond.

Notre première tâche est de revenir sur la notion de "dialogue" dans *Viagem*. Il ne s'agit point de "conversation" comme dans le *Phédon* ou dans *La République* de Platon. Le dialogue est ici tout intérieur; et même serions nous tentés de parler de monologue, puisque le poète nous dit:

— Só recolho o gosto infinito das respostas que não se encontram.

(*Noções*)

La notion de dialogue ne doit pourtant pas éclipser la réalité dialectique, qui se traduit par une progression spirituelle. L'art produit son effet d'hypnose dès l'instant qu'il projette l'esprit dans le miroir de la conscience:

— Nossas perguntas e respostas se reconhecem como os olhos dentro dos espelhos.

(*Diálogo*)

Le lyrisme poétique se réduit à une introversion, à la contemplation spirituelle:

— Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a.

(*Noções*)

L'esprit se saisit lui-même avec force dans son intégralité et dans sa totalité. Le temps devient indivisible, éclipsant espace et langage. Alors "la poésie est une métaphysique instantanée. Le but, c'est la *verticalité*, la profondeur ou la hauteur; c'est l'instant stabilisé où les simultanités, en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique a une perspective métaphysique" (7)

Tel est aussi le point de départ de la poésie de Cicília Meireles dans *Viagem*:

— Eu canto porque o instante existe  
e a minha vida está completa.

(*Motivo*)

---

(7) — Voir Gaston BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, Gonthier, 1932, pp. 103-104.

c'est le premier poème' L'hypnose y est totale; les sens sont inhibés:

— Não sou alegre nem sou triste: sou poeta.  
(*Motivo*)

L'art est au service de la métaphysique. L'inhibition des sens est la condition fondamentale pour attendre la contemplation spirituelle. Voilà pourquoi Cecília Meireles écrit dans le premier épigramme:

— Pousa sobre esses espetáculos infatigáveis uma sonora ou  
silenciosa canção:  
flor do espírito, *desinteressada e efêmera*.  
(*Epigrama n° 1*)

D'entrée de jeu, la dialectique se place sur l'orbite de l'intuition, de la conscience, de la mémoire, c'est-à-dire dans la contemplation de la spiritualité pure. L'esprit veut s'éloigner dans la direction du rêve, "désintéressé" comme l'a écrit Bergson dans *L'Energie Spirituelle*:

"Supposez qu'à un moment donné, je me désintéresse de la situation présente, de l'action présente. Supposez, en d'autres termes, que je m'endorme. Alors ces souvenirs immobiles, sentant que je viens d'écarter l'obstacle, de soulever la trappe qui les maintenait dans le sous-sol de la conscience, se mettent en mouvement. Ils se lèvent, ils s'agitent, ils exécutent, dans la nuit de l'inconscient, une immense danse macabre. Et, tous ensemble, ils courent à la porte qui vient de s'entr'ouvrir" (8).

C'est bien cette même théorie bergsonienne que l'on croit retrouver dans *Noções*, reprenant la distinction des deux moi, le moi social et le moi profond:

— *Entre mim e mim, há vastidões astantes*  
*para a navegação dos meus desejos afligidos.*  
(*Noções*)

C'est le même conflit intérieur qui est décrit dans le poème suivant, l'*Epigrama n° 7*:

— A tua raça quer partir,  
guerrear, sofrer, vencer, voltar.  
A minha, não quer ir nem vir.  
A minha raça quer passar.

(*Epigrama n° 7*)

C'est ce même conflit relatif au dédoublement du moi qui est exposé dans ce très beau poème dialectique au titre hautement signi-

---

(8) — Voir Guy MICHAUD, *ibid.*, p. 489.

ficatif, *Destino*, où les forces sensibles enchaînant l'âme au corps (*pastores da terra*) s'opposent aux forces spirituelles du moi profond (*pastora de nuvens*): c'est le destin de transcendance de l'être humain; au pour reprendre une expression de Heidegger, l'homme n'est vraiment homme qu'en se faisant "le berger de l'être" c'est-à-dire en sauvant de l'oubli la question de l'être. Tout ce qui n'est pas esprit appartient au temps; toute activité est vouée au néant.

Dans *Corpo no mar*, il est dit que c'est dans l'eau profonde de la mémoire et du rêve, l'eau du "temps perdu" que l'esprit se retrouve.

Le rêve, l'eau, le miroir sont autant de termes ou de symboles évocateurs de la diactique involutive caractéristique de l'intuition néo-intuition néo-platonicienne. Cependant, l'expérience présentement décrite est une expérience "vécue", s'opposant par là même à l'expérience "conceptuelle" précédemment décrite. L'intuition a été avant tout la saisie des deux aspects du moi, un moi aux états bien définis, distingués, subdivisés, se prêtant "aux exigences de la vie sociale en général et du langage en particulier", et, au-dessous, un moi profond ou "fondamental". Dès lors, la réalité que l'intuition seule permet d'atteindre, n'est plus la réalité pensée et disséqué par l'intelligence, mais la réalité vécue, l'expérience pure, où nous nous éprouvons comme vivant et pensant (9). Voilà tout ce que révèle la thématique à partir du relevé exhaustif du vocabulaire dans le recueil (nous donnons les 51 vocables ayant jusqu'à un taux de fréquence de 0,003):

197 ser, 149 não, 65 noite, 63 vento, 62 estar, 60 ver, 58 olho, 53 saber, 52 ir 51 tão, 48 mais, 46 vida 46 vir, 44 água, 43 haver, 43 mão, 43 sonho, 40 mar, 38 ter 37 tempo, 34 estrela, 33 flor, 33 mundo, 32 levar, 31 passar, 31 pensamento, 30 deixar, 30 fazer, 29 sombra, 28 cair, 28 dia, 27 rosto, 27 só, 26 coração, 26 ficar, 26 nuvem, 26 poder, 25 andar, 25 voz, 24 cantar, 23 corpo, 23 nome, 22 céu, 22 onda, 22 triste, 21 ar, 21 coisa, 20 longe, 19 caminho, 19 morrer, 19 nunca, 19 sempre.

Nous en avons souligné quelques-uns qui mériteraient d'être commentés immédiatement. Mais cela nous engage dans l'analyse du contenu des rêves qui va faire l'objet de la deuxième partie de notre étude, la dialectique de la verticalité. Aussi nous contenterons-nous pour terminer cette première partie de concentrer notre attention sur le premier des vocables notionnels ayant une fonction autonome: *NOITE*. terminer cette première partie de concentrer notre attention sur le poème, un parmi tant d'autres, donnant la mesure exacte de l'expérience vécue

---

(9) — Voir Guy MICHAUD, *ibid.*, p. 488.

MÚSICA

*Nome perdida,*  
não te lamento:  
*embarco a vida*  
*no pensamento,*  
busco a alvorada  
do sonho isento,  
puro e sem nada,  
—rosa encarnada,  
intacta, ao vento.  
*Noite perdida,*  
*noite encontrada,*  
morta, vivida,  
e ressuscitada.  
(Asa da lua  
quase parada,  
mostra-me a sua  
sombra escondida,  
que continua  
a minha vida  
num chão profundo!  
—raiz prendida  
a um outro mundo.)  
Rosa encarnada  
do sonho isento,  
muda alvorada  
que o pensamento  
deixa confiada  
ao tempo lento...  
Minha partida,  
minha chegada,  
é tudo vento...  
*Ai da alvorada!*  
*Noite perdida,*  
*noite encontrada...*

Ce poème est tout en profondeur, *vertical*. Il clôture la première des douze séries de poèmes. C'est déjà un symbole en lui-même: le titre évoque la musique perçue par le mystique, musique précédant la lumière, cette lumière-là qui blesse l'âme à tout jamais en la rejetant dans la nuit, la nuit de l'âme. En outre, il donne la mesure du chemin que nous devons couvrir dans l'étude de la dialectique de la verticalité.

## II. *Dialectique de la verticalité*

Nous venons de voir que l'instant poétique ou instant métaphysique était un temps *vertical* où l'esprit s'appréhende globalement. Cette verticalité est la force ascendante et dynamique du poète ou du mystique, qui s'écarte de la connaissance discursive pour s'abandonner à la connaissance intuitive. La dynamique de la verticalité trouve son principe dans l'amour spirituel provenant de l'Amour et reçu dans un moment extatique. Ce moment privilégié de l'âme est source de douleur parce qu'il a causé une blessure dans l'âme; la guérison ne peut intervenir qu'au moment de l'union intime et directe de l'esprit humain au principe fondamental de l'être, pour reprendre une définition du mysticisme proposée par Lalande. L'âme est récompensée par l'Amour; elle ne peut désirer que davantage d'amour jusqu'au moment où elle atteint la perfection de l'amour. L'amour n'a d'autre récompense que lui-même. Cependant, en dehors de quelques instants privilégiés d'extase où le mystique peut contempler la lumière, son esprit est *constamment* perdu dans les ténèbres: c'est la solitude du désert.

Tel est le cheminement spirituel que Cecília Meireles décrit dans *Viagem*.

1. Le point de départ de toute mystique "authentique" est la révélation de la lumière.

La lumière n'est pas soudainement révélée à l'âme du mystique. Elle est précédée par la musique cosmique qui résonne au plus intime de l'être. Pour reprendre une expression de Mallarmé:

— Toute âme est une mélodie qu'il s'agit de renouer.

Cette musique est la récompense de la démarche intuitive de l'esprit. Celui-ci, selon Bergson, perçoit "la continuité indivisible et indestructible d'une mélodie où le passé entre dans le présent et forme avec lui un tout indivisé" (10)

Pour Cecília Meireles, la poésie est le moyen idéal pour que son âme vibre à l'unisson de la musique cosmique. C'est ce qu'elle dit dès le premier poème intitulé *Motivo*:

— Sei que canto. E a canção é tudo.

*Tem sangue eterno a asa ritmada.*

Ce n'est que dans le poème suivant, *Noite*, qu'elle se demande d'où provenait la musique perçue dans la nuit:

---

(10) — Voir Henri BERGSON, *L'Evolution créatrice*, p. 218.



- Mas passava o pensamento.  
— de onde vinha aquela música?

Cette musique prédispose l'âme à recevoir la lumière:

- A noite abria a frescura  
dos campos todos molhados,  
— sozinha, com o seu perfume! —  
preparando a flor mais pura  
com ares de todos os lados.

(Noite)

C'est une musique annonciatrice de la lumière:

- Cessará *essa música de sombra*, que apenas indica  
valores de ar.

Não haverá mais nossa vida, talvez não haja  
nem o pó que formos.

(Anunciação)

Puis vient la lumière; révélée. C'est un don que l'âme reçoit parce la lumière qu'elle a été disposée à l'accueillir par la musique. Telle est la gradation et l'enchaînement des poèmes de la première série; les titres, maintenant que nous en connaissons le contenu, nous font mieux saisir l'espace poétique: *Motivo* ou l'esthétique poétique et musicale, *Noite* ou l'audition de la musique cosmique, *Anunciação* ou prélude à la lumière, *Discurso* et *Excursão* ou dialectique é:édétique, *Retrato* ou miroir de la conscience et *Música* ou la blessure de l'âme, parce qu'en fin de compte la lumière est presque concomitante de la musique:

- Vinde ver asas e ramos,  
na luz sonora!

(Cantiga)

La blessure date de cette époque. L'âme éprouve douleur et solitude; elle aspire à sortir de la nuit et à s'élever vers la lumière de l'Amour et du Bonheur. La dynamique mystique va entrer en jeu: l'âme vient de parcourir le premier degré de l'échelle mystique et le poète d'écrire la première des douze séries de poèmes. La dialectique discursive va mettre en jeu le *TU*:

- *Es precária e veloz, Felicidade.*  
Custa a vir, e, quando vens, não te demoras.

..... ..

*Felicidade, és coisa estranha e dolorosa.*

(Epigrama nº 2)

L'âme est désormais engagée sur la voie de la purification: elle va gravir lentement et douloureusement les autres onze degrés de l'échelle.

2. Le contenu des rêves nous éclaire sur l'ascèse et la dynamique mystique, c'est la dialectique de la verticalité. C'est le chemin que l'âme parcourt dans le silence, la solitude et la nuit.

L'âme est en effet reliée à l'Amour par un "fil" depuis le jour de la révélation de la lumière. Il s'ensuit qu'elle est prisonnière de son état:

— *No fio da respiração.*  
rola a minha vida monótona,  
rola o peso do meu coração.  
.....  
Para que serve o fio trêmrlo  
em que rola o meu coração?  
(Fio)

L'âme qui souffre de sa blessure se révolte parce qu'elle voudrait sortir de son état; elle voudrait guérir. Elle frappe à la porte de la lumière et demande qu'on lui ouvre:

— *Deixei meus olhos sozinhos*  
*nos degraus da sua porta.*  
Minha boca anda cantando,  
mas todo o mundo está vendo  
que a minha vida está morta.  
(Alva)

Ce poème au titre évocateur, *Alva*, est révélateur du dynamisme déployé par cette âme qui se lance à l'assaut de la Lumière et de l'Amour comme les soldats se lancent à l'assaut d'une forteresse:

— *Pelos muros de seu peito,*  
*durante inúteis vigílias,*  
*desenhei meus sonhos de heras.*

Cette soif de divin est traduite par l'image du lierre qui s'agrippe au murs épais du coeur: concentration, force, endurance, ascension, tout y est. Douleur et espérance aident l'âme à rassembler toutes ses forces pour poursuivre la "montée" dans l'être, et non dans l'espace:

— *Campo da minha saudade:*  
*vai crescendo, vai subindo,*  
*de tanto jazer sem nada.*  
(Campo)

Le regard est tourné vers les cimes, vers la lumière du jour depuis qu'elle a bu le calice de l'alliance, rempli de joie et de tristesse;

— A taça foi brilhante e rara,  
mas o vinho de que bebi  
com os meus olhos postos em ti,  
era de total amargura.

(*Vinho*)

La foi et l'espérance provoquent un déchirement total; le moi "intérieur" se sépare du moi "extérieur" (11):

— *Volto a cabeça para a montanha  
e abandono os pés para o mar.*

(*Noturno*)

L'Amour engendre la passion, c'est-à-dire la douleur:

— Querido, querido, devias voltar.

(*Noturno*)

L'ascension est rude, mais l'épreuve en vaut la peine. C'est toute la leçon qui se dégage de cette image représentant l'échelle verticale qui mène à Dieu; l'accumulation des adjectifs préposés au substantif *cipreste* suggère la difficulté de l'ascension en même temps que l'amoureuse patience de l'âme qui s'y exerce, la récompense est au bout:

— Que longo, alto, imenso,  
calado cipreste  
sobe, *ramo a ramo*,  
entre o meu abraço  
e o abraço que amo!

(*Horóscopo*)

L'échelle de l'éternité, évoquée ci-dessus par le *ramo a ramo* du cyprès, apparaît explicitement au début du poème suivant:

— Vêm as portas, de novo, e o frio das pedras, das escadas.

(*Ressurreição*)

---

(11) — Voir Koyré, Alexandre: *Mystique*: Gallimard, Paris. 1971. pp. 65-69.

Ainsi l'âme progresse de degré en degré dans la connaissance de D'eu, de la Vie, du Monde et d'elle-même. C'est toute la signification des poèmes qui suivent, aux titres aussi évocateurs que celui de *Encontro*: Rien n'existe en-dehors de Dieu; c'est vers Lui que mène la route tracée par "ses bras parallèles", "par ses bras éternels", par ses bras "d'une blancheur incalculable",

— *sinto bem esses teus braços paralelos  
numa atitude sem dor que é o rumo e o ritmo dessa viagem.  
(Encontro)*

L'épigramme n° 10 résume à merveille la lucidité de l'esprit et la dialectique mystique, comparable à une spirale involutive:

— *A minha vida se resume,  
desconhecida e transitória,  
em contornar teu pensamento,  
sem levar dessa trajetória  
nem esse prêmio de perfume  
que as flores concedem ao vento.  
(Epigrama n° 10)*

Grandeur et misère humaine sont mises en relief à l'approche du terme du voyage. Le poète s'interroge sur la libre détermination et sur le sens de la liberté; l'homme ne peut se "sauver" qu'à condition de libérer le moi profond des entraves du moi superficiel; il faut mourir à soi-même pour rendre la grâce divine opérante:

— *E pergunto: "Quem é que manda  
mais do que eu sobre a minha vida?  
.....  
(Ai! a pergunta é sempre enorme,  
e a resposta, tão pequena. . .)  
(Miséria)*

L'homme ne peut se réaliser que s'il le veut. C'est à la seule condition de mourir à soi-même, c'est-à-dire de faire le vide dans l'âme pour que Dieu la remplisse, qu'il remplira sa mission. Nous sommes là sur les sentiers de la mystique classique: l'homme régénéré par la lumière, la grâce ou la foi, s'abandonne à Dieu; il se perd lui-même en son amour pour Dieu pour se retrouver en Dieu. L'âme parvient ainsi au terme du voyage, après une lente et pénible ascension à laquelle correspond une graduelle métamorphose.

Vient alors le banquet final, celui de la *Despedida*. L'âme a accompli son temps comme il était écrit, elle est enfin purifiée:

DESPEDIDA

Vais FICANDO longe de mim  
como o sono, nas alvoradas:  
mas há estrelas sobressaltadas  
resplandecendo além do fim.

Bebo essas luzes com tristeza,  
porque sinto bem que elas são  
*o último vinho e o último pão  
de uma definitiva mesa.*

E olho para a fuga do mar,  
e para a ascensão das montanhas,  
e vejo como te acompanhas,  
— para me desacompanhar.

As luzes do amanhecimento  
acharão toda a terra igual.  
— Tudo foi sobrenatural.  
sem peso de contentamento,  
sem noções do mal nem do bem,  
— jogo de pura geometria,  
que eu pensei que se jogaria,  
mas não se jogo com ninguém.

C'est ainsi que l'âme, après avoir suivi les deux premières voies mystiques, la voie purgative et la voie illuminative, parvient sur la troisième et dernière voie, la voie unitive ou "voie royale", où l'âme ne court plus aucun danger d'égarement: c'est la parfaite maîtrise de soi. La contemplation est définitivement ordonnée par une ferme volonté d'abandon à Dieu:

— Falo-te, *por saber o que é perder-se.*  
Conheço o coração da primavera.  
(*Renúncia*)

Le "jeu de pure géométrie" voit ses règles clairement définies, dès l'instant que l'aire de jeu est déterminée. Le centre en est l'esprit du poète, conquis à la suite de l'introversion, après l'action d'hypnotisme produit par l'esthétique poétique. Le jeu consiste à faire tendre (c'est le sens même de la connaissance métaphysique, *tendre vers*) l'esprit vers l'Esprit. A ce moment-là, les deux centres, celui de L'Esprit et celui de l'esprit, se superposent. Ce n'est qu'au prix d'un vif effort de concentration où l'esprit parvient à se plonger dans l'instant métaphysique, que la superposition peut avoir lieu. C'est le seul effort auquel l'âme doit consentir: le dépouillement total du moi social et la libération du même coup du moi profond. Foin donc de toute

métaphore! de toute expression qui entrave cet effort de superposition entrepris par l'esprit! Ce jeu est un jeu on ne peut plus personnel:

— não se joga com innguém

(*Despedida*)

Dès lors la boucle est bouclée, la chanson est la “*flor do espírito, desinteressada e efêmera*” La clef du cheminement vers le centre du centre spirituel en est l'instant métaphysique: tout ce qui n'est pas esprit appartient au temps, c'est-à-dire à l'espace ou au langage. La poésie, ayant produit son effet hypnotique, est caduque. Seul persiste l'esprit. Il y a descente ou montée dans l'être, non dans l'espace:

— vejo como te acompanhas,

— para me desacompanhar.

(*Despedida*)

Nous pouvons reprendre à notre compte l'adage bien connu: “la lettre tue, l'esprit vivifie” Pourquoi? Comment? St Paul, St Jean, et tout les mystiques à la suite de Plotin en ont fait le fondement de leur doctrine: l'homme est habité par Dieu ou par l'Esprit de Dieu; il est la Lumière qui éclaire tout homme. Dépouillons de toute allégorie le Prologue de l'Évangile selon St Jean et nous retrouvons Cecilia Meireles. La connaissance de soi s'achève dans la révélation du Verbe intérieur.

L'état de dérélition qui avait brutalement envahi l'âme à la fin de la première série de poèmes, disparaît définitivement avec la “communion” réalisée à la fin de la douzième série. L'esthétique poétique, la suggestion musicale des vers, la mémoire du “temps perdu” et l'introversion lyrique ont fourni au poète le moyen d'atteindre la quintessence de la connaissance intuitive, l'élixir de l'instant métaphysique.

3. L'expérience poétique et l'expérience métaphysique tendent à se confondre. De par sa disposition symbolique en douze séries de poèmes, l'espace poétique tend à se confondre avec la “montée” mystique: d'abord le nombre douze est par excellence le nombre des divisions spatio-temporelles, il symbolise l'univers dans son déroulement cyclique et dans sa complexité interne; ensuite, c'est un nombre éminemment religieux puisqu'il représente l'Église triomphante, au terme des deux phases militante et souffrante; enfin, c'est le symbole du devenir humain et du développement répétuel de l'univers.

En somme, l'espace poétique reprend l'échelle mystique avec ses douze degrés et les trois voies de la mystique, purgative, illuminative et unitive.

Remarquons bien que cet espace poétique est clos puisqu'il se termine par un treizième épigramme reléguant l'ascension réalisée

dans le passé, donnant encore plus de profondeur à l'instant métaphysique; les prétérits sont là pour en témoigner:

- *Passaram os reis coroados de ouro,  
e os heróis coroados de louro:  
passaram por estes caminhos.  
Depois, vieram os santos e os bardos.  
Os santos, cobertos de espinhos.  
Os poetas, cingidos de cardos.*

Ascétique et mystique sont des voies que seuls pratiquent des individus privilégiés: des rois, des héros, des saints et des poètes.

Les poèmes eux-mêmes, de par leur écriture et leur structure, sont au service de l'esthétique et de la contemplation spirituelle. Prenons un exemple, au hasard, *Herança*: les dispositions des syntagmes *infinitos caminhos* et *caminhos infinitos*, la longueur et la musicalité du dernier vers des trois strophes marquent nettement un mouvement et une gradation ascendante:

- *Eu vim de infinitos caminhos,  
e os meus sonhos choveram lícido pranto pelo chão.  
Quando é que frutifica, nos caminhos infinitos  
essa vida, que era tão viva, tão fecunda,  
porque vinha de um coração?  
E os que vieram depois, pelos caminhos infinitos,  
do pranto que caiu dos meus olhos passados,  
que experiência, ou consolo, ou prêmio alcançarão?  
(Herança)*

Veut-on apprécier la beauté de la métaphore? La limpidité de l'image? La pureté de la vision? Que l'on se laisse tout simplement charmer par le thème de l'eau ou de la fleur, par exemple. Que l'on prenne des poèmes aussi simples que celui de l'*Epigrama* n° 5 (*Gosto da gota d'água que se equilibra/ na folha rasa, tremendo ao vento.* etc. ) ou celui de *Desventura*:

- *Tu és com o rosto das rosas:  
diferente em cada pétala.  
Onde estava o teu perfume? Ninguém soube.  
Teu lábio sorriu para todos os ventos  
e o mundo inteiro ficor feliz.  
Eu, só eu, encontrei o gota de orvalho que te alimentava,  
como um segredo que cai do sonho.  
Depois, abri as mãos, — e perdeu-se  
Agora, creio que vou morrer.*

(*Desventura*)

Comment ne pas être fasciné par la beauté poétique? Comment pourrait-on alors nier l'effet d'hypnose que la poésie produit sur le poète? Saint Jean de la Croix, ce grand mystique péninsulaire, a-t-il pratiqué une poésie tellement différente de celle de Cecília Meireles. Seul peut-être le Dieu qu'ils adoraient différait quelque peu. Mais Cecília Meireles a conscience d'appartenir à cette race "des grands mendiants":

— esse povo é que é o meu.

(*Estirpe*)

4. L'objet fondamental de la métaphysique dans *Viagem*, c'est Dieu. Certes, le poète ne pouvait pas se détourner ou se désintéresser purement et simplement de la Vie, du Monde ou de l'Homme-Poète — ce furent précisément là les chemins frayés par tout la dialectique —, mais sa préoccupation principale fut de définir la relation qui existe entre son âme et son Dieu. Aussi pouvons-nous tenter de synthétiser la vision divine perçue dans *Viagem*.

Le Dieu de Cecília Meireles est un proche parent du Dieu des philosophes, en ce sens qu'il est distant Muet, *Calado*, abstrait par moments, froid comme celui qui est décrit dans *Encontro*, dans *Personagem* ou dans *Tentativa*; c'est un proche parent du Dieu des poètes, en ce sens qu'il se cache derrière les symboles et les métaphores comme celui décrit dans *Desventura*; c'est un proche parent aussi du Dieu biblique, de celui du *Cantique des Cantiques*, comme le laisse supposer l'expression toute hébraïque de *Cantiga*:

— Mas tu eras a flor das flores  
Imagem!

c'est un proche parent du Dieu des peintres, un Dieu sans visage, tendant à peine vers l'Homme ses mains et ses bras parallèles comme dans *Encontro*; c'est un proche parent du Dieu des mystiques, dispensateur de la foi, de la lumière et de l'amour. En fin de compte, c'est un Dieu proche du Dieu du christianisme avec lequel il est difficile de le confondre, car jamais il n'est apparu comme le Dieu-Trinité. Le Dieu des allégories religieuses qui n'ont plus cours pour son esprit. Le Dieu de Cecília Meireles est un Dieu à la dimension de son rêve:

— Meu sonho quer apenas o tamanho da minha alma,  
— exato, luminoso e simples como um anel.  
De tudo quanto existe, cinge somente o que não morre,  
porque o céu que o inventou cantava sempre eternidade  
rodando a sua argila fiel.

(*Origem*)



C'est un Dieu à l'état pur, Esprit centré sur lui-même et centre de concentration de l'esprit en soi du poète. C'est l'Absolu.

*Conclusion.* La dialectique métaphysique de Cecília Meireles est en définitive toute simple. Ce qui est complexe, et non compliqué, ce sont les chemins qu'elle a empruntés dans sa "montée". On y retrouve les étapes que la métaphysique a traversées depuis ses origines: une étape platonicienne qui consiste à s'élever du monde sensible au monde suprasensible d'une manière conceptuelle, grâce à quoi cette méthode s'avère prisonnière de l'espace et du langage; une étape néo-platonicienne dans laquelle l'esprit se retourne sur lui-même pour atteindre une vision extatique dans une pure contemplation spirituelle après avoir esthétiquement mis en hibernation les forces sensibles de l'être; une étape mystique, qui est une étape dynamique et ascensionnelle au cours de laquelle l'âme cherche à guérir de la blessure causée par l'amour divin. Le terme de cette dialectique spirituelle est atteint lorsque l'âme peut poursuivre son ascension par la "voie royale"

Le point commun à ces trois étapes, c'est la *NUIT*, la nuit de la contemplation: celle des Idées, celle de l'esprit ou celle de Dieu. Telle est du même coup la lente et douloureuse progression dialectique réalisée par Cecília Meireles dans *Viagem*: elle est le fruit d'un apprentissage personnel à la suite de l'héritage reçu des Symbolistes auxquels appartient le poète dans sa prime jeunesse.

— Aprendi comigo.

(Realejo)

Cette étude, cependant, tout comme les conclusions auxquelles nous sommes arrivé, nous les voulons provisoires, car l'évolution mystique de Cecília Meireles doit se dessiner à travers les recueils suivants aux titres prometteurs, *Vaga Música*, *Mar absoluto*, etc..., couvrant symboliquement un espace poétique révélateur, *Doze noturnos da Holanda*, onze poèmes dans *O Aeronauta*, sept parties dans *Amor em Leonoreta*, sans parler du *Romanceiro da inconfidência* ou du *Romance de Santa Cecília*.

Toulouse, le 9 janvier 1979



## AS BIOGRAFIAS DE KÂLIDÂSA

Carlos Alberto da Fonseca

Bâna, *kavi* (poeta) indiano famoso pela composição de dois romances, assim se expressou nos versos introdutórios do seu *Har-sacarita*: (1)

“Nos muitos bem ditos,  
de Kâlidâsa de quem não  
a delícia nascida?”  
como nos doces/espessos ramalhetes

Também Jayadeva, um outro que não o autor do *Gitagovinda*, assim celebrou Kâlidâsa no início do seu drama *Prasannarâghava* (2):

“Bhâsa, a chalaça;  
o mestre dos poetas,  
Kâlidâsa, a graça.”

Bastam esses dois testemunhos, aclamações feitas por seus próprios pares, para atestar o mérito de Kâlidâsa, “o maior dos poetas indianos” (3), no equilíbrio justo das linguagens do drama e da poesia: todos os estudiosos de literatura sânscrita são unânimes em afirmar, repetindo as palavras de Ingalls, que “ele combina convenção e originalidade, razão e emoção, valores mundanos e valores místicos com bom gosto invariável. Pode-se encontrar cada um desses elemen-

---

(1) — nirgatâsu na vâ kasya kâlidâsasya sûktisu  
prîtir madhurasândrâsu mañjarisv iva jâyate/  
*Apud* M. R. KALE — *The Ritusamhara*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1916 (2a. ed., 1967), p. 2. O patrono de Bâna, o rei Harsavardhana, de Thâneswar, viveu entre 606 e 647 d. C.

(2) — bhâso hâsah kavikulaguruh kâlidâso vilâsah/  
*Apud* Sylvain LÉVI — *Le théâtre indien*. Paris, Honoré Champion, 1890 (2a. tiragem, 1963), p. 158. Não há dados sobre a época em que teria vivido esse poeta Jayadeva.

(3) — Arthur A. MACDONELL — *A History of Sanskrit Literature*. New York, Haskell House, 1900 (reimpr. 1968), p. 10.

tos separadamente em outros autores sânscritos; mas nenhum outro autor sânscrito percorreu as várias correntes da literatura, perseguiu os vários objetivos da vida humana em tão perfeita harmonia” (4).

Há um aspecto, no entanto, em que não existe unanimidade: o estabelecimento da sua bibliografia e, com redobrado vigor, a tentativa de fixação de sua biografia. Muitas são as hipóteses levantadas — e esse artigo nada mais é que uma coleção dos dados disponíveis, uma preparação do caminho para a apresentação do poeta.

### 1. *As biografias conjecturais de Kâlidâsa*

A tradição popular indiana afirma que “Kâlidâsa era contemporâneo do rei Vikramâditya, de Ujjayinî, liberal protetor da cultura e das artes” (5) — e isso lhe basta em termos de localização histórica do seu maior poeta: o resto é um conjunto de particularidades, a biografia do poeta. Por outro lado, a ciência indiana moderna e a erudição européia, na ânsia de situar o poeta numa data mais precisa, num tempo mais palpável, descobriram vários Vikramâditya no curso da história da Índia. Estabeleceu-se, então, um impasse: três elementos — o nome de um rei, o nome duma cidade e uma disposição real — são os pontos de partida para numerosas teorias a respeito da época em que Kâlidâsa teria vivido e, conseqüentemente, para uma coleção disparatada de dados lendários sobre o poeta.

A tradição erudita européia, “ávida de precisão, tentou resolver este problema com a ajuda de dados esparsos, vagos e restritos” (6), no que tem sido seguida mais ou menos de perto pela tradição erudita indiana moderna. Algumas das suas afirmações: a datação do poeta é incerta (7), controversa (8), nada há de definitivo do ponto de vista histórico (9), é muito discutida e a palavra final ainda está por ser dita (10), as circunstâncias da sua vida são incertas (11), tudo é

---

(4) — Daniel H. H. INGALLS — “Kâlidâsa and the Attitudes of the Golden Age”. In *Journal of the American Oriental Society*, vol. 96, nº 1, jan-mar 1976, p. 19.

(5) — C. R. DEVADHAR — *Abhijñâna-sakuntalam of Kâlidâsa*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1934 (3a. reimpr. 1972), p. i.

(6) — LÉVI, *op. cit.*, p. 163.

(7) — Vittore PISANI — *Kalidasa*. Cernusco sul Naviglio, Garzanti, 1946, p. viii.

(8) — Sures Chandra BANERJI — *A Companion to Sanskrit Literature*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1971, p. 49.

(9) — R. H. ASSIER DE POMPIGNAN — *Meghadûta/Rtusamhâra*. Paris, “Les Belles Lettres”, 1938 (2a. tiragem, 1967), p. x.

(10) — KALE, *op. cit.*, p. 2.

(11) — H. de GLASENAPP — *Les littératures de l'Inde*. Paris, Payot, 1963, p. 159. Trad. do alemão por Robert Saille.

desconhecido a seu respeito (12) Victor Henry, em face da “confusão” e da “contradição dos documentos”, viu-se quase forçado a acreditar que “esse nome tão célebre ( ) não seria para nós senão um nome” (13)

Por outro lado, se a tradição popular indiana, com a sua certeza histórica, preocupou-se apenas em fixar uma biografia do seu poeta maior cheia de lances novelescos — como se pode ver no item 2 deste artigo —, a tradição erudita indiana e européia, no entanto, assestou os seus instrumentos de observação na tentativa de, com a sua “avidez de precisão”, escavar nas camadas históricas da Índia e delas extrair um quadro confiável onde pudesse situar o poeta. Além disso, e por causa disso, classificou como mito/lenda a “biografia” de Kâlidâsa, pondo, assim, a sua incerteza de quem está distanciado do fato à certeza tradicional popular indiana, que manteve vivos ao longo do tempo a figura e os feitos do poeta. Os pontos em que biografia e lenda coincidem continuam os mesmos: nenhuma teoria coloca em dúvida a cidade de Ujjayinî como cenário da vida do poeta e como capital do império do rei Vikramâditya, e nem o próprio patronato exercido por este último. No entanto, as hipóteses até agora levantadas pela tradição erudita sugerem a colocação do poeta desde o século I a.C. até o século XI d.C. Do exame de todos os dados “esparcos, vagos e restritos” surgem dois Kâlidâsa (e não muitos, como costumam afirmar os estudiosos): o poeta celebrado pela Índia, em sua concretude biográfica, e o poeta estudado pela ciência, em sua vaguidade lendária.

Esses dois Kâlidâsa sobrevivem em dois suportes narrativos distintos: o primeiro, no texto da memória popular indiana; o segundo, nos textos dos arquivos e dos livros da ciência indiana moderna e ocidental. Os termos “esparcos, vagos e restritos” com que Sylvain Lévi caracterizou os dados de que dispunha até 1890 são, quase cem anos depois, uma falácia: à negatividade das conclusões eruditas, ao *deficit* no balanço dos dados, persiste a elaboração dum mito ambigüamente concreto e confuso na mente dos estudiosos de Kâlidâsa (exatamente ao contrário da biografia consagrada pela tradição popular): estudar Kâlidâsa é, em primeiro lugar, tentar estabelecer cientificamente a sua data; em segundo, relegar a segundo plano a sua biografia e, para último, a consideração duma compreensão do seu significado e do da sua obra. O que se tenta descobrir, sempre,

---

(12) — Bernadette TUBINI — *Kâlidâsa: la naissance de Kumâra*. Paris, Gallimard, 1958, 5a. ed., p. 28.

(13) — Victor HENRY — *Les littératures de l'Inde*. Paris, Hachette, 1904, p. 215.

é a que rei Vikramâditya se refere a tradição: tratar-se-ia do rei Vikramâditya que fundou a era Vikrama em 57 a.C.? ou o rei Candragupta II Vikramâditya, da dinastia Gupta, que governou a Índia de 375 a 415 (14) da era cristã? ou seria um dos muitos Vikramâditya — “o Sol do heroísmo” — que pululam na história da Índia, tendo-se em vista que o termo não é essencialmente um nome, mas um cognome — “a exemplo de *narasimha*, ou ‘leão dos homens’, dado na Índia durante a Idade Média a todos os reis de Vijayanâgara” (15), reino que floresceu no sul da Índia depois de já encerrado o período clássico?

Seguem-se, abaixo, algumas das teorias propostas para a datação do poeta Kâlidâsa.

#### A. A “hipótese Fergusson”

No ano 544 d. C., um suposto rei Vikramâditya de Ujjayinî expulsou os citas da Índia por ocasião da batalha de Korur. Os seus astrônomos colocaram o início dessa era 600 anos mais cedo: esta é a “hipótese Fergusson” — a “engenhosa hipótese cronológica de Fergusson”, como a qualifica Macdonell (16). Segundo ela, o poeta teria vivido no século VI d.C. No entanto, a imaginação moderna insiste, baseada nessa hipótese, em situá-lo no século I a.C., sem perceber que as duas datas são uma só, uma espécie de “fuso horário histórico” Por outro lado, “as pesquisas epigráficas de Fleet destruíram a hipótese de Fergusson. Além disso, parece que nenhum cita poderia ter sido expulso da Índia ocidental na metade do século VI porque aquela região já havia sido conquistada pelos Gupta mais de cem anos antes” (17) O que faz pensar errado na hipótese Fergusson é a referência aos citas — que de fato estiveram na Índia no século I a.C., mas não foram expulsos dali por nenhum Vikramâditya.

Assier de Pompignan enumera esta hipótese (18), mas prefere entendê-la como se colocasse o poeta no século I a.C.: “uma era ainda em utilização na Índia traz o nome de Vikramâditya e teve seu ponto de partida no dia em que esse príncipe, na batalha de Kahrur, expulsou da Índia os bárbaros que aí estavam estabelecidos. Ela co-

---

(14) — Datas fornecidas por Romila THAPAR — *Historia de la Índia*. I. México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 432. Trad. do inglês por Carlos Villegas García.

(15) — Angelo de GUBERNATIS — *Letteratura indiana*. Milano, Hoepli, 1883, p. 70.

(16) — *Op. cit.*, p. 323.

(17) — *Idem, ibidem*.

(18) — *Op. cit.*, p. xi.

meça no ano 57 antes da era cristã” Em nota a essa última afirmação, lembra que, “segundo o historiador árabe Al Bêrûni, a batalha de Kahrôr foi vencida por Vikramâditya em 544. Fergusson acredita que a origem da era não foi fixada para esta data, mas para 600 anos antes, para 56 a.C., por uma seqüência de considerações de mística numérica:  $600 = 6 \times 100$  ou  $60 \times 10$ ”

Persistem as objeções explicitadas acima. De qualquer maneira, a única afirmação sólida nesses debates em relação à hipótese Fergusson parece ser o fato de que existiu um Vikramâditya na Índia no século VI — e, então, seria plausível situar aí o poeta.

### B. A “hipótese Aihole”

A inscrição de Pulakeçin II, feita pelo poeta Bâna, em Aihole, em 634 d.C., “atesta a reputação de Kâlidâsa nessa época: o seu autor vangloria-se de ter igualado a glória de Kâlidâsa e de Bhâravi” (19) Pisani argumenta que, “como Bhâravi é, por evidentes motivos estilísticos, posterior a Kâlidâsa, a inscrição não faz senão afirmar que Kâlidâsa não pôde ter vivido depois do século VI” (20) Para Assier de Pompignan, “o romancista Bâna, que pode ser fixado com bastante certeza na primeira metade do século VII, menciona Kâlidâsa com elogios no seu *Harsacarita*” (21) Glasenapp concorda com estas afirmações: “Dado que Kâlidâsa é citado por Bâna e na inscrição de Amole como um poeta eminente, ele deve ter vivido antes do século VII d. C.” (22) — com quem também está de acordo Sylvain Lévi (23)

### C. A “hipótese Daçapura”

Além desta inscrição de Aihole, os estudiosos lembram a existência duma outra, de 473 d.C. (24), escrita pelo panegirista Vatsa-

---

(19) — ASSIER DE POMPIGNAN, *op. cit.*, p. xii. V. também BANNERJI, *op. cit.*, p. 49 O texto da inscrição é o seguinte:

yenâyoji na veçma sthiram arthavidhau vivekinâ jinaveçma/  
sa vijayatâm ravikîrtih kavitâçcritakâlidâsabhâravikîrtih/

(“Por quem de discernimento não se sustentava a casa, a casa de vencedor, regiamente, na lei da recompensa? Que os dois resplandeçam: glória do Sol: a glória Kâlidâsa e Bhâravi, consumados na poesia”), citado por M. R. KALE — *Kiratârjunîyam*, cantos I-III. Delhi, Motilal Banarsidass, 1966 reimpr. 1977), p. xix.

(20) — *Op. cit.*, *loc. cit.*

(21) — *Op. cit.*, p. xii.

(22) — *Op. cit.*, p. 159

(23) — *Op. cit.*, p. 165.

(24) — Data fornecida por GLASENAPP, *op. cit.*, p. 159, e por MACDONELL, *op. cit.*, p. 320.

bhatti no templo do Sol em Daçapura (atual Mandasor) Pisani lembra que Bühler afirma que o texto dessa inscrição imita versos de Kâlidâsa (25); lembra, ainda, que Kielhorn e o mesmo Bühler reconheceram neles “a imitação de versos kâlidâsianos, principalmente do *Rtusamhâra*: mas esse fato não é tão inexpugnável, entre outras razões porque a atribuição do *Rtusamhâra* ao nosso poeta não foi admitida de todo” — o que complica um pouco mais a questão. Mas Glasenapp afirma que, se aceitar a afirmação de Bühler que ele refere, “a metade do século V seria o *terminus ad quem*” (26).

#### D. A “hipótese Oxus”

Ingalls levanta uma outra série de motivos (27): “A data aproximada de Kâlidâsa (400-450 d.C.) é dada por sua referência aos hunos, no *Raghuvamça* IV. 67), que estariam vivendo no rio Oxus — como o interpreta Vallabhadeva, o seu mais tardio comentador” Esse argumento foi recusado sob a alegação de que a interpretação *vanksu* (Oxus) naquela passagem não é correta, pois os primeiros comentaristas interpretaram o termo como *sindhu*.

Em relação a essa questão — pelo fato de não possuímos nenhuma edição em Sânscrito do *Raghuvamça* —, o que parece ocorrer é na verdade uma incompreensão da diferença entre “leitura” e “interpretação” Se no texto se “lê” *sindhu*, nada obsta que Vallabhadeva o “interprete” como *vanksu*. Deve-se lembrar, para tanto, que o termo *sindhu* significa, simplesmente, “rio”, e dele se originou o termo *Indo* que hoje designa o *sindhu* em cujas margens se desenvolveu a cultura védica. Segundo Monier-Williams (28), *vanksu* é “um braço ou afluente do rio Ganges”; designa, no *Mahâbhârata*, o rio Oxus; nos *Purâna*, comparece sob a forma *vaksu*. Fica claro, então, que o que se lê como *sindhu* na estrofe em tela pode, como o interpretou Vallabhadeva, ter sido o *sindhu* de nome *vanksu* (Oxus) Em outras palavras, a informação de Monier-Williams abona a argumentação de Ingalls, pois que o termo *vanksu* (e o objeto que ele designa) só se tornou conhecido dos indianos quando da conquista do Leste, fixando-se na memória de todos ao tempo da elaboração do *Mahâbhârata* e dos *Purâna* de maneira que uma referência a um determinado *sindhu*, no contexto daquela parte do *Raghuvamça*, só poderia dizer respeito ao *sindhu* de nome *Vanksu*.

---

(25) — *Op. cit.*, p. ix.

(26) — *Op. cit.*, *loc. cit.*

(27) — *Op. cit.*, p. 15.

(28) — *Sanskrit-English Dictionary*. Oxford, Clarendon Press, 1974 (reimpr. da 1a. ed., de 1899), s. v. *vanksu*.



No entanto, não havia sido essa a inteligência anterior à argumentação de Ingalls (e à medida que agora se lhe dá). Carlo Formichi assim traduz a estrofe IV. 67 (29): “E os cavalos deles [dos hunos], eliminada a fadiga da caminhada, voltando para as margens do Sindhu, sacudiam as crinas às quais se aderira o açafão” Em nota à estrofe seguinte afirma que “os *hûna* do texto são evidentemente os hunos ou indo-citas que se estabeleceram no Panjab e ao longo do Indo no início da nossa era” Não traduzindo Sindhu (que, no contexto, não é nome próprio, mas apenas a indicação de um mero acidente geográfico) por “rio”, a tradução corre o risco de situar o relato nos tempos em que os hunos estavam estabelecidos no Panjab (do qual faz parte o rio Indo — ou o rio Sindhu — ou o *sindhu* Sindhu) e não na etapa seguinte da conquista, em que os hunos chegaram ao rio Oxus — ou rio Vankusu — ou *sindhu* Vankusu: isso porque a utilização do termo Sindhu como designativo de um rio está comprometida com a designação do rio Indo. A nota que Formichi acrescenta tem razão quanto à evidência, mas é um pouco canhestra no seu desenvolvimento: é certo que se trata dos “hunos ou indo-citas que se estabeleceram no Panjab e ao longo do Indo no início da nossa era” — mas o contexto da estrofe não diz respeito a essa primeira invasão, e, sim, àquela que foi perpetrada durante o governo da dinastia Gupta — ao tempo de Kâlidâsa.

Ingalls, no entanto, estabelece argumentação nova e, nesse sentido, para nós decisiva: “A objeção não afeta o *terminus a quo*. Kâlidâsa certamente vira os hunos com os seus próprios olhos: não podemos supor que ele os tivesse visitado na Sibéria onde viviam antes da conquista da Bactria no início do século V Além disso, a objeção não pode colocar Kâlidâsa muito depois. Por volta de 510 os hunos destruíram Ujjayinî, que Kâlidâsa descreve como uma cidade florescente. A interpretação *vankusu* (ou *vankusu*), sem dúvida, é correta”

#### E. A “hipótese Dinnâga-Nicula”

Na estrofe 14 do *Meghadûta* comparece o termo *dinnâga*, que designa os elefantes míticos que guardam os pontos cardeais — e assim o termo comparece nas traduções ocidentais do poema; aconteceu que Dakshinavartanâtha e Mallinâtha, comentadores do poema de Kâlidâsa, interpretaram o termo como uma referência a um certo sábio budista, adversário do poeta, que teria esse nome. Na mesma estrofe figura o termo *nicula*, designação do caniço da espécie *Calamus rotang*; sucedeu, porém, que o mesmo comentador Mallinâtha reconheceu nesse termo uma alusão a Nicula, um companheiro de estudos de Kâlidâsa

---

(29) — *Kalidasa: la stirpe di Raghu*. Milano, Instituto Editoriale Italiano, s. d., p. 86.

que havia refutado as críticas anteriores feitas às obras do poeta (30) A verdade é que, segundo os registros históricos budistas, existiu de fato um sábio budista com o nome de Dinnâga no século VI; a contracrítica de Nicula, porém, não chegou a ser consignada em papel. Até aqui, as considerações de Assier de Pompignan (31), que afirma, também, que “essa alusão a *Dinnâga* não se encontra nos comentários de Vallabhadeva nem nos de Sthiradeva, sensivelmente anteriores a Mallinâtha” Keith recusa-se a aceitar a alusão ao adversário de Kâlidâsa (32), afirmando que Dinnâga “não deve ser posterior ao ano 400” — o que colocaria o poeta, no máximo, no século IV d. C. Já Sylvain Lévi afirma (33) que “a menção equívoca de Nicula e Dinnâga no *Meghadûta*, se se seguir a interpretação de Mallinâtha, recoloca o poeta no século VI”

F. A “hipótese Kumâradâsa”

Sylvain Lévi (34) traz à baila a tradição cingalesa que rememora a viagem de Kâlidâsa ao Ceilão e sua morte naquela ilha, durante o reinado de Kumâradâsa, no ano 522 da era cristã. Afirma que “a lenda está citada como muito conhecida já no *Poerakum Bâ Sirit*, obra cingalesa do século XIV” (35) Assier de Pompignan ressalta que essa tradição “merece a confiança da história em mais dum ponto

---

(30) — O conteúdo dos dois versos finais da estrofe em questão é o seguinte:

sthânâd asmât sarasaniculâd utpatodanmukhah kham  
dinnâgânâm pathi pariharan sthûlahastâvlehân/,

que ASSIER DE POMPIGNAN, *op. cit.*, p. 6, traduz da seguinte maneira: “Deixa este lugar que o caniço pleno de seiva cobre e voa pelos ares, para o Norte, evitando no caminho os rudes contatos da tromba dos elefantes que guardam os pontos cardeais”, apresenta, também, o comentário de Mallinâtha: “Ele [Kâlidâsa] faz entender aqui, por alusão, outro sentido: *Deste lugar*, onde se encontra [um grande poeta de bom gosto (*rasika*, “cheio de gosto = *sarasa*, “plano de seiva”), chamado] *Nicula*, [companheiro de estudos de Kâlidâsa e que refutara as críticas anteriormente feitas às obras desse último], *sai tu de cabeça erguida* (*unnatamukha* “a cabeça erguida” = *udanmukha* “de face para o Norte”) [pelo fato de não seres reprovável]; *evitando no caminho* [o caminho da eloquência (*sârasvata*, “eloquência” e “de Sarasvatî”)] *as injúrias da mão* [que consistem em violências manuais; (*hasta*, “tromba” e “mão”) *avaleha* significa “orgulho, impureza, injúria” segundo Viçva] dos Dinnâga [plural de dignidade: do doutor Dinnâga, adversário de Kâlidâsa]”

(31) — *Op. cit.*, pp. xii e 6.

(32) — A. Berriedale KEITH — *A History of Sanskrit Literature*. London, Oxford University Press, 1920 (reimpr. 1961), p. 81

(33) — *Op. cit.*, pp. 164-165.

(34) — *Op. cit.*, p. 165.

(35) — Sylvain LÉVI lembra, ainda, à p. 35 do Apêndice, que BENDALL, in *Journal of the Royal Asiatic Society*, jan 1888, p. 440, dá o título de duas obras modernas fundamentais para essa tradição: *The Historical Tragedy entitled Kalidas*, de Simon da Silva Seneviratna, e *Kalidas Charitaya*, um poema em 255 estrofes — ambas publicadas em Colombo em 1887.

de vista” (36); já Ingalls, que coloca o poeta decididamente entre os anos 400 e 450, afirma categoricamente que “é inaceitável a tradição da visita de Kâlidâsa ao rei Kumâradâsa do Ceilão” (37) Por outro lado, Glasenapp salienta que “a tradição faz do autor do *Jânakiharana*, Kumâradâsa, um rei do Ceilão, um amigo de Kâlidâsa, mas ele pertence sem dúvida apenas ao século VII d.C.” (38); para Banerji, no entanto, que se baseia na tradição cingalesa, Kumâradâsa viveu entre 517 e 526 d.C. (39)

#### G. A “hipótese Bhartrhari”

Lembra Sylvain Lévi ainda uma outra hipótese a favor da colocação de Kâlidâsa na primeira metade do século VI (40) Recorda a data do poeta Bhartrhari, que afirma ter morrido entre 652 e 655. O seu mestre, Vasurâta, mantivera com Vasubandhu uma controvérsia sobre questões gramaticais, durante o reinado de Bâlâditya, filho do rei Vikramâditya. Bhartrhari, nascido no final do século VI, estaria separado por duas gerações do grande Vikramâditya que a tradição afirma ser o protetor de Kâlidâsa. E apresenta o seguinte esquema:

“Bhartrhari, morto  $\pm$  652,  
discípulo de

Vasurâta, contemporâneo e cunhado de Bâlâditya,  
filho de

Vikramâditya” (41).

Esse Bâlâditya, segundo Keith (42), é o mesmo Gupta que, aliado a Yaçovarman, um grande governante da Índia Central, expulsou os

---

(36) — *Op. cit.*, p. xii.

(37) — *Op. cit.*, p. 15.

(38) — *Op. cit.*, p. 167 PISANI, *op. cit.*, p. viii, depois de relatar a lenda da morte da Kâlidâsa, lembra que a estrofe completada pelo poeta é, na verdade, a vigésima do *Çrngâratilaka*. Acrescenta, ainda, que uma crônica do Ceilão afirma que o rei, grande amigo de Kâlidâsa, atirou-se ao fogo que consumia o cadáver do poeta. Em nota, afirma que essa história é contada de modo diferente no *Kathâsaritsâgara* (antologia de contos de inspiração jainista, composta em Ahmedabad em 1600), de Hemavijaya, novela 53, onde também é diferente a estrofe completada pelo poeta.

(39) — *Op. cit.*, p. 62.

(40) — *Op. cit.*, pp. 35-36, Apêndice.

(41) — A fonte em que se baseia esta hipótese é o relato escrito entre 692 e 695 da viagem que o peregrino chinês Yi-Tsing fez à Índia. Nele o viajante conta a vida de Bhartrhari e que o poeta havia morrido há 40 anos; in ASSIER DE POMPIGNAN, *op. cit.*, pp. xi-xii.

(42) — *Op. cit.*, p. 74.

hunos em 528. Mas, se se atenta para a seqüência dos dinastas Gupta, percebe-se que Bâlâditya não foi o sucessor nem de Candragupta II nem de Kumâragupta I, ambos cognominados Vikramâditya — o que confere à argumentação de Sylvain Lévi o mero caráter de hipótese.

#### H. A “hipótese Gupta”

A alusão aos Gupta coloca o problema da datação de Kâlidâsa num conjunto de dados de outra natureza — alguns mais bem definidos e referendados pela tradição, e outros, absolutamente confusos.

Consciente do esplendor cultural alcançado pela Índia durante o governo de Candragupta II, cognominado Vikramâditya, a tradição não hesita em identificá-lo ao Vikramâditya que foi o protetor de Kâlidâsa. O fato de Prabhâvatîguptâ, filha do rei, ter-se casado com um príncipe Vâkâtaka reforça a identificação, pois o fato faz parte da biografia do poeta (43)

Por outro lado, o seu filho e sucessor, Kumâragupta I, que governou de c. 415 a 454, foi cognominado Vikramâditya e Mahendrâditya. O primeiro destes termos é suficiente para identificá-lo ao protetor de Kâlidâsa. Já a consideração do segundo cognome interpõe algumas complicações. Afirma Devadhar (45) que, “de acordo com o *Kathâsarisâgara* 18.59-60, o pai de Vikramâditya era Mahendrâditya” Bem, se o Vikramâditya destes contos for realmente Kumâragupta, então seu pai — Candragupta II — seria Mahendrâditya: nome ou cognome, nenhum é adotado por nenhum estudioso.

Mas a discussão em relação a esses cognomes é um pouco mais complicada. Shembanevkar (46) esclarece que “a teoria Gupta se baseia na afirmação de que Candragupta II foi o primeiro monarca a adotar o título Vikramâditya, ao passo que, segundo o testemunho das crônicas Rajput e do *Kathâsaritsâgara*, o primeiro rei a adotá-lo foi o rei Vikramâditya da dinastia Paramâra, herói de incontáveis lendas, governantes de Ujjayinî à época de Kâlidâsa” Pode-se perceber, no entanto, que qualquer confusão é puramente artificial: existem, na verdade, dois grupos de personagens pertencentes a duas dinastias di-

---

(43) — No terreno científico, a “teoria de que Kâlidâsa foi enviado por Candragupta II à corte Vâkâtaka onde ele se tornou tutor de Pravarasena, filho de Prabhâvatîguptâ” foi proposta por K. S. RAMASWAMI SHASTRI “a partir de referências literárias do século X e dum comentário de Râmadasabhûpâla (1595) sobre o *Setubandha*” no *Seventh All India Oriental Conference* em 1935; texto publicado nos anais desse Congresso, pp. 98-108; *apud* INGALLS, *op. cit.*, p. 15.

(44) — THAPAR, *op. cit.*, p. 174

(45) — *Op. cit.*, p. iii.

(46) — *Apud* DEVADHAR, *op. cit.*, pp. ii-iii.

ferentes — embora seja sugerido que ambas tenham governado Ujjayinî na mesma época, na época de Kâlidâsa. Uma delas, a dinastia Gupta, apresentar-se-ia, em relação ao período em questão, da seguinte maneira: Candragupta II (cognominado Vikramâditya) foi sucedido por seu filho Kumâragupta I (Vikramâditya e Mahendrâditya) Na outra, a dinastia Paramâra, a ordem seria a seguinte: a Mahendrâditya sucedeu seu filho Vikramâditya.

Deve-se confrontar esse quadro com outro argumento: o de que haveria, incrustradas nos títulos de duas obras do poeta, alusões ao seu rei: no título do poema épico *Kumârasambhava* uma referência a Kumâragupta, jovem que haveria de herdar o trono; no do drama *Vikramorvaçîya*, uma insinuação do seu cognome, o trono já herdado. Os cronólogos da obra de Kâlidâsa, no entanto, são unânimes em informar que o *Vikramorvaçîya* é anterior ao *Kumârasambhava* — o que configuraria uma acronicidade: louvar primeiro o Kumâragupta-rei para depois louvar o Kumâragupta-príncipe. É possível, no entanto, que o *Vikramorvaçîya* tenha sido escrito por ocasião do retiro de Candragupta II (Vikramâditya) da vida ativa e da coroação de Kumâragupta I (Vikramâditya) como rei e que no título *Kumârasambhava* esteja mesmo embutida uma alusão a Kumâragupta-rei.

É importante, ainda, ressaltar as formulações de Vincent Smith (47), segundo as quais Kâlidâsa deve ter vivido sob dois ou mais Gupta: “as primeiras obras de Kâlidâsa foram compostas antes de 413, durante o reinado de Candragupta; as últimas, sob Kumâragupta; talvez a sua carreira se tivesse estendido, já próximo da sua morte, ao reinado de Skandagupta” (48) Devadhar lembra, ainda, que alguns estudiosos, baseando-se na referência que o poeta faz à conquista crescente da Índia pelos hunos, no *Raghuvamça*, afirmam que Kâlidâsa deve ter vivido depois da derrota que Skandagupta lhes infligiu — o que estaria de acordo com os cronólogos da obra de Kâlidâsa: o *Raghuvamça* é, segundo eles, posterior ao *Vikramorvaçîya*. Deve-se notar, também, que Assier de Pompignan afirma que “Skandagupta também adotou o título de Vikramâditya” (49) E, nesse sentido, ele não está sozinho. Margaret e James Stutley (50) salientam que os termos *-âditya* e *-anka* surgem, na Índia, como elementos participantes de cognomes reais, a partir da entrada dos Gupta na história

---

(47) — *Apud* C. R. DEVADHAR — *Mâlavikâgnimitram of Kâlidâsa*. Delhi, Motilal Banarsidass, 3a. ed. (reimpr. 1977), p. ii.

(48) — “( . ) 467 é a última data relacionada a Skandagupta” *In* THAPAR, *op. cit.*, p. 174.

(49) — *Op. cit.*, p. xii.

(50) — Margaret STUTLEY e James STUTLEY — *A Dictionary of Hinduism*. London, Routledge-Kegan Paul, 1977, s. v. *vikramâditya*.

indiana: “Candragpta II (376-414) assumiu o título de Vikramâditya, seu filho Kumâragupta I (414-455) o de Mahendrâditya, seu filho e sucessor Skandagupta (455-467) o de Kramâditya ou Vikramâditya, e os continuadores da dinastia continuaram essa prática” Também Monier-Williams documenta o uso posterior do cognome: ele foi usado também pelo rei Bhoja (ou Bhojadeva), celebrado rei de Dhârâ, grande protetor do saber no início do século XI e autor de muitas obras (51).

### I. A “hipótese navaratna”

A referência aos Gupta atende a outro fato da biografia de Kâlidâsa: o de ele ter integrado as *navaratna*, as “nove gemas” intelectuais da corte de Vikramâditya — “embora esta lenda seja suspeita” para Sternbach (52) Este estudioso nada afirma a respeito da suspeição contra a (assim sempre referida) lenda; a suspeita, porém, pode ser explicada se o bloco de intelectuais for visto por outro prisma.

É muito comum os estudiosos considerarem como contemporâneas todas as Nove Gemas. Esse bloco, porém, é bastante heterogêneo em termos de datação. *Dhanvantari* (53), autor dum glossário médico, era mais velho que *Amarasimha*, um lexicógrafo, que era, por sua vez, mais novo que *Kâlidâsa*, a quem citou em sua obra; *Ghatakarpura*, poeta, era contemporâneo de Kâlidâsa e comparece em sua biografia; *Narâhamihîra*, astrônomo, viveu no século VI (“escreveu depois de 505 e morreu em 587” (54); *Vararuci*, poeta, costuma ser citado como um dos ornamentos da corte do rei Bhoja, no século XI; *Ksapanaka* (lexicógrafo), *Vetâlabhatta* e *Çanku* (poetas) são nomes sem maiores referências. A não ser que se entenda “mais velho” e “mais novo” como alusões às respectivas idades de Dhanvantari e Amarasimha dentro do mesmo momento cronológico em que viveram Kâlidâsa e seu contemporâneo Ghatakarpura, o conjunto — salvo talvez Ksapanaka, Vetâlabhatta e Çanku — revela-se distribuído ao longo de seis séculos a menos que se diga algo de mais decisivo sobre o fato de o rei Bhoja também ter adotado o cognome de Vikramâditya (ver acima)

É por essa razão que, a nosso ver, as *navaratna* não formariam um bloco único e sincrônico de letrados a serviço e sob a proteção de “um certo rei Vikramâditya”: talvez seja produtivo pensar no número

---

(51) — Op. cit., s. v. *vikramâditya* e *bhoja*.

(52) — Ludwig STERNBACH — “A propos de petits recueils de vers gnomiques” In *Journal Asiatique*, tomo CCLXII, 1974, fasc. 3/4, p. 391.

(53) — Salvo outras indicações, os dados relativos às Nove Gemas foram extraídos de KEITH, *op. cit.*, p. 76.

(54) — LÉVI, *op. cit.*, p. 165.

“nove” como a somatória progressiva e final de “gemas” que fossem sendo acrescentadas pelos sucessivos Vikramâditya Gupta a um tesouro intelectual que se fizesse aos poucos conforme o mérito e o prestígio do artista ou cientista.

## J A “hipótese jâmitra”

Há ainda o argumento de que “o emprego pelo poeta de idéias e termos astronômicos emprestados aos gregos, e cuja história é possível seguir na Índia, recoloca Kâlidâsa antes da primeira metade do século IV” (55) A questão é levantada em relação ao uso do termo *jâmitra*, que corresponderia ao grego διάμετρον, “diâmetro” Sucede que os gregos invadiram a Índia no século IV a.C. e, a exemplo de outros termos (*âpoklima*, gr ἀποκλιμα, “desvio”; *harija*, gr ὀριζων, “horizonte”; *horâ*, gr ὥρα, “hora” — entre outros, e além dos nomes dos signos do zodíaco), o termo *jâmitra* é “termo que foi emprestado ao grego e conservou a significação especial que possuía nas obras dos astrônomos alexandrinos” (56)

Em relação a este mesmo termo, no entanto, verifica-se — com um exame do *Sanskrit-English Dictionary* de Monier-Williams — que ele foi usado, pelos poetas indianos, apenas por Kâlidâsa, no *Kumârasambhava* VII.1. e também por Varâhamihîra, astrônomo, em três obras: *Varâhamihîrabrhajjâtaka*, *Varâhamihîrabrhatsamhitâ* e *Laghujâtaka* — três tratados de astronomia. Mas o significado abonado por Monier-Williams para esses usos não é o de “diâmetro”, mas o de “sétima mansão lunar” O que foi emprestado do grego foi apenas a forma do termo, mas não o seu significado: para “diâmetro”, os únicos termos abonados pelo mesmo Monier-Williams, desta feita no seu *English-Sanskrit Dictionary* (57), são *vyâsa*, *viskambha*, *vis-trti* — todos ligados à idéia de “extensão, medida” e ao conceito “diâmetro de um círculo” Não se percebe claramente como o termo *jâmitra* teria sido emprestado ao grego e conservado a “significação especial que possuía nas obras dos astrônomos alexandrinos”, pois que os indianos já possuíam os seus termos para a idéia de “diâmetro dum círculo”: *vyâsa* já aparece com esse significado nos *çulvasûtra*, tratados que contêm regras exatas para a medida e a construção do local para o sacrifício e para os altares do fogo védico (58). Se,

---

(55) — *Idem, ibidem*, p. 164.

(56) — Goblet d'ALVIELLA — *Ce que l'Inde doit à la Grèce*. Paris, Paul Geuthner, 1926, p. 79.

(57) — Delhi, Motilal Banarsidass, 1851 (reimpr. 1956), s. v. *diameter*.

(58) — BANERJI, *op. cit.*, p. 336.

nesse caso específico, devem alguma coisa ao grego, é apenas o molde do decalque efetuado e ao qual se acoplou um significado ausente do termo grego.

Essa argumentação, no entanto, não impede que Kâlidâsa possa realmente ser situado no século IV — não pelo uso em si do termo *jâmitra*, mas pelo fato de que a aclimatação do vocábulo no léxico (astronômico ou não) indiano permitia fosse ele utilizado por qualquer poeta em qualquer época posterior à penetração grega na Índia — sem que por isso o autor deva ser colocado necessariamente no século IV.

#### K. A “hipótese Bhoja”

Vallâla, um autor que viveu no final do século XVI, escreveu o *Bhojaprabandha*, uma obra em prosa, no qual relata o relacionamento de Bhoja (aparentemente o rei Bhoja, de Dhârâ) com os muitos poetas filiados à sua corte por seu patronato liberal. Afirma Banerji (59), no entanto, que a obra “é inútil como documento histórico. Desatenta à cronologia, coloca juntas na corte de Bhoja figuras literárias tais como Kâlidâsa, Bhavabhûti, Dandin, Mâgha e outros poetas menos conhecidos” Para o mesmo estudioso, Mâgha talvez tenha vivido no século VII, Bhavabhûti viveu na segunda metade do século VII ou na primeira metade do século VIII; e, Dandin, na primeira metade do século VIII.

Bhoja não era Gupta; entretanto, adotou o título de Vikramâditya — fato que, por si só, é suficiente para a tradição o identificar ao patrono de Kâlidâsa. Por outro lado, este rei viveu no século XI, e, tendo-se em vista outras “figuras literárias” que animam a narrativa dos atos da sua corte, nada autoriza a afirmar que elas seriam parte das *navaratna* abonadas pela tradição.

Banerji, como se viu acima, não dá credibilidade histórica à obra. Em termos ocidentais, talvez a fonte da hipótese seja uma série de artigos por Théodore Pavie no *Journal Asiatique* (60) nos quais o seu autor nada mais faz que referendar a fantasia de Vallâla.

#### L. A “hipótese Açvaghosa”

Talvez contemporâneo de Kaniska (rei kusana que subiu ao trono por volta de 78 d.C. no noroeste da Índia), Açvaghosa — filho de um brâmane, que adotou o Budismo e talvez pertencesse à seita

---

(59) — *Idem, ibidem*, p. 160.

(60) — “Bhôdjaprabandha, histoire de Bhôdja, roi de Malva et des pandits de son temps”: vol. 3, 1854, pp. 185-230; “Le poète Kâlidâsa à la cour de Bhodja, roi de Malva (Extrait du Bhôdjaprabandha du pandit Bellal)”: vol. 4, 1854, pp. 385-431; “Les pandits à la cour du roi Bhôdja”: vol. 5, 1855, pp. 76-105.



Hînâyana (61) — escreveu o *Buddhancarita* “no estilo artificial [sic] e o classificou com *mahâkâvya*” (62) — gênero de poesia de corte que, de acordo com o *Mahâbhâsya* de Patañjali, se originou antes do começo da nossa era e continuou a ser cultivado nos séculos seguintes (63)

O que traz Açvaghosa para o conjunto das conjecturas a respeito da datação de Kâlidâsa é o fato de que, “em relação a esse escritor, é interessante observar que há uma estreita semelhança entre a sua poesia e a poesia de Kâlidâsa. Não só existe um íntimo paralelismo entre algumas passagens e descrições isoladas, mas também entre idéias e expressões regularmente distribuídas ao longo do poema” (64) — o que faz R. N. Apte afirmar que, à vista dessas semelhanças, “um dos poetas está usando o outro” (65) Afirma Devadhar que se deve lembrar que “Açvaghosa é primeiramente um filósofo e, depois, um poeta; ao passo que Kâlidâsa é um poeta original. É provável, então, que Açvaghosa seja o que toma emprestado e Kâlidâsa, o seu original” (66) — o que situaria nosso poeta ao redor do ano zero da era cristã.

A conclusões muito diferentes chega Keith, com afirmações tais como: “Kâlidâsa exhibe nos seus dramas a influência de um desenvolvido refinamento de estilo e, nos seus poemas épicos, normalmente se afasta das características corriqueiras fáceis de serem encontradas nos poemas épicos de seu precursor Açvaghosa” (67); “o patronato de Kaniska produziu a primeira grande obra dos épicos de corte preservada até nós, o *Budhacarita* de Açvaghosa” (68); “o prácrito dos dramas de Kâlidâsa é decididamente posterior ao de Açvaghosa” (69); e “há, aqui e ali, no *Kumârasambhava*, recordações inegáveis de Açvaghosa, como na descrição das mulheres da cidade à chegada de Çiva e Pârvatî, que tem um protótipo na descrição do *Budhacarita* da

---

(61) — BANERJI, *op. cit.*, p. 17

(62) — DEVADHAR, *Abhijñânasakuntalam*, p. ii.

(63) — *Idem, ibidem.*

(64) — *Idem, ibidem.*

(65) — *Apud* DEVADHAR, *idem, ibidem.*

(66) — *Idem, ibidem.*

(67) — KEITH, *op. cit.*, pp. xv-xvi.

(68) — *Idem, ibidem*, p. 54.

(69) — *Idem, ibidem*, p. 55.

entrada do príncipe Sarvârthasiddha e que foi retomada na descrição do *Raghuvamça* da entrada de Aja e Indumatî” (70)

\* \* \*

\*

Como se pode verificar, são de variada natureza os recursos utilizados pelos estudiosos de Kâlidâsa para a sua datação: cronologias engenhosas, pilares, elogios textuais, imitação estilística, leitura obscura de termos, insinuações de ambigüidade semântica, tradições de outras culturas, biografias de poetas anteriores e posteriores, constatação de utilização de termos já tradicionais, etc. Na maior parte dos casos, as soluções adotadas são imprecisas, colocando o poeta “antes” ou “depois” dum século, na primeira ou na segunda metade de outros — e quase sempre sem atender unanimemente aos três fatores consagrados pela tradição popular

Com a atenção voltada, no entanto, para esta tradição, ficam eliminadas as tentativas de situá-lo nos séculos I a.C. e XI d.C.; deve-se considerá-lo, com certeza, posterior a Açvaghosa; em relação ao termo *jâmitra*, Keith concorda em que ele e outros foram “engenhosamente alterados para parecerem Sâncrito” (71) — a exemplo da “ingenuidade singular” verificada no metamorfoseamento de Κράμηλος em *Kramela*, “camelo”, numa sugestiva conexão com a raiz KRAM, “ir” — e que os “empréstimos” tenham ocorrido talvez no ano 191 da era Çaka (72) (que começa no ano 78 d.C. — o que colocaria o fato no ano 113 da era cristã) Se se toma como ponto de partida a data da sua morte — 522 d.C. —, aliado ao fato de o poeta ter abandonado Ujjayinî com a aproximação dos hunos (que destruíram aquela capital por volta de 510), tem-se um quadro bastante plausível das condições finais da sua vida. Por outro lado, a inscrição de Daçapura, “que imita versos de Kâlidâsa”, pode localizar o poeta na primeira metade do século V. ou um pouco antes, o que pode ser apoiado pelo trabalho do poeta junto à corte Vâkâtaka, que teria sido exercido entre os anos 390 e 410, época em que Prabhâvatîguptâ foi regente do trono herdado com a morte do seu marido (73) A inscrição de Aihole também pode favorecer essa possibilidade; Dinnâga, como registra a documentação budista, viveu no século VI — o que não contraria a eventualidade de sua contenda com Kâlidâsa ter ocorrido ainda no século V, pois que *Meghadûto* passa por ter sido a penúltima obra composta pelo poeta.

---

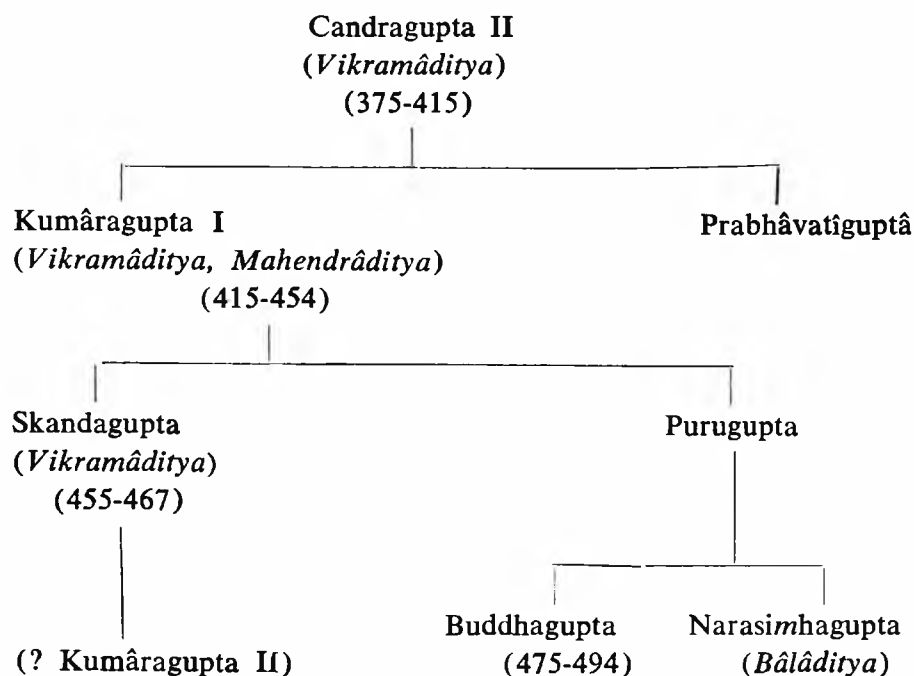
(70) — *Idem, ibidem*, p. 91. FORMICHI, *op. cit.*, pp. 35-36, enumera as estrofes: são as de número 13-23 do livro III do *Buddhacarita* e 5-16 do canto VI do *Raghuvamça*.

(71) — *Idem, ibidem*, p. 25.

(72) — *Idem, ibidem*, pp. 530-531.

(73) — THAPAR, *op. cit.*, p. 173.

Isso posto — e já se deve admitir aí uma extrema longevidade para o poeta (mais ou menos 160 anos) —, Kâlidâsa poderia ter realmente vivido sob o reinado de vários Vikramâditya, como prefere considerar Vincent Smith, como Gema de vários Vikramâditya. Uma rápida verificação da genealogia dos Gupta imperiais, relativa ao período em questão, pode ser feita (74):



Nesse sentido, algum reparo deve ser feito em relação ao esquema apresentado por Sylvain Lévi, e que fundamenta a “hipótese Bhartrhari”: Bâlâditya não é “filho de Vikramâditya”, a não ser que se atribua a Purugupta — com base na afirmação de Margaret e James Stutley — o mesmo cognome e que se comprove que até os Gupta que não chegaram ao trono tenham merecido o seu uso.

Por outro lado, não se pode deixar de citar os argumentos que insistem na possibilidade da existência de muitos Kâlidâsa diferentes ao longo da história e da produção literária indiana. Kale informa

---

(74) — Extraída, no essencial, de *The History and Culture of the Indian People*. Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1954. Vol. III: *The Classical Age*. As datas foram extraídas de THAPAR, *op. cit.*, *passim*, exceto para Buddhagupta, fornecidas por Jacques DUPUIS — *Histoire de l'Inde*. Paris Payot, 1963, p. 41. Não foi possível encontrar nenhuma data para o reinado de Bâlâditya; há, porém, a afirmação de KEITH, *op. cit.*, p. 74, de que ele, aliado a Yaçovarman, expulsou os hunos em 528.



coração e ele tem o máximo prazer em cantar as suas glórias e os amores românticos das suas donzelas”

Por outro lado, afirma Glasenapp, ainda, que “bengalis patriotas tentaram provar, fundamentando-se em passagens isoladas da sua obra, que ele deve ser necessariamente seu compatriota”; entretanto, Keith (84) salienta que “mais engenhosa é a tentativa de fixar o seu lar na Caxemira e de tentar configurar a sua poesia como ilustração do *Pratyabhijñânaçâstra* daquela região, com a sua doutrina do reconhecimento da unidade do amor divino” Esse é o exercício de Lachhmi Dhar Kalla (referido também por Glasenapp), que afirma ser esta a razão de Kâlidâsa ser o poeta-mestre da sugestão (*dhvani*), que mais tarde se desenvolveu definitivamente na Caxemira como a essência da poesia.

2. e agora

#### *A biografia tradicional de Kâlidâsa*

Com propriedade nas metáforas com artifício na linguagem  
com dedicação aos valores mais tradicionais, a paixão  
tratada/traçada em sua sensualidade; na Índia  
só no nome de Kâlidâsa da poesia clássica a perfeição.

Nasceu no Mâlavâ, no seio duma família de casta bramânica. O seu pai, um *bráhman* — um homem religioso, versado no conhecimento sagrado dos textos védicos, mais culto que as outras três sortes de sacrificantes, piedoso, dotado de excelsas virtudes, amigo da Ordem e da Verdade, semelhante ao próprio Brahmán em pessoa, guardião da sílaba sagrada.

Nem pronunciara ainda as primeiras sílabas: ficou órfão aos seis meses de idade. Foi recolhido, adotado e criado por um boieiro. Não recebeu nenhuma educação sistemática, crescendo absolutamente afastado da presença dum sábio ou mestre. Uma adolescência mergulhada na mais extrema ignorância. Jovem, um rematado idiota. A sociedade que o viu crescer em nada elevou a sua distinção natural. Errou pelas estradas com o gado até que um dia chegou a Vârânasî.

Acontecia que, naquele tempo, Bhîmaçukla reinava em Vârânasî. A sua filha, a princesa Vasantî, em idade de se casar, desejava que seu esposo fosse um homem versado nas ciências e nas artes. Os pretendentes à sua mão eram numerosos: a formosura, a digni-

---

(84) — *Op. cit.*, p. x.

dade, a fortuna e a graça da princesa haviam atraído ao seu *svayamvara* uma plêiade de homens cultos, garbosos, refinados, orgulhosos, gabolas. A princesa os rejeitou a todos. Desdenhou, por não ser também do seu agrado, a Vararuci, ministro do seu real pai.

Vararuci, hábil em artimanhas, incapaz de conservar oculta no coração a ira que o dominava, jurou vingar-se da pretendida desde-nhadora. Numa manhã, circulando pela cidade, viu no mercado de gado um jovem boieiro, extremamente belo em seu gibão de couro, a encarnação viva de Kandarpa, o deus Amor. A sua vingança materializava-se ali, diante dos seus olhos. Concebeu-lhe, arquitetou-lhe um plano.

Alguns dias depois, o jovem estava presente na coluna de pretendentes: instruído por Vararuci, estava vestido como um sábio, cercado de pânditas que se diziam seus discípulos. Uma mudez absoluta aureolava o jovem mestre; os seus discípulos enalteciam as suas riquezas: os seus domínios, a sua sabedoria. A beleza era visível.

Um silêncio absoluto tomou conta da princesa: estava ali o homem dos seus sonhos e desejos, o amante e senhor. Ela era uma pérola entre as mulheres; ele, um ilustre filósofo. A sua união haveria de ser frutuosa.

Encantada, a princesa tomou-lhe a fímbria do manto e, deste modo, indicou aos presentes ser ele o noivo escolhido. Alegrou-se Bhîmaçukla, felicitaram-na os pretendentes, exultou Vararuci. A orgulhosa princesa e o ignorante boieiro estavam totalmente subjugados pela esperteza do ministro.

Celebrou-se o casamento com a maior solenidade. As pompas duraram alguns dias. O boieiro recém-feito príncipe a tudo assistia atônito; a princesa estava mergulhada na sua satisfação; os convidados não se cansavam de exaltar a magnificência de Bhîmaçukla, a beleza da sua filha e a sabedoria muda do eleito. Vararuci ainda aguardava novos lances.

Duraram alguns dias as pompas. Num deles, a princesa levou o esposo e senhor a conhecer as dependências do palácio. O gineceu, os balanços, o solário, o teatro com os camarins, as cortinas e os instrumentos dos músicos; os incontáveis quartos e salas, os painéis nas paredes, as torres e os tetos dourados pelo Sol e prateados pela Lua. O jardim, os repuxos, os caramanchões, os tanques com lótus desabrochados e de garças e de cisnes enfeitados. A tudo a jovem pontilhava de detalhes; a tudo o jovem prestava a sua muda atenção. Súbito, quando estavam no templo, o jovem pára diante duma estátua que representava um touro e elogia o trabalho do artista:

— Muinto paricidu mermo, inguarzinhu us meu.

À princesa sânskrita, atônita e estupidificada, o jovem relata, simplória e detalhadamente, a sua história. No prácrito rude e desordenado que aprendera. A princesa, furiosa, ferida no seu orgulho, ameaça revelar-lhe a origem a todos; expulsá-lo da Corte depois de o fazer sofrer duros castigos. O jovem suplica-lhe, implora-lhe clemência, a graça da sua generosidade. A princesa, rendida pelo amor que ele despertara no seu coração, aconselha-o a adorar a deusa Kâlî para dela obter alguma parcela de inteligência, condição do seu perdão. Ali mesmo, no mesmo momento, o jovem dá início a uma severa penitência, oferecendo à terrível deusa a sua cabeça, o seu gênio futuro. Propiciou-a com oferendas, recitações, purificações. Kâlî, finalmente conciliada, deu-lhe o dom da poesia, a prodigiosa erudição. Para a deusa o seu corpo, o seu espírito e os seus sentimentos: daquele momento em diante passaria a ser Kâlidâsa, o escravo de Kâlî. Para a esposa, o imprudente juramento de ser o seu guru, o seu mestre espiritual.

O seu esposo e senhor devotava-se-lhe como a uma pessoa sagrada. O respeito que esse título impunha ao casal pareceu-lhe exorbitante; descontente com esse excesso de honra, que a privava dos prazeres permitidos, ela desejou que Kâlidâsa morresse pelas mãos duma mulher. Muito discretamente, como o futuro aprouvesse.

Em breve, a sua marcada habilidade na pronta feitura de versos ou para descrever uma situação qualquer e, principalmente, para completar uma estrofe iniciada por outro poeta, granjeou-lhe a posição de poeta ilustre em Vârânasî. Um dia é informado de que o rei Vikramâditya, de Ujjayinî, a capital do reino, fará realizar mais um concurso de poesia. Transfere-se para lá. Já tem na sua bagagem o seu *Rtusamhâra*, obra primeira, de juventude, em que colegas criticam muitos senões. “As críticas, lótus noturnos florescidos durante o dia” — julga-os poetas do alto da sua habilidade poética.

Ujjayinî haveria de ser a corte do seu coração. Çivaíta o poeta, centro çivaíta de peregrinação a cidade; além disso, era ela a capital, ali estava a Corte dominante do seu país. Mais e melhor que em outro lugar, ele ali exercitaria e exerceria o seu gênio.

Muitos foram os inscritos para o concurso. Dentre eles, o que se revelou o mais temível foi um que arrogantemente proclamava:

— Por mim a poesia é feita para os concorrentes vencer. Pelo amor da minha mãe eu juro: “se no emprego do duplo sentido por um outro poeta eu for vencido, então com um cântaro gretado água carregarei!”

Era este o tema do concurso: *ghatakarpara* — “cântaro gretado”, mas também “nuvem” No dia aprazado para o julgamento dos trabalhos, o salão estava lotado pela corte de Ujjayinî e pelas cortes menores de todo o reino. Os poetas declamaram os seus poemas, a platéia foi unânime: o de Kâlidâsa era o mais perfeito, o seu estilo poético era o mais bem elaborado, o autor demonstrava o seu conhecimento profundo de todos os tratados de poética a sua expressão era límpida e brilhante, os seus versos eram harmoniosos, preciosamente polidos. o jovem poeta era sóbrio no emprego das figuras de som e de sentido, poderosamente rico nas comparações.

O poeta foi aclamado unanimemente e incluído no conjunto das Gemas da corte. O seu poema, porém, recitado aqui e ali nos palácios da Corte, não mereceu registro e desapareceu na memória dos que lhe souberam os encantos. Quanto àquele arrogante, obscuro e feroz candidato aos favores do rei, que desafiara todos os outros concorrentes: ao poeta restou cumprir o juramento, ao poema a glória da sua fixação, ao poeta e ao poema o estigma de “cântaro gretado” O seu poema falava de uma jovem esposa que, no começo da estação das chuvas, enviava uma mensagem por uma nuvem ao seu marido ausente. O futuro ainda daria a *Ghatakarpara* um lugar entre as Gemas da Corte; daria também, só que a Kâlidâsa, o ensejo de elaborar um poema com o mesmo motivo e uma nova vitória sobre aquele espalhafatoso poeta.

A vida de Kâlidâsa na Corte corria plácida, prestigiada e faustosa. Kâlidâsa submetia-se serenamente aos prazeres e obrigações que o cargo lhe impunha: a sua habilidade poética nos freqüentes torneios literários propiciava-lhe a fama buscada, o luxo desejado, a Ventura inebriante. Em Ujjayinî passaria a maior parte da sua vida: estrôina elegante, estrela radiante, libertino refinado, esperto e espirituoso, genialidade transbordante e ativo sempre. Conhecia a fundo o mundo mundano da Corte, as pessoas e os seus ambientes. Mas não conhecia menos o fundo sagrado da filosofia e da religião do seu povo: os textos dos *Veda*, das *Upanisad*, os *Purâna*, o *Kâmasûtra*. Era simpático a todas as seitas, sem fanatismo por nenhuma em especial. E manejava o Sânscrito como nenhum outro na sua época.

Nas festas de uma primavera, em Ujjayinî, o diretor da peça representada naquela ocasião adentra o palco e assim se expressa, algo empolgado:

— Por esta platéia fui encarregado de este drama fazer representar para esta festa do início da primavera. *Mâlavikâgnimitra* é o seu título, Kâlidâsa o seu autor.



— Mas por que tanta admiração — indaga-lhe a sua auxiliar-de-direção — pelo contemporâneo poeta Kâlidâsa, os famosos Bhâsa, Saumilla, Kaviputra, etc. deixando de lado?

— Não digas bobagens. Ouve: “Nenhum poema é belo por ser antigo, nem por ser novo deve ser desprezado. Os honestos examinam e escolhem, o tolo julga sempre segundo um outro.”

Concluída a representação dos dissabores da princesa Mâlavikâ e do príncipe Agnimitra e festejada a vitória dos seus sentimentos, a platéia novamente aclamou o gênio do seu autor. Alguns anos depois, por ocasião da encenação de *Çakuntalâ*, outro será o comportamento do diretor e da atriz que com ele contracena no prólogo:

— Temos aqui um público atento. E devemos representar-lhe o novo drama de Kâlidâsa, intitulado *Çakuntalâ reconhecida*. Por isso recomendo que cada um de vós coloque o devido empenho no seu papel.

— Em obediência às sábias disposições dadas por Vossa Senhoria, nada será descuidado na representação.

Antes de *Çakuntalâ*, o poeta escrevera o seu segundo drama, *Vikramorvacîya*, em que faz reviver no palco o tradicional amor do rei Pururavas pela ninfa Urvaçî. Logo após *Çakuntalâ* escreverá as três primeiras partes do seu *Raghuvamça*; abandonará o trabalho para escrever o seu primeiro poema épico completo, o *Kumârasambhava*. Após ele, o motivo do poema de Ghatakara para voltará à sua memória e ele escreverá o seu *Meghadûta*, poema elegíaco em que um príncipe, no exílio no sul do país, envia à amada, no Norte, uma mensagem por intermédio duma nuvem. Após esse poema, retomará o seu *Raghuvamça*, que ficará inacabado. Entre essas obras-primas o poeta escreverá muitas outras menores; mas são as grandes que consagrarão definitivamente o seu gênio.

Kâlidâsa viajou por todo o país — seja em missões especiais designadas por Vikramâditya, seja para abrilhantar as cortes com a sua arte. Conheceu as palmeiras de Bengala, os coqueiros e o bêtele de Kalinga, as pérolas de Tâmrarnî, o sândalo da Caxemira, a pimenta e o cardamono do Malabar, os cedros do Himalaia, as areias do rio Indo; o oceano, que “a cada momento parece novamente novo aos olhos de alguém”, e as suas baías; os persas barbados e os seus gibões e elmos; a antiga capital, Vidîçâ, e as grutas nas montanhas onde as prostitutas exerciam o seu comércio; o grande templo de Kumâra em Daçapura; os *âçrama*, antídotos para a vida na Corte.

O itinerário poético da sua nuvem-mensageiro é estabelecido com precisão geográfica; como também é precisa a informação de que as esposas dos chefes hunos — que ameaçavam as fronteiras do noroeste — praticavam o *kapolapâtanadeçî*, “costume dos arranhões na face” para ficarem belas. Foi enviado, também, à corte Vâkataka, onde se tornou o tutor de Pravarasena, filho de Prabhâvatîguptâ e do rei Rudrasena II, dinasta e senhor daquela região morto logo depois de subir ao trono.

Certa vez os hunos penetraram mais seriamente reino Gupta a dentro. Ameaçavam invadir Ujjayinî. Já as defesas da capital se aprestavam para a sua defesa quando Kâlidâsa recebe um convite de Kumâradâsa, rei do Ceilão, seu dileto amigo. Depois duma vida superlativamente romântica, e com a guerra às portas da cidade, Kâlidâsa apressa-se e parte. É recebido com todas as honras que deveriam ser feitas ao maior poeta da época.

Uma noite, numa festa realizada na vivenda duma, das cortesãs, o rei Kumâradâsa — também ele um habilidoso poeta — escreve numa parede os seguintes versos:

“Uma flor brotada sobre outra flor:  
coisa ouvida mas jamais vista”,

prometendo um prêmio a quem escrevesse dois outros que os completassem.

Kâlidâsa, no seu canto e nos braços da anfitriã, murmura em voz baixa os exercícios de composição dos dois versos. Logo os tem, mas — como mero hóspede — aguarda que um outro poeta os componha. Entre um carinho e outro, no entanto, confia-os à mulher que o afaga. E o assassina com uma punhalada, os gritos sufocados por mais um beijo. Ela arrasta o cadáver para fora do salão, esconde-o num buraco cavado no chão de um dos quartos; volta à reunião, dá uma desculpa qualquer. O desafio ainda não tem um vencedor. Pede permissão a Kumâradâsa para declamar o seu trabalho, que os presentes ouvem deliciados:

“E então, mocinha, a que pretexto  
dois lótus no lótus do teu rosto?”

Ela recebe o prêmio. Mas Kumâradâsa, rememorando os versos vencedores, reconhece neles o gênio do amigo Kâlidâsa. Estranhando a sua demora, e já suspeitando da inveja da cortesã e do que eia poderia ter feito para se apoderar do prêmio, ordena que toda a casa seja revistada à procura do poeta. Não o encontram. O amigo,

desesperado, ordena que toda a casa seja escavada: o cadáver do poeta é encontrado.

Na tarde do dia seguinte, Kumâradâsa atira-se ao fogo da pira em que ardia o cadáver do amigo Kâlidâsa (85)

#### BIBLIOGRAFIA

- ALVIELLA, Goblet d' — *Ce que l'Inde doit à la Grèce*. Paris, Paul Geuthner, 1926.
- ASSIER DE POMPIGNAN, R. H. — *Meghadûta/Rtusamhâra*. Paris, "Les Belles Lettres", 1938 (2ª tiragem, 1967)
- BANERJI, Sures Chandra — *A Companion to Sanskrit Literature*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1971.
- DEVADHAR, C. R. — *Abhijñânasakuntalam of Kâlidâsa*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1934 (3ª reimpr. 1972).
- DEVADHAR, C. R. — *Mâlavikâgnimitram of Kalidâsa*. Delhi, Motilal Banarsidass, 3ª ed. (reimpr. 1977).
- DUPUIS, Jacques — *Histoire de l'Inde*. Paris, Payot, 1963.
- FORMICHI, Carlo — *Kalidasa: la stirpe di Raghu*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, s. d.
- GLASENAPP, H. de — *Les littératures de l'Inde*. Paris, Payot, 1963.
- GUBERNATIS, Angelo de — *Letteratura indiana*. Milano, Hoepli, 1883.
- HERRY, Victor — *Les littératures de l'Inde*. Paris, Hachette, 1904.
- History and Culture of the Indian People, The*. — Bombay, Bharatiya Vidya Bhavan, 1954. Vol. III: *The Classical Age*.
- INGALLS, Daniel H. H. — "Kâlidâsa and the Attitudes of the Golden Age". In *Journal of the American Oriental Society*. Vol. 1, 96, nº 1, jan-mar 1976.
- KALE, M. R. — *Kiratârjunîyam, cantos I-III*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1966 (reimpr. 1977)
- KALE, M. R. — *The Ritusamhara*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1916 (2ª ed. 1967).

---

(85) — Esta "biografia tradicional" foi elaborada com base em todas as informações, fornecidas pelos autores constantes da bibliografia anexa, referidas como abonadas pelas tradições indianas e cingalesas, bem como testemunhos extraídos da própria obra de Kâlidâsa.

- KEITH, A. Berriedale — *A History of Sanskrit Literature*. London, Oxford University Press, 1920 (reimpr. 1961).
- LÉVI, Sylvain — *Le théâtre indien*. Paris, Honoré Champion, 1890 (2ª tiragem 1963)
- MACDONELL, Arthur A. — *A History of Sanskrit Literature*. New York, Haskell House, 1900 (reimpr. 1968).
- MONIER-WILLIAMS, Monier — *Sanskrit-English Dictionary*. Oxford, Clarendon Press, 1974 (reimpr. da 1ª ed., 1899).
- MONIER-WILLIAMS, Monier — *English-Sanskrit Dictionary*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1956 (reimpr.)
- PISANI, Vittore — *Kalidasa*. Cernusco sul Naviglio, Garzanti, 1946.
- STERNBACH, Ludwig — “A propos de petits recueils de vers gnomiques”. In *Journal Asiatique*, tomo CCLXII, 1974, fasc. 3/4.
- STUTLEY, Margaret e STUTLEY, James — *A Dictionary of Hinduism*. London, Routledge-Kegan Paul, 1977.
- THAPAR, Romila — *Historia de la India*. I. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- TUBINI, Bernadette — *Kâlidâsa: la naissance de Kumâra*. Paris, Gallimard. 1958, 5ª ed.

## ASPECTOS JUDAICOS DE “A CELESTINA”, OBRA-PRIMA DA LITERATURA ESPANHOLA

Célia Berrettini

Obra-prima da literatura espanhola, mas também universal — isto é *A Celestina*, título pelo qual é correntemente conhecida *A Comédia de Calisto e Melibea* ou *Tragicomédia de Calisto e Melibea*, (1) do judeu converso Fernando de Rojas. Seu êxito foi extraordinário e fulminante, dentro e fora da Espanha, como pode ser comprovado pelas numerosas edições ao longo do século XVI, pelas imitações, adaptadas e traduções para línguas como: alemão, francês, italiano, inglês e outras. E o número de estudos a ela consagrados tem aumentado sem cessar, caracterizando-a como um rico filão que pode ser explorado sob vários aspectos: histórico, psicológico, estético, ideológico, estrutural, formal. Quatrocentos e oitenta anos já se passaram desde a primeira edição que se conserva — 1499 — e não esmoreceu o interesse que suscitou no seu tempo e em épocas posteriores, até hoje.

Coloquemo-nos, porém, nos tempos em que a obra foi composta — é a época dos Reis Católicos, Fernando e Isabel (1474-1504), marcada por feitos realmente notáveis que preparam os destinos da Espanha do século XVI. Se, por um lado, há uma série de pontos positivos — a introdução da imprensa, com todas as conseqüências; a conquista da unidade espanhola; a possibilidade da descoberta do Novo Mundo; a constante relação com o Renascimento italiano—, há, por outro lado, a anulação da cultura muçulmana, a expulsão dos judeus e o estabelecimento da Inquisição.

No plano cultural, verifica-se a plena incorporação do humanismo à tradição espanhola e a vivificação dos motivos medievais, sendo que, no campo literário, assiste-se à união de não poucos motivos do “Cancioneiro” do século XV com as influências clássicas e o novo

---

(1) — *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*. Ed. crítica por M. Criado del Val y G.D. Trotter. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958. Todas as citações são extraídas desta edição, conservando a sua ortografia.

sentido da vida da época do humanismo. No que diz respeito à obra que ora atrai nossa atenção — *A Celestina* —, nota-se que ela participa dos dois mundos: o medieval e o renascentista. E não poderia esquivar-se a essa dupla marca, tendo surgido justamente no cruzar da Idade Média com o Renascimento. Evidencia influências medievais (a alcoviteira Celestina tem um modelo na *Trataconventos do Arcipreste de Hita*, em *El Libro del Buen Amor*) e clássicas (de Ovídio, por exemplo); o realismo dramático dos velhos poemas, a graça popular do Arcipreste de Talavera e a forte influência renascentista. Se medieval é o propósito moral do autor, assim expresso: a obra foi “compuesta en reprehensión de los locos enamorados” (Calisto e Melibea), (2) pois a morte de ambos, como a dos criados tem valor de castigo divino, já as expressões audaciosas de Calisto ou a sensualidade de muitas cenas são próprias da ideologia e do ambiente pagãos do Renascimento.

Indiscutível é a dualidade da obra: ao lado do mundo culto e refinado (o dos apaixonados) há o mundo inculto (o da Celestina e os criados), cada um com sua maneira peculiar de contemplar a vida e de exprimir-se. Digna de transcrição parece-nos uma pequena parte do diálogo entre Calisto e o criado Sempronio; se o primeiro descreve a amada, embelezando-a, já o outro intervém de forma grosseira, denigrando-a:

— Comienço por los cabellos. ¿Vees tu las madexas del oro delgado que hilan en Arabia? Más lindos son, y no resplandecen menos. Su longura hasta el postrero asiento de sus pies; despues, crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha mas menester para convertir los hombres en piedras.

— ¡Más en asnos!

— ¿Qué dizes?

— Dixe que esos tales no serían cerdas de asnos.

— ¡Ved que torpe, y que comparación!

— ¿Tu cuerdo?

a Los ojos, verdes, rasgados; las pestañas, luengas; las cejas, delgadas y alçadas; la nariz, mediana; la boca, pequeña; los dientes, menudos y blancos; los labrios, colorados y grossezuelos; el torno del rostro, mas luengo que redondo ( . )

(Ato I, pp. 33-4)

Se, de maneira geral, os protagonistas apaixonados empregam expressões atinizantes, neologismo, verbos no final da frase e um tom elevado, já Celestina e os criados, levados pelos interesses materiais, usam a linguagem familiar, viva, dinâmica, em que se fazem presentes

---

(2) — *Op. cit.*, p. 18.

expressões da rua, refrãos e redundâncias. E a esses dois mundos — o refinado e o inculto — correspondem os dois planos, o idealista e o realista, que coexistem, constituindo uma das notas mais originais da peça e que voltará a ser encontrada nos Séculos de Ouro da Literatura Espanhola, em *D. Quixote*, no Teatro e na Poesia barroca, entre outras.

Extensão, forma dialogada, ação viva e sentido de conflito fazem da *Tragicomédia de Calisto e Melibea* um verdadeiro drama e — como dissemos — uma obra-prima do Teatro Espanhol e Universal. Mas, se atentarmos às palavras contidas na quarta estrofe de Alonso de Proaza, o editor do texto de 1502, de Servilha, estas testemunham que a obra foi composta com a idéia de que haveria de ser lida, em voz alta, diante de um pequeno auditório, sob a forma de recitação, e com o timbre de voz e os gestos adequados aos sentimentos e aos atos das personagens. Diz Proaza, dando indicações:

Si amas y quieres a mucha atención  
leyendo a Calisto mover los oyentes,  
cumple que sepas hablar entre dientes,  
a veces con sozo, esperanza y pasión,  
a vezes ayrado, con gran turbación.  
Finge leyendo mil artes y modos,  
pregunta y responde por boca de todos,  
llorando y riendo en tiempo y raxón.

E', pois, a recomendação de uma “leitura dramática”, exprimindo os diferentes movimentos passionais dos protagonistas. Tal um novo Sêneca, cujas tragédias foram compostas precisamente para a leitura diante de um pequeno cenáculo de ouvintes interessados, na Roma do Século I, Rojas teria composto sua obra para ser também ouvida como leitura; aliás, é o que o próprio autor exprime no Prólogo:

Assí que quando *diez personas se juntaren*  
a oyr esta comedia (O grifo é nosso)

Mas, abordemos a obra—peça de teatro ou romance e vejamos qual o argumento. Trata-se do amor trágico de Calisto e Melibea, pois o amor leva à morte ambos e à de muitos que os rodeiam, bem como à infelicidade dos pais da jovem, que choram a sua perda. Trágico amor que teria sido verídico, segundo a opinião da maioria dos autores, mas que aqui limitamos à de Gonzáles de Bobadilla, que disse, em sua obra *Ninfas y Pastores de Henares*, que cerca de 1567 (relativamente próximo à data da primeira edição da *Tragicomédia*), os habitantes de Salamanca indicavam a todos os visitantes da cidade “la nombrada y poco vistosa torre de Melibea y la der-

ribada casa de la vieja Celestina” (3) Teria, pois, a obra se inspirado num fato verídico, acontecido em Salamanca, se bem que outras cidades disputem a glória de ter servido de cenário a tão trágicos amores (Toledo, Sevilha) e certos traços realistas de uma ou outra desistem a localização exata, levando a crer que essa teria, realmente, sido a intenção de Rojas.

A verdade é que se trata de obra misteriosa, repleta de problemas bibliográficos que parecem ocultar outros maiores, conduzindo críticos modernos a importantes interpretações. Inúmeros foram os atos acrescentados à segunda edição; não escassa foi a introdução de parágrafos, refrãos e cenas, além de argumentos e outros. Teria havido um Auto anônimo, anterior a 1449, que se extraviou; e em Burgos, em 1499, surge a primeira edição, sem título, e anônima, constando de: o Ato I, precedido de seu Argumento, acompanhado de outros quinze atos, seus respectivos argumentos. Já no ano seguinte a edição de Sevilha apresenta o título *Comedia de Calisto y Melibea*, acrescida com: “El auctor a un su amigo” (carta); versos acrósticos que atribuem a autoria dos quinze últimos autos a Fernando de Rojas: “El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea y fue nascido en la Puebla de Montalván; e um Argumento Geral, precedendo todos os atos. A edição que se segue, também em Sevilha (Salamanca, Toledo), (4) além da alteração do título — *Tragicomedia de Calisto y Melibea* —, apresenta a intercalação do Prólogo, do “Tratado de Centurio”, de mais cinco atos, num total de vinte e um que constitui a redação definitiva, de uma conclusão — “Concluye el auctor” e das “Octavas finales” de Proaza. Obra, como se vê, misteriosa, estranha; daí decorrendo o interesse constante da crítica.

Durante muito tempo, Calisto e Melibea foram comparados a outro jovem casal apaixonado: Romeu e Julieta, de Shakespeare. Ambos infelizes no amor, amor que os levou à morte.

Em 1845, portanto, na metade do século XIX, estabelecia Wolf interessantes comparações entre ambas as obras e apontava Rojas como precursor de Shakespeare e do Teatro Elisabetano. Focalizava, por exemplo, a cena amorosa, isto é, o encontro amoroso dos dois jovens envolto em delicada auréola poética, que precede a morte de

---

(3) — Citado por Angel Valbuena Prat. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1950, Tomo I, p. 376.

(4) — Há outras edições: em 1500, em Toledo; em 1502 (várias) cujas indicações podem ser encontradas na edição crítica que citamos inicialmente (pp. IX — X e seguintes). A edição de 1526, de Toledo, apresenta o “Acto de Traso”, que é o Ato XXII; mas este foi eliminado, posteriormente, por não apresentar relação com a obra.



Calisto, e salientava a qualidade de tal cena, afirmando que ela podia sustentar o paralelo com a cena do balcão de *Romeu e Julieta* (peça de 1595) Vários autores alemães, de renome, apoiaram-lhe a tese e os espanhóis Juan Valera (1870) e Menéndez Pelayo, (5) confirmaram o aspecto pré-shakesperiano da obra de Rojas. “Drama del amor juvenil, casi infantil”, um drama semelhante ao de Romeu e Julieta, diz Pelayo, convictamente (p. 132)

Mas, deixando de lado este aspecto, focalizemos o que constitui nosso tema: “Aspectos judaicos de *A Celestina*” Menéndez Pelayo, a partir da idéia de que o autor da obra é Fernando de Rojas, um judeu converso, elabora uma tese que passaremos a expor, após algumas considerações. Não há mais dúvida — atualmente — que Rojas é um judeu converso, pois um estudioso, o Professor Serrano Sanz, encontrou entre os processos da Inquisição de Toledo, um, de 1525, contra Alvaro de Montalbán, pelo fato de não praticar a religião a que se convertera. O processo menciona, entre outros, a declaração da vítima: tem uma filha, “Leonor Álvarez, mujer del Bachiller Rojas, que compuso a Melibea”; e mais, que o advogado defensor será Fernando de Rojas, “su yerno, que es judío converso” (6)

Baseando-se na origem judaica do autor, Pelayo aponta, na *Tragicomédia*, a presença de uma tendência ideológica oposta à ortodoxia moral e religiosa com a qual Rojas parecia concordar. Nota que a peça apresenta uma parte cômica bastante vigorosa, mas que apesar do gracejo cru, a impressão que nos fica é a de uma profunda tristeza e pessimismo: a sorte dos amores é infausta, e os velhos pais de Melibea deverão arrastar a mais aguda solidão. Se terminasse com as últimas palavras de Melibea e o seu suicídio, arremessando-se da torre, poder-se-ia — diz ele — pensar que o autor envolve os amantes numa “luz de glória” e que, tais Tristão e Isolda, fazem Calisto e Melibea “la apoteosis del amor libre” Mas se impõem certas indagações: E o conceito de amor como uma deidade misteriosa e terrível, cuja influência envenena e corrompe? E a dolorosa lamentação de Pleberio, diante da perda da filha? E a morte de todos que ajudam Calisto para que conquiste Melibea? Haveria, realmente, um propósito moral da parte de Rojas? Nota Pelayo que, se exteriormente se cumpre “a lei da expiação”, há no fundo um pessimismo epicúrio; é “la monstruosa confusion de lo humano y lo divino” (pp. 155-63), pois se as personagens vivem numa sociedade cristã e praticam a devo-

---

(5) — M. Menéndez Pelayo. *La Celestina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970,

(6) — Ramiro de Maeztu. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p. 139.

ção exterior, agem e falam como pagãos, ignorando a noção do pecado e o remorso (Calisto fala de Deus, pede a seu auxílio, quando se esforça por conquistar Melibea, sem pretender legitimar essa união perante Deus e os homens; e Melibea, sabendo antecipadamente das suas intenções, aceita-lhe a proposta) E', reitera Pelayo, a confusão, a desordem de idéias que pode ser atribuída ao "escepticismo religioso moral" em que desembocaram, freqüentemente, as conversões forçadas ou interesseiras dos judeus, se bem que possa também ser explicada pela "espantosa anarquía de idéas y costumbres" em que viveu Castela, durante o reinado de Henrique IV e que Rojas traduz (p.163)

Haveria, portanto, na obra, o reflexo do ceticismo religioso e moral de um judeu obrigado a converter-se ao cristianismo.

Ramiro de Maeztu foi outro autor que se esforçou por desvendar a alma semítica de Rojas expressa através das personagens, o seu espírito torturado pelo problema religioso, enfim os sentimentos que o induziram a abandonar a fé dos ancestrais, sem no entanto "adoptar, de corazón, la de su patria nativa" (7) Contrário a Pelayo que, acreditando nas palavras de Rojas 'a un su amigo' no sentido de considerar a obra não própria de seus estudos de direito, a tal razão atribui o anonimato da peça, já Maeztu assinala que, na mesma "Carta a un su amigo", Rojas tece tantos e tais elogios à *Tragicomédia* que estes invalidam a hipótese de Pelayo. Rojas não estava envergonhado de tê-la composto; ao contrário, jactava-se de ser o autor, mas outra razão o impelira a ocultar sua autoria, protegendo-se com os nomes de Juan de Mena ou de Rodrigo Coça: estes seriam os autores do Ato I da peça que Rojas retomara, terminando-a. Textualmente, diz Maeztu:

No puede ser que un abogado de Talavera sienta como tal abogado desdoro de haber compuesto la mejor obra de lengua castellana. *Hay que buscar otra razón para que se esconda detrás de los nombre de Juan de Mena o Rodrigo Cota, aunque pregone el suyo propio en los versos acrósticos. Y la razón de ello es que no se trata meramente de la obra de un converso que no se entusiasma con su nueva religión, sino de una obra en que se explayan los sentimientos, no digo las razones, que a convertirse le indujeron* (p. 139 — O grifo é nosso).

E são os sentimentos que levaram Rojas e tantos mais à conversão não espontânea.

---

(7) — Ramiro de Maeztu. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 106-60.

Recorda Maeztu que o processo da Inquisição contra o sogro de Rojas não se deve apenas à prática dos ritos judaicos, mas precisamente à “indiferencia respecto a su nueva fe”, sendo ele — como muitos—o tipo do converso que, tendo deixado de ser judeu, não passara a ser cristão. Seria então *A Celestina* um meio para possibilitar a Rojas a descarga de sentimentos armazenados em seu peito. Assim, ao publicar a obra, não se identifica como autor, temendo a descoberta de seus propósitos; como não vêm as perseguições, ousa, não só corrigi-la e aumentá-la, como também declarar sua autoria, nos versos acrósticos. Retornando, porém, o temor das conseqüências por sua temeridade, atribui o Ato I aos dois autores já mencionados, Mena e Cota, num Prólogo tão altamente elogioso que conduz à dúvida quanto a ser ele o autor. Dessa maneira, muito habilmente, atribui-se o mérito de ter criado a obra e desvia as possíveis reações por parte do “celo inquisitorial” (p. 140)

Digno de nota é o fato de ser a *Tragicomédia de Calisto Melibea* a única obra de Rojas, como se após ter “descarregado o peito”, e havendo tomado todos os cuidados para ocultar suas intenções — inserindo citações eruditas e, dando, no final, um conselho aos leitores (ou espectadores): Calisto e Melibea devem ser tomados como caso a ser evitado e Deus deve ser amado—, pudesse então Rojas dedicar-se total e exclusivamente aos seus clientes. Em lugar de continuar uma brilhante carreira literária, prefere calar-se; nada mais tem a dizer. Ou, como diz Maeztu, *La Celestina* é um livro:

escrito como consecuencia del tumulto de sentimientos que tienen que aglomerarse en un espíritu que pasa por trance tan severo como el de una conversión religiosa en el siglo XV y en los judíos de España, que fue en 1492 (...) tiempos de grandes mudanzas, de grandes expectativas e inquietudes (p. 140).

Numa breve revisão histórica, vemos que quando da primeira edição de *A Celestina*, os judeus atravessavam momentos difíceis. Em 1481, houvera o estabelecimento da Inquisição em Sevilha; no mesmo ano, mais de 3.000 pessoas de origem moura ou israelita foram queimadas, em Andaluzia; em 1483, Torquemada fora nomeado inquisidor; em 1492, fora decretada a expulsão dos judeus, sendo que 250.000 dos 300.000 se converteram ao cristianismo, sem resolver, no entanto, senão em parte o problema, pois encontraram a posição tanto dos cirtãos velhos como dos judeus. No século anterior, houvera perseguições, em várias cidades: Córdoba, Burgos, Toledo, Valência e Barcelona, sendo que nesta última, no dia 6 de maio de 1392, explodiram um grande massacre; a própria guerra civil entre D. Pedro, o Cruel, e Henrique II tivera como centro o problema semita. Mas, tudo passara e, durante o século XV, os cristãos ocupados com

suas lutas recíprocas permitiram aos judeus a recuperação parcial do poder e da influência. Se os “pogrom” do século XIV levaram à conversão forçada dos judeus, já no século XV passou-se a discutir se os cristãos novos eram realmente cristãos e se continuavam a praticar os ritos judaicos. E’ quando a Rainha Isabel, a Católica, promulga o edito, expulsando os judeus, pouco meses após a conquista de Granada. Esta expulsão provocou, como é natural, a premente indagação sobre onde ir: da França, haviam saído os judeus em 1394; da Inglaterra, haviam sido expulsos há dois séculos; na Alemanha, haviam surgido as primeiras repressões; e os judeus da Itália não se manifestavam dispostos a recebê-los. Além desse problema — o local de asilo —, outro era não menos importante, o dos meios de sobrevivência.

Assim se configura a situação. Dos judeus que permaneceram, houve três tipos de conversão: *a aparente*, pois numerosos foram os que adotaram o cristianismo, sem abdicar da prática dos ritos de seus antepassados, enquanto aguardavam a mudança da situação; *a sincera*, a dos que abraçaram a nova fé, com espontaneidade, chegando a alcançar posições relevantes no seio da Igreja (Pablo de Burgos, converso, tornou-se o mais cruel perseguidor dos seus); *a desalentada*, isto é, a aceitação da nova religião, sem nenhum entusiasmo, e com um profundo ceticismo geral. Estes, como assinala Maeztu, talvez tenham sido os mais atingidos pelo acontecimento, perguntando-se, com profunda amargura:

No es verdad que haya nadie que con  
su dedo índice conduzca la historia de los  
hombres y de los pueblos. (p. 144)

E’, como diz o autor, “la negación del providencialismo”, que se encontra em *A Celestina*, composta por um judeu converso, totalmente desiludido, que considera que o mundo não tem sentido; donde suas personagens dominadas “por fuerzas ciegas, el amor en los unos, la codicia en los otros, que los conducen a ‘su amargo y desastrado fin...’” (p. 144). As lamentações de Pieberio, no final da obra, dirigindo-se ao Mundo, seriam reveladoras da sua profunda amargura, reflexo da de Rojas — o judeu converso que fala de seu desengano, de seu ceticismo.

A crítica, como se vê, foi deslocando-se, pouco a pouco. No século XIX, ateu-se de início aos aspectos sentimentais e trágicos de *A Celestina*, vendo em Rojas o Shakespeare espanhol, ou melhor, o precursor do Shakespeare de *Romeu e Julieta*; depois, tentou descobrir a filosofia secreta do autor, o judaísmo pairando sobre a obra, até que nos meados do século atual, certos críticos pensaram em quais

teriam sido os empecilhos para o casamento de Calisto e Melibea, uma vez que não surge, explicitamente, nenhuma rivalidade entre as duas famílias, a exemplo da que separa Romeu e Julieta. Então, quais as barreiras, os obstáculos à realização do casamento de dois jovens solteiros, nobres e reciprocamente apaixonados? Em 1898, o já citado Juan Valera se indagava sobre o porquê dos amores infelizes e sobre a intervenção de uma personagem tal como o é a Celestina, quando outra mais digna poderia ter sido escolhida para servir de intemediária entre os dois jovens. Seria o amor trágico, por predestinação? Não mais satisfazia tal explicação; donde a procura, da parte de certos estudiosos, de uma explicação mais lógica e racional, surgindo então conjecturas: a não legitimação dos amores, a não realização do matrimônio teria motivos sociais; a obra, se bem que de maneira não explícita, abordaria problemas sociais, sendo a ilustração de um problema judaico. Embora com opiniões diferentes aproximam-se, neste sentido, três autores: Emilio Orozco, (8) Fernando Garrido Pallardó (9) e Segundo Serrano Poncela, (10) e suas interpretações foram refutadas por autores de renome, como Marcel Bataillon que qualificou esses críticos de portadores de um “espírito quimérico”, capaz de engendrar tais explicações. (11)

Serrano Poncela, influenciado por teorias de Américo Castro e crendo no “racismo judeu” como precedente e fonte das tendências discriminatórias na Espanha, considera que Calisto é cristão velho enquanto Melibea pertence a uma família de cristãos novos que, por seu sentimento de superioridade, não permitiria tal aliança. Embora não haja indicações explícitas de tal oposição, o autor assinala uma série de argumentos em favor de sua tese.

Já Fernando Garrido Pallardó defende opinião contrária, isto é, a oposição viria não da família de Melibea, mas da de Calisto, razão pela qual ele jamais acena com a possibilidade de casamento. É realmente curioso que nenhum crítico anterior houvesse notado que, quando se abre a peça, com a cena do encontro dos dois jovens, na “huerta” da casa da moça, antes mesmo que o rapaz expresse suas intenções, Melibea, que apenas o vira passar diante da residência, sabe de antemão que o seu amor é “ilícito” e que jamais será pedida em casamento. Reage, violentamente, dizendo-lhe:

---

(8) — Emilio Orozco. *La Celestina-Hipótesis para una interpretación. Insula*. (Madrid), 15/3/1957.

(9) — Fernando Garrido Pallardó. *Los problemas de Calisto y Melibea*. Barcelona, Ed. Canigó \* Figueras, 1957

(10) — Segundo Serrano Poncela. *El secreto de Melibea*. Madrid, Taurus, 1959.

(11) — Marcel Bataillon. “*La Célestine*” *selon Fernando de Rojas*. Paris, Didier 1961, p. 174.

¡Vete( ¡Vete de ahí torpe! Que no puede  
mi paciencia tolerar que haya subido en  
corazón humano conmigo el ilícito amor  
comunicar deleyte.

Oposição da família dela ou da dele? Parece-nos que Garrido Pallardó defende melhor sua tese, quando chama a atenção de todos para as palavras de Pleberio, diante da tristeza da filha, já quase no final da peça. Exprime o velho pai não só seu grande amor por ela, como sua disposição para ouvi-la, compreendê-la, ajudá-la; enfim, para resolver a situação:

Si tu me cuentas tu mal, luego será remediado. Que ni faltaran  
medicinas, ni médicos, ni sirvientes para buscar tu salud, agora  
consista en yervas, o en piedras, en palabras, o este secreta en  
cuerpos de animales. Pues no me fatigues mas, no me atormen-  
tes, no me fagas salir de mi seso, y dime que sientes.

(Ato XX — p. 287)

Mas detenhamo-nos no começo da obra, no encontro na “huerta” da casa da jovem, onde Calisto entra “empos de un falcón suyo”, diz o Argumento do Ato I. E nota Garrido Palardó, com muito acerto, que o rapaz lá entra sem pedir autorização e sem experimentar o menor temor diante da reação dos proprietários, o que seria normal se estes fossem nobres cristãos velhos. Se os cavalheiros, por um privilégio feudal, gozavam do direito de invadir a terra dos plebeus, durante a caça, a atitude de Calisto revela sua superioridade em relação a Melibea. Ora, o *Argumento Geral* da obra que só foi acrescentado em edição de 1502, ao referir-se à moça, fala de sua nobreza; seria para ocultar a sua origem judaica? Diz o Argumento:

Calisto fue de *noble linaje*, de claro ingenio, de gentil disposición,  
de linda criança, dotado de muchas gracias, de estado mediano.  
Fue preso en el amor de Melibea, muger moça, muy generosa de  
*alta y serenissima sangre*, sublimada en prospero estado, uma  
sola eredera a su padre Pleberio, y de su madre Alisa mry amada  
( ) (O grifo é nosso).

Pelo que se observa, ambos os jovens pertencem a famílias nobres e se caracterizam por uma série de qualidades, o que justificaria a aproximação, visando ao matrimônio; nada há, segundo o Argumento, que os separe. Mas o fato de Calisto invadir a casa da moça, sem autorização e sem temor das conseqüências, revela a incoerência entre seu comportamento como cavalheiro e o respeito devido a uma família nobre.

É preciso, ainda, atentar à condição de Calisto: dedica-se a um esporte adequado a uma família rica, pois o falcão (ou “nebli”) é ave caríssima; aliás, há várias referências à sua riqueza. Assim sendo, o normal seria que estivesse acompanhado de criados; mas ele está só e a pé. Isto levou autores a pensar que Rojas teria modificado o local da cena inicial, mesmo porque impossível seria a caça na cidade, onde se encontra a residência de Melibea. Tal inverossimilhança poderia ser explicada por uma necessidade de ordem religiosa: a cena se passaria, inicialmente, na Igreja, lugar inadequado a diálogos amorosos, sobretudo em obra de autor que é judeu converso, o que determinou a mudança. Além disso, poderia ter também havido influência do tema novelesco do cavalleiro que persegue uma ave e salta os muros de um jardim, aí encontrando uma bela dama (é o tema de *Orlando Furioso*); mas se pensarmos justamente neste pormenor — saltar os muros —, ressalta a contradição. Durante as vezes que Calisto se encontra, à noite, com Melibea, é obrigado a utilizar-se de escada para transportar os altos muros da casa da jovem, e é ao descer precipitadamente os degraus que escorrega e cai, causa de sua morte. Ora, como Calisto entrou tranqüilamente, nessa primeira cena, sem auxílio de escada? É que teria havido mudança de cenário, da Igreja para a casa de Melibea; aliás se se passasse, realmente, na casa, ela chamaria os criados para que expulsassem Calisto. Ela não só não faz isso, como é preciso notar que a linguagem usada por Calisto, como que contaminada pelo ambiente de igreja, está repleta de alusões a Deus e aos santos. Transcrevamos as primeiras palavras dos jovens:

— En esto veo, Melibea, *la grandeza de Dios*.

¿En que, Calisto?

— En dar poder a natura que de tan perfecta formosura te dotasse, y fazer a mi inmerito tanta merced que verte alcançasse, y en tan *conveniente lugar*, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. Sin dubda, incomparablemente es mayor tal galardón que *el servicio, sacrificio, devocion y obras pias que por este lugar alcanzar yo tengo a Dios ofrecido*.

¿Quien vido en esta vida cuerpo glorificado de ningun hombre como agora el mio?

Por cierto, *los gloriosos santos, que se deleytan en la vida divina*, no gozan mas que yo agora en el acatamiento tuyo (...)

(O grifo é nosso).

---

(12) — Notas de aula, durante um curso de Pós-Graduação na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Central de Madrid.

Teria havido, portanto, a mudança do local em que se passa a primeira cena, pois um judeu converso não deveria situar uma cena amorosa numa igreja; por outro lado, se não houver, Melibea não seria nobre — como indica o Argumento Geral da 2ª edição —, pois se o fosse, sua casa não teria sido invadida por Calisto. E curiosa é a observação de Garrido Pallardó, quanto às palavras pronunciadas pelo rapaz e dirigidas a Melibea; diz ele:

“Pero como soy cierto de tu limpieza de sangre”

(Ato XII, p. 211)

Ora, diz o crítico, essa é uma prova irrefutável da origem judaica da protagonista, pois tal alusão, além de indelicada, era profundamente ofensiva, sobretudo quando dirigida a pessoa de elevada categoria social; além disso, sendo Calisto tão galante e apaixonado, nunca deveria exprimir-se de tal maneira à mulher amada.

O *Argumento Geral*, ausente na edição de Burgos, parece, pois, pretender dissimular o problema judaico. Vejamos, por exemplo, as atividades de Melibea e os dos pais, Alisa e Pleberio. Mãe e filha se dedicam a ficar, e tal atividade não era própria de grandes senhoras, observa o autor ao qual vimos nos referindo, que cita a Lei do Talmud relativa à obrigação feminina de dedicar-se aos trabalhos, pois “a ociosidade engendra maus pensamentos”. Ora, os conversos espanhóis conservaram inúmeros costumes talmúdicos, com a aprovação da Igreja, mas as senhoras nobres preferiam empregar suas horas livres, lendo livros de cavalaria ou ouvindo um jogral ou uma cantora. Quanto ao pai de Melibea, através de suas palavras — depois corrigidas na 2ª edição —, acusa a sua habilidade manual que não era característica de um nobre cristão velho. Por exemplo, quando Melibea lhe pede um instrumento para tocar, ele responde:

“Esso, hija mia, luego es hecho. *Yo lo voy a aparejar*”

(O grifo é nosso)

Mas, tendo Rojas percebido a incongruência, corrigiu-as, escrevendo:

“*Yo lo voy a mandar aparejar*”

(Ato XX p. 288)

Mas se aqui, numa clara correção, inseriu o verbo “mandar”, mais adequado a um fidalgo que distribuiu ordens, em outras ocasiões emprega uma linguagem que expressa tipos de atividades em desacordo com a sua situação, se é que é um nobre e rico cristão velho. Desesperado diante do suicídio da filha, sua única herdeira, se pergunta:



¿Para quien *fabriqué* navíos?  
¿Para quien adquirí honras?  
¿Para quien *planté* árboles?  
¿Para quien *fabriqué* navíos?

(Ato XXI, p. 295)

Ora, tais verbos convêm a um homem que trabalha, ou melhor, trabalhou com a terra, com construções. Mesmo que tivesse sido um simples escudeiro, não usaria esses verbos, mas sim

*conquisté* (em lugar de *edifiqué*) torres;  
*usurpé* (em lugar de *planté*) árboles;  
*apresé* (em lugar de *fabriqué*) navíos.

E se superior a um simples escudeiro, teria lutado ao lado do rei na guerra de Granada, deixando aos não nobres a rude tarefa de “construir”, “fabricar” e “plantar”

Os exemplos apontados pelo crítico parecem bastante convincentes quanto à origem da família de Pleberio. Mas vejamos outros: dos criados a Melibea por mais desagradável e pejorativas que fossem, ainda seriam aceitáveis se não saíssem de seu mundo; chegam, no entanto, a assim manifestar-se diante do próprio Calisto, sem que este reaja em favor da amada. Por exemplo, amar Melibea é, para Sempronio, um sentimento que diminui o mérito do amo, ou, textualmente:

Ponte, pues, en la medida de honrra,  
*piensa ser más digno de lo que te reputas*. Que cierto, pior estremo es dejarse *hombre caer de su merecimiento*, que ponerse en más alto lugar que deve.

(O grifo é nosso)  
(Ato I, p. 32).

E outro criado, Pármemo, exprime ao próprio Calisto que o amor por Melibea acarreta a sua perda:

Señor, porque perderse el outro dia el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada, (causa) de la ver y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causara *perder tu cuerpo y (el) alma y hacienda*.

(O grifo é nosso)  
(Ato II, p. 66)

Parece, realmente, que Melibea é sempre considerada inferior a Calisto, apesar de seu “sereníssimo sangue” que consta no Argumento Geral. Por exemplo, quando os dois criados de Calisto, motivados

pela cobiça, matam a alcoviteira Celestina e são por isso mortos pela justiça, o normal na época seria a reação do amo. Mas ele nada faz, evitando expor-se através das necessárias explicações; limita-se a permanecer na sua própria casa, a proferir palavras. Preocupa-se com seu nome, com sua honra, dizendo:

“No osaré (salir) ante gentes”

(Ato XIII, p. 23’).

E ao sofrer a queda mortal, quando saltava precipitadamente o alto muro da casa de Melibea, seu cadáver é imediatamente removido pelos criados preocupados com a “sua” honra que ficaria prejudicada se ali fosse encontrado. Diz um deles:

Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde *no padezca su honrra detrimento, aunque sea muerto en este lugar.*

(O grifo é nosso)

(Ato XIX, p. 283)

“Este lugar”, diz Garrido Pallardó, que atingiria o amo já morto, bem como os familiares, só poderia ser o bairro judeu; e Melibea, uma judia conversa, pois não se preocupam com a sua honra (o que pareceria natural), bem marcando a diferença social entre os dois jovens.

Até o momento, vimos nos referindo ao par apaixonado e aos pais da jovem; falta-nos focalizar a velha Celestina, uma das figuras literárias trançadas com contornos bem firmes e que inspiraria não poucas criações. Celestina, chamada por Calisto para ajudá-lo na conquista de Melibea, consegue com habilidade e presteza convencer a jovem; é curiosa, no entanto, sua primeira visita à família. Apresenta-se para vender-lhe fios, linhas, etc. e é logo introduzida na casa, fato que Calisto estranha, chamando-a “osada”, e ouvindo então a seguinte explicação da alcoviteira:

*Cuatro años fueron mis vecinas.* Tratava con ellas, hablava y reya de día y de noche. Mejor me conoce su madre que a sus mismas manos, aunque *Melibea se ha fecho grande, muger discreta, gentil.* (O grifo é nosso)

(Ato VI, p. 126)

Se Celestina foi vizinha da família, e se a profissão de alcoviteira não é das mais dignas, Melibea e os seus não teriam residido em bairro elegante, confirmando-se a hipótese de que o *Argumento Geral* teria sido acrescido à obra para dissimular seu aspecto judaico, isto é, problemas da época. Realmente, Celestina é reconhecida por Melibea e família, não tendo ela inventado a Calisto o fato de terem sido vizi-

nhos. Tomemos a cena em que ela vai visitá-los pela primeira vez: quando Lucrecia, a criada, lhe pergunta o motivo da visita, a velha explica que é o amor pelas senhoras e o desejo de vê-las, pois diz:

“después que *me mudé* al otro barrio

“después que *me mudé* al otro barrio no han sido de mi visitadas

(O grifo é nosso)

(Ato IV, p. 82)

E, quando Lucrécia comunica a visita a Alisa, que de início não reconhece Celestina, dá-lhe a criada a explicação seguinte:

“aquella vieja de la cuchillada que *solía* vivir en las tenerías a la cuesta del rio”

(Ato IV, p. 83)

Mas este passado “solía” será um presente, no comentário do criado Pármeno; ela não *vivia*, mas *vive*, ou textualmente:

*Tiene* esta buena dama al cabo de la ciudad, *allá cerca de las tenerías*, en la cuesta del río una casa apartada, medio caída, poco compuesta e menos abastada.” (O grifo é nosso)

E Melibea, falando com Celestina, lhe pergunta se morava junto ao cortume; é, novamente, o passado:

— ¿Eres tu Celestina, la que *solía* morar a las tenerías, cabe al rio?

— Hasta que Dios quiera.

(O grifo é nosso)

(Ato IV, p. 88)

Presente ou passado, Celestina mora ou morou junto ao cortume, bairro modesto, onde habitualmente residiam os judeus. E embora oscile a indicação do tempo, Celestina e a família de Melibea foram vizinhas; ou são, talvez, levando à idéia de que a residência da jovem não teria sido ou não seria nenhum palácio e a família não pertenceria à nobreza, como diz o Argumento Geral, anexado, como sabemos, à 2ª edição. E Garrido Pallardó, muito acertadamente, estabelece vínculo com a cena inicial em que Calisto fala do falcão que caiu na “huerta” de Melibea (se é que não houve a mudança de local: da igreja para aí, dizemos nós), notando que as hortas só aparecem perto de raios ou cursos d’água, isto é, junto aos cortumes, dados que falam da situação da família da jovem.

A verdade é que Melibea é gentil, educada. Tendo nascido quando os pais já gozavam de uma boa situação econômica, recebeu uma boa educação, diferenciando-se de Alisa, cuja forma de expressão

é bastante grosseira. Diz o crítico, cujas idéias estamos expondo, que Alisa, procedente do povo, conserva expressões tais como “Mala landre te mate” (“landre” = pústula, varíola), que são também usadas por Elicia (que a aplica a Sempronio) e por Celestina (quando fala a Pármemo) O “sereníssimo sangue” de Melibea não é, pois, tão sereníssimo como o apregoa o Argumento Geral.

Celestina seria então judia? Parece que sim, se considerarmos o papel da casamenteira entre os judeus. E assim comprendemos a causa da retirada de Alisa, sob o pretexto de que vai visitar a irmã doente; embora não ignore a fama da velha — posteriormente, chega a prevenir a jovem contra a má influência celestinesca —, deixa as duas, com a esperança talvez de um futuro casamento. Alisa chama-a de “honrada vezina”, de “honrada muger” (p. 84 — p. 85), mas depois, ao vê-la uma segunda vez com Melibea, previne a jovem contra a alcoviteira:

“Daña la fama. Atres vezes que entra en una casa engendra sospechas

(Ato X, p. 193)

Proibe Melibea de recebê-la sozinha; não a proibe, porém, totalmente. Teme sua “tradição” — Rojas emprega três vezes o termo, e sempre demaneira adequada —, fato que leva G. Pallardó a aventar a hipótese de que haveria talvez o medo de Alisa de uma possível denúncia da Celestina ao Santo Ofício, isto é, a alcoviteira, se ofendia, poderia acusá-los da prática dos ritos judaicos, apesar da sua conversão ao cristianismo. Isto explicaria também a atitude de Celestina em relação a Calisto e a Pleberio; diz ela, ao meditar, em voz alta, sobre sua atuação no caso Calisto-Melibea:

Quando a los extremos falta el medio, *arrimarse el hombre al más sano*, (que) es discreción. Más quiero yo *offender a Pleberio* que *enojar a Calisto*. (O grifo é nosso)

(Ato IV, p. 81)

Se ela prefere *ofender Pleberio* (a ofensa é mais grave que a *zanga*) a *provocar a zanga de Calisto* é porque é mais conveniente *apoiar-se ao mais são*. Calisto é, pois, o mais são e Pleberio é o “enfermo”; e sua enfermidade é — nota o crítico — o não ser cristão velho.

Quanto à Celestina judia, indica o crítico, como “prova indiscutível”, um episódio do Ato I. Quando a velha astuta quer atrair Pármemo para ajudá-la nos seus planos, fala-lhe dos pais e das circunstâncias em que ele, Pármemo, lhe foi entregue, sem testemunhas (p. 51) Em toda a obra, a alcoviteira menciona Deus, mas nesta sua ex-

posição a Pármemo, quando chega a supor Deus como testemunha, usando pronomes (escritores com minúsculas), Garrido Pallardó identifica um costume hebreu que é transcrito:

Si sólo se presenta un testimonio, se concede el juramento y se aduce la presencia del Altísimo, sin pronunciar, en prueba de respeto, el santo nombre de Jehova. (13)

Celestina aconselha ainda Pármemo, que é também um converso, d'zendo-lhe:

dexa los ímpetus de la juventud y tornate con la doctrina de tus mayores a la razón.

Reposa en alguna parte

(Ato I, p. 53)

E pergunta o crítico: “¿Cuál puede ser esa doctrina sino la hebrea, en que se aguardaba el descanso en la tierra prometida?” (14)

Impossível finalizarmos este trabalho sem tecer algumas considerações sobre o suicídio de Melibea e a conseqüente lamentação de Pleberio. Desesperada diante da morte acidental de Calisto, a protagonista se acusa ao pai, enumera as faltas cometidas, exprime os remorsos e passa a lamentar-se do ocorrido, lançando-se finalmente do alto da torre (Ato XX) Mas, entre suas palavras, estão estas que lhe revelam a preocupação com a morte de Calisto:

“Cortaron las hadas sus hilos, cortaronle sin confesión su vida, cortaron mi esperanza (. .) (p. 291)

Observa então o crítico, aqui sempre mencionado, que Melibea é cristã, uma vez que pensa na importância da confissão para o jovem que encontra a morte, inesperadamente; mas, Melibea conserva as marcas da sua antiga religião, sobretudo porque o pai, embora converso, continua a praticar os ritos judaicos, sendo suficiente a leitura das últimas palavras de Pleberio. Chorando a morte prematura da filha, que ele tanto ama e por quem tanto trabalhou, Pleberio exprime certos sentimentos e numa linguagem que não são próprias de um nobre castelhano, cristão velho. Se o fosse, consideraria a morte de Melibea um castigo merecido e, no caso dela estar viva, ele mesmo se arremessaria para matá-la, isto porque o conceito da honra, vigente na época, era dos mais bárbaros; para vingar-se da ofensa, precipitar-se-ia também contra os familiares do responsável pela conduta da filha, incendiando-lhes a casa. Enfim, seria uma vingança dura e cruel. Em lugar disso,

---

(13) — F. Garrido Pallardó. *Op. cit.*, p. 81.

(14) — F. Garrido Pallardó. *Op. cit.*, p. 82.

porém, o velho se entrega a pungentes lamentos, pedindo a Alisa para que o acompanhe nos gemidos e suspiros. Ouçamo-lo na expressão de sua dor, arrancando os cabelos brancos e arranhando o rosto (observação da mulher):

¡(O) mi hija despedaçada! (. . .)  
¿Por que te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por que dexaste penado? ¿Por que dexaste triste y solo in hac lachrymarum valle?

(final do Ato XXI)

Mas, antes, maldiz o amor, causa de tanta desgraça, proclama a inutilidade do seu trabalho (em perguntas à quais já nos referimos pelo tipo de atividades que ele teria exercido: “edifiqué torres”, “planté árboles”, etc), e afirma a irrelevância dos bens que adquiriu, diante da perda irremediável da filha:

¡O fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! ¿Por que nos executaste tu cruel yra, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por que no destruiste mi patrimonio? ¿Por que no quemaste mi morada? ¿Por que no assolaste mis grandes heredamientos? (Ato XXI, pp. 295-6)

E aqui, em todas essas palavras finais, impossível, parece-nos, deixar de encontrar expressa a doutrina judaica, de Rojas, através de sua personagem.

Se retomássemos a opinião dos críticos que se debruçaram sobre a obra, notaríamos como houve o deslocamento de seu enfoque. O judaísmo da peça, a alma semítica do autor, vários já os haviam detectado; mas reconhecer na obra a ilustração do problema cristão novo x cristão velho, problema que extrapola o relato do trágico amor dos dois jovens apaixonados, é atribuir-lhe maior dimensão; não se trata, pois, apenas da infelicidade do par amoroso, mas de todo um novo, pintada por alguém que, sendo judeu converso, não ignorava a situação, uma vez que a vivia. E preferimos finalizar, com as palavras iniciais de Fernando de Rojas em “El auctor a un su amigo”, em que bastante sugestiva é a expressão pleonástica “común patria”:

( . . .) me venia a la memoria, no solo la necesidad que nuestra comun patria tiene de la presente obra ( . . .)

E a obra — a única de Rojas — continua a ser motivo de estudos, não apenas na Espanha, e sob diferentes aspectos, tal a riqueza de seu mundo novelesco ou cênico. É a inesgotabilidade, marcada das obras-primas.

## ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE OS MODELOS EM LINGÜÍSTICA

*Cidmar Teodoro Pais*

### 1. Preliminares

Há dois séculos vem constituindo-se a Lingüística como uma das chamadas ciências humanas e, durante esse tempo, pesquisas que se foram desenvolvendo num ritmo acelerado permitiram-lhe, progressivamente, definir com maior precisão o seu objeto, dar aos seus métodos de investigação notável rigor e ampliar-lhe consideravelmente o campo de atuação, de tal forma que hoje se tornam necessárias cuidadosas reflexões epistemológicas, tanto para aqueles que se dedicam à *praxis* científica, como para aqueles que se utilizam dos seus resultados.

Com efeito, os primeiros contactos com a ciência da linguagem produzem, muitas vezes, nos não iniciados um sentimento de perplexidade, que lhes impossibilita uma visão mais clara da coerência de suas proposições teóricas, da sua abrangência e do alcance de suas possíveis aplicações.

Por outro lado, faz-se urgente semelhante reflexão entre os próprios lingüistas, na medida em que pretendam conduzir de maneira produtiva os seus projetos, sem deslizar para o caminho fácil mas esterilizante do tecnicismo, da aplicação imediatista e, até mesmo, ingenua dos modelos teóricos, que lhes esvazia o poder de análise, descrição e explicação e que anula ou, pelo menos, reduz sensivelmente a função crítica do método científico.

Diante da multiplicidade das posições, da extensão e da complexidade das questões envolvidas, o presente artigo tem o propósito, apenas, de oferecer modesta contribuição a um exame que se impõe, no estágio atual da ciência. De fato, parece-nos oportuno tecer algumas considerações sobre modelos, ou, mais exatamente, sobre os *meta-modelos*, cuja sucessão e continuado aperfeiçoamento caracte-

rizam, essencialmente, os progressos da Lingüística, nas diferentes etapas de sua ainda breve história.

Nesse sentido, cumpre observar, desde logo, que a compreensão clara das diversas teorias lingüísticas, do seu papel no desenvolvimento da ciência, entendida como um processo — a construção e permanente reconstrução de um *saber* — e em seus desdobramentos tecnológicos — a elaboração e constante reelaboração de um *saber fazer* — exige sempre determinado recuo epistemológico.

## 2. A concepção “clássica” de língua

Como não poderia deixar de ser, os primeiros lingüistas tomaram por base e ponto de partida de seus trabalhos as propostas formuladas pelos gramáticos, filólogos e filósofos da linguagem, nos séculos XVI, XVII e XVIII, as quais constituíam, por sua vez, a retomada e o prosseguimento da tradição greco-romana, nesse campo.

Do ângulo que aqui nos diz respeito, as línguas consideradas “de civilização” — o grego, para os sábios de Alexandria, do século II a.C.; o grego e o latim, para os gramáticos romanos; o grego, o latim e as línguas européias de prestígio político e cultural, segundo critérios bastante variáveis, para os gramáticos e filólogos posteriores ao Renascimento — são concebidas de tal forma que apresentam, fundamentalmente, três grandes fases em sua história: a) um período “arcaico”, de “formação” da língua, a partir da linguagem “rude”, “pobre”, de pastores e agricultores, de soldados e camponeses, e onde surgem também os primeiros autores, que conferem “identidade” à essa mesma língua; b) um período em que a língua se manifesta em toda a sua “plenitude”, em que se revela “perfeita” ou “a mais perfeita possível”, período que se define como apogeu político e cultural, ao qual pertencem os melhores autores, que, por isso mesmo, são aqueles que se deve ensinar em classe, donde a denominação errônea e *a posteriori* de período “clássico”; c) um período de “decadência”, de *perda* dos valores de civilização, de “deterioração” da língua, que conduz a um *sermo uulgaris*, do qual as pessoas “bem formadas” devem fugir.

Dessa maneira, associaram-se, em situações históricas comparáveis, sob certos aspectos, às fases de formação, de constituição e crescimento, de máxima expansão e poder, político, econômico, de estagnação, declínio e refluxo de diferentes impérios (mesmo quando assim não se autodenominavam), outros tantos períodos, fases de suas respectivas línguas, que lhes corresponderiam, poder-se-ia dizer, “segundo a natureza das coisas”



Trata-se, sem dúvida, de sua concepção que persiste ainda hoje, de forma mais ou menos nuançada, na educação institucionalizada de muitos países e que explica, de certo modo, algumas facetas de política educacional e cultural de seus governos.

Assim, a gramática e a filologia, explicitamente criadas pelos sábios de Alexandria, parcialmente retomadas pelos gramáticos romanos, novamente retomadas e amplamente desenvolvidas, sobretudo a partir do século XVII, caracterizaram-se, desde o momento em que foram concebidas, como disciplinas complementares, por seus métodos e objetivos.

Efetivamente, a gramática definiu-se, logo de início, como uma disciplina simultaneamente descritiva e normativa, que se propunha oferecer os elementos para ensinar a “escrever com correção e elegância”, extraíndo-se suas regras e recomendações do conjunto dos textos dos bons escritores, tomados por modelos a serem imitados — e que mereciam semelhante classificação, diga-se de passagem, de acordo com critérios nem sempre muito claros.

A filologia, por seu lado, constituiu-se como “o estudo da cultura através dos textos”, definição bastante ambiciosa e, ao mesmo tempo, bastante incompleta, no que concerne aos seus procedimentos e às tarefas que lhe foram atribuídas.

Com efeito, pretendendo ensinar a “escrever com correção e elegância”, como vimos, para preservar o “patrimônio” lingüístico, opondo-se à “deterioração” da língua, a gramática precisa apoiar-se, ao formular suas regras, nos textos dos bons escritores, que lhe conferem autoridade. Torna-se necessário, pois, o trabalho da filologia, ou seja, examinar e comparar diferentes variantes e versões de suas obras, que, observadas em suas sucessivas edições manuscritas ou impressas (a partir de Gutenberg), as fazem pouco confiáveis, quanto à fidelidade em relação ao texto original, para tentar, desse modo, reconstituir um texto que seja o mais próximo possível daquele, bem como esforçar-se por elaborar e propor uma explicação válida dos dados culturais nele contidos, de modo a torná-los, conforme o caso, compreensíveis ou mais compreensíveis.

Contudo, no julgamento das variantes e das versões, na escolha das formas que se devem considerar adequadas, é preciso lançar mão de critérios, dentre os quais não são de menor importância os fornecidos pela gramática, já que, entre outras coisas, os grandes escritores, por definição, “escrevem bem” e não cometeriam erros de gramática. E o ciclo recomeça.

Verifica-se, pois, que a chamada gramática tradicional faz abstração da linguagem oral, de maneira praticamente constante. E os textos selecionados como representativos da linguagem escrita são, invariavelmente, aqueles que se inserem nos cânones de determinada “literariedade”, muito embora se reconheça uma “graduação”

Por outro lado, conquanto os autores possam achar-se relativamente distanciados no tempo — comumente por vários séculos —, os seus textos, em que se documenta e inspira a gramática tradicional, para formular suas regras, são tomados como representativos, não somente de uma língua, mas de um mesmo estado de língua, numa espécie de sincronia *avant la lettre*, extremamente flexível em seus limites.

### 3 As concepções medievais e renascentista de signo

A maneira como são concebidos os signos numa cultura corresponde ao que Foucault chamou de *atitude epistêmica* e constitui um dos elementos determinantes, na proposição de uma tipologia das culturas.

De forma sumária e restrita, aqui, aos aspectos que nos interessam de perto, pode dizer-se que a Idade Média ocidental e cristã, em sua cosmovisão teocêntrica, entendia os signos — verbais e não verbais — como “a parte material, visível, de uma realidade espiritual maior, invisível”. Assim, por exemplo, a imagem de um santo, numa catedral, era parte desse mesmo santo, a palavra *amor* era parte dessa realidade espiritual, o “*amor*”. Semelhante concepção persiste, intuitivamente, em muitos sujeitos falantes-ouvintes, ainda em nossos dias. Basta observar como lhes desagrada nomear ou ouvir nomear certas doenças, por temor que isso as atraia ou faça presentes.

Autêntica revolução política, econômica, filosófica, espiritual e cultural, o Renascimento elaborou, ou reelaborou, na retomada de muitos valores da civilização greco-romana, uma visão antropocêntrica do mundo. Apto a compreender e dominar o mundo, por sua racionalidade, “o homem é a medida de todas as coisas”, como dizia Protágoras. É a medida, pois, do belo, do bom e do justo.

Desse modo, os signos passam a ser vistos, a partir da Renascença, como “a representação adequada do mundo natural”. O signo não é mais concebido como parte do objeto, mas como seu representante, ou seja, na verdade, outro objeto, que, no entanto, tem uma função específica, a de representar *in praesentia*, nomeando-o, àquele primeiro objeto *in absentia*. É dada ênfase ao mundo natural, e não ao espiritual, de acordo com a cosmovisão antropocêntrica, em que tudo deve submeter-se à razão humana. Resta, sem dúvida, o comple-

xo problema de saber em que termos essa representação é *adequada e*, para semelhante questão não se encontrou, até hoje, solução plenamente satisfatória.

Chegou-se desse modo, à chamada teoria clássica de signo: “o signo é signo de alguma coisa”

Assim o entenderam, também, os gramáticos de Port-Royal, que consideraram, então, a linguagem humana como, fundamentalmente, lógica e universal. Tomaram por referência e, ao mesmo tempo, por instrumento de trabalho a lógica formal, alética, proposta por Aristóteles e reelaborada por São Tomás de Aquino, dentre outros. As distorções observáveis nos discursos dos homens decorrem de sua natural imperfeição; todavia, uma análise rigorosa permite reduzir e submeter tais discursos aos modelos lógicos. Para os gramáticos de Port-Royal, a natureza do signo, a natureza e a universalidade da linguagem humana encontram sua explicação última na teologia.

#### 4. A lingüística histórico-comparativa

Essa visão rápida de alguns conceitos e métodos importantes, que antecederam à criação da Lingüística, pareceu-nos útil, para a melhor compreensão de seu ulterior desenvolvimento.

Primeira grande etapa da ciência da linguagem, a lingüística histórico-comparativa tomou por modelo, como o fizeram as demais ciências no século XIX, a biologia, considerada a ciência-padrão, a de maior prestígio. Assim, a Lingüística, nesse período, pode ser definida como positivista, evolucionista, historicista, causalista.

No âmbito dos estudos da linguagem, um dos eventos determinantes foi, certamente, a descoberta do sânscrito. Língua geograficamente distante e cujos falantes não teriam tido, ao que se sabia, nenhum contato com as línguas européias, no período histórico, chamavam fortemente a atenção suas similitudes, sob vários aspectos, com o latim, o grego e o gótico.

Desencandeou-se, pois, toda uma vastíssima série de trabalhos de comparação dessas línguas e, logo em seguida, de muitas outras — como, por exemplo, as línguas românicas e as línguas germânicas — que conduziu a uma extraordinária produção científica.

O método histórico-comparativo propunha, basicamente, a realização de duas tarefas. A primeira consistia no estudo comparativo da evolução de línguas, nos períodos historicamente documentados. De início, despertaram a atenção dos lingüistas as semelhanças entre diferentes línguas. Percebeu-se, no entanto, que essas semelhanças,

por interessantes que fossem, não constituíam um critério seguro, eram enganosas, poderia tratar-se de simples coincidências. Assim, em sua forma definitiva, as pesquisas histórico-comparativas passaram a considerar como elementos probantes as *diferenças constantes* entre várias línguas, ou seja, as *correlações*, do tipo

grego	latim	sânscrito	gótico
πατήρ	pater	pitr	fadar

(onde gr , lat. e skr. apresentam *p-*, o gót. apresenta *f-*; onde lat. e gr *-er*, skr, *-r*, gót. *-ar*, etc.) Semelhantes correlações, reunidas em extensas listas, demonstravam evoluções divergentes, a partir de formas comuns — inferíveis a partir dessas mesmas correlações e em relação às línguas consideradas — e permitiam, também, definir grupos de línguas, estabelecendo entre elas graus de parentesco.

Constituía a segunda tarefa da lingüística histórico-comparativa a reconstrução lingüística, isto é, a tentativa de reconstituir os períodos não documentados, ligados a uma língua ou a um grupo de línguas. Essa reconstrução poderia referir-se a períodos anteriores ao da evolução documentada, como foi o caso, por exemplo do indo-europeu. Língua hipotética, foi assim chamada porque a reconstrução de suas formas, hipotéticas, a partir dos dados evolutivos conhecidos de línguas da Ásia (o sânscrito e o persa) e da Europa (o grego, o latim, o celta, o lituano, o albanês, o gótico, etc.), permitia integrar as *correlações* estabelecidas entre essas línguas pelo método histórico-comparativo num todo coerente, que explicava muitos aspectos de sua evolução e que autorizava, tendo em vista a coerência das correlações evolutivas, o parentesco demonstrado de tais línguas e sua origem comum (o indo-europeu), classificá-las como uma vasta família lingüística indo-européia, composta por mais de quarenta línguas.

A reconstrução lingüística ocupava-se, também, de períodos intermediários, entre dois períodos documentados, ou seja, dos “buracos negros” na história da evolução lingüística, como no caso, por exemplo, do *romance* — na verdade, cerca de cento e oitenta dialetos que se resultaram da fragmentação lingüística do latim — entre o século V d.C. e o surgimento dos primeiros documentos escritos das línguas românicas.

A lingüística histórico-comparativa sustentava, desse modo, uma concepção de língua que se inspirava na biologia, a metáfora biológica: as línguas foram consideradas como seres vivos, “nascem, crescem, reproduzem-se e morrem” Daí falar-se de línguas vivas, de línguas mortas — quando há documentos —, como o latim, por exemplo, de línguas extintas — quando não há documentos escritos —, como

o dalmático, de língua mãe e de línguas filhas, como, por exemplo, o latim e as línguas românicas. Tornou-se possível, por conseguinte, propor uma classificação *genética* das línguas, elaboraram-se, até mesmo, árvores *genealógicas* das línguas — por sinal, bastante criticadas, logo em seguida, pelos próprios lingüistas histórico-comparativos —, chegou-se a classificar as línguas conhecidas do mundo em sete grandes famílias e algumas línguas isoladas — que não podiam ser colocadas em relação com as demais, por correlações histórico-comparativas, como, por exemplo, o japonês e o basco. Construiu-se, finalmente, uma teoria da fragmentação lingüística, a teoria das ondas, que até hoje não foi suplantada, do ponto de vista da evolução lingüística.

Os lingüistas histórico-comparativos ocuparam-se, essencialmente de fonética e esforçaram-se, em muitos casos, por estabelecer “leis fonéticas”, ou seja, leis de evolução fonética, válidas para determinada língua e para determinado período desta. Os estudos sobre o léxico e a sintaxe eram raros e fragmentários e a semântica, entendida como a “história da evolução do sentido das palavras”

Apesar do grande número de pesquisas de alta qualidade, os lingüistas histórico-comparativos, imbuídos do pensamento positivista de que a ciência deve “dizer as coisas como elas são” (τὰ ὄντα λέγειν ὡς ἐστίν), limitaram-se a *constatar* os fatos que comprovavam a evolução lingüística e não se preocuparam em procurar saber como e por que as línguas evoluem.

Uma das mais notáveis contribuições da lingüística histórico-comparativa — e de toda a Lingüística —, sem dúvida, foi a de *nuançar* — e não de eliminar, como pensaram alguns afoitos — a noção de erro. Tornou-se possível explicar muitas incongruências de gramática tradicional e, de vez que ficou clara e exhaustivamente demonstrado que as línguas evoluem, não se poderia mais catalogar como “erros de gramática” os fatos lingüísticos determinados por essa evolução, de tal forma que restavam, apenas — a ser melhor estudados, todavia — os erros provocados pela fadiga, pela tensão, etc., e os distúrbios causados por patologias da linguagem.

## 5. A grande transição: Ferdinand de Saussure

Acostumados a ver o grande cientista de Genebra citado como “o pai da Lingüística moderna”, muitos ignoram que ele foi, igualmente, um dos melhores especialistas da lingüística histórico-comparativa. Assim, caracterizava-se como um homem de transição ou, mais precisamente, como aquele que operou a transição entre a lingüística

historicista e a que se convencionou chamar de lingüística contemporânea.

Observando o esgotamento do método histórico-comparativo, depois de praticamente um século de notável produção, e compreendendo os impasses a que conduzia a sua continuidade, nos mesmos termos, Saussure apresentou uma série de propostas de extraordinário alcance epistemológico e ofereceu, desse modo, as condições necessárias ao pleno desenvolvimento da ciência da linguagem. Raramente propôs soluções — e quando o fez, estas foram, de modo geral, bastante precárias —. Sua importância se deve, sobretudo, às questões extremamente revelantes que formulou e sobre as quais tiveram de debruçar-se, por longo tempo, os lingüistas que se lhe sucederam.

Para Saussure, a principal crítica que se pode fazer à lingüística histórico-comparativa é a de que estuda fatos lingüísticos isolados de uma língua — ou séries evolutivas isoladas — o que impossibilita explicar o funcionamento da linguagem.

Sustenta, por conseguinte, que “a língua é um sistema onde tudo está ligado”, ou seja, um conjunto de relações em que cada elemento não tem nenhum valor em si mesmo mas só tem valor em *oposição* aos demais.

Daí decorre a necessidade de distinguir dois métodos. O mais antigo, da lingüística histórico-comparativa — da lingüística evolutiva ou dinâmica, diria ele — e ao qual chamou, *a posteriori*, de diacronia (*διὰ+χρόνος*); o novo método, que então propôs, seria o da lingüística estática, a *sincronia* (*συν+χρόνος*). Tendo sido ele mesmo um dos melhores especialistas do método histórico-comparativo, não pretendeu de nenhum modo negar a evolução lingüística. Dessa maneira, a sincronia consiste, basicamente, em operar um *corte metodológico*, no eixo da história, e estudar, em seguida, os elementos de uma língua, pertencentes a uma mesma *etapa sincrônica* — na verdade um espaço de tempo delimitado —, em suas relações uns com os outros, de modo a explicar o funcionamento da língua, como instrumento de comunicação, no seio da vida social.

Segue-se uma distinção de fundamental importância, a oposição *língua/fala*, que não fora, até esse momento, claramente explicitada. A língua define-se, pois, como social abstrata, psíquica, finita; a fala, como individual, concreta, psicofísica e infinita. Assim, diz Saussure, por mais que variem os atos de fala particulares e concretos, não podem atingir o sistema, que é geral. Em sua concepção, portanto, o sistema é estático. Obviamente, torna-se impossível explicar como os sistemas lingüísticos mudam e essa é uma das críticas pertinentes que se fizeram, posteriormente, às suas proposições.

A língua, pois, é forma e não substância, ou seja, é concebida apenas como um conjunto de relações. Compreende-se, nessa perspectiva, que Saussure tenha confundido as noções de sistema e estrutura — a definição matemática desta última é, justamente, “um conjunto de relações” — que, para ele, eram equivalentes.

Uma de suas mais importantes contribuições foi, sem dúvida, a teoria do signo que elaborou, muitíssimo produtiva, não só pelas aplicações que permitiu, como também pelas fecundas reflexões que desencadeou e que vieram, mais tarde, a reformulá-la profundamente. Pretendendo escapar à teoria clássica do signo, propôs-se a defini-lo *internamente*, como uma entidade de duas faces indissociáveis — comparáveis às duas páginas de uma folha, dizia —, o *significante* e o *significado*, cuja relação seria arbitrária e convencional. Em sua concepção, o significante é uma *imagem acústica* e o significado, um *conceito*.

Contudo, não pôde deixar de dizer que o significado, isto é, o conceito ligava-se a um *referente* externo, extra-lingüístico, *referia-se* a ele, de modo que o signo voltava a ser, em última análise “signo de alguma coisa”. Também foi bastante criticada por vários lingüistas posteriores, dentre os quais cumpre citar Benveniste, a sua afirmação a respeito da arbitrariedade do signo, nos termos absolutos em que a formulou. Foi igualmente criticada por Trubetzkoy e seus discípulos a concepção de significante como imagem acústica, e de significado, como conceito, conforme veremos em seguida. Deveria, pois, ser nuancada e reelaborada.

Para Saussure, a língua é *um código* e compreende, por conseguinte, elementos — os signos, entidades dotadas de uma face significante e uma face significado — e regras de combinação desses elementos.

Propôs, ainda, que se abandonasse a metáfora biológica, sustentada pela lingüística histórico-comparativa — aquela em que, como vimos, as línguas são comparadas aos seres vivos — e formulou, assim, num dos maiores avanços da Lingüística, um dos aspectos fundamentais de sua teoria: a língua é uma instituição social. Desse modo, a explicação última da natureza dos signos e da linguagem humana deveria ser buscada na sociologia.

Enfim, antecipando-se de muitas décadas aos resultados das pesquisas que se seguiriam, ~~confe~~beu que haveria de criar-se uma nova ciência, a *Semiologia*, entendida por ele como “o estudo dos signos no seio da vida social”, e que a Lingüística passaria a constituir, então, um dos seus ramos.

## 6. A Escola fonológica de Praga

Apresentando, em 1930, a sua proposta de criação de uma nova disciplina, a Fonologia, e desenvolvendo-a, nos anos que se seguiram, acompanhado em seus trabalhos por dois brilhantes discípulos, Martinet e Jakobson, Trubetzkoy consagrou-se como um dos grandes seguidores e intérpretes de Saussure, e, ao mesmo tempo, como um dos seus melhores críticos. Constituiu-se, pois, a escola fonológica de Praga, a primeira corrente da lingüística moderna.

Reconhecendo a extraordinária importância, para a ciência da linguagem, das “dicotomias” saussureanas, Trubetzkoy considerou, no entanto, com inteira razão, que o mestre de Genebra não havia estabelecido entre elas as necessárias relações.

Com efeito, tomando-se as oposições língua/fala e significante/significado, dever-se-ia levar em conta as relações que mantêm entre si, e isso conduzia obrigatoriamente a distinguir, de um lado, significante de língua e significante de fala, e, de outro, significado de língua e significado de fala.

Para Trubetzkoy — prosseguindo na linha de pensamento de Saussure —, a língua é psíquica, geral, abstrata e finita; a fala, ao contrário, é psicofísica, particular, concreta e o número dos *atos de fala* — noção importantíssima que desenvolveu — tende *ad infinitum*. Desse modo, a cada signo correspondente um único significante de língua e, por outro lado, um número que tende *ad infinitum* de significantes de fala.

Seguiu-se desse raciocínio a sua proposição do conceito de *fonema*, unidade do significante de língua, unidade mental, psíquica, abstrata, *discreta*, que tem uma função lingüística, a *função distintiva de signos*, pela oposição de seus significantes. Assim, o fonema não é o som da linguagem. Aos fonemas, unidades de língua — os “sons da língua”, como chegou a chamá-los —, correspondem, na fala, suas *realizações* concretas que constituem, estas, em sua infinita variação, os “sons da linguagem” Donde a oposição fundamental fonema/som.

Dessa maneira, a fonologia, cuja proposta formulou, definiu-se como a disciplina que estuda os fonemas, suas relações, suas funções, Estudando unidades mentais e abstratas, seus métodos são lógico-matemáticos. Distingue-se, pois, claramente da fonética — cujos esforços deveriam obviamente prosseguir —, que estuda os sons da linguagem, ou seja, as realizações concretas da fala e que, por isso mesmo, empresta seus métodos às ciências físicas e naturais, mais exatamente,



à anatomia e à fisiologia humana — a fonética articulatória — e à física acústica — a fonética acústica.

Assim entendida, a fonologia pode ser considerada como a primeira disciplina da lingüística moderna, já que se caracteriza como observacional e não experimental — como o são as ciências humanas —, enquanto a fonética, por seu caráter observacional e experimental, não se configura como um dos ramos da Lingüística mas, antes, como uma disciplina auxiliar.

Pela primeira vez em Lingüística — e nas ciências do homem, de modo geral —, Trubetzkoy introduziu e tornou operacionais os modelos matemáticos e lógico-matemáticos. Deu-lhe, pois, as condições para construir uma metalinguagem científica rigorosa, possibilitou-lhe o início da formalização e conferiu aos seus modelos maior poder de abstração e de explicação. Dele foram, certamente, algumas propostas extremamente fecundas para o desenvolvimento das pesquisas que se seguiram, como, por exemplo, a aplicação do método da comutação (matemática) — que permitiu, inclusive, a análise distribucional — e as noções de pertinência, ~~pertinência~~, traço distintivo, oposição binária, feixe binário, fonema como feixe de oposições, rede binária ou rede de oposições binárias, dentre outras.

Quanto à sua proposição de que, ao lado de uma semântica de língua — dedicada aos significados de língua —, que já se praticava, conquanto de maneira claudicante, dever-se-ia criar uma semântica do discurso — dos significados de fala —, só veio a ser posta em prática pelos lingüistas nos anos sessenta.

## 7 O estruturalismo “clássico”

Ao contrário do que muitos pensam, o estruturalismo, como se convencionou chamá-lo, foi uma corrente homogênea mas constituiu, na verdade, um conjunto de escolas por vezes altamente conflitantes entre si.

Caracterizou-se como um período de intensa produção científica, que transcorreu entre os anos quarenta e sessenta — e a menção cronológica, aqui, é um simples balizamento, sem maiores intenções —, já encerrado e inserido na história da ciência, onde ocupa destacado lugar. Foram de inegável importância suas contribuições epistemológicas e metodológicas ao desenvolvimento da Lingüística. Teve, na época, ampla aceitação e, talvez por isso, recebeu numerosas críticas, muitas delas desprovidas de fundamento — fruto da desinformação e do dogmatismo, infelizmente sempre presentes na vida intelectual — e outras, bastante pertinentes, que merecem toda a atenção.

As diferentes correntes estruturalistas apresentavam certos denominadores comuns, determinados aspectos sobre os quais havia, também, consenso. Podem ser agrupadas, de modo geral, em dois grandes grupos, segundo a *meta-teoria* que orienta os esforços da pesquisa teórica e de suas aplicações: as funcionalistas, como, por exemplo, a de Martinet e a de Jakobson, que utilizam a noção de *função* como *trabalho*, *desempenho*, funcionamento da linguagem; as formalistas, como por exemplo, a de Hjelmslev, que tomam *função* como relação de *dependência*, no sentido matemático ou numa aproximação deste.

Para Martinet e Jakobson, a oposição saussureana língua/fala pode ser expressa em termos de *código/mensagem*. O código é um repertório de elementos, compreende um *inventário* de signos e um conjunto de regras, de *leis combinatórias* que permitem a sua *atualização* em mensagem; o código é, igualmente, a organização à qual é confrontado cada elemento da mensagem, para seu julgamento e interpretação.

Martinet considera que a linguagem humana tem três funções, é instrumento de comunicação, suporte do pensamento e instrumento de expressão da subjetividade — e, possivelmente, uma quarta, a função estética. Situa-as na cadeia falada, nos atos de fala, ou seja, no *enunciado*. Dá ênfase à função de comunicação, entendendo-a, porém, simplesmente como *transmissão da informação*, — o que fazem, por sinal, todos os estruturalistas —, de modo que não há lugar, em sua teoria, para o *tratamento* da informação. Apesar de situar a função no enunciado, relacionando-a a uma *escolha* do locutor, que é determinada por sua *intenção* de comunicação, recusa a possibilidade de que a lingüística estude a dinâmica da enunciação, afirmando textualmente que “não cabe ao lingüista como tal precisar onde, no locutor, se encontram disponíveis os fatos lingüísticos nem por qual processo esse locutor é levado a fazer uma escolha conforme a suas necessidades de comunicação”

Muitíssimo importantes, para os autores estruturalistas, são as relações entre língua e cultura. Martinet reconhece, com inteira razão, a diversa análise dos dados da experiência nas diferentes culturas. Contudo, aquela relação é vista como uma *correspondência*, “a cada língua corresponde uma organização particular dos dados da experiência” De fato, embora concordassem quanto à sua relevância, os estruturalistas nunca chegaram a estabelecer um consenso, no que diz respeito à natureza dessa “correspondência” Assim, para Whorf, a língua determina a cultura; para Bloomfield, a cultura determina a língua; para Sapir, são dois processos paralelos.

No entanto, existiu entre os estruturalistas o mais amplo consenso, no que diz respeito à idéia de que a Lingüística tem por objeto a *diversidade lingüística*, deve ocupar-se da diversidade das línguas, concebidas como *instituições sociais*, e em relação com as *culturas* que lhes correspondem. Desse modo, enriqueceram a concepção de Saussure — que relacionava a Lingüística à Sociologia — e sustentaram a necessidade de articular-se a Lingüística às demais ciências do homem, proposta efetivamente praticada e que teve as mais notáveis conseqüências epistemológicas e metodológicas. Trata-se, pois, de duas aquisições fundamentais e definitivas para a ciência da linguagem.

Hjelmslev foi, sem dúvida, o melhor intérprete e o melhor crítico de Saussure. Considerando, acertadamente, insustentável a sua concepção de que a língua é forma e não substância, de vez que “nada autoriza fazer preceder a língua por uma “substância do conteúdo” (pensamento) ou por uma “substância da expressão” (cadeia fônica), seja numa ordem temporal, seja numa ordem hierárquica”, propôs que a língua é “uma forma entre duas substâncias”, ou seja, que uma mesma forma — estrutura — projeta-se simultaneamente sobre duas substâncias, um *continuum amorfo* semântico, dos dados da experiência, do conteúdo, e um *continuum amorfo* da expressão, da substância fônica.

Dessa maneira, foi-lhe possível conceber a língua como um *sistema semiótico*, dotado de dois planos, o plano do conteúdo — que compreende a forma e a substância de conteúdo — e o plano da expressão — que compreende a forma e a substância da expressão —. Essa concepção permitiu-lhe, igualmente, contornar o problema da formulação de uma teoria do signo — que, como vimos, depois de mais de dois mil anos de reflexões, conduzia sempre a um terrível impasse — e apresentar a sua proposta de que se estudasse a *significação*, entendida como *função semiótica*, isto é, como uma relação de dependência entre um plano do conteúdo e um plano da expressão, e a *semiose*, o processo de produção da significação.

Essas propostas constituíram a base epistemológica sobre a qual se construiria, mas tarde, a semiótica, como ciência da significação. Conduziram, também a distinguir claramente as noções de *sistema* e *estrutura* — que Saussure confundira —: o sistema não é uma estrutura mas *contém* uma estrutura, ou seja, sistema = (estrutura x substância)

Por outro lado, a sua proposta do *isomorfismo*, de que o plano do conteúdo e o plano da expressão são *isomorfos* teve as mais importantes conseqüências para o desenvolvimento ulterior da Lingüís-

tica, tanto em termos de exequibilidade, na *praxis* da pesquisa, como do ângulo de sua justificação epistemológica. Na correta leitura de Greimas, isomorfismo significa que os dois planos são suscetíveis de serem descritos pela mesma metalinguagem.

Isso possibilitou — e justificou, como dissemos — no estruturalismo, a extrapolação da rigorosa metalinguagem e dos modelos, de grande poder de abstração, de explicação, de formalização, da fonologia, para outros níveis de análise da linguagem. Assim, a partir da fonologia, elaborada por Trubetzkoy e altamente desenvolvida por Martinet e por Jakobson — a tal ponto, que as suas teorias e modelos, nesse campo, não foram até hoje superados (dado o fracasso, inclusive, da fonologia gerativa) — foram criadas a lexicologia estrutural — em que Dubois comparece, na época, como o mais perfeito exemplo de análise distribucional —, a sintaxe estrutural, com Tesnière, e a semântica estrutural, com Greimas, entre outros.

Ficaram, dessa maneira, claramente defindidos os *níveis de análise lingüística* e as disciplinas que lhes correspondem: a fonologia, que estuda as unidades distintivas da segunda articulação, de significante; a morfo-sintaxe, que se ocupa dos signos mínimos e da sua combinatória na construção do vocábulo; a lexicologia, que estuda as *lexias*, as unidades memorizadas, disponíveis para a atualização, tratadas de um ponto de vista qualitativo (Dubois, Pottier, por exemplo) ou quantitativo (Muller, por exemplo); a sintaxe, que se ocupa da combinatória inter-vocábulos, ou interlexias, no interior do sintagma, e da combinatória dos sintagmas no interior do enunciado; a semântica, que estuda a combinatória dos elementos de que resulta o significado.

De modo geral, pode dizer-se que a lingüística estruturalista analisava as estruturas lingüísticas, tomando por limite máximo o enunciado, a frase. Tinha uma concepção estática de sistema e estrutura e considerava a língua como um código, visto como um conjunto estático de elementos disponíveis para as atualizações nos atos de fala. Estes eram os dados observáveis — como continuam sendo, por sinal —, a partir dos quais os lingüistas deveriam, essencialmente, construir seus modelos de língua, de sistema.

Dada a vigorosa defesa que Saussure e seus discípulos imediatos haviam feito, nas primeiras décadas do século, da necessidade de uma postura rigidamente sincrônica na abordagem dos fenômenos lingüísticos, compreende-se que a maioria dos autores estruturalistas tivesse mantido, em seus estudos, semelhante postura. Houve alguns poucos, até, que, num desvio epistemológico, transpuseram a sincronia do método para uma sincronia do objeto.

Contudo, ao lado de diversas teorias construídas sobre uma noção de estrutura, entendida como um conjunto de relações estáticas, numa etapa sincrônica, distinguem-se outras, em que a concepção estática deve ser bastante nuançada, como é o caso, sobretudo, de Hjelmslev e Coseriu.

Com efeito, Hjelmslev propôs que se considerasse o signo como uma grandeza indefinível e sustentou as concepções de significação — a função semiótica — e de semiose, o processo instaurador dessa relação. Contrapôs à oposição saussureana língua/fala a sua formulação *sistema/processo*, em que a língua é o sistema, e o processo, o texto. Disse, é verdade, que o sistema é estático mas afirmou também que a língua, como sistema de signos, e “para preencher plenamente essa função, deve ser sempre capaz de *produzir* novos signos” Introduziu a distinção fundamental entre *esquema* — relações abstratas — e *uso* da língua, que teve importantes desdobramentos. Assim, a estrutura pode ser vista como uma *constante* em relação às *variáveis*, que constituem os diferentes usos; estes, porém, podem ser tomados como constantes, em relação às variáveis que são os atos de fala. Parece ter oscilado entre uma visão sincrônica e uma visão pancrônica e os aspectos dinâmicos de sua teoria só foram percebidos claramente a *posteriori*, pelo relevante papel que vieram a ter na construção dos modelos de várias teorias pós-estruturalistas.

Em pleno estruturalismo, Coseriu formulou uma muito bem fundada crítica da sincronia. Concordando com a afirmação de Saussure, de que a diacronia, ao estudar fatos lingüísticos isolados, sem examinar as relações que mantêm entre si, impedia que se explicasse o funcionamento da língua, como instituição social, como instrumento de comunicação, acrescentou, por outro lado, que o método sincrônico fazia que se perdesse a perspectiva histórica, impossibilita compreender como mudam os sistemas, impossibilita, em última análise, a plena compreensão do sistema, já que este se origina, sempre, de um sistema precedente.

Tais reflexões o levaram a propor um novo método de abordagem dos fenômenos lingüísticos, a *pancronia*. Consiste, basicamente, no estudo de dois ou mais sistemas de um mesmo *idioma*, correspondentes a etapas sincrônicas que se sucedem no eixo do tempo. Nos termos em que foi proposto por Coseriu, o método pancrônico fundamenta-se numa combinação dos eixos sincrônico e diacrônico.

Entretanto, o rigor e a produtividade da pesquisa exigem a fixação de limites mais ou menos arbitrários, no que concerne ao período de tempo que deve ser metodologicamente tomado como sincrônico, para o levantamento dos dados que serão definidos como

pertencentes a um mesmo sistema, e, por outro lado, tornam necessário um intervalo, no mesmo eixo do tempo, entre dois sistemas considerados sucessivos, para que se possam observar diferenças entre eles, o que implica o estabelecimento de “buracos negros” lingüísticos entre os sistemas examinados.

Formulou Coseriu, também, a tríplice oposição *sistema/norma/fala*. A fala corresponde aos *atos lingüísticos*, dados observáveis no momento de sua produção; a norma configura um primeiro grau de abstração e se constitui dos hábitos lingüísticos, do que, no falar concreto, é repetição de modelos anteriores; o sistema, segundo grau de abstração, de um lado, contém apenas o que, na norma, é oposição funcional, e, de outro, é concebido como “sistema de possibilidades, de coordenadas que indicam caminhos abertos e caminhos fechados”, é, simultaneamente, conjunto de imposições e conjunto de liberdades.

Daí decorre a distinção de dois níveis de mudança lingüística: a contínua produção de atos lingüísticos diferentes conduz à lenta acumulação dessas diferenças, a ponto de provocar uma mudança na norma. As sucessivas mudanças ocorridas ao nível da norma acumulam-se, por seu turno, a ponto de provocar uma mudança ao nível do sistema.

O conceito de norma é da maior relevância nos estudos lingüísticos. Basta lembrar que, aceitando-se a existência de *normas* — regionais, de classe social, de faixa etária, etc. — justifica-se, epistemologicamente, e torna-se viável, metodologicamente, a constituição, dentre outras, de duas disciplinas, sociolingüística — que estuda os comportamentos lingüísticos de segmentos sociais, entendidos como variações em relação ao sistema, mas como constantes em relação aos atos lingüísticos dos sujeitos falantes-ouvintes pertencentes àqueles segmentos — e a psicolingüística — na medida em que se propõe a explicar os processos de aquisição da linguagem, tomando por parâmetro o comportamento de grupos de faixa etária (sem o que tornar-se-ia uma “ciência do particular”).

No período final do estruturalismo, admitiram vários autores que a Lingüística poderia — e mesmo deveria — ultrapassar os limites de análise que se havia imposto, da frase, do enunciado, ampliar o seu objeto, e voltar-se, também, para o estudo do texto, onde a proposta, que se seguiu, da criação de uma lingüística transfrástica ou transfrasal, abrindo-se, assim, largo campo à investigação. Dada a concepção estática de sistema e estrutura, porém, os primeiros lingüistas a ocupar-se da questão continuaram tomando as noções de texto e discurso como equivalentes.

Inscribe-se igualmente na última fase do estruturalismo “clássico” o surgimento da *Semiologia*, ciência dos signos. Constituem seu objeto os *sistemas de signos* — verbais e não verbais —, que são considerados, ainda, como sistemas estáticos, que compreendem, (a) apenas, um inventário de signos, o seu “léxico”, e um conjunto de regras, de leis combinatórias, a sua “sintaxe”

Barthes, um dos seus fundadores, inquestionavelmente brilhante pensador e pesquisador, não concordava com a proposição que havia sido feita por Saussure — de que a Lingüística seria um dos ramos da Semiologia — e sustentou, ao contrário, que os sistemas sígnicos não verbais são dependentes do sistema lingüístico, são sistemas modelizantes secundários — a língua é o instrumento de “pensar o mundo” — e que, por isso mesmo, a Semiologia deveria ser entendida como um ramo da Lingüística.

#### 8. A gramática gerativo-transformacional

Para a construção de sua teoria, Chomsky inspirou-se bastante nos trabalhos dos gramáticos de Port-Royal — uma de suas obras mais significativas intitula-se justamente *Lingüística cartesiana* —, embora, como é compreensível, suas concepções se tenham distanciado, em muitos aspectos, das propostas daqueles.

Defende, por conseguinte, a idéia de que a linguagem humana é lógica e universal, mas não, é claro, nos termos aristotélicos e teológicos em que era apresentada por Port-Royal.

Assim, pois, a ciência da linguagem não deve preocupar-se essencialmente com a diversidade lingüística, com a diversidade das línguas — e das culturas que lhes correspondem —, compreendiam os autores estruturalistas; seu objetivo fundamental será a busca dos *universais da linguagem*.

Por essa razão, o método da gramática gerativo-transformacional se constrói sobre os modelos lógico-matemáticos. Conduz a uma rigorosa formalização, em que são largamente utilizadas equações e arborescências.

Desse modo, em sua concepção, a Lingüística mantém uma relação interdisciplinar privilegiada, não com as ciências humanas, mas com a lógica e a matemática.

De acordo com Chomsky, a linguagem humana é inata. Conseqüentemente, a explicação última da natureza dos signos e da linguagem deve ser buscada na biologia. Na verdade, não se encontra em seus escritos nenhuma tentativa de elaborar uma teoria do signo. Nes-

se sentido, contentam-se ele e seus discípulos em usar as categorias do discurso — substantivo, verbo, preposição, etc. — da gramática tradicional.

Inicialmente, a língua é concebida como um conjunto finito ou infinito de sentenças, construídas a partir de um número finito de elementos. A sintaxe define-se, pois, como o estudo dos princípios e dos processos segundo os quais as sentenças são construídas numa língua. Daí decorre a necessidade de distinguir, em tal investigação, as seqüências ditas *gramaticais* e *agramaticais*, que se configura, assim, como uma de suas preocupações centrais: uma gramática proposta para uma língua deverá permitir sejam *geradas* todas as seqüências gramaticais e não permitir seja gerada qualquer seqüência agramatical.

A adequação de uma gramática proposta para determinada língua pode ser verificada, pois, pela gramaticalidade das seqüências geradas. Um dos critérios dessa verificação é o *juízo* dessas seqüências pelo *falante nativo* (“the sequences it generates are actually grammatical, i.e., acceptable to a native speaker”) Assim, o modelo gerativo-transformacional situa-se numa postura sincrônica e, mesmo, *rigidamente sincrônica*, na expressão de Ruwet, um de seus mais competentes defensores.

Essa concepção leva à proposta das noções de *competência* e *performance* (ou desempenho, ou atuação), distinção fundamental, respectivamente, entre o conhecimento que o falante-ouvinte tem da sua língua, e o emprego efetivo da língua em situações concretas. Entende-se, pois, a competência como a possibilidade ilimitada do falante de construir e compreender um número indefinido de frases, que, em sua maioria, não pronunciou nem ouviu antes, incluído o juízo de sua gramaticalidade. O desempenho corresponde aos atos lingüísticos e é revelador da competência, a qual, por sua vez, pode ser assimilada ao sistema subjacente de regras, aprendido pelo falante-ouvinte e que é por ele utilizado em seu desempenho efetivo. Esse sistema de regras é uma gramática gerativa, dominada e interiorizada pelo falante, lingüisticamente competente, enfim, seu conhecimento de língua.

Embora seja vista como uma atividade “criadora”, que não se confunde com um “repertório” a competência é, entretanto, concebida sincronicamente, considerada como idêntica para todos os falantes de uma língua, numa mesma etapa sincrônica, condição, inclusive, para que qualquer falante possa julgar a gramaticalidade de uma seqüência. A maneira, pois, como se conceitua essa “criativi-



dade” é, sob muitos aspectos, limitada e acha-se muito distante das de outros lingüistas, como, por exemplo, Coseriu.

Chomsky criticara o caráter estático dos modelos de estrutura dos autores que o precederam, particularmente os apresentados por Hockett e por Harris, seu mestre, e justificava a proposição de sua teoria, afirmando sugerir “um modelo mais poderoso que pode remediar essas inadequações” Contudo, ele mesmo define o seu modelo como “um modelo de estrutura da combinatória da frase e de suas transformações”

Desse modo, o caráter dinâmico dos modelos gerativo-transformacionais restringe-se a uma *dinâmica de produção* dos enunciados e mesmo este deve ser bastante nuançado, se se considera que as regras *gerativas* o são no sentido matemático do termo. Não se consegue perceber, em sua concepção rigidamente sincrônica, o lugar que ocuparia, na teoria chomskyana, uma *dinâmica de sistema*, que configurasse, por exemplo, um sistema de regras que permitisse explicar as transformações do sistema. Na expressão do sociolingüista Marcellesi, “faltam à gramática gerativo-transformacional as regras de transformação das regras gerativo-transformacionais”

Isso não impede, entretanto que a gramática gerativo-transformacional, lançada por Chomsky, em 1957, com a publicação de *Estruturas sintáticas*, e amplamente desenvolvida, depois, por ele mesmo e seus discípulos, seja uma das mais importantes correntes da lingüística contemporânea, à qual se devem creditar numerosas contribuições de alto valor, inclusive, no que diz respeito a aspectos filosóficos do estudo da linguagem.

Já a semântica gerativa, proposta por alguns dos seguidores de Chomsky, que pretendiam contestá-lo, parece ter chegado, em seu estágio atual, a um relativo fracasso.

## 9. Um novo período de transição

O final dos anos sessenta assistiu a uma vaga de proclamações anti-estruturalistas. Criticava-se o estruturalismo “clássico” porque estudava somente a língua e não a fala; o sistema, e não o discurso; o enunciado, e não a enunciação; por sua sincronia rígida, que fazia perder a perspectiva histórica; pela concepção estática de estrutura em que se apoiava.

Várias dessas críticas eram pertinentes, como se vê; algumas deveriam ser nuançadas, como a que se refere à sincronia, tendo em vista os modelos pancrônicos; outras, destituídas de fundamento, de que não nos ocupamos.

Contudo, muitos desses autores incorreram em grave erro, especialmente se levarmos em conta as críticas que haviam formulado. Passaram a estudar a fala, sem relacioná-la à língua; o discurso, sem considerar o sistema a partir do qual é engendrado; a enunciação, sem ligá-lo ao seu produto que é o enunciado. Na verdade, depois de ter verberado as “dicotomias” estruturalistas, simplesmente fizeram incidir os seus trabalhos sobre o segundo termo dessas “dicotomias”, numa atitude que não deixa de ser, em última análise, “estruturalista”! São dessa época, notadamente, algumas pesquisas pretensamente “psicolinguísticas” e “sociolinguísticas” que devem ter causado profunda tristeza aos especialistas que se dedicam, competentemente, a essas importantes disciplinas.

De toda maneira, foi igualmente, um período de fecundas reflexões, para o desenvolvimento ulterior dos estudos linguísticos.

#### 10. O pós-estruturalismo

Não é fácil a tarefa de tentar circunscrever, em breves páginas, as várias tendências e as características fundamentais das diferentes teorias, escolas, correntes que se inserem no que se convencionou chamar, apropriadamente de pós-estruturalismo. Limitar-nos-emos, por isso — como o fizemos até aqui a reflexões sobre algumas grandes opções epistemológicas e metodológicas.

Ocorreu, no início da década de setenta, a *ruptura epistemológica* que havia sido prevista, muitos anos antes, por Althüsser. Abandonando-se as concepções estáticas de sistema e estrutura, procurou-se proceder à elaboração de uma concepção dinâmica, ou dialética, de sistema e estrutura, que está longe ainda de ser concluída, mas que se revela como uma preocupação constante e produtiva na construção das teorias, dos seus modelos e meta-modelos, e que se vem tornando, dia a dia, mais rigorosa e operacional.

Assim, por exemplo, a *sintaxe-semântica*, disciplina recente na história da Linguística, proposta simultaneamente, pode-se dizer, por Fillmore, nos EUA, e por Pottier, na França — que são, até hoje os seus melhores representantes —, definiu-se, ao mesmo tempo, como pós-estruturalista e pós-transformacionista e teve condições de desenvolver-se de modo extraordinariamente fecundo. Defendeu a proposta, hoje plenamente aceita, de que os estudos sintáticos e os estudos [sintáticos e os estudos] semânticos não podem ser conduzidos isoladamente, como acontecia na gramática tradicional, no estruturalismo “clássico” e na gramática gerativo-transformacional padrão, dada a interdependência das estruturas sintáticas e semânticas. Para distinguir-se dessas posturas anteriores, prefere, inclusive, a expressão

*sintáxico* em lugar de sintático. Demonstrou, em seguida, que nas relações sintáxico-semânticas, o semântico determina o sintáxico (e não o contrário como pretendia a gramática gerativo-transformacional padrão). Depois da valiosíssima contribuição que constituiu a proposta de Pottier, da análise sêmica, tornada finalmente, rigorosa e operacional, e da distinção fundamental, como também da interdependência e da complementaridade da semântica lexical e da semântica gramatical, que vem sendo notavelmente aperfeiçoadas, encontram-se, no estágio atual de sua teoria, muito bem articuladas a instância da enunciação e o enunciado, o que permite prever-lhe um desenvolvimento ainda mais enriquecedor

No capítulo das relações entre a Lingüística e a Lógica, Ducrot observou, acertadamente, que todos os esforços até então realizados buscavam submeter as línguas naturais e os seus discursos à diferentes modelos oferecidos pelos diversos sistemas lógicos construídos. Propôs a necessidade de proceder-se de modo inverso e, reconhecendo que a linguagem tem uma função lógica, pôs-se a estudar a *lógica da linguagem*, a lógica das línguas naturais. Elaborou, desse modo, e continua elaborando uma sólida teoria das leis lógicas e argumentativas, uma teoria estrutural (e não estruturalista) do discurso e concebe a enunciação como uma polifonia.

O início dos anos setenta assistiu, igualmente, ao surgimento do projeto de uma nova ciência, a *Semiótica*, que se não deve confundir com a Semiótica filosófica, e que procurou, por outro lado, distanciar-se claramente da Semiologia estruturalista. Trata-se, pois, de uma ciência em construção, na qual as propostas e os trabalhos de Greimas — assim como muitos discípulos seus, na Escola Semiótica de Paris, que fundou vêm tendo uma importância decisiva.

Define-se a Semiótica como a *ciência da significação*. Constituem seu objeto os sistemas semióticos — verbais, não verbais e aqueles que chamamos complexos como o cinema, o teatro, a televisão, a história em quadrinhos, etc. — e os seus discursos.

A Semiótica opõe à concepção de *sistema de signos*, da Semiologia estruturalista, a sua concepção de *sistema de significação*.

Com efeito, um sistema de significação *contém* um sistema de signos, constituído, por sua vez, de um inventário de funções semióticas (grandezas-signos) e metasemióticas, e de uma sintaxe frástica e transfrástica e compreende, ainda, uma *máquina semiótica* — ou uma sintaxe de “criatividade” —, que permite engendrar novas funções semióticas e metasemióticas e novas regras da sintaxe frástica e transfrástica, donde uma *dinâmica de sistema*. A sintaxe transfrástica, por

seu lado, contempla as estruturas narrativas, as estruturas discursivas, deve prever as transformações, na passagem do nível da semântica profunda para as estruturas intermediárias, narrativas, na discursivização — actorilização, espacialização, temporalização, aspectualização, enfim —, na figurativização, ou seja, as transformações que ocorrem no *percurso gerativo* do texto; deve prever, também, os processos de persuasão/interpretação, de manipulação/contramanipulação, e de veridicção.

Apesar de sua criação bastante recente, e de caracterizar-se, por ora, como um projeto de ciência, a Semiótica já tem a seu crédito um vasto conjunto de pesquisas conduzidas com sucesso; elaborou uma metalinguagem científica rigorosa e coerente e construiu um quadro teórico respeitável e perfeitamente operacional; desenvolveu disciplinas novas, dentre as quais cumpre citar a sociosemiótica, que estuda os discursos sociais não literários — como, por exemplo, o discurso científico, o discurso tecnológico, o discurso político, o discurso jornalístico, o discurso jurídico, o discurso publicitário, o discurso pedagógico, o discurso burocrático, etc. —, e a psicosemiótica.

Assim, são examinadas as estruturas de poder dos discursos e abre-se o caminho para uma tipologia dos discursos. Os sistemas semióticos são considerados como *processos de produção* e os discursos, do mesmo modo, como *microsemióticas*, isto é, como processos de significação — são o lugar da semiose —, de produção de informação e de produção e sustentação de ideologia.

Nessa perspectiva, a Lingüística, que estuda as línguas naturais — um tipo particular de sistemas semióticos — e os seus discursos, pode ser claramente concebida como um dos ramos da Semiótica. A Semiótica contém a Lingüística, como desejava Saussure.

O conjunto dos sistemas semióticos em operação numa determinada comunidade e dos seus discursos constitui a *macrosemiótica* dessa comunidade. Segue-se, pois a proposição de uma semiótica da cultura que deve conduzir, igualmente a uma tipologia das culturas.

De acordo com os *meta-modelos* na Semiótica e na Lingüística pós estruturalista, o sistema sustenta-se numa tensão dialética entre duas forças contrárias, a *conservação* e a *mudança*; o discurso, por sua vez, sustenta-se na tensão dialética *consenso/especificidade*; sistema e discurso contraem uma função — mas não unívoca, como queria Hjelmslev — e a tensão dialética *sistema/discurso* sustenta o *processo semiótico*. Desforma, um sistema *x*, num dado momento, autoriza a produção de um discurso *y*, que, em sua produtividade,

produz significação e informação novas, das quais uma parte se perde, por ruído, e uma parte é conservada, integrando-se *ipso facto* no sistema e mudando-o, donde o sistema  $x'$  que autoriza o discurso  $y'$  subsequente. O sistema não é, pois, imanente, mas subjacente aos discursos. De maneira resumida, o sistema produz o discurso que produz o sistema. Assim, como sustentava Lacan, somos os produtores dos nossos discursos e o resultado dos nossos discursos.

Nessas condições, os esforços convergentes da Semiótica e da Lingüística pós-estruturalista, particularmente da sociolingüística, conduziram a uma concepção de pancronia *lato sensu*, uma pancronia ampla, que se não confunde com a pancronia *stricto sensu* do estruturalismo. Com efeito, esta era entendida como um método que combina os eixos sincrônico e diacrônico, propondo, em suma, o estudo sincrônico de sistemas sucessivos de um idioma, no eixo do tempo, e o seu exame contrastivo. Semelhante concepção implicava, como vimos, o estabelecimento de “buracos negros” entre dois sistemas considerados sucessivos, para assegurar a viabilidade da pesquisa e tornava necessário, ao menos teoricamente, um momento de *ruptura* entre tais sistemas; logo, procurava-se estudar, combinadamente, dois processos, o do funcionamento e o da mudança da língua. A pancronia ampla, proposta no pós-estruturalismo entende, ao contrário, que funcionamento da língua na sociedade, como instrumento de comunicação, e mudança da língua, no eixo da história, constituem um *único processo* e propõe, por conseguinte, a *neutralização* dos eixos sincrônico e diacrônico.

A língua e os seus discursos, assim como os demais sistemas semióticos — e os seus discursos — pertencentes a determinada cultura, e que constituem, pois, a sua macrossemiótica, operam a construção e a permanente reconstrução de sua *visão de mundo*, ou seja, da ideologia coerente e compatível que subjaz a esses sistemas e a essa mesma cultura. Desse modo, a língua, embora muito abrangente, é, apenas, *um* dos instrumentos de pensar o mundo.

Decorre de semelhantes proposições que a *competência* é variável de um sujeito para outro; nos sujeitos, de um sistema semiótico para outro e de um universo de discurso para outro, no interior de determinado sistema; é variável ainda, no mesmo sujeito, de um momento para outro, ao longo de sua continuidade histórica, enquanto indivíduo.

O sistema semiótico não é um código mas compreende vários códigos — e sub-códigos — como também o seu universo semiótico. Tem-se uma concepção dinâmica de estrutura, em que esta assume,

simultaneamente, as funções de *structura structurans* e de *structura structurata*.

Às teorias e aos modelos da Semiótica e da Lingüística pós-estruturalista subjaz uma *meta-teoria* formal-funcional, já que utiliza, concomitante e combinadamente, as noções de *função* como desempenho e como relação de dependência. Seus modelos e meta-modelos são, pois, *formais-funcionais*. Para isso muito contribuiu, certamente, o fato de que a Semiótica, na elaboração de sua teoria, inspirou-se, bastante, nos modelos da sintaxe-semântica, da Lingüística, de tal modo que veio a constituir-se, sob vários aspectos, como uma sorte de sintaxe-semântica transfrástica.

A lingüística pós-estrutural preocupa-se com a diversidade lingüística, agora nitidamente ampliada em sua concepção, pois que se interessa pela diversidade das línguas — e suas correspondentes culturas — e, também, pela diversidade dos discursos, no quadro de uma língua e uma cultura. A Semiótica, igualmente, preocupa-se com a diversidade dos sistemas semióticos, em suas respectivas culturas, e com a diversidade dos discursos, no interior destas, e chega mesmo a propor uma semiótica cultura e uma tipologia das culturas.

Estudam-se os processos de produção, examinam-se o sistema e o discurso, em suas tensões e articulações no processo semiótico, analisa-se o enunciado e a enunciação, em sua interdependência, tomando-se esta última como uma *tensão*.

Estabelecem-se, assim, de maneira privilegiada e cada vez mais precisa, relações entre a *Lingüística* e a Semiótica, de um lado, e as demais ciências do homem, de outro, defendendo-se com ênfase, a necessidade de estudos interdisciplinares e multidisciplinares. Daí resulta, também, o incremento das disciplinas por definição interdisciplinares como sociolingüística, a psicolingüística, a etnolingüística, a sociossemiótica e a psicosssemiótica, dentre outras. A partir dos trabalhos em que a enunciação ocupa lugar de relevo, — entre os quais é preciso assinalar as destacadas pesquisas de Culioli —, vem acrescentar-se a esse quadro muitíssimo rico a importante disciplina que é a pragmática.

As relações entre a língua, a cultura e a sociedade são vistas como tensões dialéticas, no interior de um único e amplo processo, que é o complexo sócio-lingüístico-cultural.

Por outro lado, os semióticos e os lingüístas dessa fase não abandonam, mas, ao contrário, intensificam as reflexões e as investigações relativas aos *universais* semióticos e lingüísticos. Ao modelo chomsky-

ano, que compreende uma estrutura profunda e uma estrutura de superfície, contrapõem quatro níveis de estrutura: hiper-profunda, profunda, de superfície e de manifestação. Dessa forma, ao nível da estrutura hiper-profunda, de Greimas, ou do nível conceptual — pré-código e trans-código —, proposto por Pottier, busca-se examinar e formular as estruturas e os processos que definem a *aptidão semiótica* do homem.

Na construção dessas teorias, de seus modelos e meta-modelos, e em suas aplicações, desempenha importante e crescente papel a formalização, com a adequada utilização dos modelos lógico-matemáticos, da lógica dialética, da lógica das modalidades. Muito se deve, nesse aspecto, aos lingüistas matemáticos como Revzin, prematuramente falecido, e seus continuadores.

Consegue-se, desse modo, elaborar uma metalinguagem científica, em contínuo processo de aperfeiçoamento, dotada de elevado nível de rigor e de notável poder de explicação.

#### BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

- ARRIVÉ, M. et al. — “Sémiotiques textuelles”. In: *Langages*, 31. Paris, Didier/Larousse, 1973.
- BALDINGER, K. — *Teoría semántica. Hacia una semántica moderna*. Madrid, Alcalá, 1970.
- BARBOSA, M. A. — *Léxico, produção e criatividade. Processos do neologismo*. São Paulo, Global, 1981.
- BARTHES, R. — *Le degré zéro de l'écriture. Eléments de sémiologie*. Paris, Seuil, 1964.
- BENVENISTE, E. — *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.
- BLOOMFIELD, L. — *Language*. London, Allen Unwin, 1957.
- BRUNOT, F. — *La pensée et la langue*. 3è ed. Paris, Masson, 1965.
- CHARAUDEAU, P. — “Problématique de l'analyse léxico-sémantique”. In: *Travaux de Linguistique et Littérature*, V XIII, n° 1. Strasbourg, Centre de Philologie et de Littératures Romanes de l'Université de Strasbourg, p. 209-228.
- CHOMSKY, N. — *Syntactic structures*. The Hauge, Paris, Mouton, 1956
- CHOMSKY, N. — *Lingüística cartesiana*. Madrid, Gredos, 1969.

- COSERIU, E. — *Teoría del lenguaje y lingüística estructural*. Madrid, Gredos, 1967.
- COSERIU, E. — *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1977
- COURTES, J. — *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris, Hachette, 1976.
- DUBOIS, J. — *Grammaire structurale du Français: nom et pronom*. Paris, Larousse, 1965.
- DUCROT, O. — *La preuve et le dire. Langage et logique*. Paris, Mame, 1973.
- FAUCONNIER, G. — *La coréférence: syntaxe ou sémantiques?* Paris, Seuil, 1974.
- FISHMAN, J. A. — *Sociolinguistique*. Paris, Bruxelles, Nathan, Labor, 1971.
- FOUCAULT, M. et al. — *Estructuralismo. Antología de textos teóricos*. Lisboa, Portugal, 1968.
- FREGE, G. — *Estudios sobre semántica*. Barcelona, Ariel, 1971.
- GALMICHE, M. — *Sémantique générative*. Paris, Larousse, 1975.
- GARDIN, J. C. — *Les analyses de discours*. Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1974.
- GLADIOK, A. V. et al. — *Eléments de linguistique mathématique*. Paris, Dunod, 1972.
- GREIMAS, A. J. — *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J. — *Du sens. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS, A. J. — *Sémiotique et sciences sociales*. Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS, A. J. et
- COURTES, J. — *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.
- GUILBERT, L. — *La créativité lexicale*. Paris, Larousse, 1975.
- HJELMSLEV, L. — *Prolegomena to a theory of language*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1963.
- HORMANN, H. — *Introduction à la psycholinguistique*. Paris, Larousse, 1972.
- JAKOBSON, R. — *Essais de linguistique*. Paris, Minuit, 1963.
- KRISTEVA, J. et al. — *Essay in Semiotics, Essais de Sémiotique*. Paris, The Hague, Mouton, 1971.



- KRISTEVA, J. et al. — *Langue, discours, société*. Paris, Seuil, 1975.
- LANDOWSKY, E.
- GREIMAS, A. J. et al. — *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*. Paris, Hachette, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, C. — *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1971.
- LOTMAN, Y. M. — "Problèmes de la typologie des cultures". In KRISTEVA, 1971.
- MALMBERG, B. — *Signes et symboles. Les bases du langage humain*. Paris, Picard, 1977.
- MARCELLESI, J. B. et
- GARDIN, B. — *Introduction à la sociolinguistique*. Paris, Larousse, 1974.
- MARCELLESI, C. — "Néologie et fonctions du langage". In: *Langages*, 36. Paris, Didier/Larousse, 1974.
- MARTINET, A. — *Éléments de linguistique générale*. Paris, A. Colin, 1963.
- MARTINET, A. — *La linguistique synchronique*. Paris, PUF, 1965.
- MULLER, C. — *Initiation à la statistique linguistique*. Paris, Larousse, 1968.
- PAIS, C. T. — "Les tensions et les parcours de production du processus sémiotique". In: *Acta semiótica et linguística*, V. 3. São Paulo, Global-SBPL, 1979, p. 103-124.
- PAIS, C. T. — "Systèmes de signes et systèmes de signification au-delà du structuralisme". In: *Acta semiótica et linguística*. V. 4. São Paulo, Global-SBPL, 1980, p. 69-80.
- PIAGET, J. — *Problemas de psicolingüística*. São Paulo, Mestre Jou, 1973.
- PEIRCE, C. S. — *Semiótica e filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1972.
- POTTIER, B. — *Presentación de la lingüística*. Madrid, Romania, 1968.
- POTTIER, B. et al. — *Estruturas lingüísticas do Português*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- POTTIER, B. — *Linguistique générale. Théorie et description*. Paris, Klincksieck, 1974.
- POTTIER, B. — "L'homme, le monde, le langage, les langues, le linguiste". In: *Bulletin*, n° 14. Paris, Groupe de Recherches Sémio-linguistiques, 1980, p. 3-7.
- REY, A. — *Le lexique: Images et modèles du dictionnaire à la lexicologie*. Paris, A. Colin, 1977.

- REVZIN, I. I. — *Les modèles linguistiques*. Paris, Dunod, 1968.
- RUWET, N. — *Introduction à la grammaire générative*. Paris, Plon, 1967.
- SALOMON, L. B. — *Semantics and common sense*. New York, Holt, Rinehart & Winston, 1966.
- SAPIR, E. — *A linguagem. Introdução ao estudo da fala*. Rio, Acadêmica, 1971.
- SAUSSURE, F. de — *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1964.
- SINGH, J. — *Teoría de la información, del lenguaje y de la cibernética*. Madrid, Alianza, 1972.
- TESNIÈRE, L. — *Éléments de syntaxe Structurale*. Paris, Klincksieck, 1969.
- ULMANN, S. — *The Principals of Semantics*. Oxford Glasgow, Blackwell, Jackson, 1954.
- WHORF, B. L. — *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona, Barral, 1971.

## A ESCRITURA DE GÜNTER EICH ENQUANTO EPIFANIA

*Eloá Di Pierro Heise*

“Sou partidário do silêncio, talvez um problema da minha geração. Minha tarefa inconsciente sempre foi traduzir o silêncio necessário em diálogo, em palavras, e de tal modo que não perca seu caráter de silêncio (IV,441)” (1). Essas afirmações de Günter Eich, extraídas de sua *Abgekürzte Dramaturgie des Hörspiels (Dramaturgia Resumida da Radiopeça—1968)*, atestam em que medida o autor pode ser encaixado dentro de uma das tendências mais características da literatura do nosso tempo, uma “poética do silêncio”, que reflete o impasse diante do qual a literatura contemporânea foi coilocada em sua busca exarcebada de atingir a esfera do absoluto através da sugestão verbal.

Mesmo que a tentação progressiva do inatingível procure traduzir em linguagem o que as palavras não conseguem dizer, descortinando-se aí o beco suicida do silêncio, Eich acaba atenuando, se não quase suprimindo, seu pessimismo crítico em face de uma realidade que perdeu sua unidade paradisíaca através de seu otimismo pela forma. A tentativa de “traduzir o silêncio necessário em linguagem, em palavras, e de tal modo que não perca seu caráter de silêncio”, implica muito mais ausência que presença, mas permite também conotar sua obra de um novo sentido, onde o roçar dos limites da sensação de plenitude decorre da constante procura de encontro entre o *eu* e o mundo através da linguagem. Para a mobilidade inquieta do autor, a obra perfeita torna-se inviável e só pode satisfazer seu anseio de infinito pela aproximação constante. Contudo, sendo impossível a visão de totalidade, restam apenas relances de luz, momentos epifânicos de revelação que são novamente diluídos pelo tempo.

---

(1) — As citações das obras de Günter Eich, extraídas dos quatro volumes que compõe a coletânea das *Obras Coligidas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1973, serão indicadas por um algarismo romano (número do volume da coletânea) e um arábico (número da página do referente volume).

Quando nos referíamos à escritura de Eich, partimos de um pressuposto. Tal palavra é tomada no sentido que lhe deu seu criador Roland Barthes: “A escritura é com efeito em todos os níveis a fala de um outro (...)” (2). O escritor destaca das falas primeiras que lhe fornece o mundo uma fala segunda, fazendo de sua ficção um meio de conhecimento. É como se em lugar de escrever, o autor descrevesse, deixando à tona o que parecia inexprimível. Retirando “da língua do mundo, que é pobre ( ) uma outra fala, uma fala exata, preenche a tarefa da arte: *inexprimir o exprimível*” (3).

Günter Eich, escritor rebelde, irreverente e anárquico, crítico que com seu humor ácido e corrosivo procura desmascarar toda a verdade “dirigida”, é dotado de uma veia satírica que não poupa nem sequer a si mesmo. Engaja profundamente sua obra nas perguntas do mundo, mas cessa esse engajamento na medida em que qualquer tipo de doutrina, partido ou cultura lhe insuffle uma resposta definitiva. Esse mesmo Eich que afirma: “espero que a obra permaneça e o comentário desapareça (IV, 404)”, que se recusa sistematicamente a falar de si e de “suas coisas”, que não perde oportunidade para desqualificar o estudo dos críticos e esvaziar de sentido as honrarias que lhe foram prestadas, mostra-se profundamente comprometido com a busca do ser sob forma de linguagem.

Interiorizando o escrever como destino absoluto, o escritor vê na linguagem a mediadora entre o poeta e o mundo, o instrumento através do qual a realidade deve ser procurada e reconstituída: “Escrevo poesias para me orientar na realidade. Eu as considero como pontos trigonométricos, como bóias que marcam o curso em uma superfície desconhecida. Só através do ato de escrever as coisas adquirem, para mim, realidade. Ela não é minha premissa, mas minha meta. Preciso primeiro constituí-la (IV, 441)” Escrever seria portanto uma maneira de reconstituir o mundo, mas esse ato de criação só adquire pertinência na medida em que se traduz em forma: “Tudo que ganhou uma forma, vai ser empregado em um sentido mais elevado, torna-se também aplicável a esferas as quais possivelmente seu criador nem imaginou (IV, 437)” O poeta, vendo na forma a essência da criação poética, está, paralelamente, consciente da limitação dessa forma, pois a linguagem aponta para os objetos, sem nunca os alcançar; o sentido do discurso articula-se na medida em que a palavra substitui os objetos sem ser idêntica a eles: “Sou escritor, isso não é apenas uma profissão, mas a decisão de

---

(2) — Barthes, R: *Crítica e Verdade*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, p. 20

(3) — Idem, p. 20.

ver o mundo como linguagem. Linguagem propriamente dita parece-me ser aquela em que a palavra e o objeto coincidem. Trata-se de traduzir dessa linguagem que se encontra à nossa volta, mas que simultaneamente não é existente. As traduções mais bem sucedidas são as que mais se lhe aproximam e que alcançam o mais elevado grau de realidade (IV, 441)”

Com relação aos objetos a linguagem é basilarmente irrealista, pois representa um estado intermediário entre as coisas e as palavras. Perseguindo a identidade entre os signos e o objeto, Eich questiona o ato de escrever enquanto nomear. A realidade que tenta instaurar através de sua criação, não significa uma cópia das coisas, mas a indagação das possibilidades da linguagem em sua limitação; uma forma de explorar de maneira profunda a capacidade de veiculação desse meio de expressão.

A escritura de Eich, “inexprimindo o exprimível”, busca um “texto primevo” que se encontra a nossa volta e ao mesmo tempo se mostra inatingível. Sem produzir a sensação de reconhecimento da realidade em seu aspecto total, sua escritura apresenta o mundo muito mais como visão, onde a palavra torna-se um meio de experimentar o devir do objeto, prolongando o ato percepção. Esse objeto é resgatado de seu destino circunstancial, destacado do contexto e adquire um valor renovado pela visão criadora do poeta. Sob esse aspecto, caracteristicamente poético, a linguagem ultrapassa os limites de forma de expressão, para adquirir o caráter de epifania, entendida como a procura constante de um instante de reconhecimento. Contudo, o devir do objeto prolongado em sua percepção não chega a atingir o momento excepcional de expressão, pois o autor transforma sua busca da linguagem em processo dinâmico, apontando sempre para a ruptura entre a palavra e o mundo.

Para Eich, a epifania enquanto linguagem implica um processo operativo de criação na busca constante de revelação do real. Visando a um foco transcendente, a linguagem lança-se a uma permanente renovação, pois um texto só vai repercutir socialmente de maneira ativa se houver uma constante mudança na forma. Fazendo da palavra um instrumento de indagação e crítica da realidade, torna-se necessário que o dizer do poeta seja constantemente posto em causa, para que possa ter ressonância e consiga preencher sua função de oposição: “( ) parece-me sobretudo importante que a modificação e o desenvolvimento se processem não através do conteúdo, mas através da linguagem; devemos esforçar-nos continuamente para não deixar que a linguagem se enrijeça, para conservá-la de tal maneira que não possa ser utilizada por poderes quaisquer, que

permaneça uma linguagem em constante movimento e que toda estrutura rígida seja logo novamente rompida e não utilizável na política, enfim, que a linguagem permaneça de tal forma que possa servir para transformar o mundo, que não seja petrificada (IV, 408)”

A epifania apresenta-se, assim, como a possibilidade de tentar desvendar a verdade que existe sob a aparência das coisas, como constante procura de revelação e reconhecimento. A inexistência de um contato absoluto admite apenas uma aproximação infinita que implica movimento constante.

As noções poéticas de Eich e sua criação linterária fundem-se e confundem-se em um todo orgânico, sua obra é um documento que concretiza suas concepções sobre a arte de escrever: uma criação poética a respeito de sua própria poética. Essa ficção unificada por forte traço de coerência converge para a tematização do fenômeno da epifania, que ultrapassa, assim, o nível da linguagem, para ser integrado à visão do mundo.

Do ponto de vista teórico os textos de Eich se amoldam ao esquema de uma narrativa modelo, onde a busca representa o eixo central:

- 1 — Equilíbrio inicial relativo a realidade imanente.
- 2 — Intervenção de um acontecimento inusitado (etapa onde ocorre a epifania)
- 3 — Tal acontecimento vai provocar uma longa busca.
- 4 — Atinge-se um segundo equilíbrio, também relativo ao mundo cotidiano, semelhante no primeiro, mas não idêntico.

Mesmo dentro dessa simplificação da organicidade dos textos que compõe o complexo universo semântico do autor, nota-se como a própria tematização do ato de buscar adquire aspectos profundamente dinâmicos. Depois de ter vivenciado por segundos a súbita revelação da verdade, a personagem procura reviver esse instante de plenitude. Na radiopeça *Sabeth* (1951), ocorreu a vinda de um enorme e estranho pássaro, uma ave que parece estar ligada a um mundo regido por uma outra “verdade”, onde os nossos conceitos rígidos entre o que é e o que não é, perdem sua validade. A presença do corvo faz com que todos aqueles que vivenciaram sua chegada sintam a proximidade “de uma grande felicidade, tão próxima como nunca, mas, paralelamente, inatingível”

Em *Das Jahr Lazertis* (1953), Paul, o protagonista, sai à procura de uma palavra que ouvira durante o sono pela janela entrea-

berta de seu quarto. No momento da prolação desse nome, chegou-se, por segundos, à compreensão do mundo à sua transparência. O protagonista lança-se à aventura de encontrar novamente a cifra de todos os significados. Assim, um objeto qualquer, num instante banal, consegue a suspensão do tempo cronológico e cristaliza a realidade. A epifania representa um momento de visão, que não sendo explicado racionalmente, surge como fonte de revelação.

De forma abrangente, podemos analisar o fenômeno da epifania enquanto tema especificando o relacionamento dialético entre dois elementos: *eu* e o mundo. Nosso esquema racional de concepção do mundo apresenta o homem como um sujeito, em relação com um mundo que lhe é exterior e que adquire o estatuto do objeto (outro). A anulação das fronteiras entre o sujeito e o objeto é parte da ocorrência epifânica.

Produz-se um acontecimento que nos é familiar, mas, que com sua força inusitada, faz com que se experimente a sensação de uma revelação e reconhecimento de verdades que parecem inexplicáveis. Assim posto, pode-se questionar as possíveis relações entre todos os elementos do mundo. Numa indagação mais profunda e abstrata, a epifania que brota dessa percepção de uma realidade perturbadora, emergente de situações as mais banais e cotidianas, implica o transcender dos limites entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito (4)

Na medida em que se percebe a ruptura dos limites de nossa realidade e mundos originalmente estanques se interpenetram, a palavra se desliga do objeto que supostamente designa: além do sentido primeiro evidente, pode-se sempre perceber um sentido mais profundo. Com a expressão dos momentos epifânicos, surgem as imagens, via analógica de que o artista lança mão para se aproximar de uma apreensão da realidade totalizante. Essas imagens, substâncias poéticas de seus textos, promovendo a percepção da literariedade, conseguem atribuir existência à palavra sem o apoio das coisas. Multiplicam-se os significados dos nomes sem os preencher ou esgotar totalmente.

Percebe-se, aí, em que medida a obra do autor é uma reflexão sobre si mesma, uma criação poética a respeito de sua própria poética. Do mesmo que a linguagem como forma de mediação entre o escritor e o mundo conduz e limita a busca das essências que nunca se concretiza, na ocorrência do fenômeno epifânico percebe-se também sem-

---

(4) — Cf. Todorov, T: *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1975, pp. 121-124.

pre o sentido de uma revelação em aberto. O nada e o tudo acontecem em um momento inesperado. Nesse instante de atemporalidade, podem-se roçar os limites de uma outra realidade, contudo, esses contatos que chegam a ocorrer por segundos, são novamente destruídos. Retorna-se à busca infinda: “( ) Algumas vezes tenho a impressão de que a escuridão clareia por um momento ( ) Nada, ou também muito. Perpassou-me como uma luz. (...) Então desapareceu novamente. Foi um encantamento grande e repentino. Eu soube tudo (II, 378)”

Dentro do mundo eichano o figurante apenas se aproxima de uma verdade inatingível; sua busca é apresentada como infrutífera. A desilusão da procura do significado da existência vai reconduzir o homem a fatos do cotidiano, que lhe estão destinados como realidade palpável e compreensível. As personagens resignam-se à crença de que revelação sempre lhes escape. O caminho que leva à verdade é uma experiência individual, interior e inexplicável, que dá sinais efetivos de sua existência muito mais no prenúncio, que implica pergunta, do que no anúncio, que subentende resposta.

A obra de Eich representa, assim, a reiteração de uma indagação maior, onde o vazio, em sua eterna procura que não pode ser exaurida, vai adquirir o valor e a equivalência do pleno. Algo sempre foge na concretização da verdade, apesar de que por instantes se vislumbra uma possibilidade de encontro, projetada insistentemente através de momentos epifânicos.



## AS CONCEPÇÕES LÓGICA E GRAMATICAL DA ORAÇÃO

*Felipe Jorge*

A oração tem sido definida pelos gramáticos ou como *expressão de um juízo* ou como *conjunto de palavras com sentido completo*. No primeiro caso, por influência da Lógica tradicional, que define a proposição como o enunciado verbal do juízo; no segundo, por influência da tradição clássica, que ascende ao velho Dionísio de Trácia.

Examinemos as duas definições.

1ª) Oração é a expressão de um juízo.

Emitimos um juízo quando afirmamos a conveniência ou desconveniência entre duas idéias. Exemplos:

*O homem é racional.*

*O homem não é máquina.*

No primeiro, afirmamos que a idéia de racional convém à de homem, porque o homem é realmente racional; no segundo, afirmamos que a idéia de máquina não convém à de homem, porque o homem não é realmente máquina. Em ambos, formulamos um juízo. Isto nos permite definir o juízo como *a afirmação da conveniência ou desconveniência entre duas idéias*. Entretanto, é mais comum dizer que o juízo consiste em *afirmar ou negar uma relação entre duas idéias* ou simplesmente em *afirmar ou negar uma relação*. Preferimos ser mais rigorosos e considerar o juízo como *a afirmação de uma relação entre dois objetos do pensamento* e não entre duas idéias. Por quê? Porque o juízo não incide nas idéias que temos das coisas, mas nas próprias coisas. Quando dizemos, por exemplo, *caqui é delicioso*, o nosso juízo não recai na idéia que temos do caqui, mas no próprio caqui.

De qualquer modo, todo juízo é uma afirmação, seja da conveniência ou desconveniência entre duas idéias, seja da relação entre duas idéias ou entre dois objetos do pensamento. Ora, se todo juízo é uma afirmação e se toda oração é a expressão de um juízo, concluímos facilmente que esta definição só convém a uma classe de orações: as *declarativas* ou *enunciativas*. Aceita tal definição, os exemplos seguintes:

*Quem inventou a pólvora?  
Não atireis a primeira pedra.  
O pão nosso de cada dia nos dai hoje.  
A terra lhe seja leve!*

não constituem logicamente orações, porque não exprimem juízos. Com efeito, em nenhum deles se faz uma afirmação. O primeiro encerra uma pergunta, o segundo exprime uma ordem, o terceiro, uma súplica, o quarto, um desejo. Ora, em Lógica, pergunta, ordem, súplica, desejo não são juízos. Entretanto, gramáticos eminentes aceitam a definição acima e illogicamente dividem as orações, quanto ao sentido, em *declarativas, interrogativas, imperativas, optativas*.

Mas não é só. Nem sempre há perfeito paralelismo entre a estrutura da proposição, definida na Lógica tradicional como o enunciado verbal do juízo ou expressão verbal do juízo, e a estrutura da oração, definida pelos gramáticos como a expressão de um juízo. No exemplo: *Os heróis que tombaram no campo da luta eram soldados do 3º exército*, há uma só proposição para a Lógica, uma vez que o sujeito lógico é *os heróis que tombaram no campo da luta*; mas, para os gramáticos, são duas as orações: *os heróis eram soldados do 3º exército*, principal; e *que tombaram no campo da luta*, subordinada à principal, adjetiva restritiva.

2ª) Oração é um conjunto de palavras com sentido completo.

Esta definição é igualmente vulnerável.

Nem sempre a oração é conjunto de palavras; às vezes se reduz a uma só palavra. Exemplos:

*Oremos  
Saia.  
Anoitece.*

Por dependerem de outra oração, as subordinadas — substantivas, adjetivas e adverbiais — não podem logicamente ter sentido completo. Neste período de Alexandre Herculano, extraído de *Eurico, o presbítero*: *Os soldados que seguiam a bandeira de Teodemiro tinham-se abalado para o combate apenas viram os esquadrões de Ruderico*, as orações subordinadas:

*que seguiam a bandeira de Teodemiro  
apenas viram  
partir os esquadrões de Ruderico*

não têm sentido, completo. A primeira por exprimir uma qualidade do antecedente *soldados* (oração subordinada adjetiva restritiva); a segunda, uma circunstância de tempo de *tinham abalado* (oração subor-

dinada adverbial temporal); a terceira, o objeto de *viram* (oração subordinada substantiva objetiva direta)

Alegar-se-á que a definição acima só se aplica às orações absolutas e principais. Nada mais infundado. Em primeiro lugar, pode haver uma definição para as orações absolutas e principais e outra para as orações subordinadas; em segundo, se as orações absolutas têm sentido em si mesma, nem todas as chamadas principais encerram sentido completo. No exemplo de Alencar: *O que sei é que te amo*, pode a principal (*o é*) prescindir das subordinadas para ter sentido?

Como explicar tais divergências entre as definições (oração é a expressão de um juízo, oração é um conjunto de palavras com sentido completo) e o seu objeto, isto é, a oração?

Aqui bate o ponto. Gramáticos e professores já encanecidos ou ainda pouco experientes, aqueles nas suas obras e estes nas suas aulas, costumam iniciar a exposição da matéria com uma das definições dadas ou com outra de cunho mais ou menos pessoal, para depois abandoná-la e esquecê-la definitivamente e só considerar a oração, para todos os efeitos, em função dos seus termos essenciais (sujeito e predicado).

Dessa concepção puramente formal, baseada na participação sujeito-predicado, podemos apontar duas conseqüências danosas para a análise sintática, que muito contribuem para o seu descrédito e justificam, de algum modo, a velha crítica de mestre Silva Ramos, isto é, de que a análise lógica, como era chamada no seu tempo a análise sintática, muitas vezes nada tem de lógica:

1ª) tanto são orações as que encerram sentido completo, como as subordinadas — substantivas, adjetivas e adverbiais —, sem sentido em si mesmas;

2ª) quando o sujeito, o objeto, o predicativo, o complemento nominal, o adjunto adnominal, o adjunto adverbial são expressos por meio de orações — orações subjetivas, objetivas predicativas, completivas nominais, adjetiva e adverbiais —, fica a oração regente mutilada.



## THE AUTHENTICITY OF THE EPILOGUE TO *TROILUS AND CRESSIDA*

*Fredric M. Litto*

The authenticity of Pandarus' epilogue has frequently been doubted by some critics because, they affirm: other Shakespearian epilogues are not usually given to secondary characteres; it is merely a rehash of motifs from preceding scenes; and Shakespeare would not have written an epilogue so loosely tied to the play—it is, doubtless, the work of some actor or director (1)

If we examine the text of the epilogue closely we may find some real reasons for a contrary belief, and perhaps a possible new light by which to view this segment of the play. I believe that (1) the continued reliance on Chaucer evident in the speech, (2) the specific references to earlier parts of the play, and (3) the continued references to legal terminology and legal slang, are all evidence of the unity and hence the Shakespearean authorship of Pandarus' speech.

When Troilus leaves Pandarus with the contemptuous curse:

Hence, broker lackey! Ignomy and shame  
Pursue thy life, and live aye with thy name  
(V, ix, 33-34)

the latter stands alone upon the stage to conclude the play. "A goodly medicine for my aching bones!" responds Pandarus, echoing his earlier admissions of suffering from rheumatism or gout.

"O world, world! thus is the poor agent despised" he cries, and his obvious meaning is: What kind of world is it, indeed, in which a fellow is cursed for helping his comrade? In Chaucer's *Troilus and Cressida*, Shakespeare's accredited inspirational source for much of his play, the poet likewise comments on the state of affairs which left Troilus "naught but comfort cold!"

---

(1) — Harold N. Hillebrand, *A New Variorum Edition of Shakespeare, Troilus and Cressida*. Philadelphia and London, 1953; p. 315, f.n. 39.

Such is the world! Wherever you behold,  
The common state of man is one of woe,  
And in the end we all must take it so!

(Book V, v. 250)

To be sure, Pandarus in Chaucer's work is not the "gay, gross, shrewd, and worldly courtier-type" that is Shakespeare's 2. Nor is he cursed and rebuffed by Troilus. But the world being described in both instances is still the same. In Chaucer, the corruption causing woe is Cressida's fickleness; in Shakespeare, the corruption spreads like a pale over the action throughout the play. Paris, for the Trojans, began it; the Greeks continue it; Pandarus oversteps the fine line between encouraging his niece's social life and pimping for his friend; Cressida is a "born—not—made—wanton" 3; and Achilles, the cowardly murderer of Hector, also is an "agent" despised, even though his expeditious deed is actually justifiable in a state of war in the sense that it is a minor irrationality in the throes of a major irrationality. Thus, it is not just here, on the two sides of the Trojan walls, that we find "mankind on the verge of racial suicide because of its sins of violence and lust" 4, it is everywhere. "Such is the world!" echoes Shakespeare.

Pandarus' next lines, directed to "traitors and bawds" (lines 36-37), warrant some clarification. W. J. Craig has made a good case for the word "traitors" to be a misprint for the more likely "traders." (5) The *Oxford English Dictionary* reveals that none of the many meanings of the word "traitor" could logically be linked with "bawds"; "trader", on the other hand, in examples given from 1682 to 1760, also referred to a prostitute. (6) "Bawd" means "one employed in *pandering* (italics mine) to sexual debauchery", and before 1700 it applied to men as well as to women. (7) These meanings seem to be substantiated on line 45 of the passage when Pandarus again speaks directly to his audience: "Good traders in the flesh..." And what claptrap it must have been, if, as I suspect, the secondary meaning of the term "traders" held good in 1602.

No less interesting is Pandarus' admission of his own guilt when he attracts the attention of the "traders and bawds", and then asks

---

(2) — Hyder E. Rollins, quoted in the *Variorum*, p. 560.

(3) — John Palmer, quoted in the *Variorum*, p. 555.

(4) — Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*. 2 vols. Chicago, 1951; p. 4.

(5) — W.J. Craig, quoted in the *Variorum*, p. 315, f.n. 40.

(6) — *The Oxford English Dictionary*. 12 vols. Oxford, England, 1933; XI, 224 (examples from 1682-1760).

(7) — *OED*, I, p. 710.

them “Why should *our* (italics mine) endeavor be so loved, and the performance so loathed?” And how well this speaks for much of the play: Troilus loves Pandarus when the scheme works well, but unfairly blames him for Cressida’s betrayal; Achilles is loved for having killed Hector, though the dastardly manner of accomplishment is of small concern to the Greeks; and even Paris’ kidnapping of Helen from Sparta is looked on as a daringly romantic feat, though it is essentially a foul case of wife-stealing. Pandarus speaks for these characters, Paris, Achilles, himself, and the “traders and bawds”, when he asks why outwardly- “good” people support skullduggery and dirty-work only as long as it proves beneficial to them. and afterward “loathe” the deed or those who performed it.

In his own case, Pandarus thinks he has an answer to his own question. He relates it in the four line ballad that he recites beginning on line 41. The ballad’s meaning is not hard to discern, and it surely one of its function’s is to characterize Pandarus as a dramatic figure — for he tells us how he looks upon himself. The humble-bee (8) lives a merry life until he loses his virile powers; and once they go, all manner of sweet words and manly efforts won’t get back for him his youthful allure or prowess. So it is with men, he means: and there were days past when he was much, much more than he now is.

From the enjoyments and exertions of his active youth nothing remains except prurient memories of agreeable sins and the quaint affectations of an elderly fop. He is the walking chronicle of court and city, in his own estimation the arbiter of social elegance, a Polonius of the boudoir and the salon. (9)

Some of the added pleasures of the ballad, besides the rhyme, are the connotative meanings of the puns. The word “sting” may very well fit a bee in a single sense, but used in connection with man it can simultaneously refer to the emotional poignancy have upon one another and to the physical and sensory characteristics or the male sexual organ. This is corroborated in the following line referring to the poor fellow’s being “subdued in armed tail” — rather an inglorious picture of impotency. Finally, the words “honey” and “sweet” have their more subtle meanings. Honey may refer not only to “the sweet fluid, the nectar of flowers, collected and worked up for food by certain insects, especially the honey-bee”, (10) but also, among

---

(8) — “A large wild bee, of the genus *Bombus*, which makes a loud humming sound; a bumble bee.” *OED*, V, p. 447. The humblebee is also used by Shakespeare in *MND*, III, i, 171 — “The honie-bags steale from the humble Bees.”

(9) — Fr. Kreyssig, quoted in the *Variorum*, p. 559.

(10) — *OED*, V, p. 363.

English-speaking people, it has been a term of endearment from the fourteenth century to the present day; (11) and, even more characteristic of the old, tired voluptuary, as a verb it means to “talk fondly or sweetly” (12) It may also suggest the idea of semen. “Notes” refers not only to the parts of music, and hence to alluring powers, but also it meant “use, usefulness, profit, advantage”; (13) and even more interestingly, “work, as occupying one for or at a particular time; temporary occupation or employment” (14) So, then, when a bee’s (or man’s) sexual powers fail, neither his wealth (honey), sweet-talk, non-sexual powers of allurements, usefulness, advantages, or diligent work, will prevent him from failing with members of the opposite sex and as well in other worldly matters. Such a rhymed story is not unusual for Pandarus. In Act IV, Scene iv, lines 14-19, he recites a rhymed ballad, though its source is yet a mystery, and its interpretation an even greater one.

The American critic, Harold Goddard, among others, attempts to demonstrate that *Troilus and Cressida* was probably written for an audience of barristers at one of the Inns of Court. (15) He cites as evidence the numerous Latinisms, the overall cynicism, the long formal debates, and the “extended aphoristic and philosophical disquisitions” in the play — exactly the things “to please a group of lawyers or legal students” There is good reason for believing that this may have been the case and that the passage is indeed Shakespeare’s when we examine the epilogue closely

Before reciting his little rhymed ballad, and in seeking to find an answer to his question of why they are despised who do the dirty-work for “good” people, Pandarus asks: “What verse for it? What instance for it?” (lines 39-40) To take the second item first, just what does “instance” mean here? Its obvious meaning, of course, is “for instance” — for example, as an instance of what has been said. (16)

But the word has more illuminating meanings: in Scholastic Logic, and its derived senses, it means “a case adduced in objection to or disproof of a universal assertion” (17) Could not this mean that universal assertion here was that those who do good for their fellows are well-liked, but that Troilus’ upbraiding of Pandarus is a

---

(11) — *OED*, V, p. 363 (examples from 1350-1832).

(12) — *Ibid.*

(13) — *OED*, VII, p. 224 (examples from 893-1450).

(14) — *OED*, VII, p. 225 (examples from 1325-1480).

(15) — Goddard, II, p. 2.

(16) — *OED*, V, p. 348 (examples from 1657-1885).

(17) — *OED*, V, p. 348 (examples from 1573-1696).



case adduced in objection to his assertion? Similarly, are there not universal assertions which can be made about the merits of the deeds of Achilles and Paris discussed above, and yet cases which can be adduced in disproof of the assertions? The dictionary provides us with still other kinds of usage of the word "instance" In legal use, it formerly meant "a process in a court of justice; a suit" (18) May not it have been a perfectly ludicrous sight when the actor playing Pandarus stepped to the edge of the stage before his audience of lawyers and law-students, drew himself up in mock-anger at having been wronged by his friend and debtor, Troilus, and asked himself what kind of lawsuit he could bring against his friend for this offence. (19) It must have brought the house down — that is, when combined with these other meanings and the temporary mock-anger.

The word "verse" likewise has interesting meanings, all of which would have special meaning for an audience of lawyers. The obvious meaning is one of poetic form. A second but unlikely one is a passage from the Bible. But used as a verb, it meant "to revolve or turn over (something) in the mind", (20) a process which Pandarus was carrying out as he stood alone on the stage, bringing the play to a close. In its most effective meaning for its audience, however, it meant "to practice fraud or imposition", or "to cozen, cheat, defraud"; a "verser" is "one of a gang of cozeners or swindlers" (21) These are terms that surely were commonly on the lips of lawyers (and perhaps on their heels as well) and the hall probably rocked as the audience thought of this comment and the preceding action of the play: of the cozening of his niece by Pandarus; of the impositions of the Greek "heroes" Achilles and Ajax; of the cowardly, fraudulent murder of Hector; of the cheating of the apparently whole-souled Diomedes, and so forth.

Despite the unusual form, in general, of *Troilus and Cressida*, I think we can give this seemingly disparate epilogue an authentic place in the drama, and perhaps a name more meaningful than just bland, inspecific "epilogue" (22) I suggest that we look upon Pandarus' whole closing speech as a "jig" attached to the play, or incorporated within it, if you will — it makes little difference as long as we can be relatively sure of its authenticity In Elizabethan drama, the "jig" was

---

(18) — *OED*, V, p. 349 (examples from 1661-1888).

(19) — I am reminded here of the delightful performance of the role of Pistol in the Olivier film of *Henry V*; The same actor, or another with the same comic technique, would make this scene come alive.

(20) — *OED*, XII, p. 142 (one example 1614).

(21) — *OED*, XII, p. 143 (examples from 1550-1606).

(22) — Goddard calls the scene "Pandarus' last flick of the tail," II, p.

...the dance by way of afterpiece... a regular and enduring custom. At firts, perhaps, nothing more than such dancing, with the help of a variety of foreign costumes, as was also an element in the early masks, it developed into a farcical dialogue, with a musical and Terpsichorean accompaniment, for which popular tunes... were utilized... In the last decade of the 16th century the jig may be inferred from the Stationer's Register to have become almost a literary type... Unfortunately few jigs have survived except from a later date or in German adaptation.  
(23)

The *Oxford Companion to the Theatre* (24) given us the added information that the jig (1) was given in the public theatres only; (2) was sung and danced by three or four characters of whom the clown was usually one; (3) and had subject-matter that was often libellous or lewd. Each of these determinants gives us further evidence, I think, for the likelihood of such a conjecture. That the passage can be distinguished from the rest of the play in tone, especially an over-use of salacious imagery, cannot be denied. Since it was a custom at the public theatres to perform such dance-farces, later made more literary, as afterpieces, it would not be surprising to find Shakespeare effecting a compromise between his own lusty, free-wheeling public theatre, and the customarily more refined, but still all-male law school, where, it seems likely, the play was first performed. The tradition of using three ou four actors in the jig, of whom the clown was no doubt the leader, can be modified in this compromise with the "rules" of the private theatres — the clown alone, Pandarus, will carry the performance to its end. The bawdy in Pandarus' speech is certainly characteristic of the jig as we know it to have been; in fact, only 10 years later, in 1612, the court in London sent out an order supressing all "Jigges att the ende of Playes" because of their lewdness. (25) The commentary the passage makes on the major actions of the play proper is an obvious capping of the piece, and it makes the cynical tone, sometimes only hinted at in the play, ring home finally and truly. It is a fillip — in a sense saying as Shakespeare said elsewhere: "What fools these mortals be" Though perhaps less politely, it is also very possible that he was saying: "A fig for you, 'dear' audience!!!"

---

(23) — E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*. 4 vols. Oxford, 1951. Quotation is from II, p. 551-2.

(24) — Phyllis Hartnoll, ed., *The Oxford Companion to the Theatre*. London, 1957, p. 427.

(25) — Chambers, IV. p. 340.

## PATTERNS OF THE SUBJUNCTIVE IN BRAZILIAN PORTUGUESE

*Irene Wherritt*

From my general study of the occurrence of the subjunctive in Brazilian Portuguese one of my principal findings was that native speakers do not always observe prescriptive norms in their use of mode. The purpose of this study is to provide some insight into the sociolinguistic variation which takes place in the use of the indicative where the subjunctive prescriptively or optionally occurs. The presentation is divided into the following sections: (1) methodology, (2) the correlation between the use of mode and age, education, and socio-economic class, (3) usage of the present and past indicative and negatives, (4) stylistic variation, and (5) conclusions.

### 1 Methodology

The primary data in the present study are based on field work conducted in São Paulo, Brazil in 1974. Additional data from written sources were acquired in Rio de Janeiro in 1977. In the São Paulo study, tape recordings were made of fifty-six informants who are all native speakers of Portuguese, born in the state of São Paulo, most in the city itself. There is a fairly equal representation of male and female informants and an ample variety of occupational backgrounds. The informants thus exemplify a wide range of age and educational levels. Taken together, they represent contemporary use of Portuguese language in Brazil.

Informants consist of house wives, students, janitors, maids, professors, store clerks, car watchers, planetarium employees, etc. Nine informants are between ages 10 and 15; twenty between ages 16 and 25; fifteen between 26 and 40; and twelve are older than 41. Eight informants have had little or no schooling; twenty-six are grammar school graduates or students; thirteen are junior high or high school graduates or students; and nine are college or university graduates or students.

Data for this study are drawn to a large extent from free conversation. Each informant talked between one-half and three hours in

free conversation and most participated in oral completion, repetition, and sentence judging tests.

Another group of eighty-seven students took a written fill-in-the-blanks test resigned for similar ends. These informants (all junior high school students) are classified on the basis of their socio-economic level. The low group consists of students in night school who only at a relatively advanced age had the opportunity to finish high school. Furthermore, the occupations of the parents are modest and in this group there is a greater percentage of children whose parents are deceased. The middle group consists of typical lower middle class students. The high group is represented by students of one of the best junior high schools in São Paulo. The occupations of the parents, particularly of the mothers, are well above the typical Brazilian. These three levels are labeled the low, middle, and high socio-economic variable.

To the original research I add data from a written test administered in 1977 to 93 students in Rio de Janeiro. The purpose of this test was to provide additional proof for the hypotheses posited in the previous study. In this second test there are two age groups, one from 13 to 16 years of age and the other from 18 to 28 years. Each age group consists of a higher and a lower socio-economic group. The younger low group are junior high students from a very poor slum area. The younger high group are junior high students from a good private school. The older low group consists of students whose socio-economic situation has allowed them to finish junior high school only by attending a night school class. The other group consists of third year students (ages 18 to 27) of the Pontifícia Universidade Católica, one of the best private universities in Brazil. These four supplementary groups will be called respectively the younger low, younger high, older low, and older high informants.

2. The correlation between the use of mode, and age, education, and socio-economic class.

Table 1 shows the total distribution of the occurrence of the subjunctive in independent clauses which were recorded in the corpus of free conversation. The data indicate that the future is the most frequent subjunctive tense in speech. Among the clauses *se*-clause types account for nearly half of the subjunctive; noun clauses and other adverb clauses were found in a fifth of the occurrences; in adjective clauses the subjunctive is less frequent. There are another 216 examples of commands (1)

---

(1) — Commands are not dealt with in the present study. For a treatment of commands see Wherritt (forthcoming).

TABLE 1  
DISTRIBUTION OF THE SUBJUNCTIVE  
IN DEPENDENT CLAUSE: FREE CONVERSATION

Type of clause	Future subjunctive	Present subjunctive	Past subjunctive	Totals
Noun		79 (15%)	38 (7%)	117 (22%)
Adjective	26 (5%)	22 (4%)	17 (3%)	66 (12%)
Se	153 (29%)		91 (17%)	244 (46%)
Other adverb	31 (6%)	59 (11%)	15 (3%)	105 (20%)
total	210 (40%)	160 (30%)	161 (30%)	531

Table 2 presents an overview of the degree of adherence to prescriptive use of mode which is demonstrated by speakers of each educational and age level (2). The table indicates that in general the prescriptive use of the subjunctive exhibits partial stratification according to the age and educational level of the speakers. The averages at the bottom of the table show that informants between the ages of 16 and 40 deviate less from prescriptive norms than the younger informants. Those above age 40 do not have a lower level of competence in their use of mode than they did when they were younger. Rather, various lexical entries which prescriptively always or sometimes carry [+reservation] (which implies reservation toward the reality of the proposition in the next lower clause) (3) simply do not carry (and never

---

(2) — The letters in the table refer to the age of the informants: A (10 through 15 years of age), B (16 through 25 years), C (26 through 40 years), and D (1 years of age or older). The numbers designate the highest educational level achieved by the informants: 1 (a person who has had little or no schooling), 2 (a grammar school student or graduate), 3 (a high school student or graduate), and 4 (a university student or graduate).

(3) — More specifically, one semantic feature — [+reservation] — underlies all uses of the subjunctive. That is, all of its occurrences denote subjective reservation (at the time referred to in the next higher clause) toward the reality of the proposition. The most active entity of the next higher clause has the subjective reservation unless the next higher clause in an "impersonal" expression and includes no other active entity. In this latter case it is the speaker who views the lower clause with subjective reservation. On the other hand, the use of the indicative reflects no subjective reservation towards the proposition on the part of the active entity (or speaker).

The use of the indicative or the subjunctive in a given clause depends on the viewpoint which is expressed towards that proposition in the next higher clause (and in that next higher clause alone), not upon the metaphysical truth or falsity of the proposition itself. This attitude of subjective reservation on the part of the active entity (or speaker) is reflected in the surface structure

have carried) this feature in their grammar. As a result, such lexical entries do not trigger *T-subjunctive* in their speech. Many of these older speakers have not extended the feature [+res] to various classes of lexical entries (verbs of volition and emotion, *para*, *sem*, and *a não ser*) due to the fact that they have had less formal education than many young Brazilian today have. The corpus of free conversation reveals that the youngest speakers (those between the ages of 10 and 15) deviate from prescriptive norms more than those of any other group.

TABLE 2  
PERCENTAGE OF OCCURRENCE OF THE SUBJUNCTIVE IN  
FREE CONVERSATION: SUMMARY OF THE DEGREE  
OF ADHERENCE TO PRESCRIPTIVE USAGE

Clause Type	Tense of the Subjunctive Verb	[+res] Expressed by	Age Level				Educational Level			
			A	B	C	D	1	2	3	4
A. Noun clause	present	volition matrix	100*	79	80	53	0	75	73	80
			past	100*	83	100*	75	75	86	100*
	present	emotion matrix	100*	83	100*	60	0*	83	100*	100*
			past	X	75	86	0*	0*	75	100
	present	matrix of belief	0*	91	100*	30*	0*	86	30*	100
			past	X	90	100*	100*	100*	75	100*
B. Adjective clause	present	noun	100*	88	57	67	100*	64	86	100*
	past	or	100*	86	80	80	100*	75	100	100*
	future	pronoun	100*	100	100*	100	100*	100	100*	100*
C. Adverb clause	present	conjunction	0*	88	70	73	X	69	74	100
	past		100*	86	100	66*	X	89	75	100*
	future	0*	60	50*	33*	0*	25	23	100*	
	past	como se	X	100	100*	100*	X	100	100*	X
	future	quando	100*	100	100	100	100*	100	100	100
	future	onde	100	100	100	100*	X	100	100	100*
	future	se	80	96	93	100	83	95	94	100
past	87		98	100	92	100	94	96	100	
D. Independent clause	Expression of uncertainty	present and past	100*	53	100	90	X	67	82	38
			Indirect command	present	X	100	100*	100	100*	100
	Command	present	30	24	26	34	0	30	31	23
E. Stereotyped expression	present and future	various words	X	100	100	100	100*	100	100	100*
	Average		63	70	72	67	43	70	71	78
Average for all speakers:			712							

X = No uses

\*Less than four uses

In general, speakers do not deviate from prescriptive norms in their use of the future subjunctive. They employ it whenever prescriptive usage admits either the present or the future subjunctive (e. g., after

*quando, quem, onde, quanto, como, and os que*) There is less observance of prescription of the present than that of the past subjunctive. In short, as can be seen in Table 2, the nonstandard occurrences of the indicative as a substitute for the present or the past subjunctive is most frequent in commands, adjective clauses, and adverb clauses (other than *se*-clauses, in which the standard use of the past subjunctive is common). In noun clauses there is a moderate degree of prescriptive usage of the subjunctive.

Inflection results in redundancy (Hockett, pp. 87-91, and Bull, pp. 104 and 115); therefore all uses of the subjunctive are redundant in that the reservation expressed in the higher clauses and the subjunctive in the lower clauses say the same thing. For native speakers use of the subjunctive is not crucial to meaning after verbs of volition and emotion, in commands, and in adjective clauses. Consider the following examples of nonprescriptive use of the indicative taken from the corpus of free conversation: (4)

- (2.1) Quer que eu *faço*? (c4)
- (2.2) Ele não quer que *faz* isso. (D3)
- (2.3) Quero que *põe* isso lá. (D2)
- (2.4) Eles gosta [*sic*]que *casa* com os irmão [*sic*] daquela igreja. (D1)
- (2.5) Espero que dessa vez eu *vou* para frente. (B2)
- (2.6) Não *apresenta* sua mãe para mim, não. (è2)
- (2.7) *Desce* essa rua. (C2)
- (2.8) Não tem nenhum que *sobressai* assim. (A3)
- (2.9) Qualquer pessoa que não *conhecia* ele dizia que ele era estrangeiro. (D2)

---

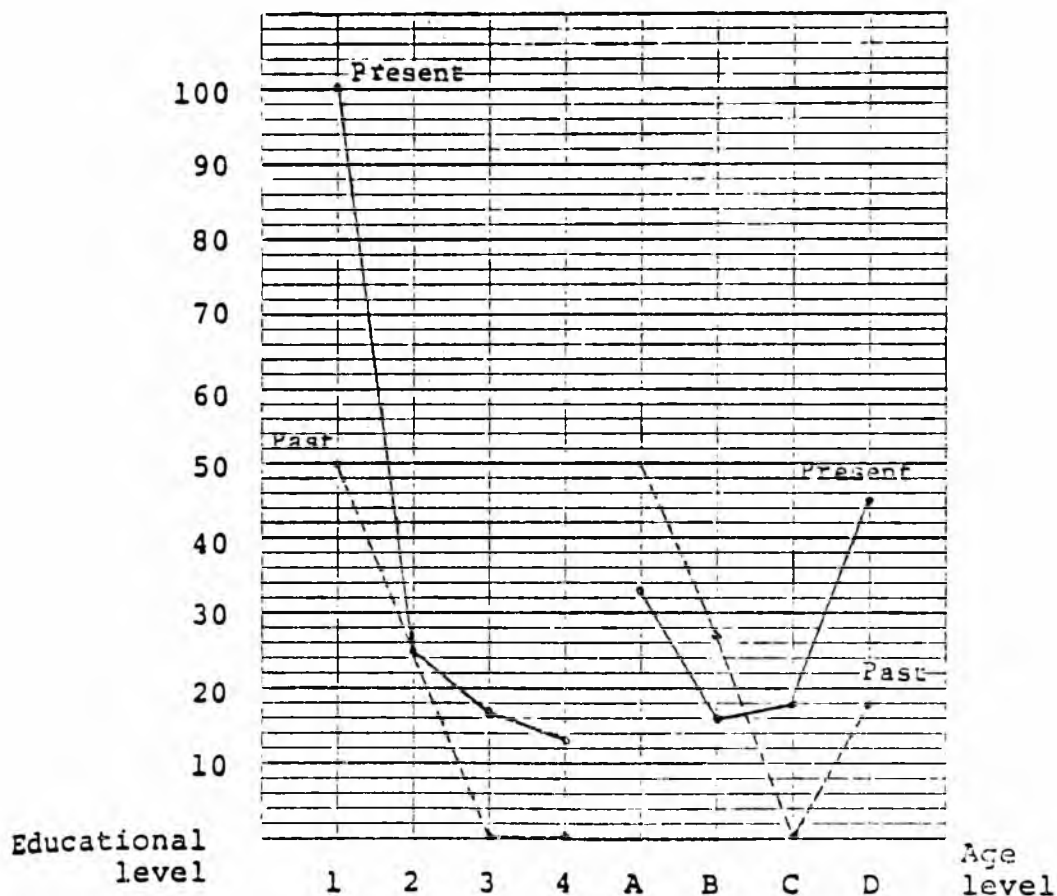
by the subjunctive verb form. The meaning of the subjunctive is not inherent in the inflected verb but is rather a morphological reflection of a condition which is external to the verb so inflected. This external condition is formalized as [+reservation], a semantic feature which appears in a lexical entry (e. g., *duvidar, antes, sem*) in the next higher clause. The occurrence of the feature [+reservation] in a lexical entry occasions the use of the subjunctive in the next lower clause. Some lexical entries such as *preferir, para, and tomara* inherently carry [+reservation]. Other entries may or may not carry the feature depending upon the entity or subject's viewpoint concerning the proposition of the next lower clause, e.g., *não crer, ser pena, and quando*. This principle of subjective reservation underlies all uses of the subjunctive in Portuguese. A more complete explanation of this rule along with extensive examples can be found in Wherritt, 1977 pp. 34-41. See Bergen for a similar rule for the Spanish subjunctive.

(4) — The code in parentheses will be used for each example cited from the corpus of free conversation. The letter and number exemplify the age and educational levels of informants as explained in footnote 2.

*Noun clauses*

Stratification among informants of the corpus of free conversation is particularly notable in the noun clause construction (e.g., sentences [2.1] - [2.5] above). Table 3 relates the variables of education and age to the amount of deviation from prescriptive usage in free conversation in noun clauses in which the subjunctive is prescriptively required. Table 4 shows a similar trend in the completion and repetition tests (5)

TABLE 3  
 PERCENTAGE OF OCCURRENCE OF THE INDICATIVE IN  
 NOUN CLAUSES: NONPRESCRIPTIVE USES IN  
 FREE CONVERSATION



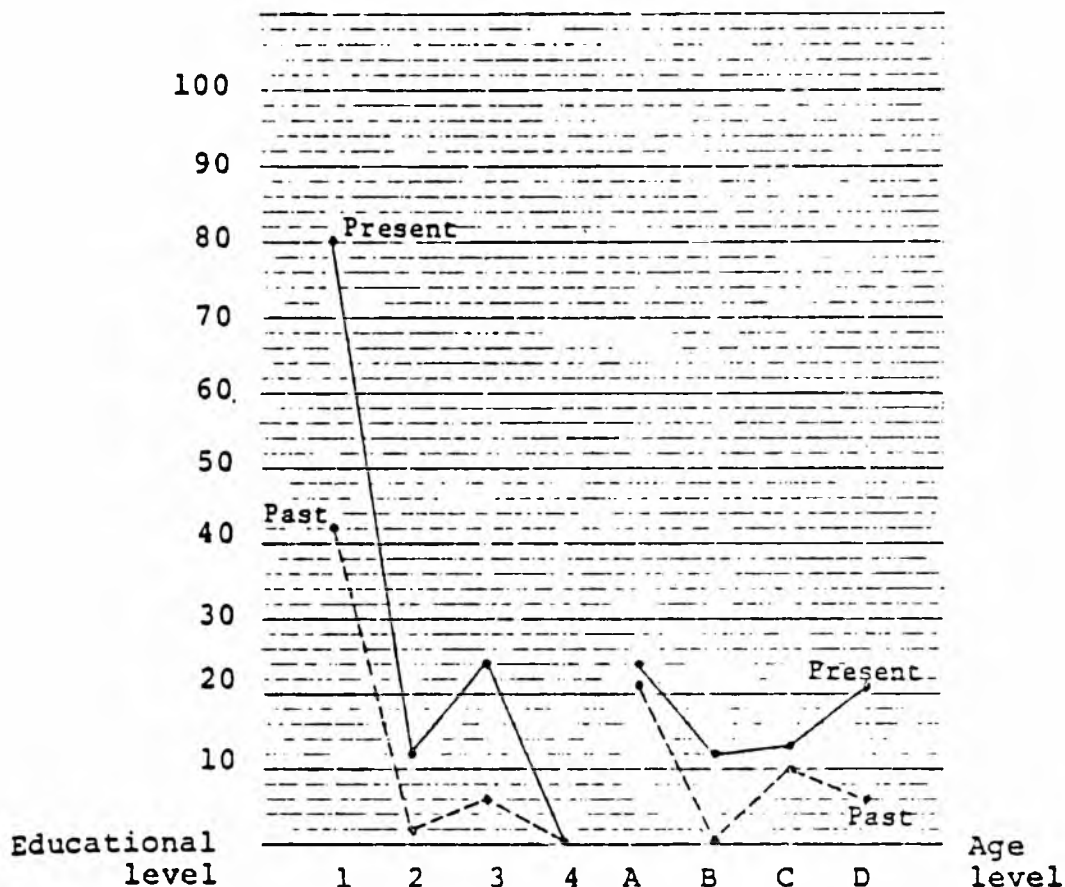
In Table 3 and, to some degree, in Table 4, we see that the lower the educational level of the speaker, the greater tendency to use the indicative after the matrix expression.

(5) — For a copy of tests administered see Wherritt, 1977.



TABLE 4

PERCENTAGE OF OCCURRENCE OF THE INDICATIVE IN  
NOUN CLAUSES: NONPRESCRIPTIVE USES IN  
REPETITION AND COMPLETION TESTS



The data in the corpus of free conversation suggest that similar stratification occurs in other constructions in casual speech but due to the infrequencies as indicated in Table 1, information is drawn from other sources. Table 5 and 6 summarize the results of the written tests given in 1974 and 1977 respectively. The results from the written tests, representing a more formal register, reconfirm stratification of speakers in their usage in noun clauses and also suggest that the use of mode in other constructions reveals stratification of socio-economic levels of speakers.

The findings of the present study give insight into the process of the acquisition of the subjunctive by native speakers. Most changes in a child's grammar take place between the ages of one-and-a-half and three years (McNiell, p. 6, and Jakobovits, p. 66) (6) However,

(6) — Bolinger, p. 8, gives age six as the year of grammatical maturity, but suggests that language learning continues throughout life.

the present study indicates that many standard uses of the subjunctive may not be included in “most changes”; on the contrary, it suggests that some standard uses appear at a later age and only after attaining a certain educational level.

TABLE 5

PERCENTAGE OF OCCURRENCE OF THE INDICATIVE IN NOUN  
AND ADJECTIVE CLAUSES: FILL-IN-THE-BLANKS TEST

Construction or Matrix Expression	Tense of expression	Socio-economic level		
		low	middle	high
1. querer	present	55	21	0
2. querer	past	7	3	0
3. não querer	present	48	25	0
4. procurar uma pessoa que (adj. clause)	past	21	10	4
5. não conhecer ninguém que (adj. clause)	present	33	21	0

In the earliest stages of grammatical development *T-subjunctive* obviously does not form part of the grammar of the child. At an early age (which this study does not indicate) the child identifies some lexical entry or entries as carrying the feature [+reservation]; when this deep structure feature is reflected in an original sentence by the presence of the subjunctive it can be assumed that *T-subjunctive* is a part of the speaker's competence. As the cognitive development of the child advances a progressively greater number of classes of words are also identified as carrying [+reservation] as a part of their meaning, with the result that the occurrence of the subjunctive becomes progressively more frequent.

There are two phases within this grammatical progression. The first involves the acquisition of community norms in the use of mode. These norms include the use of the subjunctive after *se*, *como se*, *quando*, and *onde*, as well as its occurrence in expressions of uncertainty, stereotyped expressions, and indirect commands, and also the use of the future subjunctive in adjective clauses. By definition, all adult speakers complete this phase. The second phase is that of the acquisition of educated norms in the use of mode. This phase is typically mastered to the degree that the speaker is exposed to formal schooling and to association with educated speakers. That is, the use of the subjunctive in noun clauses and after conjunctions other than *se*, *como se*, *quando* and *onde* as well as the appearance of the present

and past subjunctive in adjective clauses are most frequent among speakers of the higher educational levels and socio-economic classes of the community.

TABLE 6  
PERCENT OF INDICATIVE:  
WRITTEN FILL-IN-THE-BLANKS TEST, 1977

Number in group		37	21	17	18	
Group		younger	low	older	younger	olde high
Construction or expression	Tense					
1. pedir	present	42	20	0	20	
2. pedir	past	0	10	0	0	
3. não querer	present	22	19	0	0	
4. querer	present	21	0	0	0	
5. querer	imperfect	0	10	0	0	
6. não querer	imperfect	26	10	0	0	
7. querer	preterit	0	0	0	0	
8. não querer	preterit	6	10	0	0	
9. ter medo	present	11	10	0	0	
10. não ter medo	present	11	19	12	0	
11. ter medo	past	11	0	0	0	
12. não ter medo	past	0	10	0	0	
13. pensar	present	100	90	100	100	
14. não pensar	present	89	60	78	40	
16. pensar	imperfect	68	30	89	40	
16. pensar	preterit	78	46	50	25	
17. não pensar	imperfect	61	28	37	0	
18. não pensar	preterit	42	20	33	0	
19. não haver						
ninguém	present	29	20	11	10	
20. não haver						
ninguém	past	6	0	0	0	
21. adjective clauses (11 sentences)		24	17	8	4	
22. adverb clauses (11 sentences)		12	19	3	1	

### 3 Usage of present and past indicative and negatives

Returning briefly to Tables 3 and 4 it can be noted that the present subjunctive is used more often contrary to prescriptive usage than is the past subjunctive in noun clauses. In free conversation even

well-educated speakers do not invariably use the present subjunctive after many expressions which prescriptively demand its use. However, speakers of the upper two educational levels commonly exemplify prescriptive usage of the past subjunctive in noun clauses, and even speakers of the lower two levels show a much greater tendency to use the past subjunctive in such clauses in accordance with prescriptive norms.

Even more striking is the relationship of tense to the use of mode in clauses governed by *querer*. The indicative occurs much less frequently in the present than in the past. Tables 7 and 8 show the extent to which the present indicative is used after the matrix *querer* by speakers of lower and middle socio-economic levels. Only speakers of educational level 1 and of age level D use the past indicative at all in such noun clauses in free conversation and no informant uses the past indicative in completion and repetition tests. The tests made in 1977 reconfirms this usage after present tense forms of *querer* and likewise suggests that the same is true after *pedir* (See Table 6, items 1-8).

TABLE 7

PERCENTAGE OF OCCURRENCE OF THE INDICATIVE IN NOUN CLAUSES: NONPRESCRIPTIVE USE IN FREE CONVERSATION AFTER QUERER

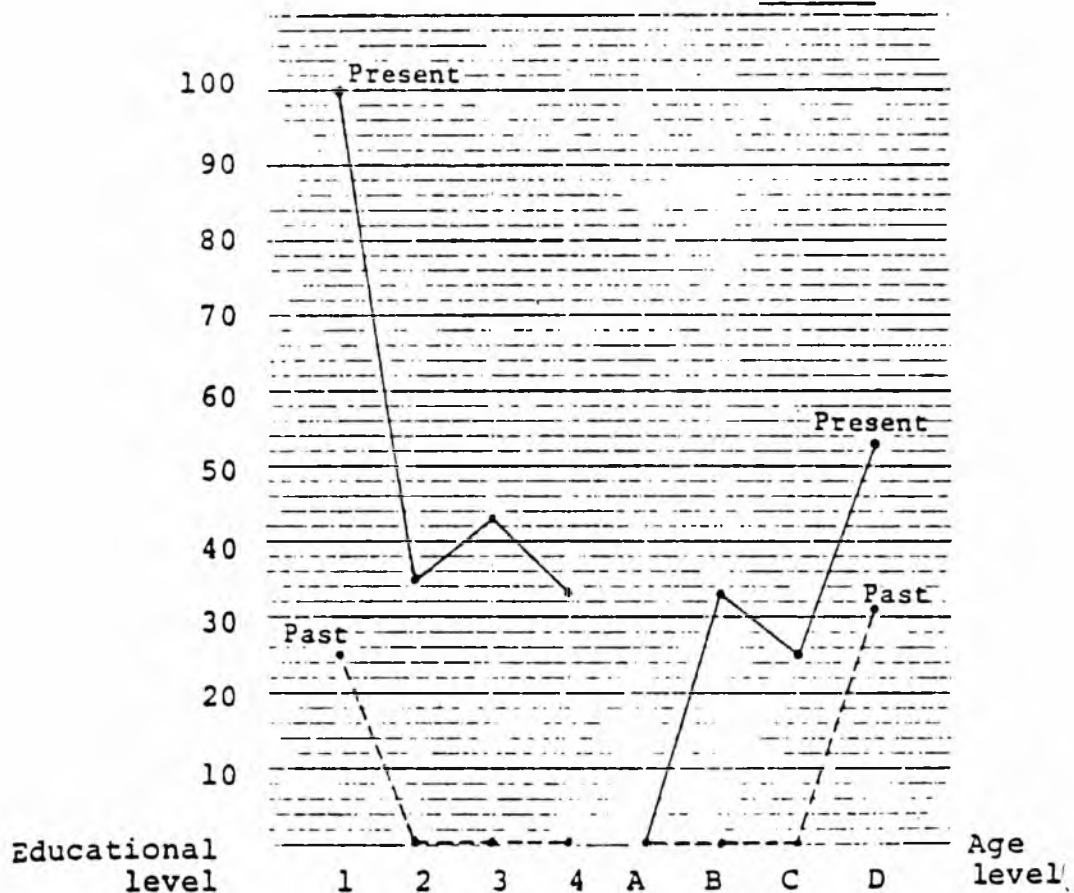
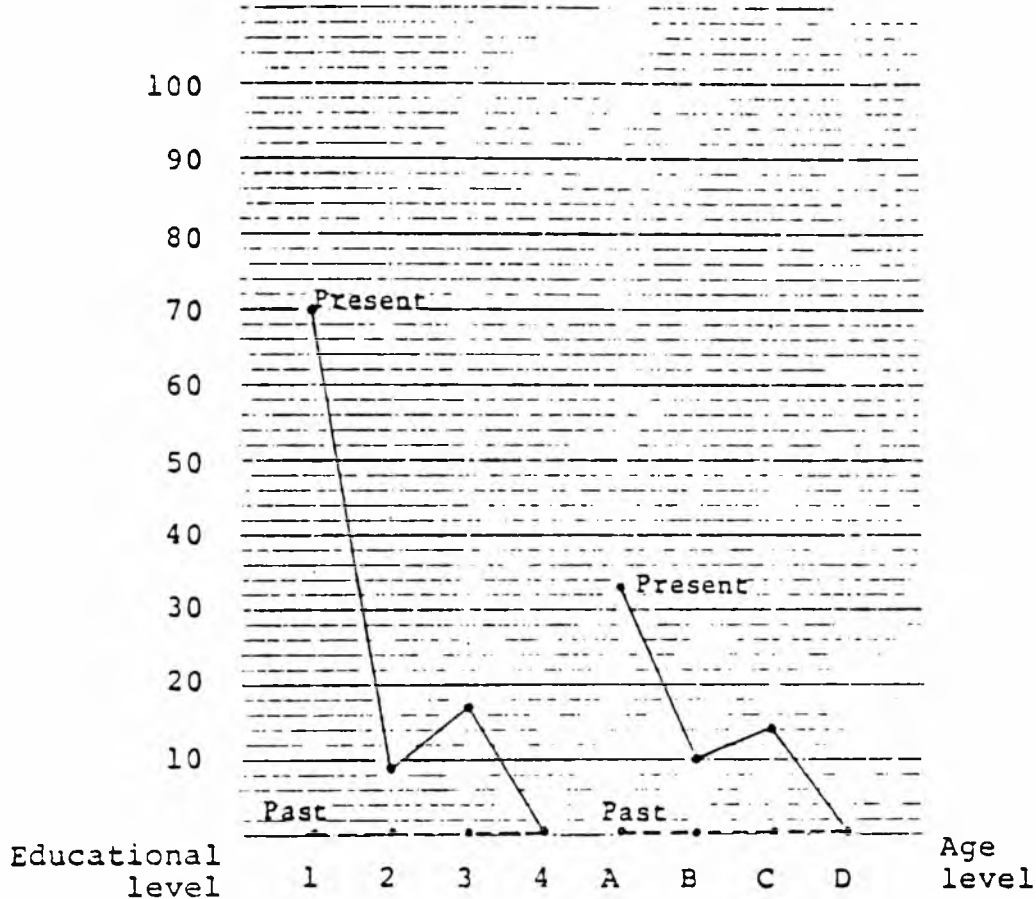


TABLE 8

PERCENTAGE OF OCCURRENCE OF THE INDICATIVE IN NOUN CLAUSES GOVERNED BY QUERER: NONPRESCRIPTIVE USE IN REPETITION AND COMPLETION TESTS



One possible explanation for the fact that this nonprescriptive use of the present indicative is more common than that of the past indicative especially after verbs of vilitation is that the same nonprescriptive use of the present indicative occurs frequently in commands themselves:

(3. ) Quero que *desce* essa rua.

(3.2) *Desce* essa rua. (C2)

Seventy-two percent of the direct commands in the corpus are in the indicative (see Table 2) It is plausible that the same variable rule that accounts for the variation of made in commands (in which the tense is necessarily present) also accounts for the variation between the present indicative and present subjunctive in clauses introduced by volitional matrices such as *querer*. That is, in both cases the rule applies to non-past forms and under the same semantic conditions.

However, in the sentences

(3.3) O professor queria que eu *fizesse*. (A1)

(3.4) Eles não queriam que eu *sáísse*. (A1)

the past subjunctive forms *fizesse* and *sáísse* are not embedded commands but rather describe wishes which may or may not have been fulfilled (Rivero, p. 63) This nonprescriptive use of the indicative in sentences like (3.1) and (3.2) is transformationally derived in the same way as the nonprescriptive use of the indicative in commands, inasmuch as the matrix *querer* is semantically like the understood performative pro-verb in the deep structure of commands (see Bergen pp. 222-224; Rivero, p. 73; and Ross, p. 223) It is reasonable to assume that speakers observe prescriptive usage of the past subjunctive more than that of the present subjunctive after volitional matrices such as *querer* due to the fact that clauses containing past tense verb forms are semantically like commands.

### 3.2 Usage after *pensar*

In the preceding section it was shown that the prescriptive use of the subjunctive is more common after volitional matrices in the past than in the present tense. On the other hand, the subjunctive optionally occurs in prescriptive usage after *pensar*, and yet in the corpus of free conversation the subjunctive occurs in the lower clause in eleven of the thirteen instances of past tense forms of *pensar*:

(3.5) Ah, pensei que *fosse* agora, domingo. (B3)

(3.6) Pegaram meu cartão pensando que *fosse* dele. (B3)

Furthermore, in an opinion test 65 percent of the informants prefer the subjunctive verb *fosse* in the noun clause of sentence (3.7), 5 percent say they would use only the indicative *era*, and 30 percent point out that they would use either mode in such a case:

(3.7) Ah, eu não sabia, pensei que *fosse* ele.

Likewise, twelve out of thirteen people repeated sentence (3.8) using *fosse* (one person was confused)

(3.8) Pensei que *fosse* ele quando ouvi o carro chegar.

It is apparent that usage of the past subjunctive is well engrained in the spoken language (7) Nevertheless, the indicative is sometimes used:

---

(7) — It is most common following the matrix (*Eu*) *pensei*, although it also occurs following other inflected forms of *pensar*; see sentence (3.6)

(3.9) Pensei que *era* difícil seu nome. (B2)

(3.10) Não pensei que *fosse* fruta, pensei que *era* outra coisa.  
(C2)

The subjunctive is used either in a contrary to fact statement in the comparison of two ideas (the veracity of the one described by the subjunctive being denied):

(3.11) Pensei que *fosse* professora. Ah, voce estuda. (D1)

(3.12) Ah, no cinema, sim, eu pensei que *fosse* em televisão.  
(D3)

or in a contrary to fact statement in which no comparison is implied:

(3.13) Eu pensei que *tivesse* muita gente. (B4)

(3.14) Pensei que ela *tivesse vindo* e *tivesse falado* com você.  
(C4)

The indicative sometimes is used when the proposition in question is considered to be factual (see sentences [3.9] and [3.10]). However, people of the lower educational brackets are the only ones among the informants who generally use or prefer the indicative in noun clauses which are the direct object of a preterit form of *pensar*; therefore, this use of the subjunctive not only depends on the meaning of the sentence, but it also correlates with the educational background of the speaker

The 1977 testing (Table 6) confirms and amplifies the previous findings; that is, the results indicate that the use of the subjunctive is greater after past tense verb forms of *pensar* than after present tense forms. The tabulation of the testing further suggests that after preterit indicative forms of *pensar* the subjunctive occurs more than after imperfect indicative forms (see Table 6, examples 13-18). Moreover, Table 6 indicates that use of the subjunctive after past tense forms of *pensar* is much more common among older and/or better educated speakers.

### 3.3 Usage in adjective clauses

The data from the corpus, as well as data from Tables 5 and 6 (examples 19-21) indicate that informants, especially those of lower educational and socio-economic levels commonly use the indicative in adjective constructions and that there is less adherence to prescriptive forms. The tabulation of the testing further suggests that after pre-norms in clauses which have negative antecedents than in those which have indefinite antecedents.

Out of thirty-seven occurrences of adjective clauses in the corpus in which prescriptive use demands a present or past subjunctive verb form, four contain the indicative. Of these four examples three contain a negative (*nenhum*, *ninguem*, and *não* respectively):

(3 15) Não tem nenhum que *sobresai* assim. (A3)

(3 16) Não conheço ninguém que não *gosta* de comida italiana.  
(D1)

(3.17) Mas não tinha quem não *riu* no cinema. (B2)

From the 1974 data (Table 5, items 4 and 5) it appears that tense may affect performance on the two sentences by the same informants. In the 1977 test (Table 6, item 21) responses on filling in the verb in adjective clauses containing indefinite antecedents did not differ according to whether the sentence was in the present or in the past and is therefore averaged. However, in comparing the two sentences which contain negative antecedents in Table 6, there is greater deviation from prescriptive norms in the present (item 19) than in the past (item 20). It may be that in adjective clauses containing negative antecedents there is a common semantic idea that speakers have which is related to the differences in the present and past discussed in the previous two subsections.

### 3.4 Conclusions on usage of the present and past indicative.

The past subjunctive is often used to denote that the proposition is a contrary to fact statement (e.g., after *se* and after conditional forms of *gostar*); in such propositions speakers consistently use the subjunctive (consult Table 2). It is possible that there is likewise a greater degree of prescriptive use of the past subjunctive than of the present subjunctive after *querer* and *pensar* and in adjective clauses with a negative antecedent by analogy with the general use of the former in contrary to fact statements.

### 3.5 Use of negatives

In the constructions treated up to this point there is a large amount of sociolinguistic variation is greater in the present tense than it is in the past tense. Likewise, in propositions stated in the negative there seems to be increased deviation from prescriptive usage as has been shown to be the tendency in adjective clauses with negative antecedents, section 3.3. Furthermore, the indicative frequently appears after verbs of belief. This is because after many of these expressions (such as *crer*, *acreditar*, and *achar*) either the indicative or the subjunctive is used according to the intended meaning, as exemplified by the following two examples:



- (3.18) Acho que as mulheres aqui no Brasil *são* ainda dependentes de homens. (B3)
- (3.19) Acho que *seja* dificuldade que o governo está enfrentando. (B4)

With the exception of preterit forms of *pensar* there are few occurrences of matrices of belief in the corpus. The supplementary testing (completion and repetition), as summarized in Table 9, reveals that the subjunctive is more common after some matrices of belief than after others. The negation of a positive opinion matrix (as in *não crer* and *não achar*) increases use of the subjunctive.

TABLE 9  
 PERCENTAGE OF OCCURRENCE OF THE SUBJUNCTIVE  
 AFTER EXPRESSIONS OF BELIEF: COMPLETION  
 AND REPETITION TESTS

Matrix expression	
achar	0%
crer	39%
não crer	75%
acreditar	82%
não acreditar	85%
duvidar	100%
ser possível	100%

Except in negation of an opinion matrix prescriptive grammars make little mention as to the effect of negatives in the use of the subjunctive. In an attempt to determine the extent to which the negative influences usage of the subjunctive half of the sentences of the 1977 test are staged in the negative. The results (see Table 6, items 13-18) suggest that the insertion of a negative before a positive opinion matrix increases the amount of subjunctive used in the following proposition, and use of a negative after *querer* and *ter medo* slightly increases the amount of indicative used. In adverb clauses there is no apparent influence as also the case in adjective clauses with indefinite antecedents.

In this section it has been shown that generally stratification of speakers is greater within the present tense and in negative constructions. The level of formality also brings about variation and will be taken up in the next section.

#### 4. Stylistic variation

Returning to Tables 3, 4, 7, and 8, it can be noted that the degree of deviation from prescriptive norms is slightly lower in the repetition and completion tests (Table 4 and 8) than in free conversation (Table 3 and 7). This is to be expected since the testing situation is more formal, the informants thereby paying more attention to their speech. For example, in the formal testing speakers of educational level 4 do not use the indicative at all in noun clauses in which the subjunctive is prescriptively required, whereas in free conversation (in which they focus less attention on their speech) they show nonprescriptive usage in 13 percent of their noun clauses. However, speakers are not aware that they vary their usage in different contexts. In an opinion test informants were asked which member of the following pair they would use in their own speech:

(4.1) Quero que voce *veja/vê* a mesa.

Out of eighteen people of various ages and educational levels, all but one (C2) said they would use the subjunctive form *veja*. The one exception admitted that in rapid speech he uses the indicative *vê*. However, my analysis of free conversation shows these same speakers indeed use the indicative in such cases more often than they admit; they believe that they should use and do use the subjunctive, but in practice they often do not. Labov, *Patterns*, refers to this phenomenon as "linguistic insecurity" (p. 216).

There is stylistic variation, especially within the present tense, after *querer* and other verbs of volition. Two informants whose speech I was able to tape over a period of several months generally used the subjunctive according to prescriptive norms after the verb *querer*. The more opportunity I had to observe them, and the more relaxed they became in my presence, the more frequently they used the indicative after *querer*. One woman was particularly conscious that I was a university graduate and generally used the subjunctive in this construction when in my presence. Once in a while in rapid speech when she was enthused about a topic, she used the indicative instead of the subjunctive. On several occasions she varied the use of the subjunctive from one listener to another. While speaking with me she used the subjunctive:

(4.2) Então o que é que você quer que eu *fale*? (D3)

(4.3) Quer que eu *ponha* o dedo para ver se está úmido? (D3)

(4.4) Então ele quer que eu *dê* assim uns exemplos. (Note the hesitation.) (D3)

When speaking with her husband, however, she used the indicative in environments where the subjunctive would have been prescribed:

(4.5) Ele não quer que *faz isso*. (D3)

(4.6) Quero que você *vê*. (D3)

The other woman (of very high educational background) also used the indicative after *querer* when speaking with her mother (who had completed only part of grammar school):

(4.7) Quer que *lavo*? (C4)

(4.8) Quer que eu *faço*? (C4)

The mother rarely used the subjunctive after *querer*:

(4.9) Quero que *põe* isso lá. (D2)

(4.10) Quero que você *vê a mesa*. (D2)

The variation in the use of the two speakers directly bears on the topic of conversation, the educational level of the listener, and the perceived intimacy with the interlocutor. Furthermore, there is a contrast between use and attitude since when asked about such usage after *querer* all speakers denied that they would ever use the indicative.

## 5 Conclusions

It has been demonstrated that in popular speech there are occurrences of the indicative in clauses in which the subjunctive prescriptively appears. In nonstandard sentences such as

(5.1) Duvido que você *vai* fazer ovo sem deixar derreter a gema, n'ê?

(5.2.) Queria que ele *fazia* isso. (D1)

(5.3) É preciso que se *adapta* os aparelhos para que se venha a ganhar dinheiro. (C2)

prescriptive norms are not followed for one or more of several reasons.  
1. The use of mode may depend on the situation surrounding the speech act and the participants who are involved. Brazilians generally use the subjunctive less in casual and excited speech than in formal speech.

2. Sociological variables are likewise correlated with a speaker's usage. For example, the more exposure a person has to prescriptive grammar through his education and socio-economic level, the more likely he is to use the subjunctive in accordance with prescriptive norms.

Another sociological variable is the age of the speaker. Children and middle-aged people generally observe prescriptive use of the subjunctive to a lesser extent than adolescents and young adults. Children may have not yet mastered the usage of the subjunctive because they are obviously of a lower educational level and the nonprescriptive use of the indicative by older speakers may be due to the fact that typically they are not as well educated as many adolescents and young adults are today. The correlation between the use of mode and the socio-economic class, the educational level, and the age of the speaker suggests that a given sociological group frequently exemplifies a grammar which is idiosyncratic to that group. There are, of course, more such groups than those included in this study. For example, some of the informants interviewed belong to the same black teenage group in São Paulo and have their own particular usage, others pertain to Protestant religious sects and exhibit another social dialect of Portuguese, still others use a dialect peculiar to students at the University of São Paulo.

3. Just as groups differ in their usage, an individual's competence may be distinct from the prescriptive norm, or individuals may differ from one another in their competence. That is, in a given speaker's grammar certain uses, which in prescriptive usage take the subjunctive, are staged in the indicative because the use of the subjunctive is redundant and therefore not crucial to meaning.

4. In a given utterance a speaker's performance is not consonant with his competence. That is, the nonprescriptive use of the indicative which occurs is simply an error that he would correct or avoid if he were monitoring his speech carefully.

The present study made in Brazilian Portuguese, particularly the four explanations just given for the nonprescriptive uses of the indicative suggests new insights into several topics of linguistic investigation. Some of the topics have already been discussed in the previous pages such as the correlation between the education, age, and socio-economic level of a speaker and his use of mode, and the stages through which the native Brazilian child passes enroute to acquiring adult competence in the use of mode (see section 2). Other aspects are briefly dealt with in these final pages: the extent to which the subjunctive is used in popular speech, the grammar of popular Brazilian speech contrasted with prescriptive grammar, and the teaching of mode to second language learners.

It has been shown that many types of constructions adult speakers of Brazilian Portuguese ignore the redundancy expressed by the subjunctive:

- (5.4) Os médicos proibiram, uh, que ele *poderia* jogar mais.  
(B2)

It may be that in English the subjunctive cannot appear in the same types of constructions in which the nonprescriptive uses of the indicative occur in Portuguese:

- (5.5) Mas não tinha quem não riu no cinema. (B2)  
'But there was no one who didn't laugh in the movie.'
- (5.6) Ele não quer que *faz* isso. (D2)  
'He doesn't want you to do that.'
- (5.7) Qualquer pessoa que não *conhecia* ele d'zia que ele era estrangeiro. (D2)  
'Anyone who didn't know him would have said he was a foreigner'

Conversely, the constructions in which the subjunctive still occurs in English are the same as those in which it is most consistently used in Portuguese (and in other Romance languages) For example, in English (as in Portuguese) the subjunctive is used in stereotyped phrases:

- (5.8) *Be* that as it *may*. *Seja* como *for*  
God *bless* you. Deus lhe *abençoe*.  
God *forbid*. Deus me *livre*.

and in contrary to fact clauses:

- (5.9) If only he *were* here. Se *estivesse* aqui.  
I wish you *were* older. Gostaria que você *fosse* mais velho.  
This car runs as if it *were* a Cadillac. Este carro anda como se *fosse* Cadillac.

It is also used in both languages after verbs of requesting:

- (5.10) I recommend that he *leave*. Recomendo que ele *saia*.  
*leave*.

Although it is also common to say

- (5.11) I want him to *leave*. Recomendo ele *sair*.

The description reveals that the subjunctive is used much less in popular speech than traditional grammars lead us to believe (8). Formal Portuguese is characterized by a greater use of the subjunctive. For example, in contrast to popular usage (see Table 2), in formal Portuguese the subjunctive regularly appears in commands, after verbs of volition, after all conjunctions which prescriptively carry [+reservation], and in adjective clauses which modify substantives having this same feature. The contrast between the written and spoken usage leads us to wonder the extent of the discrepancy between "textbook" Portuguese in general and the language which natives themselves use. The answer to this question can only be provided by research on other aspects of Portuguese grammar which are similar to the present study on the subjunctive.

This study also opens insights into the process of the acquisition of the subjunctive by native speakers and the process by which non-natives can most easily learn the subjunctive. As has been shown, all adult speakers master the more frequent uses of the subjunctive; however, its infrequent uses are typically acquired only through formal education, after childhood, and through association with speakers of the higher socio-economic classes. Inasmuch as Brazilians who are not college graduates observe prescriptive use of the subjunctive in only 71 percent of the cases or less (see Table 2), in teaching the subjunctive to second language learners emphasis should be initially given to those standard uses which are practiced by the majority of native speakers. This is not to suggest that prescriptive usage be abandoned in the classroom, but rather that a more tempered approach is needed. One should not initially teach the most erudite standards of usage to second language learners, especially those which Brazilians themselves do not follow. Second language learners should be taught a casual formality level of language use, rather than be trained to have a better control of the formal level than does the average native speaker (9)

Finally, it is posited that careful analysis of any spoken language through field work elaborates a description which reflects more accurately than traditional grammars the patterns of the language as used in the speech community. Accurate descriptions of the grammar of all languages demand that more attention be given, than is currently the case, to an analysis of the actual performance of native speakers.

---

(8) — For an evaluation of current and traditional textbooks, see Wheritt, 1977 pp. 14-32.

(9) — See my article, "A New Schema for Teaching the Subjunctive in Brazilian Portuguese: From I-V with a Single Rule," *Hispania* (forthcoming), for the pedagogical application of the findings of the present study

Bibliography

- Abreu, Maria Isabel, and Cléa Rameh. *Português contemporâneo 2*. Washington: Georgetown Univ. Press, 1971.
- Azevedo, Milton. "Notes towards a Characterization of Subjunctive Forms in Declarative Sentences in Portuguese." M.A. Thesis. Cordell Univ., 1971.
- Bergen, John J. "One Rule for the Spanish Subjunctive." *Hispania*, 60 (May, 1978), 221-25.
- Bolinger, Dwight. *Aspects of Language*. 2nd ed. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1975.
- Bull, William E. *Spanish for Teachers: Applied Linguistics*. New York: Ronald, 1965.
- Cunha, Celso. *Gramática do português contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora Bernardo Alvares, 1970.
- Fries, Charles Carpenter. *American English Grammar*. New York: Appleton-Century, 1940.
- Hockett, Charles, F. *A Course in Modern Linguistics*. New York: Macmillan, 1958.
- Jakobovits, Leon A. "Implications of Recent Psycholinguistic Developments for the Teaching of a Second Language." *Language Learning*, 18 (1968), 18-109. Rpt. *Toward a Cognitive Approach to Second Language Acquisition*. Ed. Robert C. Lugton and Charles H. Heinle. Language and the Teacher: A Series in Applied Linguistics, 17 Philadelphia: The Center for Curriculum Development, 1971, pp. 53-79.
- Labov, William. *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1972.
- . *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1972.
- Lockett, Landon. "Use of the Infinitive in a Corps of Colloquial Brazilian Portuguese." Diss. Univ. of Texas, 1968.
- McNeill, David. *The Acquisition of Language: The Study of Developmental Psycholinguistics*. New York: Harper and Row, 1970.
- Moody, Raymond. "A Semantic Organization of the Portuguese Subjunctive." *Hispania*, 58 (September, 1975), 502-17.
- Ross, John R. "On Declarative Sentences." *Readings in English Transformational Grammar*. Ed. Roderick A. Jacobs and Peter S. Rosenbaum. Waltham, Mass.: Ginn, 1970, pp. 222-77
- Sá Pereira, Maria de Lourdes. *Brazilian Portuguese Grammar*. Lexington: D. C., 1948.
- Said Ali, Manoel. *Gramática secundária da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

- Terrell, Tracy and Mary Ellen García. "Is the Use of Mood in Spanish Subject to Variable Constraints?" paper delivered at the Fifth Linguistic Symposium on Romance Linguistics, Ann Arbor, Michigan, March, 1975.
- Thomas, Earl W. *A Grammar of Spoken Brazilian Portuguese*. Nashville: Vanderbilt Univ Press, 1969.
- . *The Syntax of Spoken Brazilian Portuguese*. Nashville: Vanderbilt Univ. Press, 1969.
- Wherritt, Irene Marie. "A New Schema for Teaching the Subjunctive in Brazilian Portuguese: From I-V with a Single Rule", *Hispania* (forthcoming)
- . "The Subjunctive in Brazilian Portuguese." Diss. Univ of New Mexico, 1977



## “CARPENTIER Y EL SURREALISMO” (\*)

*Irlemar Chiampi*

“La connaissance du signe même à la connaissance de la chose”

Mabille, *Le Miroir du merveilleux*

0. La extraordinaria difusión de la “teoría de lo real maravilloso americano” de Alejo Carpentier ha suscitado una búsqueda laboriosa de sus orígenes teóricos y de sus raíces estéticas e ideológicas. Esa metáfora cuya más conocida elaboración es la presentada en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1949), ha sido considerada por muchos críticos como un producto *ex nihilo*, o como el resultado de una intuición privilegiada que hubiese propiciado el escritor cubano la Revelación de la ontología de América Latina. Pero otros, no menos numerosos, trataron seriamente de inspeccionar los posibles textos insembradores de las teorías americanistas de Carpentier. Entre éstos, Emir Rodríguez Monegal ha advertido, en los intersticios del famoso Prólogo, las coincidencias esenciales con el “merveilleux” surrealista, tal como lo formuló Breton en sus Manifiestos. Klaus Müller Bergh identificó en la “mística americana” de Carpentier los ecos del nacionalismo y del afrocubanismo, asimilados a través del movimiento minorista cubano, amén de ciertos motivos surrealistas aprendidos en la obra pictórica de notables artistas europeos. Pedro Lastra señaló algunas coincidencias entre las proposiciones americanistas de Carpentier y las del chileno Francisco Contreras, expuestas en el Proemio a su novela *El pueblo maravilloso* (1927). Emil Volek sugirió algunas similitudes entre la definición carpenteriana de la “esencia” de América y el “Wesen” de los expresionistas alemanes, en tanto que Carlos Rincón detectó residuos del pensamiento estético romántico en la otredad que asigna Carpentier al Nuevo Mundo. Roberto González Echevarría, más recientemente, ha comprobado que

---

(\*) Este trabajo fue presentado en el Simposio “History and Fiction in the works of Alejo Carpentier”, en la Universidad de Yale, U.S.A., en 31 de Marzo de 1979. Agradezco al organizador, Roberto González Echevarría, la invitación.

el sentido ontoteológico que Carpentier confiere a lo maravilloso americano proviene de la filosofía de Spengler. (1)

Precisamente debido a este afán por descifrar los secretos de la concepción de lo real maravilloso americano, sorprende la ausencia absoluta de investigación sobre sus fuentes teóricas surrealistas, *posteriores a 1930*. Ocho años antes de que Carpentier publicase el texto del Prólogo en *El Nacional* de Caracas (1948), Pierre Mabilie publica *Le miroir du merveilleux* (1949), donde emprende el examen vertical de la noción que ocupaba el centro de la poética surrealista, pero que hasta la fecha carecía de una reflexión sistemática. Ya diez años antes, en *Egrégories ou la vie des civilisations* (1938), Mabilie planteaba el tema de la decadencia de Occidente, para augurar el nacimiento de una nueva civilización en América. (2)

Las teorías poética e histórica de estos dos libros son hoy imprescindibles para comprender la evolución del espíritu surrealista y la dimensión que el Nuevo Mundo ha asumido en el contexto de la modernidad europea, hacia el término de la segunda época del movimiento. (3) El examen paralelo de las reflexiones de Mabilie y la

---

(1) — Emir Rodríguez Monegal. "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*". in *Asedios a Alejo Carpentier* ed. Klaus Müller-Bergh, Santiago de Chile: Universitaria, 1972; pp. 101-132. Klaus Müller-Bergh. "Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier". *Ibidem*, pp. 13-38, Pedro Lastra. "Aproximaciones a *Ecué-Yamba-Ó!*". *Ibidem*, pp. 40-51; Emil Volek. "Realismo mágico: notas sobre su génesis y naturaleza en Alejo Carpentier". *Nueva narrativa hispanoamericana*, nº 2 (1973), pp. 257-74; Carlos Rincón. "Sobre Alejo Carpentier y la poética de lo real maravilloso americano" *Casa de las Américas*, nº 89 (1975), pp. 40-65; Roberto González Echevarría. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

(2) — Pierre Mabilie. *Egrégories ou la vie des civilisations*. Paris: Jean Flory, 1938 (reedición: Paris: le Sagittaire, 1977); *Le miroir du merveilleux*. Paris: Le Sagittaire, 1940 (reedición: Paris: Minuit; 1962, con prefacio de André Breton) Utilizaremos aquí la primera edición de *Egrégories* y la segunda de *Le miroir*, con las siglas EG y MM, respectivamente. La bibliografía de Mabilie incluye, entre otros, los siguientes títulos: *La construction de l'homme*. Paris, Jean Corti, 1937; *Le merveilleux*. Paris: Quatre Vents, 1946; *Initiation à la connaissance de l'homme*. Paris: P.U.F., 1949. Entre 1934 y 39, Mabilie publicó artículos en *Minotaure*; entre 1942 y 44 en *V V V*, y en *Neon* en 1948. En *Cuadernos hispanoamericanos* aparecieron: "El afloramiento del alba", año I, nº 2 (1942) pp. 33-45 que corresponde al último capítulo de *Egrégories*; "Del Nuevo Mundo", año II, nº 5 (1943), pp. 94-110; "La Manigua", año III, nº 4 (1944), pp. 241-56; "Conjunción necesaria. Modalidades morfológicas europeas y americanas", año V, nº 2 (1945), pp. 32-44; "Luz y sombra en el camiño", año VII, nº 1 (1948), pp. 79-90.

(3) — Las épocas del movimiento surrealista pueden delimitarse de acuerdo a la aparición de los *Manifiestos* de Breton: 1924-1930; 1930-1942; 1942-1954. Cf. G. Duozoi y B. Lecherbonnier. *Le surréalisme. Théories, thèmes, techniques*. Paris: Larousse, 1972.

teoría americanista de Carpentier revelará hasta qué punto el novelista cubano estuvo impregnado de las doctrinas y profecías de su viejo amigo de los tiempos vividos en Francia. (4) Esta deuda, como se ha de ver, no impidió que Carpentier ajustase una perspectiva latinoamericana del sentido de nuestra cultura en Occidente en sus ensayos o que, en sus textos de ficción, avanzase por sus propios medios hacia la expresión poética de lo real maravilloso americano.

Teniendo en cuenta que la teoría de lo real maravilloso americano de Carpentier desemboca en una concepción de la Historia de América, mi exposición invertirá el orden cronológico (y lógico) de las ideas mabilleanas: empezaré por la teoría poética de *Le miroir* para, luego, examinar la teoría histórica de *Egrégores*.

### 1. *El espejo de la iniciación*

En el reverente prefacio a *Le miroir* (significativamente titulado "Pont Lévis"), observa Breton que Mabille se mueve "entre la pensée discursive appuyée sur les plus solides connaissances et le goût de scruter à longues antennes" (MM, 10) La estrategia del autor es, de hecho, equilibrar una vasta erudición (situada en los dominios de las filosofías herméticas, el psicoanálisis, la antropología, el ocultismo y el folklore) y una estimulante conjetura (y, no raro, la perplejidad) para promover una lectura doblemente iniciática de su libro. En acepción religiosa, esa lectura se cumple en el itinerario antológico de la segunda parte del volumen (pp. 72-332), que presenta una colección de textos de varias tradiciones culturales y épocas, comentados y organizados según los motivos permanentes de lo maravilloso: la creación y la destrucción del mundo, a través de los elementos, a través de la muerte, el viaje maravilloso, la predestinación, la busca del Graal. Este itinerario — que el Autor no pretende enciclopédico — ambi-

---

(4) — La amistad entre Mabille y Carpentier aparece registrada en *Le miroir* (p. 201), donde al Autor agradece al amigo cubano la traducción del español de unas encantaciones aztecas (estos textos son recopilados en el libro posterior *Le merveilleux*, pp. 61-4) En conversación mantenida conmigo, por ocasión del simposio "History and Fiction in the Latin American Narrative (Universidad de Yale, New Haven, del 30 al 31 de marzo, 1979), Carpentier afirmó haber conocido a Mabille en París, en 1937, y estrechado la amistad cuando posteriormente compartieron una tienda de campaña en el sur de Francia; la amistad se prolongó en América (Carpentier que había fijado residencia en Francia desde 1928, retorna a Cuba en 1939, y Mabille se traslada a Haití en 1941, cuando la ocupación germánica de Francia), cuando se reencuentran en Port-au-Prince a fines de 1943 (la importancia de Haití para ambos escritores será discutida más adelante) Un nuevo reencuentro se da en México, 1944 (de Haití, Mabille va a México, donde permanece entre 1944-46; Carpentier va allí de vacaciones), cuando el escritor cubano le ayuda a publicar *La construction de l'homme*, por la Cia. General de Ediciones.

ciona, sin embargo mucho más: pretende orientar al lector en la aventura de acceso al lenguaje simbólico, que desde remotas edades hasta el presente ha expresado la inquietud del hombre ante el enigma del universo. La ordenación de los motivos funciona, así, como un periplo iniciático de sucesivas “pruebas” para el lector neófito. Ello explica, quizás, la enigmática metáfora del “castillo” (lugar del saber oculto), con que Mabile presenta el contenido de su libro (pp. 17-19) y que Breton ha desplazado para el propio texto que presenta, anunciando un “puente levadizo”. La otra forma de lectura iniciática se realiza a nivel teórico, en la primera parte del volumen (pp. 17-71), donde Mabile ofrece la instrumentación conceptual para acceder al “castillo” de los conocimientos mágicos de la segunda parte.

Una de las llaves que permite avanzar por el umbral del “castillo” es la discusión sobre el sentido etimológico del vocablo “maravilloso”:

“Le dictionnaire enseigne que “merveille” dérive de “mirabilia” qui lui même dérive de “miroir” “Choses susceptibles ou dignes d’être regardées” On pourrait franchir le palier du latin et retrouver l’origine de la racine “mir” dans le sanscrit, mais nous ne remonterons pas si loin. L’étymologie officielle paraît vraie encore qu’il faille s’étonner qu’“admirable” soit parvenu sans déformation alors que “merveille” a subi de si grands changements. Sans doute, dans les deux cas, le trajet a-t-il été différent: la diversité des peuples et des catégories sociales a joué.

Quoi qu’il en soit, autour de la racine “miroir” a prospéré une bien étrange, famille: “mirer, se mirer, admirer, admirable, merveille et ses dérivés miracle, mirage, enfin miroir” Cherchant la définition du merveilleux, nous voici amenés au miroir, le plus banal et le plus extraordinaire des instruments magiques.” (MM., 22)

La asociación *miroir-merveilleux* no es un mero hallazgo filológico aquí. Para Mabile, el espejo es un instrumento mágico porque en su superficie bruñida el hombre descubre la posibilidad de superar la escisión entre materia y espíritu, a dudar del testimonio de los sentidos inmediatos, de las falsas certezas que la lógica (“domestique complaisante”) propone. Lo maravilloso (lo extraordinario, lo que escapa al curso ordinario de las cosas) es la dimensión de fuerza o riqueza que puede ser *mirada, vista a través* de las ilusiones de los sentidos y las apariencias. El reflejo (la imagen invertida), niega la separación entre lo material y lo inmaterial y, portanto, la irreductibilidad de los contrarios, para revelar la esencial *analogía* que existe entre las representaciones mentales y los objetos, entre el hombre y el cosmos. (cf 22-23)

“Ainsi, devant le miroir, nous sommes amenés à nous interroger sur la nature exacte de la réalité, sur les liens qui unissent les représentations mentales aux objets qui le provoquent (...). Au-delà de l’agrément, de la curiosité, de toutes les émotions que nous donnent les récits, les contes et les légendes, au-delà du besoin de se distraire, d’oublier, de se procurer des sensations agréables ou terrifiantes, le but réel du voyage merveilleux est, nous sommes déjà en mesure de le comprendre, l’exploration plus totale de la réalité universelle” (MM, 24) (5)

Contrariamente, pues, a la concepción dualista del pensamiento moderno, Mabille invoca lo maravilloso como inmanencia de lo real, para acreditar su interpretación decididamente monista de los fenómenos del mundo. (6) No se trata tan sólo de rechazar la convención culturalizada de los contradictorios (perceptible e imaginable, naturaleza y sobrenaturaleza), sino de reivindicar la omnipresencia de lo maravilloso en el seno de la realidad: “le merveilleux est partout”; está “dentro y fuera del hombre”, está “entre las cosas y los seres” (MM, 30-32) Somos incapaces, agrega Mabille, de captar esa totalidad, en que cada forma, por humilde que sea, refleja la estructura del cosmos, porque nuestros sentidos se encuentran “entorpecidos por los hábitos de la vida cotidiana” (MM, 30)

## 2. *El viaje maravilloso*

El concepto de lo maravilloso que Mabille recorta en la etimología del vocablo, asocia a la tradición esotérica de la analogía cósmica y encarna en la flamante ideología surrealista del monismo universal (sin dejar de utilizar el vocabulario sicologizante sobre los estados perceptivos) comparece, abreviado, en la definición que nos da Carpentier en su *Prólogo*:

“... lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de la inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en

---

(5) — T. Todorov en su *Introduction a la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970, p. 62) cita el mismo pasaje y recomienda la lectura de *Le miroir* como un penetrante estudio de lo maravilloso como fenómeno antropológico.

(6) — Sobre el monismo como “filosofía del surrealismo” véase: Durozoi y Lecherbonnier, *op. cit.*, pp. 84-7. Sobre la doctrina de la inmanencia para los surrealistas, véase: F. Alquíé. *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1977

virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite” (7)

Como Mabile, Carpentier nos está hablando del prodigio inmanente al mundo empírico y de la posibilidad de captarlo (revelarlo, iluminarlo) siempre que el sujeto se despoje de las constricciones de los sentidos inmediatos. La idea del “voyage merveilleux” se concentra en los adjetivos y adverbios (inesperada, privilegiada, inhabitual, singularmente, favorecedora, inadvertidas, particulares), que aludem a la extraordinariedad del modo perceptivo. En los substantivos (alteración, revelación, iluminación, ampliación) se manifiesta, más precisamente, la noción mabilleana de la inmanencia de lo maravilloso (que se “descubre” al sujeto en virtud de la “exaltación del espíritu”)

Para desencadenar tal percepción privilegiada, Mabile recomendará en otro pasaje de su ensayo, una exploración a través de los *états psychologiques limites*, qui peuvent être situés ou en deçà de la conscience, dans le rêve, ou au delà, dans une lucidité hyperconsciente surrationnelle ( )” (MM, 68) (El subrayado es de P.M.) Nótese que Carpentier se refiere, igualmente, a los “estados-límites” (que pone entre comillas, ¿aludiendo a Mabile?), aunque no precisa qué especie de actividad síquica requiere el sujeto para “revelar” lo maravilloso. ¿Es la “exaltación del espíritu” un ejercicio orientado?, ¿una práctica onírica o es consciente? Si bien en el fragmento del Prólogo que reproducimos ciertas palabras como milagro, revelación, iluminación, parecen recortar el sentido de la emoción auténtica (del creyente, digamos) sólo el contexto del Prólogo desambigüizará las expresiones “estado límite” y “exaltación del espíritu”, para situar los mecanismos de la liberación de los sentidos en el ámbito de la fe. Pero antes conviene seguir el razonamiento de Mabile sobre este tópico, puesto que convergirá, precisamente, hacia la valoración de la fe espontánea del creyente.

En sus abordajes iniciales de la liberación de los sentidos para acceder a lo maravilloso, Mabile explica que los “troublants dépaysements” pueden buscarse o provocarse dentro de ciertas condiciones. Liberar la verdadera emoción supone abdicar de la reflexividad (“le plan sordide du bons sens et de la logique” MM, 33), cesar la voluntad analítica para recobrar la gran síntesis de los mecanismos universales (MM, 33), suspender la censura voluntaria de la mala conciencia (MM, 34) La conquista de esa lucidez interior por la sensibilidad ensanchada puede lograrse por ciertas vías, como “cerimonias mágicas, ejercicios síquicos que conducen a la concentración y al éxtasis, libe-

---

(7) — Carpentier Prólogo a *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1975, p. 53. Seguiremos esta edición para las citas subsecuentes.

ración del automatismo mental, simulación de actitudes morbosas” (MM, 35)

Estas proposiciones comparten, obviamente, el amplio espectro de los estados impulsivos inquietantes o actividades síquicas — que van desde el mero sueño y el delirio, hasta los estados mediúnicos e hipnóticos, la histeria y la locura — que propugnaban los surrealistas para lograr la “descente vertigineuse” o la “promenade en pleine zone interdite” (8) Mabile corrobora aquí tanto el principio surrealista de recuperación total de las fuerzas síquicas, como acredita el valor heurístico de los desórdenes sensoriales para acceder a la lucidez supraracional. Su filiación a los postulados del movimiento se confirma aún en su reconocimiento de las virtudes poéticas de las obras literarias y plásticas que materializan las imágenes de la clarividencia artificialmente obtenidas por vía de las alteraciones síquicas (MM, 35), Las exploraciones surrealistas han tenido, según Mabile, “le mérite d’éclairer le problème de l’inspiration tenue jusqu’alors pour un don divin, mystérieux et personnel. L’utilisation systématique du rêve, de l’écriture automatique, le rejet du contrôle réfléchi, l’abolition des barèmes artistiques ont permis de rejoindre les sources du merveilleux” (MM, 53)

### 3. *Lo maravilloso surrealista.*

Son precisamente estas fórmulas de “fabricación” de lo maravilloso el objeto de los contundentes ataques que Carpentier dirige en bloque al surrealismo y a toda la tradición literaria europea que había inseminado el vanguardismo imagístico del movimiento:

“Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria (...), Lo maravilloso obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo.” (pp. 51-52)

---

(8) — A. Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1969, p. 92.

La secuencia del Prólogo mostrará una virulencia creciente en los ataques a la imaginería surrealista ( a la que el A. llegará a tachar de “taumaturgia burocrática”), especialmente a la del más reverenciado precursor del movimiento, el Conde de Lautréamont. Hay reiteradas referencias depreciativas a los *Chants de Maldoror*, como la ironía sobre la yuxtaposición de realidades distintas en “el encuentro fortuito...”, en el fragmento supra citado; en otros pasajes ridiculiza la codificación de lo fantástico de “el burro devorado por un h go”, o aún la falsificación de los poderes proteicos de Maldoror, etc.

Tal vez sean correctas ciertas deducciones que se han hecho sobre los móviles políticos que animaron la polémica de Carpentier con el surrealismo. Las referencias a Lautréamont contienen, para Emir Rodríguez Monegal, un ataque indirecto a Breton, en la obra de su ídolo preferido. Carpentier, que en 1930 figuró entre los firmantes del ácido panfleto *Un cadavre*, contra Breton, parece renovar en su Prólogo el ardor de la querrela política y estética que culminó en la escisión del grupo surrealista. (9) El tono hiperbólico de algunas tiradas, la caricaturización de los procedimientos imagéticos del surrealismo, la estrategia de elegir a Lautréamont como “chivo emisario” de los excesos del vanguardismo revelan el propósito, demasiado enfatizado tal vez, de asegurar una posición contestatoria frente al movimiento. Sobre este punto hay que admitir una divergencia entre Mabille y Carpentier. Lo que éste niega, aquél ensalza como productos válidos de las virtualidades expresivas en la poesía moderna. Donde uno sólo reconoce síntomas ineludibles del decadentismo europeo, el otro considera como única forma posible de salvación del poeta en un mundo degradado (cf. MM, 66) Lo que para Carpentier es una pobreza imaginativa es, para Mabille, la agónica busca del poeta moderno de “orienter le besoin de merveilleux pour qu’il soit une conquête de l’homme” (MM,66)

Por más sinceros que sean los móviles políticos (implícitos) que estimularon estos criterios estéticos de Carpentier, no se puede, sin embargo, comprobar, en el núcleo argumentativo de su polémica con el surrealismo, una discrepancia substancial con los postulados de *Le miroir*. La divergencia señalada — situada a nivel de la mera apreciación de los productos poéticos del movimiento — se parece a la de

---

(9) — Carpentier va a Francia como exilado político de la dictadura de Machado en 1928, ayudado por Robert Desnos. Hasta 1930 participa activamente del movimiento surrealista, que por entonces había adquirido “droit de cité” Por ocasión de la disputa interna en el grupo, que envolvió la cuestión de la solidaridad a los postulados revolucionarios y estéticos del bloque socialista, Carpentier acompaña a los disidentes de Breton, que optaron por suscribir tales postulados. Para otros detalles de este episodio, véase el artículo de Rodríguez Monegal, ya citado, sobre todo pp. 103-9.



los teólogos de Borges, pues, como veremos, abriga una concordancia en lo esencial. Y es precisamente una cierta “teología” lo que re-encauza la argumentación de Carpentier en la galería de los espejos mabllennos.

#### 4. *Lo maravilloso vs lo fantástico*

##### 4.1. La fe vs la fantasía

La acusación más vehemente que Carpentier esgrime contra la imaginación de los surrealistas es la ausencia de una fe auténtica para suscitar lo maravilloso. Para que el descreimiento no convierta el producto estético en una “artimaña literaria”, propugna la creencia del sujeto como condición para percibir los prodigios imanes a seres y objetos reales:

“Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes puede meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de *Amadís de Gaula* o *Tirante el Blanco*. Prodigiosamente fidedigna resultan ciertas frases de Rutilio en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, acerca de hombres transformados en lobos, porque en tiempos de Cervantes se creía en gentes aquejadas de manía lupina.” (p. 53)

La secuencia de este planteamiento tratará, por un lado, de fijar la argumentación en torno a la idea de lo maravilloso naturalizado por la fe. Por otro, y complementariamente, servirá para ajustar una perspectiva antropológica para la tesis central del Prólogo (lo maravilloso existente en la realidad americana). Así, la referencia a la licantropía (que retoma la cita del epígrafe, extraída de *Los trabajos. . .*: “Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina. . .”), responde a ese doble propósito: señala el error frecuente de la óptica racionalista, que considera un fenómeno extraño como inverosímil o improbable, y afirma que la sobrenaturalidad es aparental (hay una “manía lupina”); y principalmente, sitúa lo maravilloso auténtico en la esfera de las creencias populares (hay gentes que creen en las metamorfosis, luego la creencia traslada lo sobrenatural para el mundo ordinario). La elección de la licantropía aquí no es, sin embargo, arbitraria. Más adelante, Carpentier vuelve a mencionarla, para reintroducir el leit-motif de su Prólogo, la crítica al artificialismo de las metamorfosis de Maldoror y oponer a éstas los poderes licantrópicos de Mackandal, *creól*os por los negros haitianos. Si se recuerda que la licantropía es un motivo clásico de la ficción fantástica, esta referencia deja suponer una línea divisoria entre el relato fantástico y el realista maravilloso, entre el relato que instaura (“fabrica”, diría Carpentier) lo sobrenatural

para producir la duda y el miedo en el lector (v.g., el lobisón de la tradición fantástica) y el relato que busca naturalizar lo sobrenatural (v.g. la manía lupina asentida por el creyente o, como en *El reino*, la fe popular que incorpora los poderes licantrópicos de Mackandal a su sistema empírico) Carpentier no se ocupa en el Prólogo (o en cualquier otro ensayo) de elaborar tal oposición — son, más bien, sus textos de ficción que la sostienen. Sin embargo, esa cuestión teórica atraviesa todo el Prólogo, pues de otra forma no se justificarían ni los reproches a la tradición literaria europea de “fabricación de lo maravilloso” (léase: tradición europea de lo fantástico), ya referidos aquí, ni el propósito de dar al Prólogo el tono de un manifiesto en favor de una literatura comprometida con los prodigios reales americanos.

Antes de examinar cómo Carpentier aplica la premisa de lo maravilloso naturalizado por la fe popular en el corpus cultural de América Latina, conviene retornar a *Le miroir*, para observar cómo Mabilie coincide con Carpentier al relacionar la fe y lo maravilloso.

Ya hemos señalado que Mabilie atribuye un valor heurístico a ciertas prácticas de liberación de los sentidos para acceder al reino de lo maravilloso y expresarlo en signos poéticos. Tal posición no le impide, sin embargo, reconocer que lo maravilloso auténtico sobrevive en el alma popular, en los impulsos místicos (“les élans du mysticisme”) en suma, en la fe espontánea de la colectividad. Refiriéndose a la sistematización doctrinal que la religión opera sobre los ritos y mitos primitivos, para asignarles un fin moral, dice Mabilie: “Or le merveilleux suppose moins des solutions qu’une volonté constante d’exploration du domaine inconnu; *le vrai croyant ignore cet inconnu dès qu’il possède la foi*” (MM, 49, el subrayado es mío. Carpentier dirá: “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe”) El argumento es pues, el mismísimo que vimos en Carpentier: lo maravilloso es naturalizado por la fe espontánea del creyente.

La valoración de la búsqueda artificial de lo maravilloso y a la par de la creencia espontánea no guardan cualquier contradicción aquí. Al contrario, hay una justa demarcación de los límites entre la actividad poética (que supone el desarrollo de las facultades oníricas e imaginativas, pero bajo el control de la razón), la creencia espontánea — ésta descomprometida de los mecanismos racionales y, hasta de la(s) religión(es) que reduce(n) el campo de lo maravilloso al erigir sus dogmas y preceptos morales. Además, recordemos que si Mabilie acredita los métodos surrealistas de inspiración, es porque destaca su poder de “rejoindre les sources du merveilleux” (MM, 53) O sea: de retornar a las fuentes originales de la fe primitiva, de recuperar los impulsos pasionales reprimidos por la racionalidad. Más adelante, agrega: “ce sont les novateurs qui continuent la grande aventure. En écoutant plus

attentivement la dictée de leur inconscient, ils entendent mieux la voix de l'univers et peuvent espérer ainsi étendre le domaine du merveilleux collectif" (MM, 53) Al admitir esta función del poeta moderno — que Carpentier prefirió negar — Mabilie expresa una opinión crítica menos vulnerable, puesto que preserva las instancias (la popular, la culta) en que una cultura se manifiesta, sin desestimar su posible conciliación. Cuanto a las fuentes de lo maravilloso, Mabilie señala la cultura popular como locus privilegiado donde subsisten la fe primitiva y las expresiones más fidedignas de las inquietudes de la humanidad. Carpentier, como se sabe, confirmará integralmente esa tesis en su enaltecimiento de los mitos y leyendas americanos.

#### 4.2. Lo maravilloso popular

Muchas y agudas observaciones de carácter antropológico y psicoanalítico nos ofrece Mabilie en el largo apartado de su ensayo (pp. 37-69), dedicado al examen de los rasgos de lo maravilloso popular. Me limitaré a los más relevantes para el tema presente.

La importancia que Mabilie confiere a la fe para el conocimiento de lo maravilloso puede comprobarse en las dos vertientes correlatas en que avanza su reflexión. Una, que comentaremos más adelante, es la crítica a la modernidad desacralizada. La otra es la valoración del folclore, como repertorio de representaciones del inconsciente colectivo. En los cuentos y leyendas, señala la recurrencia de imágenes y motivos que, por debajo del contenido histórico, y a pesar de las variantes locales, expresan una profunda identidad: "Ils expriment l'histoire réelle, la vie sociale telle qu'elle a existé, mais surtout ils reflètent les besoins passionnels permanents de l'espèce humaine" (MM, 37) (10)

La comprobación del carácter transhistórico y transcultural de los motivos de lo maravilloso lo lleva a fundamentar su teoría poética en el vínculo inextricable de los relatos populares con los mitos religiosos. La tesis de Santyves (los relatos y tradiciones populares son ecos de ritos religiosos arcaicos que han perdido poco a poco su carácter sagrado) le sirve para corroborar sus indicaciones sobre

---

(10) — Las observaciones de Mabilie sobre la relación mito/cuento, sobre el valor ontogenético de las cosmogonías narrativizadas y sobre la imaginación del niño (MM, pp. 46-57) revelan una inteligente aplicación de la antropología de su época, del Psicoanálisis freudiano y de la Psicología de Piaget. Más notables aún son sus análisis sobre la constancia de ciertos elementos del cuento maravilloso, sus variantes históricas y sus orígenes mítico-religiosos (MM, 39-41; 47-9; 54-5; 165), que confirman los estudios de V. Propp sobre el tema (*Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1977 y *Raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1974, cuyas primeras ediciones en ruso son de 1928 y 1946, respectivamente).

las marcas indelebles del contenido mágico primigenio en los cuentos infantiles (cf. MM, 42-46) Examina, igualmente, el papel de la religiosidad primitiva en la permanencia de lo maravilloso; la supervivencia de preocupaciones rituales en juegos y costumbres; la significación hermética preservada en cuentos, a pesar de atenuada su gravedad iniciática; el rescate de la dinámica simbólica arcaica aún en mitos europeos recientes. (MM, 47-51)

En el contexto de tal apreciación sobre la perennidad de la simbólica colectiva, Mabille no pierde ocasión para reprochar la explotación literaria individual de lo maravilloso popular: las reglas, convenciones técnicas, los artificios formales y de estilo disminuyen el valor mágico, la fuerza emotiva original que autentican las imágenes — clave de las tradiciones primitivas (cf. MM, 51-52) “Le merveilleux pris au peuple — agrega mabille —, devenu l’occasion d’oeuvres individuelles, s’affaiblit. La volonté des auteurs d’atteindre à un plus haut degré de perfection par des règles conventionnelles de l’expression diminue l’émotion et le mystère véritable.” (MM, 51)

Esta crítica — como se ve, bastante similar a la que Carpentier dirige a los poetas surrealistas y a la tradición europea de lo maravilloso — tiene por objeto da literatura de expresión grandilocuente, de estilo noble y mayestático, de imágenes “bellas”, “líricas” y “distinguidas” (cf. MM, 51-42) Mabille no menciona nombres, pero es obvio que, al referirse a los “fournisseurs de musées”, a los “gardiens d’académie” (MM, 53), su blanco son los mismos literatos que sus contemporáneos surrealistas atacaban, por lo menos desde el panfleto colectivo *Un cadavre* (1924), dirigido contra Anatole France (y luego Barrés y Loti) (11)

Más interesante que esa distinción crítica entre lo popular y lo artificial de mala calidad, es la que, de paso, propone Mabille entre lo fantástico y lo maravilloso. En las primeras definiciones de la inmanencia de lo maravilloso, dice, refiriendose al lector ávido por desvelar la realidad total de un universo incomprensible: “Il voudrait distinguer avec certitude le merveilleux véritable du fantastique, de l’ étrange, des illusoires miroitements. Or l’ivresse de la découverte, le dépaysement vrai crée par la vue d’horizons élargis, se confondent aisément avec des émotions de qualité inférieure que les artifices littéraires, les parodies coupables peuvent provoquer.” (MM, 21)

Esta línea divisoria — que ya reencontramos en el Prólogo de Carpentier — es retomada en un libro posterior, donde insiste Ma-

---

(11) — Cf. M. Nadeau. *Documents surréalistes*. Paris: Seuil, 1948, pp. 11-15. Suscriben el panfleto Ph. Soupault, P. Eluard, Breton y Aragon.

bille: “Je ne saurais trop protester contre l’assimilation du merveilleux à l’allégorie, au fantastique, aux fantômes à bon marché” (*Le merveilleux*, 71). La distinción entre fantástico y maravilloso — que Breton señaló como uno de los pilares teóricos de *Le miroir* (12) es, sin duda, imprescindible para el concepto de lo maravilloso inmanente a la realidad (humana, cultural, cósmica) que propugna Mabilley y que Carpentier reinterpretará como un privilegio exclusivo de América Latina.

Conviene pasar ahora a otra línea divisoria que, para ambos escritores, permite determinar el foco originario (geográfico) de lo maravilloso.

### 5 *Culturas primitivas vs Modernidad desacralizada*

Cuando Carpentier enaltece en su Prólogo una serie de realidades americanas — las históricas y culturales, más que las naturales (13) —, saturadas de magia y sortilegios, la lógica de la argumentación precedente, acrecida del favor entusiasta por nuestra singularidad, conquistan inmediatamente nuestra adhesión. ¿Cómo no reconocer en el licantrópico Mackandal o en Bouckman, el jamaicano ilustrado e iniciado en el vodú, el impulso de una fe auténtica capaz de promover el cambio de la Historia? ¿Cómo no asentir con el prodigio arquitectónico de la ciudadela La Ferrière, en Haití, construida con requintes estilísticos occidentales y según los rituales del vodú? ¿Cómo no admitir que la historia de un continente que fragua un rey negro y afrancesado en pleno siglo XVIII, sólo puede constituir una “crónica de lo real maravilloso”? ¿Cómo negar que la sarta de buscadores del Eldorado se explica por el llamamiento visionario del Nuevo Mundo? Sobre todo, ¿cómo no atribuir a estos extraordinarios personajes, eventos y objetos culturales americanos una energía singular de que carecen los europeos?

Es fácil ver que para arribar a esta tesis culturalista, el discurso persuasivo de Carpentier subsume en un único par opositivo (América vs. Europa) toda la serie de oposiciones construida a lo largo de

---

(12) — Breton apuntó esa distinción para la teoría poética de *Le miroir*: “Le merveilleux, nul n’est mieux parvenu à la définir par opposition au “fantastique” qui tend, hélas, de plus en plus à le supplanter auprès de nos contemporains. C’est que le fantastique est presque toujours de l’ordre de la fiction sans conséquence, alors que le merveilleux luit à l’extrême pointe du mouvement vital et engage l’affectivité tout entière.” (prefacio a MM, 16).

(13) — En el Prólogo hay referencias a lo maravilloso natural de América. En un ensayo posterior, de 1964, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, Carpentier señala los “contextos de distancia y proporción” que completan, con los aspectos telúricos, el elenco de las realidades prodigiosas de América. (cf. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967, pp. 24-6).

la argumentación (auténtico vs artificial; fe vs descreimiento; maravilloso vs fantástico) Así, cuando Carpentier compara el folclore danzario europeo que l'he "ha perdido todo carácter mágico o invocatorio" — al americano, que encierra "un hondo sentido ritual, creándose en torno a él todo un proceso iniciático" (p. 55) — la oposición de los dos universos culturales trata de recobrir la polaridad sagrado profano, anunciada anteriormente en torno al motivo de la fe.

Una oposición muy similar a ésta encontramos en *Le miroir* Cuando Mabilie señala la importancia de las tradiciones populares para apreciar la supervivencia de lo maravilloso, confiesa: "Amené à faire ce travail à relire les textes les plus célèbres de la civilisation occidentale, j'ai constaté leur pauvreté comparée aux richesses du folklore universel" (MM, 53). Estas riquezas se preservan, según el A., tanto en las tribus salvajes, como en los países situados en medio de esas grandes estructuras políticas y económicas que son las naciones modernas. (MM, 38). En otro pasaje Mabilie identifica esas regiones periféricas situadas al margen de la modernidad: "Je pense à l'Irlande, à la Bretagne, à la Forêt Noire, à certaines régions de l'Espagne" (MM, 50) La diferencia, explica el A., se debe al desarrollo histórico que tende a la unificación y que implica, fundamentalmente, la *profanación* — en sentido literal, paso de lo sagrado a lo profano — ley esencial de la Historia, que marca la progresiva pérdida de la gravedad iniciática de los ritos primitivos (MM, 38 y 48)

Los textos citados en *Le miroir* (sobre todo en la segunda parte) confirman, igualmente, ese enfoque diferenciador entre las culturas modernas y primitivas, ampliando considerablemente el área geográfica que constituye la "periferia" de la modernidad. Textos anónimos oceánicos, africanos, asiáticos, islandeses, sobre la América negra y de la América precolombina, sobrepasan, en número y variedad de motivos de lo maravilloso, los textos elegidos entre los escritores europeos.

Las referencias al vodú haitiano y a las cosmogonías mesoamericanas (MM, 47, 89-91, 101-2, 155-65, 185-90, 200-3) muestra que, para Mabilie, las culturas negra y autóctonas de América encierran, *entre otras*, lo maravilloso. En *Égregores ou la vie des civilisations*, que examinaremos en seguida, Mabilie había asignado, a América sin embargo, un puesto de relieve en el contexto occidental. En todo caso, consideradas las formulaciones de *Le miroir*, cumple señalar que Carpentier reduce, por un lado, el ámbito geográfico propuesto por Mabilie, cuando privilegia a América como universo paradigmático de lo real maravilloso: " es por que 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 esta lejos aun de haber agotado su caudal de mitologías” (Prólogo 56) Pero, por otro lado, al invocar estos elementos históricos, sociales y naturales, Carpentier amplía el repertorio de rasgos prodigiosos que Mabilie sólo encuentra en las mitologías afroamericana e indígena.

En esta doble operación subyace, sin embargo, una cierta concepción de la Historia, de la cual Mabilie nos da una fecunda versión para a el americanismo de los años quarenta.

#### 6. América: el “Egrégores” de la posmodernidad.

La diferenciación entre las culturas periféricas y la cultura moderna se vincula, naturalmente, al gran tema de la decadencia europea. A éste motivo obsesivo del pensamiento histórico y filosófico del período de entreguerras (desde la aparición de *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler), Mabilie contribuye, en *Egrégores ou la vie des civilisations* (1938), con una singular reflexión que incorpora elementos del discurso hermético para discutir los mecanismos del cambio histórico. Y lo que es más incitativo para las expectativas latinoamericanas de entonces, el Nuevo Mundo es considerado como el embrión de un promisor “egrégores” en la era posmoderna. (14)

Un “egrégores” — explica Mabilie, utilizando el vocabulario de los hermetistas — es “le groupe humain doté d’une personnalité différente de celle des individus qui le forment” (EG, 29). Las civili-

---

(14) — Al señalar los vínculos de la teoría americanista de Carpentier con las reflexiones de *Egrégores* no pretendo negar el contenido spengleriano de dicha teoría. Roberto Gonzalez Echevarría, en su *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (pp. 54-60 y 122-6) discute las relaciones entre el ideario carpenteriano, la filosofía de Spengler y el surrealismo, para concluir que la vocación universalista de este movimiento no ha podido proveer las bases para el “nuevo comienzo americano”, a que aspiraba el escritor cubano hacia 1949. El pensamiento de Spengler, al contrario, propiciaba la noción de cultura, favorable al deseo de la autonomía latinoamericana en Occidente (cf. sobre todo p. 56 y 59) Lo que pretendo rectificar aquí es que, si Carpentier postula lo real maravilloso en el marco de la concepción spengleriana de la Historia, lo hace mediante la versión que presenta Mabilie de tal concepción. No es casual, además, que Carpentier (que conocía la doctrina de Spengler desde la traducción de *La decadencia de Occidente*, al español, en 1923) se ocupe, sólo en 1941, en una serie artículos para *Carteles*, del “Ocaso de Europa” En éstos comparece, entre otros motivos netamente mabilleanos, la teoría astrológicas del desplazamiento del sol hacia Occidente, para justificar el augurio del “nuevo comienzo americano” (Cf. *The Pilgrim*, pp. 39-41). Sobre la astrología cultural de Mabilie, véase más adelante.

zaciones, o “egrégores” complejos, son agrupaciones humanas que se forman sobre la base de concepciones del hombre, de las relaciones sociales y la naturaleza que las organizan como sistema coherentes de jerarquización de valores (EG, 36-7) Tras señalar la importancia de las ciencias secretas (en los sistemas numerológico, escritural, de medidas del tiempo, espacio y materia. (EG, 39-41), en la vida de un “egrégores”, Mabilie analiza su evolución, observando su homología con los organismos vivos. La fe, la emoción, los impulsos pasionales de los comienzos marcan su nacimiento; en su madurez, estos son desplazados por dogmas, hábitos y códigos morales, que disocian la vida colectiva y los mitos originales. Sobreviene la debilitación cuando nada expresa ya las necesidades vitales del hombre, y las crisis sucesivas y guerras surgen como síntomas del inexorable deterioro (EG, 42-51) Al exponer esta concepción vitalista de la Historia, Mabilie señala la consonancia de los mecanismos continuo y discontinuo en el proceso (EG, 42-3), para insistir en su homología con los mecanismos cósmicos y naturales. Criticando la concepción materialista de la Historia, por atribuir un valor absoluto a los factores socio-económicos (EG, 54), Mabilie procede a demostrar que la periodicidad de las mutaciones históricas obedece a dos mecanismos asociados: el del espacio y el del tiempo, ambos regidos por el ritmo cósmico del sistema solar. (15) Según el mecanismo temporal, hay una correspondencia entre la vitalidad de un “egrégores” y el tiempo que dura la precesión de los equinoccios (EG, 56). El mecanismo espacial actúa en la trayectoria geográfica de una civilización, que obedece a una orientación del este al oeste, de modo inverso al movimiento de la rotación terrestre (EG, 59) (16) Aunque el flujo de las migraciones sea discontinuo, (con expansiones y retracciones) el desplazamiento hacia el oeste es fatal: de Asia Central al Asia Menor, Europa y América, esta transferencia, en que interviene la energía cósmica,

---

(15) — El “discurso de las similaridades”, que propugna Mabilie para definir las relaciones entre el hombre y el cosmos, se enfrenta, evidentemente, a la concepción marxista del determinismo económico en los fenómenos sociales e históricos. Sus críticas al reduccionismo marxista aparecen en diversos pasajes de sus obras (sobre todo MM, p. 41 y EG, pp. 31 y 54).

(16) — Esta tesis comparece en dos textos más de Carpentier. En el enigmático epílogo de “Viaje a la semilla” (1944) alude al “alba americana” y la muerte de Europa: “Pero nadie prestaba atención al relato (sobre la muerte de la Marquesa de Capellanías), porque el sol viajaba de oriente a occidente y las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte.” (in *Guerra del tiempo*. México: Cia. General de Ediciones, 1967, 4ª ed., p. 107). En el ensayo, “De lo real maravilloso americano” — que incluye el Prólogo a *El reino*, Carpentier aludiendo, al parecer, a los surrealistas, dice: “Vi la posibilidad de traer verdades europeas a las latitudes que son nuestras actuando a contrapelo de quenes, *viajando contra la trayectoria del sol*, quisieron llevar verdades nuestras a donde, hace todavía treinta años, no había capacidad de entendimiento



marcará la completa destrucción de Europa dentro de un siglo. (EG, 61)

No cabe discutir aquí ni la viabilidad de las profecías de Mabile, ni el valor científico de su teoría de las culturas. Pero vale la pena (re) identificar en sus profecías, la coincidencia entre su perspectiva americanista y la de Carpentier. En el capítulo final de *Egrégores* . . ., “Afloramiento del alba”, tras examinar el proceso de la decadencia de la civilización cristiana (2ª parte) y el sentido de la guerra civil española (3ª parte), Mabile anuncia el nacimiento del nuevo “egrégores” en México:

“Trois cents soixante années étant éculées, les vainqueurs de l'Amérique sont amenés à demander asile aux peuples qui ont subis leurs assauts les plus meurtriers ( ) Le Mexique où emerge encore dans un ciel flamboyant les anciens temples du soleil, où les races se sont mêlées à l'avantage de l'Indien régénéré, s'apprête à accepter fraternellement la charge de mener à bien l'oeuvre de renovation ( . . . ). Le cours des siècles ayant donné à l'Atlantique la valeur qu'eut jadis la Méditerranée, il se constitue là-bas un ensemble humain capable de supporter la charge d'une civilisation.” (17) (EG, 183)

Es, portanto, el “alba americana” que reúne las condiciones propicias para la realización del “Mito Imenso” que los surrealistas anhelaban construir a través de la “revolución permanente” Nada parece, sin embargo, explicitar la conexión entre América y lo maravilloso. Pero, en el mensaje final de *Egrégores*, Mabile explica que el Nuevo Mundo propiciará la anulación de las antinomias y dualismos que disocian los hombres y que permitirá la plenitud del soñado monismo, la unidad espíritu y materia (EG, 185-6) Si recordamos que es la concepción monística que preside la teoría de lo maravilloso en *Le miroir*, el “egrégores” americano encarna, precisamente, la conjunción entre la realidad y la maravilla — que reencontramos como fundamento de la propuesta carpenteriana de un “nuevo comienzo” americano. (18)

---

ni de medida para verlas en su justa dimensión.” (in *Tientos y diferencias*, p. 115; el subrayado es mío).

(17)— El capítulo “El afloramiento del alba” se publicó en *Cuadernos americanos* (véase aquí la nota 2). El impacto de las ideas de Mabile, entre los latinoamericanos, puede comprobarse en el ensayo “El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo”, (1944), donde Juan Larrea recoge la teoría de los “egrégores” para relacionar el surrealismo y América y, luego, corroborar el vaticinio de Mabile (in *Del surrealismo a Machupicchu*. México J. Mortiz, 1967, pp. 17-100; sobre todo pp. 63 y ss.).

(18) — Sobre el papel de América Latina en la tercera época del movimiento surrealista, opina Durozoi: “Il est notable que c'est au contact du

## 7. *La magia de Haití*

Una cuestión insoslayable cuando se investigan los orígenes del proyecto estético-ideológico de Alejo Carpentier es el por qué de la elección de Haití como foco de la revelación de lo real maravilloso americano (“A fines del año 1943 tuve la suerte de poder visitar el reino de Henri Christophe. . . Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, etc. Prólogo, 51). Y, principalmente ¿por qué es Haití el polo de referencia para la crítica al surrealismo? (“ me vi llevado a acercar la maravillosa realidad recién vivida a la agotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años.” p. 51). Más adelante, tras señalar la carencia de una mística en los artistas europeos, dice: “Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso.” (p. 54) La respuesta parece obvia a nivel de la causalidad de los argumentos aportados: Haití está para lo maravilloso auténtico y la fe, así como Europa está para lo maravilloso fabricado y el descreimiento. Pero la cuestión persiste, y asume otras proporciones, si consideramos que el elemento mágico de la cultura haitiana (el vodú) — que interviene en la causalidad de los eventos históricos narrados en *El reino* — tiene un equivalente en la cultura cubana (el ñañiguismo) Y, sin embargo, este último no ha sido explorado en su complejidad antropológica en la novela anterior; *Ecué-Yamba-Ô!* (1933).

¿Por qué pudo, entonces, la cultura haitiana proveer a Carpentier las bases par el discurso poético de la Historia que abre con *El reino* una nueva etapa en su trayectoria ficcional?

El viaje a Haití, a fines de 1943, es, sin duda, un hito decisivo en la biografía literaria de Carpentier, pero, al contrario de lo que dejan suponer tanto el texto del Prólogo como sus referencias en entrevistas, esa experiencia se resiente aún de su contradictoria forma de aproximación al surrealismo. En el mismo Haití mágico, donde

---

plus vieux (Martinique, Mexique, Haití) et du plus neuf des continents que le surréalisme accède a cet échelon supérieur de ses ambitions, courant le risque (positif à ses yeux) de s'absorber et de se dissoudre dans cette tension vers un mythe nouveau qui entraîne dans son sillage la fusion des éléments constitutifs. Cette ouverture est le contraire du naufrage souvent prétendu de “mouvement” surréaliste, mais bien sa réalisation”. (*op. cit.*, pp. 66-7). Cuanto a Mabille, en algunos trabajos posteriores a *Egrégories*, siguió interpretando a América dentro de las perspectivas surrealistas: “Del Nuevo Mundo” trata del determinismo, desde el ángulo hermético (y antimarxista), en la historia del continente; “Conjunción necesaria. . .” analiza el sistema sócio-político de América vis à vis el europeo. (véase aquí la nota 2).

Carpentier identifica las esencias americanas, que habrían de justificar sus críticas al surrealismo, habían arribado, poco antes, dos conocidos personajes franceses, igualmente aptos a enaltecer los prodigios americanos. Uno de ellos es Mabile que viene en 1941 como agregado cultural en Port-au-Prince (para fundar el Instituto Francés) y muy interesado, seguramente, en confirmar, por la experiencia directa, sus informaciones librescas sobre los rituales del vodú. (19) El otro es Breton, que volviendo desde México, en 1942 y camino a Francia, es invitado por su viejo amigo a dar una serie de conferencias en Haití. Evocando este encuentro, Breton recuerda la asiduidad y devoción con que Mabile frecuentaba los *houmphors* (templos), donde era recibido con notable simpatía por el *houngan* (sacerdote), en ocasión de las ceremonias del rito. Recuerda, también, su capacidad de entendimiento de las posesiones y, sobre todo, su capacidad de plena comunión con aquellos grupos étnicos y culturales tan diversos del suyo. (Prefacio a MM, 13-4)

Cuanto al mismo Breton, parece que su actitud ante las peculiaridades de Haití no fue menos comprensiva. (20) En sus conferencias-asistidas con fervor por la audiencia *créole* — ponderó las diferencias entre la herencia étnica de los haitianos y la civilización occidental, para alertar contra la amenaza de las fuerzas civilizadoras al genio autóctono del pueblo haitiano. Resumiendo el vigoroso mensaje de Breton, dice Anna Balakian: “He extols the Haitian’s power to amalgamate his African animism with aboriginal voodoo cult and the best in Christian mysticism, capturing the essential forces of the three in a single potent vision of the unity of the material and the spiritual, of the affective and the rational, an producing a deepening sense of reality.” (21)

---

(19) — En *Le miroir* cita el libro *Ile magique* (Paris: Firmin-Didot, 1929), donde W.B. Seabrook atesta: “J’avais, en Haïti, vu tant de choses qui sortaient du train ordinaire du monde, que j’éprouvai un moment d’angoisse et presque de panique.” (MM, 102).

(20) — La versión que da Carpentier de la actitud de Breton durante los ritos del vodú difiere del testimonio del poeta surrealista. Según Carpentier, Breton estuvo a punto de desmayarse de espanto y exclamaba: “C’est horrible! C’est horrible!” (Cf. entrevista a E. González Bermejo en *Crisis*, n° 30, oct. 1975, p. 43) Breton, que afirma haber estado con Mabile en ocho sesiones ceremoniales, admite su turbación, pero añade: “Il ne me fut donné que de m’impregner de leur climat, de me rendre perméable au déferlement des forces primitives qu’elles mettent en oeuvre” (prefacio a MM, 13). En la exposición surrealista de 1947 (galería Maeght), de “style vaudou”, Breton trataría de expresar ese entendimiento (que Carpentier no admite) de lo maravilloso de esas fuerzas primitivas.

(21) — Anna Balakian. *André Breton, Magus of Surrealism*. New York: Oxford University Press, 1971, p. 181. Se ha considerado con cierta

No pretendo, con estas indicaciones, exagerar el estímulo surrealista para el enfoque carpenteriano de la magia de Haití. El interés del escritor cubano por este país es anterior a la visita de Mabile y Breton y las conferencias que pronunció, en ocasión de su visita a Port-au-Prince, ya adelantaba el núcleo de la versión que daría posteriormente en *El reino*, de la historia y los prodigios culturales de Haití. (22) Vale la pena insistir, sin embargo, que tal versión — así como sus extensiones a lo maravilloso de América — arranca por varios de sus meandros teóricos — de los postulados surrealistas. Suscita perplejidad, pues, que sea precisamente la cultura haitiana — tan reverenciada por un poeta y un ensayista del movimiento surrealista — levantada como guía para un proyecto americanista y anti-surrealista.

No ignoro que Carpentier rectificó sus críticas al surrealismo y que reconoció el aporte de este movimiento para su entendimiento de las “texturas” del mundo americano. (23) Sin embargo, la omisión de cualquier referencia del escritor cubano, en sus escritos, a sus contactos con Pierre Mabile y a las teorías poética e histórica de este notable ensayista del surrealismo, provoca más perplejidades aún en el estudioso de su obra. Los mecanismos de esta censura pueden, acaso, ofrecer interesante material de reflexión sobre las conflictivas, y hasta dilacerantes relaciones entre el escritor latinoamericano y la cultura europea.

---

exageración, que el mensaje de Breton estimuló la acción revolucionaria, que poco después volcaría el gobierno haitiano. Cuando a Mabile, él sí perdió su puesto diplomático gracias a la repercusión negativa (para las autoridades, de la visita de Breton. (Cf. *ibidem*, p. 180 y el prefacio a MM, 11).

(22) — En 1931, Carpentier (en *Carteles*) elogia el libro de Seabrook, *The Magic Island*, que Mabile posteriormente utilizaría en *Le miroir* (véase aquí la nota 19). Sobre la conferencia de Carpentier, dice Roberto González Echevaría: “In the lecture (“L’évolution culturelle de L’Amérique Latine”) Carpentier insists on the passionate nature of the Latin American people and their anti-Cartesian method of thinking and acting. He also refers to the Haitian revolution as the first uprising in the New World.” (*op. cit.*, p. 101.)

(23) — Véase la nota de Carpentier a la edición de *El reino* por la UNEAC, La Habana, 1964 y la entrevista a César Léante, del mismo año, “Confesiones sencillas a un escritor barroco” (in *Homenaje a Alejo Carpentier* ed. H. Giacomani. New York: Las Americas Publishing Co., 1970, p. 21)

## A BAGACEIRA ENTRE TEMPOS

*José Carlos Garbuglio*

Um estudo que não pretenda cometer injustiças ao examinar *A Bagaceira* tem de levar em conta as duas coordenadas básicas em que se movimenta o romance: a histórica e a estética. Isto significa considerar as circunstâncias em que apareceu, sua situação nos quadros da Literatura Brasileira, para apreciando-o em relação diacrônica, poder ajuizá-lo em sua importância histórica, enquanto se define seu lugar e valor como produto estético.

Quando apareceu, em 1928, *A Bagaceira* veio preencher um sensível vazio na ficção brasileira da época. Se de um lado atendia de perto as propostas regionalistas que aguardavam realização, respondia também aos anseios modernistas, cumpria algumas daquelas expectativas e gerava outras. Estava-se à procura de rumos, direções que pudessem orientar o aproveitamento de novas vertentes ficcionais capazes de encampar as propostas em curso, funcionar como estímulo para sacudir e mesmo revitalizar o ambiente literário.

A pressuposição de que o romance de José Américo de Almeida tenha atendido a este tipo de espera, coroando as expectativas, talvez explique a euforia com que Tristão de Ataíde saudou seu aparecimento, no fogo do instante, vendo nele obra plenamente realizada, o romance ansiosamente aguardado, depois do longo intervalo de marasmo na ficção brasileira.

Tendo-se em vista as condições especiais do momento, entende-se a ênfase do crítico que intencionalmente buscava ampliar-lhe as dimensões, para justificar seu entusiasmo, encontrando nele qualidades que hoje, sob outra perspectiva, não é fácil encontrar, uma vez desaparecido o lastro que lhe dava firmeza e projeção. A boa acolhida que lhe dera o ensaísta e o rasgado elogio explicam em boa parte o curso posterior do romance, assim como o renome e a fama de que veio a gozar, impondo-se como fonte e modelo, logo mais, no entanto ultrapassado.

No desnorтеio geral da ocasião, *A Bagaceira* conseguiu definir rumos, apontar caminhos ao renovar um dos veios mais ricos da ficção

brasileira, o regionalismo, a partir de então regionalismo do Nordeste. Bastava-lhe esta função para justificar o prestígio que alcançou e o merecido reconhecimento. De fato, tornou-se um marco na história da Literatura Brasileira, definindo uma significativa passagem de época.

Colocava-se, e isto era de grande importância, numa posição chave entre o que existia e o que viria a existir. Acenando com o preenchimento do vazio a que se aludiu, *A Bagaceira*, de certo modo, apagava a memória do passado, curta demais entre nós e encobria ou fazia esquecer a imensa dívida que mantinha com a linhagem regionalista, que somava então, pelo menos cinquenta anos (*O Sertanejo*, *O Gaúcho* — 1970 e *O cabeleira* são de 1876). Nesta direção bastaria lembrar os nomes de Alencar, F. Távora, Taunay, num primeiro momento; os de Rodolfo Teófilo, Domingos Olímpio, Afonso Arino, Manoel de Oliveira Paiva e Simão Lopes Neto num segundo lance para sentir de perto os pontos de contato e sucessão entre uns e outros, para saber que desde cedo vieram definindo a linhagem na qual se encaixa, ainda que com outra visão e outra perspectiva, *A Bagaceira*.

Mais próximo, no entanto, como fonte, modelo e incentivo, está Euclides da Cunha de quem J. A. A. aproveita vários elementos e colocações quando suas personagens e os traços mais salientes de sua psicologia e comportamento, a partir da observação do homem nordestino. (O fato de um trabalhar no plano da ficção e outro não, em nada altera os resultados) *Os Sertões*, em linhas gerais, dão ao nordestino, como traços essenciais, superstição e fatalismo, telurismo e servilismo, fidelidade e resignação, honra e família, paciência e vingança, religiosidade e misticismo. É de Euclides da Cunha, principalmente, a idéia de oposição entre interior e litoral, entre o “mestiço neurastênico do litoral”, fraco, desfibrado e medroso, e “o sertanejo que é antes de tudo um forte”, convertido por J. A. A. na oposição sertanejo-brejeiro. Aquele encarnando as virtudes numa “raça” forte, altiva e corajosa, digna e honrada, e este os atributos de fraqueza e covardia, carente de dignidade e altivez.

(“O estudante comparou a mentalidade do engenho, resíduos da escravaria, os estigmas da senzala, esses costumes estragados com a pureza do sertão” *A Bagaceira*, 13ª p. 55).

O sertanejo, e isto também está em Euclides da Cunha, é um homem carregado de virtudes que nem a fatalidade do destino, a impiedade da natureza e do meio conseguem destruir ou abater. Forja-se, por isto mesmo, o homem dotado de reservas e qualidades tão altas, capazes de arguer qualquer etnia, imagem que vem a constituir o fundo ideológico de *A Bagaceira*. Por outro lado, o brejeiro, mestiço do litoral, é o homem aviltado, produto das senzalas, corroído pelo en-

genho e destituído até mesmo de condições para reagir ao seu processo de esmagamento e anulação humana. Aquele um homem livre, este um prisioneiro.

Esta oposição, radicalizada pela obra, falseia o quadro geral. Mesmo aceitando o princípio de simpatia com que o A. elabora a figura do sertanejo e o carinho com que o trata, é preciso insistir em que nem o litorâneo é o escravo amesquinhado e covarde que procura mostrar, nem o sertanejo é tão livre e altivo quanto quer fazer supor. No recorte de sua figura atuam de modo decisivo, tanto Alencar, idealizador do vaqueiro Arnaldo, quanto Euclides da Cunha, o divulgador das grandes virtudes sertanejas. Mais tarde, no campo da ficção, Graciliano Ramos, retomando aliás o vaqueiro descrito por Euclides, elaborava o extraordinário perfil de Fabiano, tão servo e servil, degradado e amesquinhado, quanto o mestiço litorâneo. Desfazia, assim, os equívocos, deixava de confundir aparência com a realidade mais funda, cortando rente a idealização de J.A.A., usando a mesma “mentira” da ficção.

Apesar desses deslocamentos de dados, *A Bagaceira*, resultante das preocupações regionalistas da época, retomava aqueles componentes e fazia-os retornarem à literatura para dar força nova a uma vertente que já parecia cansada e mesmo esgotada. Ajuda deste modo a compor o quadro de forças que atuam no rompimento do marasmo e na busca de novas soluções literárias, que encontram no próprio ambiente do nordeste fonte temática de imensas possibilidades, como ficou demonstrado com o tempo.

Pouco afeito às teorias de fins do século passado, consciente de que o realismo-naturalismo não poderia conduzir a arte de boa categoria

(“O naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros. Ver bem não é ver tudo, é ver o que os outros não vêem”),

J.A.A. procuraria evitar a medição que impunham as posições teóricas decorrentes do naturalismo, infletindo para atitudes mais conseqüente com as tradições internas, geradas pela ficção brasileira. Deste ponto de vista, escapa em boa medida dos prejuízos colonialistas que ainda atuam na obra de Euclides da Cunha, ao se colocar numa posição “nacionalista” em que se podem incluir os defeitos de classe e a visão seletiva e distorcida.

De fato, pode-se dizer que é com *A Bagaceira*, naquele momento que o romance brasileiro finca pé na realidade local, reabilitando a perspectiva interna, meio apagada, no seu modo de enxergá-la e propô-la em arte. Com isto pretendo dizer que não são apenas os aspectos da realidade brasileira que ingressam no romance, mas também um

jeito brasileiro de considerá-los. Fruto de uma tradição histórica interna, nascida da necessidade de exprimir o país e suas peculiaridades, já não é o exclusivismo da óptica européia que modela o regionalismo de forma absorvente, forçando o aparecimento de uma maneira própria de encarar este universo. Há paradoxalmente uma libertação e uma prisão. O ato narrativo se torna menos sujeito às leis que o conduzem, mas a necessidade de exprimir a região ata o escritor ao compromisso de refletir seu mundo.

Jogando com estes dados, é possível afirmar que J.A.A. vai mais longe do que Euclides da Cunha. Ônus da época, este ainda examina a realidade sertaneja pela perspectiva européia e, por azar, no exato momento em que se reinstaurava o colonialismo cultural como substituto do colonialismo direto, como forma de manutenção da estrutura consagrada pelas formas de domínio. Deste pecado J.A.A. se salvou.

É com *A Bagaceira*, mais por instinto que por razão, e isto é positivo, que o mundo tropical com sua luz e calor, suas cores e odores, seu enorme poder de ação e impulsão sobre o indivíduo entre para a ficção de modo decisivo. Não seria demais insistir que é um romance que procura — pede-se discutir se de modo feliz ou não — seu meio, sua gente e suas circunstâncias, o que só em parte e de modo demasiado precário fizeram os regionalistas anteriores.

Ve-se, a partir daí, que ele abre um grande rol de possibilidades, no campo temático, cujos resultados não se fazem esperar. Descontando-se a dose de idealismo romântico que alimenta o texto e impede revisão mais acurada e crítica do contexto, o romance contém os elementos que permitem falar numa firme denúncia da realidade política, humana e social do nordeste, visto ainda ancorado numa estrutura arcaica, num sistema medieval de relações, onde sobressaltam as injustiças, as desigualdades, os privilégios, a fome e a miséria, o arbítrio e a prepotência, o mandonismo e o servilismo. Se é verdade que lhe falta maior fôlego para penetrar mais a fundo neste sombrio quadro, revolvendo-lhe as causas, e principalmente aderindo ao objeto de que fala, não se pode negar que aberta por ele a via, o aprofundamento virá logo a seguir com outros regionalistas, em especial com Lins do Rego e Graciliano Ramos, para desaguar no ponto mais alto de sua representação simbólica, que é *Grande Sertão: Veredas*.

*A Bagaceira* estabelece, assim, uma ponte entre o passado e o futuro, propondo-se como passagem de um para outro, despertando nova forma de enfoque. Se ainda tem cheiro de Alencar, não deixa de ter pena que em tão raros momentos, sabor de Guimarães Rosa.

Romance de importante função histórica na Literatura Brasileira pelo que continha e desencadeou, apresenta no entanto, limites e de-



ficiências sobre os quais pesam reservas que já podem ser descortinadas, sem despertar zelos ou ciúmes.

Comparado a *Macunaima* (apenas para tomar obra do mesmo ano de publicação e de sua linguagem), *A Bagaceira* deixa a impressão de coisa do passado, tanto pela forma de tratamento da matéria, quanto e sobretudo pela linguagem, ainda obediente ao critério de seleção hierarquizante de palavras, umas dignas outras não de entrar na obra. Neste sentido deixa-se pautar pela velha tradição da ficção brasileira, onde é sensível o tom oratório, utilizando o instrumento que fala do objeto sem participar de seu universo, da experiência que o define e lhe dá corpo. Não logra por isso ultrapassar a periferia dos problemas, contemplando-os a certa distância. Fala deles mas não pode partilhar de seu espírito por que não está com eles. Há um impedimento natural que frustra a possibilidade de transpor o espesso muro entre o homem sensível que enxerga, até demais para sua época, e as raízes dos problemas vistos.

Hoje, cinquenta anos depois, enquanto *Macunaima* vai sendo descoberta em sua imensa potencialidade e riqueza, numa prosa de recursos que se valorizam dia a dia, *A Bagaceira* se parece uma relíquia de que a lembrança se esfuma, tornando difícil reconhecer a grande obra que descortinou o regionalismo dos anos trinta, sua qualidade e categoria. Isto se deve em especial à perspectiva adotada na construção do romance, que é a do passado, tanto pela linguagem utilizada, quanto pelo modo de conceber a própria arte.

Um dos grandes anseios modernistas era encontrar uma linguagem que expressasse com mais rigor e propriedade e realidade que nos cercava, o mundo de nossas relações. Este anseio visava a superar a barreira entre velho e novo para ultrapassar aquele conceito de arte fundado na seleção hierarquizante de palavras, que se distanciava do mundo objetivo e próximo, excluía os componentes do cotidiano, o considerado menos nobre. Desejava-se outra forma de tratamento do material linguístico, o que só poderia ser dado pela utilização de uma linguagem liberta de preconceitos, por forma diversa de opção.

Ora, a obra de J.A.A., infelizmente, ainda preserva aquela dicotomia que permite ver no texto, em primeiro plano, a fala do escritor, de uma classe de letrados, a que se supõe a fala do povo, da maioria, exercitada pelas personagens que o representam. Fica nítido desde aí um critério de diferenciação entre a classe dos homens de bem, a que naturalmente pertence o autor, e os outros, a ralé, como ele mesmo chama. Essas duas linguagens se opõem da mesma forma em que se opõem as classes de seus falantes. De um lado os mandantes, senhores de uma linguagem mais polida, bem tratada e

cultivada, de outro, o povo com sua “linguagem errada”, e como ele carente de disciplina.

Consciente ou não desta colocação, e isto só tem relativa importância, o Autor fornece bem a idéia do mundo dividido entre os possuidores e os despojados, prolongando o esquema trazido e imposto pelo colonizador, no século XVI, e mostrando que ele resiste e se revela com clareza, sempre que aparece oportunidade.

Onde esta separação se torna bem sensível é no diálogo, cujas expressões populares, menos cuidadas, aparecem como uma espécie de fala intercalada na linguagem do narrador que dá a voz ao interlocutor como mais uma concessão ou como curiosidade no aproveitamento de suas expressões. Mantém-se deste modo a distância com o fim de marcar a diferença entre ambos, para evitar compromisso com a algaravia dos falantes de cuja realidade cultural não partilha, embora possa até admirá-la e apreciá-la, o que aliás não é singular.

A fala das personagens, e em mais de um momento tem apenas esta função, é utilizada como modo de introduzir as expressões de gosto popular, porque da própria perspectiva do autor constituem outro mundo, outra realidade que ele aprecia mas não assume, mantendo-se afastado. Deste modo, ao distanciamento que existe naturalmente, por força da estrutura social, se materializa no romance por força das opções do escritor, de sua linguagem. Não me venham dizer que isto é conquista técnica, cuja grandeza estaria exatamente na capacidade de isolar os dois níveis, mostrando-os impenetráveis e incociáveis.

O seguinte trecho pode ser visto como bom exemplo do que venho afirmando:

“Todos rotos, sem fundilhos, nas indecências da nudez vulgar.

Rezingavam nuns violentos apelos à nosologia popular:

— Molestado!

— Gota serena!

Ou então corrompiam a fonética para requintar o insulto.

Latomia, sempre brigão, alardeava:

— Eu estava canso de avisar. Mas o freguês tinha nó pelas costa, era cheio de nove fora. Aí, dei de garra do quiri. O bruto entesou. Aguentou a primeira pilorada — lepo! — no alto da sinagoga. Arrochei-lhe outra chumbergada. Aí, ele negou o corpo, apragatou-se, ficou uma moqueca. E veio feito em riba de mim. Arta, danado! Caiu ciscando, ficou celé!. Foi pancada de morte e paixão. Vá comer terra!.. Fugiu na sombra e levou um tempão amocambado.” (*A Bagaceira* p. 54).

Parece que a concessão de voz à personagem tinha como finalidade maior dar-lhe oportunidade de introduzir termos de seu universo, devidamente corrigido, que o escritor não queria ver confundido com sua própria linguagem. Outro era seu mundo outro tinha de ser sua forma de representá-lo.

Ao contrário, pois, do que pode parecer, não há participação, universo solidário, mas distanciamento, separação. Sobrexiste um impedimento natural e profundo que os mantém afastados, talvez até mesmo inconscientemente, uma vez que a estrutura dominante é fruto duma vertente histórica que amoldou os homens ao seu modelo. Herdeira duma tradição de fundo medieval peninsular, esta tradição incorpora a linguagem como componente de primeira ordem na preservação e defesa da ideologia conservadora. Embora se pressinta a simpatia do escritor aos homens deste plano, a exercício cultural em que se forjou não lhe permitiu ainda desprender-se da visão classista, onde o povo não entra nem conta, postando-se como tardio prolongamento da atitude compensatória que marcou entre nós o intelectual colonial, de que nem Euclides da Cunha conseguiu salvar-se.

Mesmo abrindo novos caminhos, como fez, a sua linguagem continua amarrada a preconceitos duma certa tradição, sem que ele ouse ultrapassar os estereótipos que a literatura cultivou, continuando assim a separação palavra-mundo, sentidos e traduzidos como entidades inconciliáveis. Talvez eu consiga ilustrar, com o seguinte exemplo, alguma coisa, do que venho dizendo. É um trecho em que se fala de Valentim, pai de Soledade, quando tangido pela seca se vê obrigado a encostar do engenho Marzagão:

“Parecia,

diz o narrador,

que ele nutria um empenho intencional na evocação da tragédia. Queria reconstruir seu passado sanguinário, como se servisse de escarmento aos apetites ruins que lhe rondavam, visivelmente, o *lar provisório*” — *A Bagaceira*, p. 33).

Para me deter apenas num dado, deixando outros de lado, veja-se bem como soa terrivelmente mal a palavra *lar* nesse contexto. Na verdade, tanto a palavra como seu referencial constituem elementos abstratos de cuja realidade não participa a personagem. E isto lembra o “Eva viu a uva” de que fala o educador Paulo Freire para atacar as formas de alfabetização que se utilizam de conceitos que não partilham do mundo do educador, mas aqui se trata duma visão por dentro que remexe a fundo as coisas. Na verdade LAR é palavra de conotações específicas e digna o alojamento de quem tem comida,

cama e sexo regulares, de quem espia através da janela da casa grande o que se passa lá embaixo. Dar este nome ao barraco onde se encostou por uma fatalidade na natureza o retirante, é violentar seu mundo, incorrer em visão que conduz à mutilação e nega aquilo que em princípio parecia ser sua intenção.

Daí minha afirmação de romance retórico, sufocado pelo conceito vernaculista de linguagem, à tradição do bem falar o que lhe torna distante o universo que busca construir, deixando claras as figuras entre objeto e intenção. Assim a disjunção do mundo objetivo acaba por se estruturar, inconscientemente na obra que fica longe de seu objeto.

Para atingir essa conquista será preciso esperar ainda algum tempo. Será preciso esperar pela obra de Lins do Rego e Graciliano Ramos para ver-se incorporada no sistema expressivo do escritor a fala das personagens, a fala comum quando desaparece o distanciamento entre ambos e se opera a comutação. Quando a linguagem passa a ser vista como bem comum, não como instrumento de comunicação que serve apenas a um grupo. Isto é, a partir do instante em que o homem do povo, o marginal social passa a ser visto como ser com direito a participar da vida e com consciência desse direito, não por obra da concessão do homem culto que dele se apieda, mas por uma conquista do espaço próprio o que implica reconhecimento de sua condição humana.

Não é difícil, entretanto, sustentar o princípio de que quem abriu caminho foi José Américo de Almeida. Não se contesta sua primazia, nem sua importância histórica enquanto agente catalizador, mas vista da perspectiva atual sua obra está mais para o passado do que para o presente. E creio que já é chegado o momento de ressaltar este componente sem melindres e sem azedume. Desempenhado o papel histórico que lhe reservaram as circunstâncias e a importância do momento é preciso ver com mais justeza e critério.

Antes de ir mais adiante, ainda dois aspectos relativos à expressão, à opção linguística, tendo em mente o intuito de aprofundar a descoberta das raízes que matizam o comportamento do escritor. Ao falar do baile dos brejeiros, assim o descreve o narrador:

“Meninotas como mulheres feitas, com os peitos apoiados de feminilidades indiscretas que lhes escandalizam a própria inocência. Mulatinhas de lábios roxos, como se tivessem sido mordidos, vivas e engraçadas, à espera do amor putrefatório. E as negritas oleosas, borboletas escuras, com cravos vermelhos no seio, como a carne acesa em brasa” (*A Bagaceira*, p. 40).

Mesmo desculpando-se a tendência do Autor de intencionalmente depreciar o brejeiro para valorizar o sertanejo, ainda assim a linguagem resvala pelo preconceito, aflorando sorrateiro por entre as palavras. Do modo como está colocado o problema fica a impressão de que o povo é desprezível e de que ele é o único culpado de sua miséria, de sua desgraça, de sua condição. O tom pejorativo explícito nos diminutivos faz as pessoas parecem vulgares e boçais. Mais que isto, causa e não produto da situação, levando o leitor ao mesmo processo de descaso por elas.

Extremada, esta posição leva a identificar a visão do romancista com a de Monteiro Lobato ao criar a figura do Jeca Tatu, quando fez o caboclo resumir todas as mazelas sociais de uma estrutura emperrada, injusta e arbitrária, administrando nele a soma da preguiça imemorial que a cultura européia de fins do século passado distilou nos intelectuais brasileiros. Assim se pagava, e J.A.A. não está a salvo, o tributo da nossa condição de intelectual periférico.

Nesta perspectiva se encontra a decantada indolência do povo brasileiro, como reflexo daquela posição, que é o que transparece nesta passagem:

“Nenhum agenciava melhor sorte. Na área da fartura, na gleba munificente, propícia a todas as culturas, essa gente vegetativa de uma passividade fatalista, afeita à lida de sol a sol, não plantava uma rama de batata à beira do rancho”

A passagem toda insiste nesta indolência, na falta de iniciativa, deixando transparecer um estado de preguiça crônico, sem oferecer no entanto dados suficientes para se compreender as razões mais profundas que favorecem um tal estado de coisa. Antes de Monteiro Lobato, já Graça Aranha em *Canaã* havia levantado o mesmo problema ao insistir na preguiça, na incapacidade de ação dos brasileiros, no seu caráter refratário a atividade sistemática.

Mas esta atitude tem seu lado positivo. Mesmo recusando-se a encampar a linguagem popular, deixando claro que não é a sua, José Américo a traz para o discurso literário, permitindo-lhe sentir toda a potencialidade e riqueza. Ainda que por tabela, indicou o caminho a seguir, entremostrando virtualidades apenas presentidas.

É preciso ainda reconhecer que há momentos, pena que raros, onde a poesia contamina o texto, dando-lhe enorme força e surpreendente beleza. Isto ocorre principalmente quando sua linguagem logra romper a expressão aguardada e previsível para revelar-se e revelar, como nesses pequenos exemplos:

“— E foi a seca que me deu coragem. Porque saber sofrer, moço, isso é que é ter coragem” (*A Bagaceira*, 27)

ou quando diz:

.. ninguém é olho d'água pra viver revendo... (*idem*, p. 10).

onde a simplicidade impõe efetiva carga de sentido, imprimindo-lhe certa tonalidade roseana. Attingindo a sensibilidade sem elementos de mediação, a oralidade da frase encontrada imediato acolhimento.

É mais que sabido que um dos alvos do modernismo era a ruptura com o passado. Para realizá-la, no entanto, era preciso a doção de uma linguagem com força suficiente para quebrar as resistências e fundar uma nova maneira de ver, sentir e dizer. Examinando-se de perto seu estilo, chega-se logo à conclusão de que muito pouco acrescentou neste sentido, ficando mais perto do já sancionado. Na verdade, J.A.A. é defensor de uma linguagem nobre sob o pretexto de que ao artista cabe disciplinar:

“A língua nacional tem rr e ss finais... Deve ser utilizada sem os plebeismos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir. ”

Esta forma de pensamento está subordinada exatamente àquilo que se quer combater, o legado do passado, que sempre travou o desenvolvimento dum linguagem mais próxima do falar da plebe, uma linguagem que fosse, ela própria, a expressão daquele universo e não sua contradição. Felizmente a intuição do artista que havia no escritor permite-lhe, mais de uma vez, romper a camisa de força dos preconceitos e convenções para deixar aparecer ainda que indireta e inconscientemente, a “linguagem errada do povo” que luta contra a idéia de casticismo e pureza linguística, contra o princípio do conservantismo, inerente a toda atitude de defesa da imutabilidade da língua.

Para disciplinar e construir, antes que corrigir a língua do povo, é preciso chegar a ele e isto se faz utilizando a mesma linguagem que ele fala, a realidade de que ele participa, longe das abstrações que não lhe dizem nem podem dizer nada. Ainda uma vez, esta foi outra das grandes descobertas de Paulo Freire, o educador voltado para a realidade circundante, para o mundo de suas relações. Foi por isto mesmo capaz de disciplinar e construir, porque jogou com os dados do contexto que lhe era conhecido. (Não se vá entender a partir daqui que toda obra literária supõe a linguagem do povo, que seja concessiva e de fácil acesso)

Mas é preciso desdobrar o livro para enxergar também outros aspectos.

A composição do romance, como já observou Cavalcanti Proença, obedece ao princípio da justaposição de capítulos, de cenas isoladas com que objetiva uma forma de mimese da realidade do nordeste, relativamente ao homem e à paisagem, através de quadros que formam um certo painel desse universo. Falta-lhe, no entanto, um processo de travamento mais bem articulado para permitir enxergar com clareza seus lineamentos, sua unidade e principalmente a sequência em que decorrem os acontecimentos.

Daí uma primeira conclusão.

A impressão de permanência, de estagnação ressalta a impropriedade com que o tempo é manipulado pelo escritor. Não existe uma sensação de duração, de pontos de referência. A passagem do tempo não deixa marcas, que imprimam a notação de que as coisas realmente decorreram em certo prazo, de tal modo que se chega ao fim com as mesmas marcas do início, dada a contiguidade e imediatez das notações. Fato que se reflete principalmente na construção das personagens.

Sendo assim e com o fim de suprir as deficiências de montagem e articulação, o narrador recorre com frequência ao descritivismo, à informação indireta para poder completar o retrato da imagem que não teve condições de ganhar corpo, de se consumir por si mesma e impor-se como criatura, que desse a ilusão de ser inteiriço. Às personagens falta densidade e autonomia de ação e com isto apresentam-se carentes de profundidade e de capacidade para responder pelos que lhes quer atribuir o romancista. Daí não raro a sensação de falsete que, mesmo na economia interna do romance, fica difícil aceitar, dada a fragilidade da construção.

Para exemplificar bastaria lembrar o caso de Lúcio em cuja capacidade de ação e idealismo muito se insiste, quando na realidade ele nem age nem se define, permanecendo o mesmo de princípio a fim, de tal modo que o narrador vê obrigado a recorrer a vários expedientes para completar a informação, em especial ao discurso indireto, como aqui:

“O ambiente preguiçoso não se lhe comunicava ao temperamento árdego e cioso de ação”,

quando na verdade, nada denuncia a suposta ação, nenhum ato justifica as qualidades que o A. parece querer atribuir-lhe.

A grande dificuldade do romancista na criação da personagem está exatamente na transposição dessas idéias. Não me é suficiente pensá-la duma certa maneira se no momento de sua realização as palavras não conseguirem fazê-lo como eu a imaginei, obrigando-me ao desdobraimento, a tentativa de suprir as deficiências. O impacto causado no leitor tem de ser consequência natural da desenvoltura da personagem sem intermediação de nenhuma natureza.

A cena, ou encenação, em que Lúcio tenta matar Soledade, para ficar no exemplo desta personagem, bastaria dizer que é ridícula e em nada convincente. Por mais razão que assista à personagem, por maior que tenha sido seu choque e sua decepção ao saber que sua amada tenha se convertido em amante do pai, falta-lhe envergadura para ação, falta capacidade o autor para construir o miolo em que repousa o desenvolvimento dos dramas humanos. É preciso então recorrer ao expediente da informação para completar o quadro numa evidente mostra de desconfiança do próprio autor em sua realização. Com pequenas mudanças isto se pode dizer de todos os outros personagens, salvo talvez de um deles.

De fato, existe um personagem que, talvez por não ser de primeira plana, apresenta rasgos de autenticidade e coerência, encarnando com propriedade as virtudes atribuídas ao sertanejo. Trata-se de Pirunga, o fiel amigo de Valentim, e defensor de Soledade. Permanecendo na penumbra dos acontecimentos sua presença deixa profundas marcas na ação do romance, sem necessitar de muletas para se amparar. É que sem ter maiores compromissos a personagem pode ficar solta e assim desenvolver-se sem constrangimentos, sem preocupação de provar isto ou aquilo, sem ter atrás de si a marcação rígida do leitor para cobrar-lhe as promessas.

Doutra parte, não se pode deixar de enxergar por detrás de Pirunga a figura do vaqueiro Arnaldo, o super-herói de *O Sertanejo*, de José de Alencar, que indiscutivelmente funciona como paradigma. Até mesmo o cavalo Corisco lembra de perto o romance de Alencar com cenas de incrível semelhança. José de Alencar foi leitura preferida de J. A. A., com quem tem ainda outros pontos de contacto. Os dois ostentam posição moralista e se ligam ao mito da pureza sertaneja; ambos creem nas soluções vindas dos senhores, e, pois, no patriarcalismo “esclarecido” ou não. Ao lado de *A Bagaceira*, o escritor demonstra preocupação em exemplificar o comportamento, segundo os padrões morais da ideologia dominante, o que explicaria o castigo como punição tanto de Soledade quanto de Dagoberto, abrindo o romance para atitude de catarse que realmente não lhe fica bem.



Mas posso também inverter a posição e dizer que o romance neste sentido se realiza plenamente porque logra apreender com exatidão as coordenadas em que se estrutura a sociedade brasileira com toda a sua falsa moralidade. Acho que se pode fazer também este tipo de leitura que se infunde no romance por uma espécie de pressão natural do próprio meio que busca mimetizar, e se infiltra na construção a despeito de se querer ou não. Não creio, no entanto, que seja a mais correta das leituras.

Sempre ressaltando a procedência de J.A.A., como descortador e pioneiro, nunca é demais aproximar a personagem Dagoberto, “homem brutificado pelo trato semibárbaro do engenho”, de Paulo Honório, personagem de *São Bernardo* também brutificado pelo ofício, também produto do meio e da mesma espécie de engrenagem que a todos nivela pelo mesmo padrão. Mas enquanto Paulo Honório alcança a mais convincente verticalidade envolvendo a tudo e a todos, assumindo dimensão raramente atingida na ficção brasileira Dagoberto parece um boneco vazio, uma caricatura. Da presença do primeiro é impossível ficar-se ou sair-se indiferente, do segundo é difícil guardar-se alguma coisa.

E já que tocamos no nome de Graciliano Ramos, valeria a pena levantar outro problema, de extrema importância, de que J.A.A. foi ao que tudo indica precursor na novelística brasileira: a substituição do nome da personagem pela sua condição ou simplesmente pela falta de nome, conforme observou Wilson Martins (*A Literatura Brasileira — O Modernismo* — São Paulo, Ed. Cultrix, 1965, vl. VI, p. 264): o patrão, o retirante, o soldado, o capanga, o capataz, enquanto os animais, regra geral, tem nomes próprios, o que ajuda a por em evidência a estrutura e seu sistema de valores. As pessoas são aquilo que sua situação e condição mostram: os que tem e mandam e os que não tem e, portanto, não são ressaltados os animais que tem identidade e se particularizam no meio, por serem a prova do poder dos primeiros, por guardarem distância e independência.

Ora, a ausência de nome foi uma das formas encontradas por Graciliano Ramos como auxiliar poderoso no desvelamento da estrutura político-social, a fim de desmascarar sua forma mais aguda de agressão, de aviltamento e degradação do homem. Ao elidir o nome das criaturas ele elimina a própria condição humana da pessoa, rebaixando-a à situação animal. Essa conquista do regionalismo tem de ser creditada a J.A.A. tenha ele tido consciência e intenção ou não de o fazer, sua intuição do problema reflete a capacidade de apreender o contexto histórico onde a ocorrência do fenômeno aparece como traço peculiarizador que distingue aquela estrutura e define seu sistema de atribuição de valores. Pode-se dizer, retomando suas próprias palavras que aqui ele conseguiu ver onde poucos viram.

Nesta direção J.A.A. mostrava na ficção brasileira as imensas possibilidades temáticas que o Nordeste oferecia, com as contradições que resumiam a natureza mais grave dos problemas brasileiros: as carências e sobras, excessos e zelos, anseios e frustrações, mitos e misérias. Ele tomou um dos aspectos que permitiam ressaltar o rol destas contradições. Embora em si mesma ela esteja ausente, o romance é da seca, por força da qual aqueles problemas se evoluem fazendo aflorar os sentimentos destintivos de sua gente: o sentimento de honra e família, como já havia feito Taunay e, depois Euclides da Cunha; o apego à terra apelo mais forte do sertanejo, que, periodicamente expulso, está sempre à espreita do momento oportuno para retornar ao espaço de suas afeições. Este telurismo se constituirá na marca mais profunda do regionalismo posterior a J.A.A. e juntamente com a sexualidade e o instinto, resignação e fatalismo, se transformarão em traços definidores deste homem e deste meio.

Hoje isto tudo parece lugar comum, tanto foi usado e desgastado, mas nunca é demais lembrar que foi somente depois da publicação de *A Bagaceira* que tudo isto se tornou moeda corrente.

Embora de modo não inteiramente feliz, o romance aparecia com forte teor social denunciando a emperrada e arcaica estrutura nordestina de que está frase, dita pelo patrão ao despedir um de seus “empregados”, pode fornecer em boa dose a medida:

“— O que está na terra é da terra!” (p. 10),

e que se poderia completar, dizendo, inclusive as pessoas. Esse teor medieval no sistema de relações e posse está presente até hoje na região, embora não seja apenas apanágio dela.

A denúncia do servilismo e da escravidão abriu o caminho para sua visão e exame, mas não teve o impacto que merecia, porque foi amenizada por um processo catártico de fundo moralizante, aceito como capaz no encaminhamento e solução dos problemas: a modernização do engenho pela introdução dos princípios da técnica que assim permitiriam a exploração do mito da terra fértil que somente não produzia em grande quantidade porque os processos de operação eram arcaicos. É nesse momento que interfere romanticamente o personagem Lúcio, o bacharel, filho de senhor de engenho, que se reintegra à terra para dotá-la de outros e mais eficazes modos de produção. Procedendo à remodelação e reformulação do engenho Marzagão, segundo diz o narrador, ele oferece aos trabalhadores nova vida e nova condição de realização abrindo espaço para o ato consciente e caminho para a libertação.

Esta idealização seródia, mesmo para os anos 30, evidencia o aspecto romântico do problema, tratado com sabor passadista. Já

no começo do século, Euclides da Cunha tinha feito sentir que os entraves a qualquer mudança estavam no sistema, na estrutura social arcaica, que ciosamente defendida pelos donos da terra, permanecia inalterada. O esforço individual, isolado, nada podia contar a força do meio, contra a obsessiva e arcaica idéia de posse.

Aliás não foi necessário aguardar muito tempo para mostrar que a posição de J.A.A. era retórica inviável. Pouco depois, José Lins do Rego desmontava suas teses, mostrando que a chegada da técnica através da implantação da usina, antes que resolver, só fez agravar os problemas e, numa obra extraordinariamente bem realizada, *São Bernardo*, Graciliano Ramos põe abaixo a mística do progresso técnico quando seu emprego se faz sem modificação da estrutura que lhe dá amparo. Manobra por indivíduo, que se utiliza do sistema para empregá-la, a técnica é forma mais pesada de escravidão. Pior ainda para os subdesenvolvidos, outra forma de dependência.

Feito este levantamento, já é hora de tirar algumas conclusões.

Suprimidas as coordenadas em que foi escrita e apareceu para o público, *A Bagaceira* perdeu muito de seu encanto e de sua força. Estimulou grande número de escritores e obras que, melhor realizadas, a foram deixando na penumbra, ultrapassando suas propostas e fazendo-a envelhecer. Embora seja fácil hoje em dia fazer-lhe restrições, é preciso reconhecer que foi por seu intermédio que a ficção conquistou novo espaço, prestando enorme serviço à cultura brasileira. Não só aludiu ao processo de deslocamento das formulações interpretativas do Brasil, mas iniciou um meio eficiente para permitir sua realização ao mostrar como proceder.



UM RACCONTO DI GADDA: COMPAGNI DI PRIGIONIA  
QUARTO ARTICOLO DI GUERRA DELLA PRIMA PARTE DI  
*IL CASTELLO DI UDINE*

*Julia Marchetti Polinésio*

Con *Il Castello di Udine*, pubblicato nel 1934 da Solaria, Firenze, lo scrittore Carlo Emilio Gadda vince il premio "Bagutta" e inizia un momento decisivo nella sua arte. Oltre ad essere un'opera importante per capire l'animo gaddiano, vi si trovano già delineate le caratteristiche di linguaggio e di stile che faranno poi di Gadda uno degli scrittori più discussi del suo tempo. Il libro si divide in tre parti: la prima, *Il Castello di Udine*, composta da cinque articoli di guerra, è come una continuazione del *Giornale di guerra e di prigionia* che, sebbene pubblicato per la prima volta nel 1955 (Sansoni, Firenze), fu scritto fra gli anni 1916/19, durante la prima guerra mondiale. Ne "Il Castello di Udine" troviamo però un Gadda più maturo e più cosciente delle sue possibilità artistiche, che già conduce il discorso soggettivo interno verso il nucleo di un tema fondamentale nella sua opera: la meschinità della vita e delle cose.

Nella seconda parte del libro, "La crociera mediterranea", Gadda, visitando Napoli, la Costa Amalfitana, la Sicilia, la Tripolitania e Rodi, segue l'itinerario classico del turismo borghese; caricaturizza il tono pomposo che hanno in genere queste forme di racconto, con un misto di entusiasmo ed ironia e col senso sempre presente della meschinità delle cose.

La terza parte, "Polemiche e pace" — la parola "polemica" è qui usata nel senso ampio di qualsiasi situazione di sforzo o conflitto, alla quale si contrappone, come alternativa, il termine "pace" — è costituita da prose diverse, unite dal nucleo centrale della concezione della vita nel suo aspetto globale e assoluto.

Comincia con questo libro il tipico "pastiche" gaddiano, che consiste nell'impiego dei più diversi elementi linguistici — termini arcaici, elementi colti e popolari, deformazioni lessicali e sintattiche, termini tecnici, dialettali, stranieri — in impasto coeso e perfettamente amalgamato.

Ne *Il Castello di Udine* Gadda usa il procedimento, già impiegato nella letteratura classica, di sdoppiare il foco narrativo incombendo un commentatore immaginario — il Dott. Feo Averrois — di schiarire certi passaggi attraverso abbondanti e dettagliate note in margine. Questo commentatore fa precedere il testo di Gadda di una (volutamente) pedante “Sinossi delle abbreviazioni usate annotando”, il che costituisce, sebbene in modo molto più tenue, un terzo foco narrativo. Le note del commentatore sono una variazione di Gadda su sé stesso, un metalinguaggio, e danno all’opera una struttura peculiare. Con questo procedimento Gadda non cerca soltanto di captare la realtà con meticolosa precisione, ma ci dimostra, come lo confermano le abbondanti note di altri suoi scritti, quanto sia presente in lui la coscienza dell’importanza del fatto linguistico e l’ansia, mai completamente soddisfatta, della ricerca dell’assoluto.

Il commentatore immaginario, Dott. Feo Averrois, apre così il suo discorso, dando inizio al libro:

“Gli editori di Solaria mi hanno commesso d’annotare gli scritti del Gadda (C.E.) raccolti nel presente volume al titolo  
IL CASTELLO DI UDINE

Poi, con manierismo in cui è evidente l’ironia continua:

“( ) Mi fa prossimo al Gadda (C.E.) un’antica dimestichezza: così la mia traduzione serà da poter essere considerata autorevole e valida, quanto consente, almeno, l’ambiguo de’ di lui modi e processi.”

Lo stile di questa introduzione è classico e scolastico, a scopo evidentemente ironico, così come di tradizione scolastica è il procedimento di citare l’autore in studio con l’appellativo “Il Nostro” (Ns)

\*

\* \*

Il racconto che analizzeremo in seguito è il quarto della prima parte, intitolato “Compagni di prigionia”. È, come lo indica il titolo, un ricordo dei momenti passati in prigionia, durante la prima guerra mondiale, presso i tedeschi. Nel 1917, dopo due anni al fronte, Gadda, fatto prigioniero, fu inviato dapprima a Rastatt, in Austria, e trasferito dopo a Celle, nell’Hannover. Questa esperienza amara, che gli ha impedito di partecipare alla guerra, sentita da lui con tutta l’anima, gli ha lasciato una profonda marca e il rammarico perdurò sino alla fine della vita, fatto quasi complesso di colpa per non aver potuto compiere verso la Patria il suo dovere.

In *Il Castello di Udine* Gadda impiega già, come abbiamo accennato, il caratteristico impasto linguistico detto “pastiche”, ma in “Compagni di prigionia” le deformazioni sono relativamente poche e prevalenti, in una struttura classica, una sapiente elaborazione della lingua senza le deformazioni che si noteranno in altre opere. Possiamo così osservare come l'autore ricorre al “pastiche” non come a un artificio stilistico, cioè, non a vuoto, cosa di cui fu accusato in principio, ma soltanto quando lo richiede la necessità espressiva. “Mi studio di evitare ogni slittamento verso innovazioni meramente narcisistiche. Alla qual bisogna può sovvenire l'ironia, l'auto-ironia. Un tono teso di qualità narcisistica l'ho in uggia, se pure vi possa essere incorso nolente, per difetto d'inibizione estetica: o morale. Per inconsideratezza pecciamo” (1)

La disgregazione e la riorganizzazione dei materiali linguistici devono provenire, secondo Gadda, non da una vana ricerca di originalità ma da un più profonda necessità interna. La prosa di “Compagni di prigionia” è anche rappresentativa del Gadda lirico, il quale arriva in certe pagine a momenti di altissima poesia.

Si notano nel racconto tre parti distinte. La prima è descrittiva; attraverso le descrizioni di persone, di situazioni e oggetti si intuisce lo stato d'animo dell'autore, la psicologia dei personaggi e le sofferenze loro. La seconda è un intermezzo lirico. Comincia quando il protagonista, che è lo stesso Gadda, si fa leggere da un compagno le poesie scritte in carcere, e comprende tutto questo episodio. Il poeta è Ugo Betti (1892-1953) che, con Bonaventura Tecchi (1896-1968), fu compagno di Gadda in prigionia; l'amicizia fra i tre scrittori continuò poi per molto tempo. Tra questo intermezzo e la parte finale vi è, nella prima edizione, una separazione, non mantenuta in quella di Einaudi. La terza parte del racconto torna a rievocare ricordi di prigionia e l'autore la chiude con un disperato desiderio di fuga, di partecipazione, di azione. È importante osservare che quasi tutto il racconto è scritto all'imperfetto. L'azione si fa così più imprecisa, più vaga nel tempo, non finita, come in una specie di continuità atemporale. Entra il passato remoto soltanto nella seconda parte, quando l'autore, descrivendo il sentimento causatogli dalla lettura delle liriche, lo fissa in un tempo preciso come per metterlo in rilievo.

Per analizzare il racconto adotteremo il metodo di trascrivere i brani di cui si vogliono commentare termini o caratteristiche espressive. Questi saranno, ognuno a sua volta, analizzati dopo la trascrizione del brano. L'edizione da noi consultata è quella di Einaudi, Torino, 1971.

---

(1) — Gadda, C.E., “Come lavoro” in *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, p. 21

Confrontata con la prima, del 1934, troviamo alcune alterazioni che a mano a mano commenteremo. Le note del Dott. Feo Averrois, mentre nella prima edizione vengono in margine e sono 16 invece di 13, in quella di Einaudi sono raggruppate alla fine di ogni capitolo.

L'inizio del racconto fissa un momento della vita dei prigionieri nella loro baracca, momento che si intuisce uguale in ogni giorno od ora:

“Rivedo la baracca numero quindici, la luce sistematica d'un giorno eguale: e i compagni scrivere o studiare l'inglese o rammendar panni: o rimestare le loro polte e i tenui imbratti delle lor salse sulla piccola cucina di ghisa.” (p. 55).

È comune in Gadda il procedimento di trasferire le qualità dal soggetto all'oggetto. Il modo di viver dei prigionieri, il “sistema”, è trasferito alla luce — *la luce sistematica* —, così come *eguale* non è il giorno, ma la vita di prigionia. Questo espediente stilistico, oltre a dare maggior forza al messaggio, permette di coinvolgere le cose in un sistema globale. Troviamo qui, in una sola frase, due metafore: *luce sistematica* — *giorno eguale*. Il loro accoppiamento rafforza l'idea di monotonia. I verbi all'infinito — *studiare, rammendare, rimestare* — danno l'idea di un'azione che continua atemporalmente, che monotonicamente si prolunga.

“Salvatore, siciliano-milanese, calvo come una palla da biliardo e un poco sbilenco, cuocheggiava a tutt'andare dalla mattina alla sera istottendo di tanto in tanto qualcheduno, senza levar gli occhi di dosso al mestolante suo mestolo” (p. 55)

La preoccupazione per il cibo, l'ingegno con cui s'impegnano i prigionieri ad ingannare la fame è tema costante di tutto il *Giornale di guerra e di prigionia*, e in questo racconto ritorna insistentemente. Lo cominciano a vedere nella frase: “cuocheggiava a tutt'andare dalla mattina alla sera”, in cui si distacca l'efficacissimo verbo *cuocheggiare*. “‘Sfottendo’ di tanto in tanto qualcheduno”: il verbo popolare *sfottere*, oggi molto in uso, è messo da Gadda fra virgolette perché meno usato e più grossolano quarant'anni fa.

Nell'espressione *mestolante suo mestolo* (si osservi quanti termini nuovi crea l'autore), il participio presente pleonastico rafforza enormemente il messaggio. Messo prima del soggetto attrae su di sé la carica semantica della frase e l'azione si proietta in primo piano, si fa quasi forma visiva.

“ ‘Pierino’, come gravato della sonnolenza-polenta d'un eterno dopopranzo (l'unica cosa che mancava era la gialla cosa in sé)



studiava eternamente il tedesco, ziehen, zug, gezogen, tirato fuor di pagina a ripensare nostalgico la sua Valcamonica". (p.55)

La parola-macedonia *sonnolenza-polenta*, oltre alla forte carica semantica impressa al messaggio, dà, con la rima interna, un ritmo ondulante alla frase. Osserviamo che continua l'ossessione del cibo: Pierino, non potendo masticare la polenta — "l'unica cosa che mancava era la gialla cosa in sé" — mastica le parole tedesche — ziehen, zug, gezogen — di cui le sillabe in *en* ripetono il ritmo ondulante iniziato sopra, e il significato — tirare, tirò, tirato — suggerisce come una fuga del personaggio verso la nostalgia della sua valle. L'espressione *la gialla cosa in sé*, come osserva il Dott. Averrois nella nota 1 del suo commento, è suggerita a Gadda da Kant, poiché *das din an sich* (la cosa in sé) è una proposizione basilica della sua *Analitica*. "L'oro è giallo", osserva Averrois, "costituisce proposizione esemplare per i giudizi analitici nella *Analitica Kantiana*" Nella prima edizione questa nota ha una parte che è stata soppressa in quella di Einaudi: "(J. Kant-Kritik der reinen Vernunft — *Analitik-Analytische u. Synthetische Urteile*). Il Ns. non usa queste parole con animo derisorio, ma quasi ad introdurre d'un subito il lettore nel clima germanico, con rifarsi per accenni a uno de' significativi momenti del mondo germanico. Così la luce sistemantica'..." Come vediamo, in questa nota veniva spiegata anche la ragione dell'espressione *luce sistemantica* commentata da noi sopra: è impiegata per connotare il "sistema" della prigione e della vita germanica.

"Difatti m'avvicinavo alla nicchia d'ombra e di malinconia, verso l'uscita della baracca; dove ero sicuro di trovarlo, trasognato e imbronciato, semisdraiato sul suo giaciglio, con il puzzle del Sauer-Ferrari davanti." (p. 55)

Troviamo qui un altro procedimento comunissimo in Gadda: i termini qualificanti sono sostantivi e non aggettivi. *Nicchia d'ombra e di malinconia*, per "nicchia ombrosa e malinconica", è molto più espressivo; le qualità, sostantivate, acquistano caratteristiche più forti e l'immagine si fa plastica.

"Con il puzzle del Sauer-Ferrari": *puzzle*, ser "gioco enimmistico", era già entrato in uso corrente nella lingua italiana. Nella nota 2 il commentatore fa una caricatura di certe grammatiche (in questo caso quella di Sauer-Ferrari) con una frase che è un esempio del nonsenso, della non corrispondenza del metodo d'attico con la realtà: "Otto Sauer e Ottorino Ferrari regalarono congiuntamente alla Umanità una cele-

bre grammatica; e un non meno celebre metodo: “La cameriera della duchessa ha dimenticato il temperino di tua zia sullo scrittoio del governatore, ma il cocchiere del conte ha lustrato gli stivali dell’arciduca con la spazzola del suo bisnonno” L’ironia di Gadda è sempre presente, lucida, mordace.

“Enzo, mio compagno e socio, stava già cucinando a sua volta: all’udirmi così sciocco sostava un attimo, scoteva il capo come si fa d’un inguaribile e, dopo ruminatoci sopra un bel po’, quand’io credevo che pensasse soltanto alla pentola e arrivavo tranquillo come un *trelire* (3), ecco una scarica a brucia pelo: mi latrava ingiurie bergamasche a pieno viso con la veemenza terribile d’un orator sacro, accomunando me e qualche altra dignità della celeste piramide nell’*emboitement* delle sue spaventevoli ipotiposi. ( ) “Pari un bambino” mi diceva: e con nuovi impropri, citando San Paolo, mi esortava a rifare il “letto” e a “disfarmi” (4) la barba.” p. 56)

La ripetizione insistente dell’atto di cucinare, o di oggetti relativi alla cucina, indica l’insistenza della loro fame. Presente in tutto il testo, ci dà l’idea di un’azione continua, come se i prigionieri non si occupassero che di questo. È la trasposizione della qualità del soggetto all’oggetto, fatta però qui in forma implicita; cioè, la fame dei prigionieri non è espressa direttamente, ma attraverso gli atti praticati e gli oggetti citati.

“Tranquillo come un *trelire*”: è questo un termine italianizzato del dialetto lombardo, spiegato da Averrois nella nota 3, perché incomprendibile a chi non conosce questo dialetto: “La frase classica è: ‘pacific come on trelira’, e dicesi di chi cammina placidamente”

“Nell’*emboitement*”: Gadda impiega parole straniere senza virgolette o alcun segno che le metta in rilievo, come appartenenti al nostro lessico. Oggi questo procedimento è diffuso, ma non lo era al tempo in cui il libro fu scritto.

“Mi esortava a rifare il “letto” e a “disfarmi” la barba: *letto* è fra virgolette per ironizzare il precario giaciglio dei prigionieri. Il verbo *disfare* riferente a *barba* è del dialetto lombardo, e viene spiegato nella nota 4: “Desfaà la barba = far la barba: t. lomb.”

“Una nuvola di polvere e di farinetta si spandeva tutto attorno, (come quando si battono i più doviziosi tappeti), sugli approntamenti culinari degli altri e sulle vettovaglie artisticamente disposte, hors-d’oeuvre pieni di fede, di speranza e di dignità.” (p. 66)

Vediamo che appare sempre, tema dominante, la preoccupazione per il cibo; la fede, la speranza e la dignità attribuiti agli horsd'oeuvre sono una magistrale trasposizione sull'oggetto delle qualità morali di chi li prepara.

“S'era stabilita fra noi, nonostante mille bizze e litigi, una fraterna vita. “Via”, mi diceva dolcemente Enzo, passando dall'ira alla pietà e dal bergamasco al toscano, “Fatti la barba! Non vedi cosa sembri?” (. ) Mi apprestavo alla barba, commosso, sospirando a mia volta, con tutta la drammaticità di cui sono capace. Tutti se ne accorgevano subito: fiocchi di spuma volavano alti sopra i pentolini e la cucina e mannagge cupe (queste qui di mia propria fabbrica) offendevano il pio sentire d'alcuni, e poi di tutti. Si volgevano esterefatti, poi impensieriti, poi ammirati. (...) Al primo sangue, tutti mi si facevano intorno: “Ma che bravo!” “Bravo Gadda, casí mi piaci” “Cosí deve essere un ufficiale italiano!” “L'esempio viene dai migliori” “Sarai proposto per l'avanzamento!” “Vedrai! Ti daranno la medaglia d'argento, stavolta, invece del bronzino che t'han dato!” Ferito nella mia spasimante vanità, li minacciavo furibondo, il sangue vividamente gocciava nel collo, faceva come un collare di porpora nella sciocca ironia dello specchio.” (p. 57/58)

Troviamo inserito nel testo il termine d'alettale *mannagge*. È una nota imprecazione del dialetto napoletano, qui sostantivata, impiegata nella frase come appartenente al lessico italiano. La fusione di elementi linguistici eterogenei, che costituisce il “pastiche”, appare in quest'opera ancora parsimoniosamente, e raggiurerà il suo punto massimo nel romanzo *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*. “Il ‘pastiche’ di Gadda”, osserva il Devoto, “ha caratteri suoi particolari che lo distinguono pur nella diffusa tendenza allo sperimentare linguistico che caratterizza i nostri anni. Il problema linguistico di Gadda non si racchiude nel problema del rapporto fra lingua e dialetto, ma investe tutti gli aspetti e tutte le possibilità della lingua.” (2)

“Il sangue vividamente gocciava nel collo, faceva come un collare di porpora nella *sciocca ironia dello specchio*” la situazione tragicomica dei prigionieri, che con scherzi e risate tentano di mascherare la loro miseria, è trasferita allo specchio, il quale scioccamente e ironicamente riflette tutto. Un'altra volta troviamo lo stilema già osservato avanti: un sostantivo impiegato al posto di un aggettivo, come termine qualificante. L'aggettivo qualificativo *ironico* è sostituito dal

---

(2) — Giacomo Devoto e Maria Luisa Altieri, *La lingua italiana — Storia e problemi attuali*, ERI, Torino, 1968.

sostantivo astratto *ironia*. Qui lo stilema si fa ancor più complesso, perché il sostantivo *ironia* è, a sua volta, specificato da un altro aggettivo. Così, *ironia dello specchio* sta per "specchio ironico", e *sciocca ironia dello specchio* sta per "specchio sciocco e ironico". Roscioni osserva che questi procedimenti stilistici hanno la funzione di portare in primo piano le qualità delle cose, e di "sottolineare che è soprattutto grazie a queste proprietà che esse vengono percepite" (3)

"Serio, alto, pallido, Betti (5) rientrava, 'subtilis atque elegans atque disertus puer' Si levava il cappotto, riponeva qualcosa, libro o fascicolo, sotto il suo 'materasso'. Non si sapeva che cosa. Al vedermi così concitato, mi si avvicinava con una impercettibile piega nei labbri, segno appolineo di crudeltà, come un dio che cogliesse, in peccato d'irriverenza, il mortale. Io lo guardavo in tralice venir avanti, impegnato in quello zabaglione di sapone e di sangue, con mille ferri ginecologici sopra il "letto", vani a darmi la pace barbina. Un tetro malumore mi prendeva tutto, muscoli e nervi. (...) Insaponato una terza volta, grugnivo, animale selvatico e malinconico, ferito e ingabbiato.

Tecchi (6) rientrava, con quella sua andatura tremenda di persona che s'è proposta camminare a tutti i costi, contro a tutti. Riponeva i suoi libri, salutava breve e secco, e come distratto ne' suoi avventurosi pensieri, in po' stanco dallo studiare.

"Come va Gaddone? Hai lavorato?" mi chiedeva. togliendosi il *pince-nez*. (p. 58)

Per riferirsi al colto ed elegante Betti, Gadda impiega parole latine. In *Giornale di guerra e di prigionia* ne parla con ammirazione: "Classe '92, studente in legge; ha grandi conoscenze di letteratura e Tecchi lo stima il più intelligente di noi. È pure un buon ginnasta, ottimo corridore e saltatore, ottimo alla sbarra e alle parallele. Ciò lo cresce nella mia stima" (4) Nelle note 5 e 6 del commento di Averrois sono specificate le opere e le qualità di Tecchi e Betti. Più avanti, nel racconto (p. 65), Gadda ritorna a parlare con ammirazione di questi suoi due compagni.

"Al vedermi così concitato mi avvicinava con un'impercettibile piega nei labbri": Gadda è solito usare al maschile il plurale di "labbro", "lenzuolo", "dito". Ma non sempre. Troviamo anche, alle volte, la

---

(3) — Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino, 1969 p. 22.

(4) — Gadda C.E., *Giornale di guerra e di prigionia*, op. cit., p. 198.

forma tradizionale (5), il che conferma la nota sua frase: “I doppioni li voglio, tutt’, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni. e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d’uso corrente, o d’uso raro rarissimo” (6)

“Con mille ferri ginecologici sopra il “letto”, vani a darmi la *pace barbina*”: l’aggettivo *barbina* che qualifica “pace” è invenzione di Gadda, ma *pace barbina* ha anche il senso recondito di “pace meschina, gretta”

“Insaponato una terza volta grugnivo, animale selvatico e malinconico, ferito e ingabbiato”: Gadda si sente ingabbiato non solo per la ragione esplicita della prigionia, ma per la sua predisposizione a soffrire. Egli molto si confessa, pochi scrittori hanno, come lui, tanto pienamente messo a nudo la loro anima. La sua malinconia la espone e la studia in tutte le maniere, e disperatamente cerca di spiegarsene la causa. Nel romanzo *La cognizione del dolore* la chiama “il male invisibile”

“Tecchi rientrava, con quella sua andatura tremenda di persona che s’è proposta camminare a tutti i costi, contro a tutti”: con una pennellata Gadda fa il ritratto morale di Tecchi, col quelle, più che con Betti, si legò di amicizia. (7) Tecchi capì meglio il tormentato scrittore e lo stimava molto, mentre Betti (lo dice Gadda stesso nel *Giornale di guerra*, ma senza rancore) non seppe comprendere o intuire la sua complessa personalità. Nel nostro racconto, sebbene non sia chiaramente espresso, tutto ciò lo si percepisce dal modo con cui ambedue lo trattano: aggressivo il Betti, affettuoso e comprensivo l’altro.

“Togliendosi e ripulendosi il *pince-nez*”: questa è l’unica volta in cui Gadda impiega, nel testo, una parola straniera in corsivo; forse perché il termine straniero non è usato per ragione espressiva, ma per necessità lessicale.

“I quattro del gruppo Ernesto (detto il Re dei pacchi) sedevano allora al tavolino quadrato che s’erano potuti combinare, credo con assi divelte dalle spalliere di una latrina, a opera di qualche audace

---

(5) — I plurali in *a* (le labra, le dita) Migliorini non li considera di genere neutro, ma plurali femminili di origine neutra, in opposizione ai generi maschili e femminili. La tendenza della lingua è oggi sopprimerli. V. Bruno Migliorini, *Lingua d’oggi e d’ieri*, Sciascia, Roma.

(6) — Gadda C.E., “Lingua letteraria e lingua dell’ uso”, in *I viaggi la morte*, *op. cit.*, p. 95.

(7) — A Tecchi Gadda dedicò il *Giornale di guerra e di prigionia* con le parole: “Ricordando la sua fermezza nei giorni difficili”

intermediario; mentre noi mangiavamo que a là, seduti sui giacigli, e chi sulle panche alla tavolaccia comune; con la scodella sulle ginocchia, o con i gomiti e la scodella e la miseria della testa sopra la tavola. I quattro sedevano al tavolino quadrato, come per un gastronomico “poker” da cui fosse escluso il bluff” (p.59)

“Mentre noi mangiavamo ( ) con la scodella sulle ginocchia, o con i gomiti e la scodella e la *miseria della testa* sopra la tavola”: troviamo qui lo stesso stilema commentato sopra, cioè, un sostantivo astratto al posto di un aggettivo qualificativo: *miseria della testa*, per “testa miserabile” Si osservi come con questo procedimento la qualità dell’oggetto, sostantivata, spicca in primo piano e diviene il centro del messaggio.

“I quattro sedevano al tavolino quadrato, come per un gastronomico “poker” da cui fosse escluso il bluff”: le due parole inglesi sono impiegate una fra virgolette e l’altra no. La ragione sta nella necessità di risaltare il termine *poker*, che ha qui una connotazione differente da “gioco” Gadda mette le parole straniere in rilievo soltanto quando ha una precisa ragione espressiva.

“La signorile corpulenza di Ernesto, più giovane e più equilibrato di me, specie in funzione di prigioniero, mi imponeva un senso di simpatia e di rispetto. Con lui non osavo scherzare. Egli leggeva molto e aveva gusti di persona finissima, educata e colta. Apparteneva a quella ricca borghesia milanese, che, nonostante i miei giambi, è stata una realtà, delle più attive e più salde, nella vita economica e morale della patria; parlo della vecchia classe, non di quella così variopinta, venuta su all’ultimo, a ministrar case luride e riscuoter fitti arpagonici (7).” (p. 59)

Parlando bene della buona borghesia milanese Gadda si contraddice, perché neanche per questa ebbe grande simpatia. In vari suoi scritti vi è una satira violenta anche contro questa classe. La contraddizione è subito corretta nella nota 7, dove Averrois dice: “Altrove poi deride e stramaledice anche quella”

“Fitti *arpagonici*”: nella prima edizione leggiamo fitti *giudaici*. L’alterazione è coerente, perché mai Gadda dimostrò la minima ostilità verso il popolo ebraico.

“Una tradizione di signorile gentilezza, di misura e di ritenuto gusto era dovuta venir defluendo in quella sua dignità sistemata, di ragazzo già uomo” (p. 59)

Il testo si riferisce ancora a Ernesto. La sequenza dei verbi — *era dovuta venir defluendo* — e in special modo il verbo *venire* seguito dal gerundio, indicano continuità di azione. La continuità è qui anteriore al tempo presente, data dal trapassato prossimo; la sequenza dei verbi rallenta il ritmo della frase, perché lento è anche nel tempo il processo evolutivo delle qualità morali del personaggio.

“Sazio, mi buttavo sul giaciglio. Ma Betti arrivava; e la sua natura apollinea, dopo colazione, si traduceva a volte nella calma fermissima dell'ufficiale d'alto ritegno, pallido e senza sorriso; artiglieria da campagna: a volte si spampanava nella truculenza allegra del barbiere-ginnasta in vena d'esibire i muscoli: gargarizzava un'aria, un accenno. Lodava il Regio; e la intelligente città di Camerino, sua patria, e la intelligente città di Parma, sua patria seconda.

Allora, levatomi a seder sul sacco, cominciavo a parlar male di Verdi. E lui per rivalsa usciva in pazzi sarcasmi contro i milanesi, e ferocemente se la prendeva con Giovanni Bertacchi: “Siete gli adoratori di Bertacchi!” Gli tremavano i labbri, impallidiva: “Gadda, a casa sua, sul suo tavolo, c'è un Bertacchi alto così, capite? c'è speso cinquanta lire; si sazia di Bertacchi, combina delle orge di Liriche Umane, balla nudo come i dervisci, come i coribanti, finché cade esausto per terra, completamente imbortacchito. ” E andava avanti mezz'ora a descrivere il mio immaginato libro, e l'immaginata scinnide” (p. 60)

“A volte si *spampanava* nella truculenza allegra del *barbiere-ginnasta*”: *spampanarsi*, per “vantarsi”, è un termine arcaico, poco usato.

*Barbiere-ginnasta*, parola-mecedonia: *barbiere* per il canto (dal Barbiere di Siviglia), *ginnasta* per le qualità atletiche del personaggio. Queste parole create da Gadda coll'acostamento di termini eterogenei, per formarne un altro di significato differente, sono sempre espressive e sintetiche.

“E ferocemente se la prendeva con Giovanni Bertacchi”: Giovanni Bertacchi fu professore di letteratura italiana all'Università di Padova e autore di poesie di non grande valore, che però Gadda effettivamente amava leggere.

“Gadda, a casa sua, *cià* un Bertacchi! (...) *Cià* speso cinquanta lire”: *Cià* è una caratteristica flessione lombarda del verbo avere (da “ci ha”), molto diffusa fra il popolo, usata qui per canzonare i milanesi.

“Balla nudo come i *dervisci*, come i *coribanti* ( ) e andava avanti mezz’ora a descrivere l’immaginata *scinnide*”: osserviamo qui parole ricercate e rare. Di ogni mezzo si vale Gadda per arricchire la lingua. “La lingua dell’uso piccolo-borghese, puntuale, miseramente apodittica, va bene, concedo, è lei pure una lingua; un “modo” dell’essere. Ma non può diventare la legge, l’unica legge. Ripudio un tale obbligo e una sifitta legge” (8)

“Tutti lo seguivano allegri nella sua feroce apologia adversus Mediolanenses; poi di nuovo tiravano in scena la barba, il rasoio, il saccone, la medaglia di bronzo, il fiorito perorare di Enzo, finché Enzo si levava a un tratto fuori dalla grazia di Dio, ad abbaiare contro tutti, violentissimo, travolto dall’ira nelle più vetuperose invettive, in difesa degli alpini di Lecco e di Bergamo: (cari, eroici compagni!) Una clamorosa e generale battaglia di parole e di lazzi, d’ire e di risa, teneva tutta l’aura greve e fumida della baracca; dove s’incrociavano barba e Bertacchi, Verdi e pentolini, Rimbaud e Giuseppe Garibaldi, che si accusava il siciliano di chiamarlo Karbàra, in Sicilia; e Bergamo e Roma, e Caporetto e medaglie d’argento: ed Enrico col vino delli Castelli.” (p. 60)

Osserviamo in tutto questo brano trascritto un’altra caratteristica importante dello stile di Gadda: l’enumerazione. L’autore impiega sequenze di sostantivi, verbi, aggettivi, elenchi delle cose più diverse o affini, con lo scopo di riprodurre il disordine e la confusione della vita, e molto spesso anche a fine ironico. Questo procedimento è frequentissimo nella sua opera, dai primi agli ultimi scritti. “La ragione di questo processo sta nel fatto che alle idee di molteplicità e di varietà si associano naturalmente quelle di aleatorietà e di confusione.” (9) Qui Gadda si serve dell’enumerazione di cose senza alcun nesso logico fra loro, per esprimere lo stato d’irritabilità e d’angoscia dei prigionieri.

“Una clamorosa e generale battaglia di parole e di lazzi, d’ire e di risa, teneva tutta l’aura greve e fumida della baracca”: tutto il periodo precedente a questa frase, messo in rilievo dal sostantivo *aura* del noto verso di Dante — “quell’aura senza tempo tinta” (Inf. III-29) — evoca un clima dantesco, riproduce l’idea di un ambiente infernale, idea rafforzata dalle espressioni e dai termini impiegati: *abbaiare*, *violentissimo*, *travolto dall’ira*, *vetuperose invettive*, *battaglia di parole*

---

(8) — Gadda C.E., “Lingua letteraria e lingua dell’use”, in *I viaggi la morte*, op. cit. p. 98

(9) — Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit. p. 42.



*e di lazzi*, ecc. Unica pausa di dolcezza è l'osservazione accorata, messa tra parentesi, — “cari, eroici compagni” — riferita agli alpini.

“La tentazione degli scacchi era immediata e dolce, più forte d'ogni stanchezza, dissolvitrice d'ogni immediata pena. Ci impegnavamo a fondo. (. . .) Adesso Anguissola suggeriva a Betti qualche mossa, fumando, fumando, all'impiedi. Nuvole di fumo di toscano da un ghigno sardonico. (. . .) Anguissola, allo scacco matto, rideva, rideva improvviso, una vibrazione satanica; poi osannava alla Divina Giustizia e all'angelica tromba, citava l'Allighieri-Oderisi contro i superbi “Oh, vana gloria dell'umana posse! . . .”; si vantava d'aver procurato a Ugo la vittoria, come il Desix al Buonaparte, e conchiudeva con il motto gentilizio di sua discendenza: “Anguis sola victoriam fecit” (8). E spiegava, chi non lo sapesse, che i serpenti in latino son fémmine: e così anche la biscia viscontèa, che con tanto onore e tanto ardire e fortuna ai suoi agnati avevan portato contro ai nemici, nella furibonda battaglia.

Serenissimo e simpatico uomo, polemista violento — nemico implacabile dell'Inghilterra — ch'era l'autrice di ogni nostra continentale miseria. Il blocco della Germania non gli andava a fagiólo: i mezzi toscani sí”. (p.61)

“Nuvole di fumo di toscano da un ghigno sardonico”: è un costrutto nominale efficacissimo, che mette in rilievo l'azione. L'assenza del verbo lo fa più evidente; la frase è fortemente plastica.

“Anguis sola victoriam fecit”: la nota 8 spiega questo detto: “L'anguis è la vipera dei melanesi. ‘Bastò la vipera a determinare la vittoria’ ”

La parola “milanesi” è alterata: *melanesi*, da Mediolano. Gadda in questo brano rievoca il passato, cosa che fa spesso nei suoi scritti, senza soluzione di continuità. Uno dei temi dominanti della sua filosofia è sentire la vita come un flusso continuo, come un passaggio ininterrotto da una generazione all'altra, una continuità. “La continuità, beninteso, non della vita individuale, ma di un processo di cui la vita individuale non è che l'effimera e necessaria manifestazione” (10)

“E spiegava, chi non lo sapesse. . .”: troviamo, in questa frase, la soppressione della preposizione *a* (*chi* non lo sapesse, per “a chi”)

---

(10) — G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op cit. p. 42.

Questo procedimento corrisponde all'attuale tendenza della lingua di eliminare i legami semantici. (11)

“Il blocco della Germania non gli andava a fagiòlo: i mezzi toscani sì”: Gadda fa un gioco di parole col termine *fagiolo*, e lo spiega nella nota 9: “Del blocco, e della conseguente carenza di fagiòli, la Germania si rivaleva ‘in primis’ sui prigionieri italiani”

“Volevo ad ogni costo sapere che cosa facesse Betti nelle ore di mattina, quando si involava solitario. Lo trovai una volta nella baracca brodaglia, semideserta e greve già della disperazione di alcuni miserabili tutt'intorno la stufa; la circondavano con le mani protese verso il tepore; o erano a parlarvi carbone. Seduto alla tavolaccia, sulla panca, nel fondo, Betti scriveva: una lettera, avevo pensato. Ma poi, ripensando alla lettera, rivedevo lui con il volto serio e pur dolcemente intento sul foglio, con il lapis a mezz'aria, come un bel galletto che, levata la zampa, sta per fare un passo di più verso l'amorosa battaglia. Era troppa fatica per una lettera, neanche bambino a Natale avrebbe sostato così (10). Forse inseguiva i suoi sogni, forse la rima, gallinella procace, o deludente in circolo” (p. 62)

“Lo trovai ( ) nella *baracca-brodaglia*”: altra espressiva parola-macedonia: questi due sostantivi accoppiati rappresentano il miserabile alloggio dei prigionieri, molto meglio di una perifrasi.

“Ma poi, ripensando alla lettera, rivedo lui ( ) come un bel galletto che, levata la zampa, sta per fare un passo in più verso l'amorosa battaglia”: il confronto è molto efficace. Spesso Gadda ricorre al confronto per rappresentare immagini o idee. Si preoccupa sempre dei rapporti fra le cose, di “rimettere alle parole e alle favole un mandato provvisorio”, di “incastonare le parole nella necessità del momento” (12)

“Forse inseguiva i sogni, forse la rima, gallinella procace, o *deludente* in circolo”: troviamo nel racconto vari participi presenti, sia mantenendo il senso verbale, come nel caso, sia (più frequentemente) svolgendo una funzione di aggettivo: *risorgente* speranza (p. 63), *saettanti* rondini (p. 64), *fuggente* paese (p. 66). Bruno Mi-

---

(11) — G. Devoto e M. Luisa Altieri, in *La lingua italiana*, op. cit., osservano che questa tendenza, iniziata col futurismo, si diffonde sempre di più, ed ha la funzione di mettere in rilievo il significato dei singoli termini.

(12) — Gadda C.E., “Meditazione breve circa il dire e il fare”, in *I viaggi la morte*, op. cit. p. 38.

glierini osserva che il participio presente tende sempre più a staccarsi dal verbo per farsi aggettivo. (13) Anche in funzione aggettivale il participio presente dà alla frase un'idea di azione, un senso attivo.

“Poi, giorno per giorno, si lasciò convincere”

Comincia qui la seconda parte del racconto, che è tutta lirica. La lettura delle liriche di Betti porta all'autore una malinconica nostalgia della patria e della madre, un'ansia impossibile di libertà. Il tempo verbale, tranne un'introduzione che funge da passaggio, passa dall'imperfetto al passato remoto. Anche il luogo dell'azione cambia: dall'interno della baracca passa all'esterno, “verso i reticolati e la sentinella zoppa, là dove si scorgeva la solitudine tutta della brughiera” Quanto di tristezza c'è in questa *solitudine tutta*, che si fa molto più completa e più ampia con la posposizione dell'aggettivo indefinito.

“Una mattina che le notizie dell'Italia e dell'Intesa eran buone, traverso ritagli di giornali ch'eran potuti pervenirci nei pacchi, e traverso il giallore dei comunicati lor propri (11), una mattina egli era sereno” (p. 62)

Il complemento di tempo — *una mattina* — messo all'inizio del periodo e ripetuto sotto, acquista rilievo fra gli altri elementi, risaltando così il momento in cui inizia l'azione che sarà descritta. “Una mattina *che* le notizie. ”: *che* per “in cui” è un impiego volutamente incorretto del pronome relativo, ripetuto più avanti in identico caso: “gli anni che i miei fratelli avevano piccole mani” (64)

“Il giallore dei comunicati lor propri”: l'aggettivo si fa sostantivo: *giallore* dei comunicati, per “comunicati gialli” La qualità, fatta soggetto, è quasi personificata.

La nota 11 spiega che *lor propri* è riferito ai tedeschi e non ai pacchi. I commenti del Dott. Averrois alle volte sembrano superflui: ricordiamoci che il compito del commentatore è far sembrare meno oscuro “ai più chiari Ingenii d'Italia, il convoluto Eraclito di Via Simpliciano” Nello spiegare l'ovvio, come in questa frase di Averrois, c'è una evidente intenzione ironica.

“e forse nel mio stesso animo doveva esservi qualche cosa di più lieto e di più giusto, perché mi condusse verso i reticolati e la sentinella zoppa, (il fucile non era zoppo), là donde si scorgeva

la solitudine tutta della brughiera e la lontana cimasa delle abetaie. Oh! i tedeschi non imboscavano certi stoccafissi di due metri piantati, ma i feriti e gli zoppi delle loro battaglie: verità è verità (12).

Il vento, che nel marzo ancora levava le spire dell'arena, fiore àrido della brughiera per la mia disperata vergogna, il vento s'era come dimesso: la primavera di là della gabbia fioriva di qualche fiore pallido i regni preclusi. E un alito dolce veniva, come un pensiero, come della mia terra e dalle legioni della Piave. Pregavo! ma sentivo quanto indegna cosa mi fosse. "Ecco", disse Betti; e seguitando camminare lungo i reticolati prese a legger quei versi con che oggi s'inizia il suo libro: "Quando il cielo ritorna sereno. "

Nella sua voce spiccata e un poco tremante, come d'un fanciullo che dica con inadeguata voce il suo straziato rimpiangere, vibravano accenti chiari dell'anima: e furono i suoi versi come un conforto, e una risorgente speranza. Ma la nostra speranza era affidata ad altri (13), altri soltanto potevano! Neppure il dolce e tragico idillio di Ugo ebbe virtù di guarirmi. ( ) La sentinella zoppa adempiva al suo dovere di là dai reticolati, aveva adempito a tutti, a tutti i doveri! Sullo sfondo lontano del dolore il verde cupo dell'abetaia. Oh! il vento era libero nel cielo alto!

"( ) là donde si scorgeva la solitudine tutta della brughiera e la lontana *cimasa delle abetaie*": molto spesso Gadda ricorre a simboli come a questo, che è l'immagine, tanto frequente nella sua opera, degli alberi, "simbolo di un pagano, incorrotto e religioso passato, dal quale gli uomini si sono allontanati, pregressivamente degradandosi" (14)

Oh! i tedeschi non imboscavano certi stoccafissi di due metri piantati": nella nota 12 Gadda commenta la sua ammirazione per i soldati germanici. Anche nel *Giornale di guerra* si osserva quanto l'autore ammira la serietà e la disciplina di questo popolo.

"Il vento, che nel marzo ancora levava *le spire dell'arena*, (.....) il vento s'era come dimesso.": tutto questo periodo riflette un triste desiderio d'evasione. Nell'espressione *le spire dell'arena* vi è un'evidente allusione al verso di Dante: "come la rena quando a turbo spira" (Inf. III - 30) Il soggetto *vento* viene ripetuto dopo una prima lunga frase e il periodo acquista un più ampio respiro.

---

(14) — Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit. p. 56

“Ma la nostra speranza era affidata *ad altri*”s l'autore spiega nella nota 13 il messaggio già chiaro: “ ‘ .altri. ’ = i combattenti d'Italia” È questa l'ultima nota dell'edizione di Einaudi.

“Sullo sfondo lontano del dolore il verde cupo dell'abettaia”: questo costruito nominale mette in rilievo l'immagine. Un'altra volta appaiono gli alberi come sentinelle del dolore dei reclusi. Nella frase c'è una efficace trasposizione, operata dalla metafora *sullo sfondo lontano del dolore*. Insieme agli alberi, il dolore si fa sfondo, e così i due sostantivi, quello astratto e quello concreto (dolore-alberi), sono messi sullo stesso piano, dandoci ambedue un senso di perennità e di altezza.

“Oh! il vento era libero nel cielo alto!”: la suggestione di libertà data dalla natura, libera oltre i reticolati, predispone l'animo dell'autore a una malinconia più dolce, mentre era rabbia e rivolta nell'interno della baracca.

“E fu, allora, per me, lo strazio della rievocazione: una musicalità perduta e nostalgica mi richiamò la mia casa di Brianza, i lunghi pomeriggi e le sere del luglio trascorsi correndo, giocando, amici delle saettanti rondini, gli anni che i miei fratelli avevano piccole mani, grandi, purissimi occhi: gemme che coprivo di baci.

Ed è nella sera come un gridío  
di bambini  
che dicono: addio! addio!

Non so perché questi versi li associavo dolosamente, forse una tragica e oscura prescienza, all'immagine d'un fanciullo, ch'era oggi soldato d'Italia, che non dovevo più rivedere sulla terra!

Altri mi ricondussero, con desolato strazio, alla mamma, e di quelli germinati profondi, non credo parerò facile o temerario all'esegesi, se dirò la mia idea, che soltanto una licenza di guerra abbia potuto dar vita al secreto lor gérmine.” (p. 64)

L'autore evoca qui con dolcezza e nostalgia la villa di Longone, in Brianza, costruita dal padre nel 1899, che fu motivo, per lui, di tante sofferenze. Tema importante di *La cognizione del doloré*, la villa fu una delle cause del dissidio con la madre, che voleva conservarla malgrado la loro precaria situazione finanziaria.

“Ed è nella sera come un gridío  
di bambini  
che dicono: addio, addio!”

Questi versi di Betti portano a Gadda il ricordo del fratello Enrico, all'epoca combattente nell'aviazione, che, morto nel 1919, non avrebbe più rivisto. Questa perdita fu per lui causa di perenne dolore.

“Altri mi ricondussero, con desolato strazio, alla mamma”: qui l'autore ha un pensiero dolce e nostalgico per la madre; i loro rapporti furono, però, molto complessi. Gadda ebbe, verso la madre, sentimenti ambivalenti fra amore e odio; questo rapporto doloroso e difficile fu più tardi analizzato con coraggiosa introspezione nel romanzo, considerato il suo capolavoro, *La cognizione del dolore*. In un saggio, “Psicanalisi e letteratura”, egli studia i rapporti tra genitori e figli e la loro influenza sulla letteratura. “I rapporti tra genitori e figli non sono sempre, non sono per tutti così idillici, come certa edificazione semplificante vorrebbe darci a pur bere: e non sono tali perché il sentimento, il sentimento vero, non si fonda sulla retorica dei buoni sentimenti, ma su quell'aggrovigliato complesso di cause e concause che Freud ha tentato appunto di sgrovigliare” (15) Quest'ultima frase — “quell'aggrovigliato complesso di cause e concause” — contiene il nucleo di tutta la filosofia gaddiana, che sarà poi approfondito e magistralmente sviluppato nel suo grande romanzo *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*.

La terza parte del racconto è una rievocazione dei compagni di prigionia e vi spicca, viva, la figura di Tecchi. Il tempo verbale è di nuovo l'imperfetto, perché l'andamento ritorna atemporalmente indefinito come nella prima.

“Tecchi mi fu amico generoso e sensibilissimo per tutto il tempo che durò la prigionia (e poi oltre), fino alle ardenti speranze della vigilia e alle prorompenti certezze della vittoria. ( . ) Natura nobilissima di giovane, tre volte ferito, divideva con me il mio rabbioso militarismo e guerrismo, con Betti e con gli altri compagni l'alto spirito d'italianità, che li faceva così puri nella mia idea. ( . ) Anche con Tecchi solevo camminare giù e su dentro la gran gabbia del Lager. ( . ) Qualche volta a noi si accompagnava anche Ottone, curioso d'ogni studio e pensiero, sanissimo e forte giovane. ( . ) Se camminavamo noi due soli, allora mi parlava con ammirato amore di suo padre, ingegnere de' più attivi e provetti della regione. Il lungo lavoro del padre, nove figli, lunghi anni d'amore: tutto, tutto diceva. Perché al solito la mia irrefrenabile necessità deambulatoria, decine di chilometri giù e su per il campo, come il puma in gabbia, malinconica belva,

---

(15) — Gadda Carlo Emilio, “Psicanalisi e letteratura”, in *I viaggi la morte*, op. cit. p. 47

riusciva a far fronte alla chiacchierata di Tecchi, tutta angoli, e soste e balzi impetuosi, e poi a quella di Ottone, calda e pacata d'una gran sanità umana, filiale e fraterna, ed emilianamente rotonda.

Così la sera scendeva, nuvole basse trasvolavano sopra i fari del campo, rotonde e livide: quasi a lacerarsi nel filo spinato: povere ombre uscivano con una scodella dalle baracche, verso la distribuzione del mangiare, ravvolte ne' tetri mantelli. Le finestrette delle baracche si illuminavano, e noi camminare e camminare. Ottone solo parlava, poi mi lasciava, alla mia desolata inutilità. Pensavo allora, sul Grappa, le scheggie pazze della battaglia, i contrassalti furenti: in una forma di delirio sognavo, vedevo, volevo, vedere! Veder le granate a smontare pezzo per pezzo le corone delle trincee sopra le quote bruciate e i compagni andare, sapendo, sul monte! Avevano tre limoni, baionetta alla mano, magnifiche fòlgori davano a loro il lor senso e quasi una transumana vita: e voleto imitarli e seguirli, dal soglio delle opere prese altri monti vedere, altre schiere avverse, altro fuggente paese. Fuggenti sopra la gabbia non erano che nuvole perse, tetre, nere. Camminavo e camminavo, fagotto di cenci, sulla strada buia dell'eternità" (p. 66)

Attraverso la caratterizzazione del modo di parlare dei personaggi sono rappresentati i loro caratteri differenti. La chiacchierata di Tecchi, "tutta angoli e soste e balzi impetuosi", indica il suo carattere nervoso e impulsivo, in opposizione a quello calmo di Ottone, rappresentato della sua maniera di parlare "calda e pacata d'una gran sanità umana, filiale e fraterna". Questa frase, composta con la predominanza della vocale *a*, ha un ritmo lento e calmo, in opposizione a quella che si riferisce a Tecchi, il cui ritmo rapido e balzante — "tutta angoli e soste e balzi impetuosi" — corrisponde al carattere del personaggio.

"Emilianamente rotonda": l'espressione serve ancora per caratterizzare Ottone. L'aggettivo *rotondo* è usato qui in modo tutto nuovo: connota cosa piana, liscia, senza agoli.

"Così la sera scendeva ( ) e noi camminare e camminare": la tristezza della sera che scende, le nuvole basse, le tristi ombre dei prigionieri portano l'autore a un disperato desiderio di fuga. I due verbi all'infinito — camminare e camminare —, la soppressione della preposizione, creano un'impressione di azione continua, senza fine e senza speranza. Lo stesso verbo, ugualmente ripetuto, è ripreso nell'ultima frase del racconto: "camminavo e camminavo, fagotto di cenci, sulla strada buia dell'eternità". L'inutile camminare dei prigionieri si fa una marcia infinita nel tempo.

“Pensavo allora, sul Grappa, le schegge pazze della battaglia. ”: il desiderio di azione passa, vibrante, alla parola. L'intensità del desiderio — “in una forma di delirio sognavo, vedevo, volevo vedere” — trasmette alla frase una potenza visiva. Le immagini plastiche dipingono la lotta, la fanno reale agli occhi dell'autore e del lettore.

“Veder ( . . . ) i compagni andare, *sapendo* sul monte”: Nella prima edizione c'è, a questo punto, una nota: “sapendo quale destino li attendesse” Nell'edizione posteriore fu giustamente soppressa perché molto più efficace è far sentire al lettore il messaggio senza spiegarlo.

“E volevo imitarli e seguirli, dal soglio dell'opere prese altri monti vedere, altre schiere avverse, altro fuggente paese”: nella edizione di Einaudi la frase è modificata. Così è la prima stesura: “E volevo imitarli e seguirli, dal soglio dell'opere prese altri monti vedere, altre schiere disperse, altro mare, altro paese” Il termine *mare* viene spiegato da una nota del commentatore: “Amore per le nuove terre prese al nemico, o da prendere. Il Ns. vedeva delirando una vincente marcia in avanti, la costruiva per fantasia con le immagini degli assalti e delle battaglia a cui aveva realmente partecipato.”

Dopo questa nota c'è ancora, nella prima edizione, tutta una spiegazione della “fantasia bellicosa” dell'autore, e un invito a rileggere le parole del capitolo precedente, che trascriviamo perché si possa capire meglio quanto fu sincero Gadda nel suo entusiasmo patriottico:

“Sono un profittatore di guerra: perché ne ho cavato giorni e ore ancor vivi nel ricordo e, dico per dire, desiderati nel sogno. Certe festicciole da ballo che mecenatizzarono la mia adolescenza piena di umiliazioni; certe sonatine di pianoforte che dovevano introdurmi nella felicità musogonica di borghesia, se il Padre Eterno me lo permette, vorrei fare a meno di ringraziarlo del suo buon cuore. Di certe ore di guerra invece non dirò lo ringrazio, è bestemmia, dirò solo che le ho vissute con orgoglio e con gioia, o almeno con la sicurezza allucinata del sonnambulo.” (16)

La guerre e la prigionia si fissarono, nel cuore e nella memoria di Gadda, indelebilmente. Sull'onda di questa emozione egli inizia la strada amara della propria esistenza; il dolore e la delusione, la frustrazione di non aver potuto fare abbastanza per la Patria, sono alcune delle basi su cui si proietterà il suo doloroso cammino e tutto il suo lavoro di scrittore. Nelle prime pagine di *Il Castello di Udine*, profeticamente, predice quello che sarebbe stato il suo destino:

---

(16) — Gadda C.E., “Dal Castello di Udine verso i monti”, in *Il Castello di Udine*, op. cit. p. 50.



“Cosí seguirò il mio cammino solitario. Seguirò a pagare e servire la necessità, conterò avaramente il poco denaro, loderò la plastile carne delle infarinate bagasce; appetirò cose non lecite; altre sognerò non possibili; e una grata sarà il termine de' pochi miei passi. E leggerò i libri sapientissimi delli scrittori, infino a che, sopra alla mia trapassata sapienza, vi crescerà l'erba.

I pensieri piú belli si dissolveranno, ogni volere, ogni gioia, ogni i piú ardente e tenero senso e memoria; e forse l'amore istesso della mia terra! Come avviene che di là, dietro dal monte, la rosea nube in cenere si discolori. E in sul muro, che chiude il Campo, si leggerà, mal visibile, un segno: un segno inscritto col sangue.

Crescerà ne' vecchi muri l'urtica: e l'erba di sopra la lassitudine mia.

E l'erba, che serè cresciuta, la mangerà il cavallo, che campato sarà. (17)

Un commento del Dott. Averrois, che è, come abbiamo visto, Gadda che spiega Gadda, indica, con amarezza, il senso recondito di quest'ultima frase: “qui il cavallo è la saluberrima stupidità, superstite e pascolante sopra la vana fatica del pensiero”

---

(17) — Gadda C.E., “Tendo al mio fine”, in *Il Castello di Udine*, op. cit. p. 16.



## “VICENTE HUIDOBRO: FUTURISTA Y CUANTICO”

(con dos autógrafos inéditos del poeta chileno)

*Klaus Müller-Bergh*

Si los primeros vientos de vanguardia se levantaban en España en la segunda década de nuestro siglo ocurría otro tanto en Latinoamérica, donde la difusión de las ideas futuristas era menos que asombroso. La afinidad por esta escuela en tierras americanas quizás se explique por la labor de divulgación del poeta español Ramón Gómez de la Serna y el acertado juicio de Leon Trozki. El sagaz ideólogo de la revolución bolchevique se había dado cuenta en seguida que el futurismo se vinculaba estrechamente con acontecimientos políticos y sociales. Además como ninguna otra escuela captaba “... los ritmos de movimiento, de acción, del ataque y de la destrucción que aun estaban indefinidos. Llevó la lucha más intensamente, más decisivamente y con mayor estruendo que todas las anteriores ” (1) Por ello es muy probable que el sistema futurista sirviera efectivamente, como el catalizador principal de la vanguardia latinoamericana. En un continente todavía predominantemente rural, “el reino mecánico” — la industria, ciencia y tecnología — deslumbraba por su novedad y seducía por su promesa de cambio, posiblemente aun más poderosamente que en el Viejo Mundo. En todo caso, los datos en las publicaciones periódicas de la época parecen apoyar esta hipótesis y es aleccionador notar que Marinetti le pide a Rubén Darío que colabore en la revista *Poesía* (2)

En 1909 Ramón Gómez de la Serna ya había traducido “Fundación y manifiesto del Futurismo” de Marinetti para el número 5 de *Prometeo*, y el año siguiente había publicado “Proclama futurista a los españoles” escrito por el mismo autor, para el número veinte de esa revista que también circulaba mucho entre los intelectuales ameri-

---

(1) — *Literature and Revolution* (New York: Russel & Russel, 1957), p. 126.

(2) — Alberto Ghirardo, *El archivo de Rubén Darío* (Buenos Aires: Losada, 1943), p. 10; dato de René de Costa en “Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo pre-polémico” en *Hispanic Review*, XLIII, 3 (Philadelphia: Summer 1975); y “Darío en la primera crítica de Huidobro: un ensayo desconocido de 1912” en *Peñalabra*, 11 (1974), pp. 17-19.

canos (3) El poeta nicaraguense a la vez había comentado el documento en un ensayo de 1912 titulado “Marinetti y el futurismo” (4). El crítico brasileño Gilberto Mendonça Teles señala como el manifiesto de 1909 incluso ya había salido en el *Jornal de Notícias* de Salvador, Bahía, el 30 de diciembre del mismo año (5). Luis Mario Schneider habla de un artículo de Amado Nervo que apareció en el periódico mexicano *Boletín de instrucción pública* en (6)

Es muy evidente que Vicente Huidobro había leído cuidadosamente “Marinetti y el futurismo” de Darío, cuyas ideas refina, amplía y repite en un tono irónico, zumbón, mucho más agresivo que el del vate nicaraguense. Así y todo es de notar que el ensayo “El futurismo” de *Pasando y pasando* (1914) es básicamente un comentario del poeta chileno sobre los once puntos del primer manifiesto de Marinetti publicado en *Le Figaro*. El texto francés de ese año entonces todavía era esencialmente una expresión de rebeldía contra la familia, la burguesía y la sociedad decimonónica, más que un método razonado de principios fundamentales para la acción literaria. No obstante, su valor no solo residía en su ruidosa capacidad para el escándalo, sino también en el carácter visionario y en el singular acierto de reconocer la rebelión de las masas tanto como aquellos nuevos valores tecnológicos y científicos que habrían de transformar hondamente el siglo XX, las lenguas europeas y el español como lengua literaria. En *Celebración del modernismo* (Barcelona: Tusquets 1976) Saul Yurkievich ha demostrado como la génesis de la modernidad se halla en plena agonía de la época anterior, en el modernismo postrero de Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig y Leopoldo Lugones.

Durante este período de transición — el encuentro entre el pasado del siglo XIX, y el futuro del siglo XX — posturas estéticas modernistas, decadentistas co-existen con el afán de renovación, mediante nuevas formas que todavía no se dibujan claramente. Por si fuera poco, el interés despertado por el progresivo y riguroso análisis de los textos, tanto como el contexto histórico social de distintos movimientos europeos y americanos de vanguardia, ha contribuido a una serie de estudios críticos y reflexivos en las páginas de *Poesía Revista ilustrada de información poética* (No. 3 Publicación bimestral, Madrid, noviembre-diciembre 1978) y *Manifiestos, proclamas, panfletos doctrinales*

---

(3) — Gloria Videla, *El ultraísmo*, (Madrid: Gredos, 1963) p. 18

(4) — *Obras completas*, tomo I, “Crítica y ensayo” (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950), pp. 616-623.

(5) — *Vanguarda européia e modernismo brasileiro, apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*, 3a edição, revista e aumentada (Petrópolis: Editora Vozes, 1976), pp. 79 y 82.

(6) — *El estridentismo*, (México: Bellas Artes, 1970) pp. 16-19.

*las vanguardias artísticas en España 1910-1931* (Madrid: Cátedra 1979) de Jaime Brihuega y E.M. de Melo Castro *As vanguardas na poesia portuguesa do sec. XX* (Lisboa, 1980) A continuación me propongo a esbozar a nivel lingüístico y literario mediante interpretaciones textuales, un elemento estético fundamental proveniente de la física — posiblemente el de mayor trascendencia y alcance teórico-y el que también obligó a una revisión de valores temporales y espaciales en las letras y su aplicación e incorporación al lenguaje literario. A través de un cuidadoso examen de algunos textos relevantes y revistas representativas de ese período, creo haber dado con la primera alusión literaria documentable a la Teoría de la Relatividad y el sentido y significación que tiene para la poesía latinoamericana de nuestros días. Esto ocurre apenas nueve años después de la formulación por Einstein, cuando el descubrimiento revolucionario era todavía un conocimiento empírico esotérico, no comprobado, reservado a contadísimos físicos iniciados.

Por ejemplo, el octavo punto de “El futurismo” de Vicente Huidobro, “El tiempo y el espacio murieron ayer. Ya vivimos en el absoluto puesto que nosotros criamos la eterna velocidad omnipresente”, pudiera ser una formulación figurada, directa y precisa, de la teoría de la relatividad. El verso no sólo habla del fin de las concepciones tradicionales del tiempo y el espacio, sino alude a la vez a “la eterna velocidad onnipresente” Si interpretamos “eterna” como constante que no varía, cambia o muda, tenemos el postulado fundamental de la teoría de Albert Einstein, es decir la constancia de la velocidad de la propagación de la luz, velocidad máxima que puede en el universo. Como es sabido, en 1904 el científico alemán revisa por completo las teorías de la física decimonónica (la mecánica de Newton y la electromagnética de Maxwell) al abandonar los conceptos clásicos de un espacio y tiempo absolutos en su famosa teoría especial o restringida de la relatividad. “Zur Elektrodynamik bewegter Körper” o sea “Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento” (*Annalen der Physik*, 17, 891). A los postulados de Hermann Minkowski de 1908-1910, seguirá la famosa equivalencia einsteiniana de masa-energía  $E=mc^2$ , tanto como la muy ampliada teoría de la relatividad general de 1916, “Die Grundlagen der Allgemeinen Relativität” El año de 1919, cuando Huidobro se encontrada en Europa, coincide con una tremenda divulgación de las ideas revolucionarias de Einstein, gracias al enorme prestigio científico del inglés Sir Arthur Eddington Stanley, y a las expediciones a la Ilha do Principe, Golfo de Guinea, Africa Occidental, el 29 de mayo de ese año, a fin de medir la desviación de los rayos luminosos procedentes de las estrellas al pasar por la proximidad del sol durante un eclipse total. Los libros de Eddington *Space, Time and Gravitation* (1920) y *The Mathematical Theory of*

*Relativity* (1923) a la vez sirvieron para divulgar las teorías einsteinianas. Y, en caso de que esta interpretación del octavo punto de Marinetti se pudiera considerar exagerado, conviene compararlas con las propias palabras de Minkowski “El espacio mismo y el tiempo mismo se vuelven puras sombras y únicamente la unión de ambas retiene una existencia independiente” La primera alusión explícita a la teoría de la relatividad que he conseguido documentar en la literatura hispanoamericana, aparece apenas seis años más tarde en el poema “Babel”, de Próspero Rivas, publicado en Valparaíso, Chile.

Sin embargo, es de notar que la técnica razonada de Marinetti, es decir las consignas prácticas a ser sistemáticamente aplicadas a la escritura, no son tanto de 1909, como de 1912, el “Manifiesto tecnico della letteratura futurista” que posiblemente haya sido mucho más trascendente y revolucionario para las letras. Esto no se le escapa a Huidobro que sabe aprovechar diversos procedimientos que más tarde ha de incorporar al verso. En “Arte poética” que abre *El espejo de agua* (1916), Huidobro afirma: “ inventa mundos nuevos y cuida tu palabra/el adjetivo, cuando no da vida, mata” que es, es esencia, una recapitulación poética del tercer punto teórico del “Manifiesto ” de 1912.

Si deve abolire l'aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo valore essenziale. L'aggettivo avendo in se un carattere di sfumatura, è incompatibile con la visione dinamica, poiche supone una sosta, una meditazione (7)

Más adelante, en el breve ensayo “El futurismo”, Huidobro se limita a criticar el primer manifiesto de 1909 tocando apenas los puntos principales, y únicamente alude de paso al segundo de 1912, con la idea del verso libre y al décimo primer punto “Distruggere nella letteratura l'«io»”, es decir la destrucción del yo romántico, que no figuraba en el primero. Desde luego la expresión más completa y detallada del sistema, marinettiano, el libro-manifiesto, *Les mots en liberté futuristes* (Edizione Futuriste da Poesia, Milán, 1919) no se publica hasta ese año. Por tener las premisas fundamentales, un tratamiento teórico más extenso, y numerosos ejemplos de poemas e ilustraciones, es una de las ediciones que más ha de repercutir en Latinoamérica. Así el escritor brasileño Graça Aranha traduce Marinetti al portugués en una edición muy divulgada *Futurismos/Manifestos de Marinetti e seus companheiros* (Río de Janeiro, Pimenta de Mello e Cia, 1926). Ahora bien, no conviene olvidar que a menudo el impacto de las ideas futuristas era más aparente que real para las letras latinoamericanas porque estas

---

(7) — Mariano Guglielminetti, *I poeti contemporanei* (Torino: Società Editrice Internazionale, 1973), p. 214.

ideas tardaban en imponerse y no fueron decisivas para cambiar el rumbo de la literatura o adquirir mayor resonancia internacional hasta principios de la década de los veinte. La fe un tanto ingenua en 'el reino mecánico' pregonado por Marinetti, posiblemente un legado del positivismo, quedará como una de las características principales del futurismo. El desengaño con la modernolatría y la conciencia del hombre desempeñando el papel de aprendiz de brujo, intentando manejar una técnica que ya no le obedece, o la visión de la humanidad aplastada por la rebeldía del robot, será un descubrimiento del surrealismo que también ha de dejar su huella en la vanguardia. No obstante, siempre hay excepciones, y un poema de 1922 anticipa el futuro al concluir con una visión abrumadora de un mundo mecanizado: "Babel tendrá la forma de una máquina enorme rápida inconmensurable"

Por su curiosa disposición tipográfica y calidad de caligrama, el poema "Babel" merece ser reproducido tal como apareció en la revista chilena *Elipse*, de aquel entonces.

POETAS  
HUMANIDAD  
Sueños de libertad  
Cien versos redentores  
Millones de gusanos  
Salvarsan Radium Metargon  
La teoría de la relatividad  
Estamos en un siglo grande inconmensurable  
Sobre las viejas torres nacen cien rascacielos  
Son cien nuevas Babels      Oppau una explosión  
Europa sangrando      Avalanchas hambrientas  
El brillo de la £ derrota la emoción  
(En el próximo siglo no habrá poetas ni filósofos)  
Los hombres van adquiriendo formas de ruedas  
("Oppau se destruyó en cinco minutos" — Hava s)  
Babel tendrá la forma de una máquina enorme rápida inconmensurable  
Próspero Rivas. <sup>e</sup>

Aunque es evidente que la composición de Rivas es de limitado valor poético hoy día, es sumamente significativa desde el punto de vista histórico la incorporación de la tecnología y de la nueva estética a la literatura. Por eso su comprensión cabal ilustra muy bien algunos de los temas y recursos estilísticos de vanguardia que hemos intentado esbozar. Como la forma de pirámide trunca refleja el tema, la Torre de Babel recuerda pictogramas huidobrianos parecidos, de fondo modernista tales como las "Japonerías de estío", o "Moulin" — escasamente conocido y posiblemente el más complejo — la "Capilla aldeana" de *Canciones en la noche* (1913) donde palabras que com-

ponen el poema diseñan una pagoda, capilla, o un molino, es decir el contenido que alude, y así antecipa ciertas técnicas de la poesía concreta de los años cincuenta.

El título es una clara alusión bíblica, a la ciudad y a la torre que los hijos de Noé quisieron elevar al cielo (Génesis II, 1-9). Yahvé castigó la soberbia de las nuevas generaciones que habían poblado la tierra después del diluvio, confundiendo sus lenguas. El mito tiene su base real en las torres sumerio-acádicas de la antigua Mesopotamia y ha repercutido en la iconografía del occidente, de la que el cuadro "Construcción de la Torre de Babel" de Pieter Bruegel quizás sea uno de los ejemplos más destacados. Pero en el año de 1922 la "Babel" de Próspero Rivas viene a representar el crecimiento demográfico y urbano del siglo XX, dominado por una civilización industrial, científica y tecnológica cuyo anhelo fáustico de controlar totalmente la creación, equivale a una fe ciega en la razón y en el esfuerzo humano, es decir, atribuirse derechos divinos o remontarse a las puertas del cielo. Por ello, desde el punto de vista cronológico y estético, el poema se vincula a otro de Germán List Arzubide "Ciudad número 1", *Urbe superpoema bolchevique en 5 cantos* (1924) de Manuel Maples Arce, los rascacielos visionarios del proyecto de Germán Cueto titulado "Estridentópolis en el año 1975" o la película *Metrópolis* de Fritz Lang (UFA 1925-1926) La urbe fantástica soñada por el director alemán, es una enorme ciudad-fábrica, cubista, futurista y totalitaria, situada en el año 2000, donde máquinas volantes creadas por Eugen Schüftan flotan entre los rascacielos. No obstante el poema de Rivas es de un tono y actitud muy distinto cuando alude a algunos de los adelantos terapéuticos, físicos, químicos y arquitectónicos principales de su época: Salvarsan, Radium, Metargon, rascacielos y la teoría de la relatividad formulada por Einstein en 1905 y ampliada en 1915, paso decisivo para la física del siglo XX que habría de culminar treinta años más tarde en la desintegración del átomo en las arenas de Alamogordo.

Pero es evidente que lo que distingue la visión pesimista de Rivas, del optimismo dinámico y juvenil de los estridentistas mexicanos, Germán List Arzubide y Manuel Maples Arce, es el hecho que la tecnología también tiene su lado enajenador y destructivo. Aunque el poeta peruano romántico Carlos Augusto Salaverry había dedicado el poema "La locomotiva" a su amigo Ricardo Palma en 1873 y ese precursor que era José Martí ya hubiera aludido a algunas innovaciones técnicas de su tiempo — el teléfono, pararrayos y globos esféricos o aerostáticos — e intuido la pobreza moral y la cara sombría de la cosmópolis de Nueva York en "Amor de ciudad grande" (1882), el vate cubano lo hace más bien a través de imágenes provenientes de un contexto



poético castizo y rural, que anuncia la estética modernista (9) Por lo general, los rascacielos en la literatura de la época tenían un cariz más bien optimista y positivo porque a fines del siglo diecinueve, y a principios del veinte, todavía constituían una risueña novedad americana. En singular contraste, para el poeta chileno los rascacielos nuevos “Son cien nuevas Babeles”, es decir, centros de confusión amenazados por el cataclismo. Pero el examen de “Oppau una explosión” y de la penúltima línea “Oppau se destruyó en cinco minutos” — “Havas” revela que aquí no se trata de un cataclismo geológico, sino de un trastorno del orden natural producido por el nuevo orden tecnológico. A fines del siglo diecinueve, la creciente industrialización de fábricas de jabón y de ladrillos del municipio rural de Oppau, cerca de Ludwigshafen, Alemania, se aceleró notablemente en la segunda década del siglo veinte. En 1913, la empresa química BASF o sea la Badische Anilin und Sodafabrik, construyó la primera fábrica para la producción de amoníaco en el mundo. En 1921, el mismo año en que la nueva potencia industrial permitía a la población incorporarse en ciudad, una violenta explosión debida a la volatilidad del gas compuesto de ázoe e hidrógeno, sacudió el municipio y los destruyó por completo (10) Además el poeta chileno aludía a este acontecimiento, muy difundido en aquel entonces, gracias a la eficacia del sistema Havas.

Por lo demás, en el resto del poema “Babel” vemos los estragos de la Primera Guerra Mundial, “Europa sangrando” y la anonimidad de sufridas masas humanas, ahora convertidas en “Avalanchas hambrientas”; la hegemonía económica británica y una sociedad capitalista sometida al becerro de oro del lucro, “El brillo de la £ derrota la emoción”; la cosificación y automatización del ser humano en rueda dentada o engranaje anónimo, al servicio de una gigantesca máquina industrial. Los medios de comunicación, la agencia internacional de noticias francesa HAVAS, fundada en 1832 por Ch. L. Havas, son testigos de un futuro apocalíptico. En esencia Próspero Rivas vaticina que su “Babel”, la *Brave New World* del siglo XXI, se caracterizará por la ausencia de emociones, sentimientos, lirismo o creencias de ninguna especie. El anonimato, la mecanización y la velocidad, con su potencial para el cambio y la autodestrucción, reinarán en la metrópoli del porvenir. Además notamos que los elementos formales del poema reflejan este contenido negativo. Quizás lo más evidente sea la asociación caótica, o por lo menos inconexa, de imágenes independientes

---

(8) — *Elipse*, Valparaiso, 1922 p. 7.

(9) — Ricardo Palma, *Lira americana: colección de poesías de los mejores poetas del Perú, Chile y Bolivia*, recopiladas por don Ricardo Palma (París: Librería Bonret e hijo, 23 Calle Visconti, 1873), pp. 277-279.

(10) — *Brockhaus Enzyklopedie*, 13 (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1971), p. 758.

cuya yuxtaposición inesperada sugiere una nueva realidad mecánica; la estética marinettiana de *Les mots en liberté futuristes* (Milan, 1919) rezaba que “Ya no hay categorías de imágenes, nobles o groseras, elegantes o bajas, excéntricas o naturales” “8-11 n’y a pas des catégories d’images, nobles ou grossières, élégantes ou basses, excentriques ou naturelles. L’intuition qui les perçoit n’a pas de préférences ni de parti-pris” (págs. 16-17) A esto añadimos ejemplos de lo que el precursor italiano calificaba como “sensibilidad numérica”, “cien, millones, cien, cien, £”, aunque los números no estén en cifra, en columnas, fuera de orden o haya cambio de planos y perspectiva. Por último este factor óptico es evidente en la forma del poema, la ordenación a espacio doble que visualiza la palabra *i n c o n m e n s u r a b l e*, y también se revela en la disposición de las letras que van creciendo a lo largo de *Babel*, tanto como en la combinación y en la diversidad de estilos tipográficos que enriquecen el poema desde el punto de vista gráfico. Ahora bien, es curioso notar como las últimas tres líneas se destacan mediante un tipo de marcado estilo modernista, semejante al que encontramos en letras mayúsculas de la primera edición de *ADAN* (1916) de Vicente Huidobro.

El análisis de los elementos estilísticos de *Babel*, de 1922, demuestra por qué no es asombroso que elementos semejantes aparezcan en otras regiones de América. En su afán de renovación literaria, los vanguardistas argentinos aseguran en el cuarto punto de su manifiesto que: “*Martín Fierro* (1924-1927) se encuentra más a gusto, en su transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV” (11) Uno de los martinfierristas, Nicolás Olivari, viaja a São Paulo, Brasil, en 1925 donde recoge las palabras exaltadas de un activista de la modernidad en un informe a sus coetáneos titulado “A literatura brasileira moderna”: “Sou modernista até a exasperação e me emociona mais o alarido de um carro a 200 quilômetros por hora que o balbúcio trêmulo e inútil do ‘eu te amo’ ” (12). Aunque la “boutade” del tremendo paulista quizás no deje de ser una exageración, está muy claro que tanto el poeta peruano Alberto Hidalgo en “Oda al automóvil” de *Panoplia lírica* (Lima 1917), los martinfierristas argentinos, como los modernistas brasileños hacen eco del primer manifiesto de Marinetti cuyo cuarto punto rezaba:

Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de

---

(1) — Manifiesto de Martín Fierro” en *Martín Fierro*, segunda época, Año I, núm. 4 (Buenos Aires: mayo 15 1925), p. 1.

(12) — Emir Rodríguez Monegal, *Mario de Andrade/Borges* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1978), p. 67

carrera con el capote adornado de gruesos tubos como serpientes de aliento explosivo . . un automóvil rugiente, que parece correr la metralla, es más hermoso que la Victoria de Samotracia (13).

Así consideramos que en la mitad de los años veinte las distintas escuelas de vanguardia ya se habían impuesto contra viento y marea tanto en Europa como en Latinoamérica. Ha sido mi intención demostrar que este proceso evolutivo está más estrechamente unido en ambos lados del Atlántico de lo que se ha supuesto hasta ahora, y que el papel de precursor, y divulgador pertenece — como en tantos otros casos — al chileno Vicente Huidobro. Además las presentes reflexiones quieren abrir el paso a una investigación más amplia y profunda de la incorporación del lenguaje científico y técnico al español literario, una de las aportaciones fundamentales del vanguardismo a las letras de nuestro tiempo. Cuando Guillermo de Torre publica *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: Caro Raggio 1925) Freud y Einstein estaban de moda y casi eran temas de conversación chic de las elites cultas. Y es precisamente por ello que Vicente Huidobro alude directamente a la Teoría de la Relatividad en la segunda parte de *Vientos contrarios* (Santiago: 1926) “¡Pobre Freud! La teoría del Psicoanálisis está tan a la moda que las señoritas de París y de Nueva York discuten sobre ella, mas que sobre las piernas de Mistinguette./ Ayer vi en el Metro una modistilla que iba leyendo *Totem et Tabou*./ No desespero de encontrar pronto alguna dama que pregunte entre dos besos: ¿Qué piensa usted de la Relatividad de Einstein?” (14)

---

(13) — G. Mendoça Teles, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, p. 85.

(14) — Vicente Huidobro, *Vientos contrarios*, em *Obras completas Tomo I* (Santiago Editorial Andrés Bello 1976) pp. 314.

MOUD LES INSTANTS COMME UNE HORLOGE

*Moulin qui moude le jour*  
*Bientôt s'est le Printemps*  
*Tu auras les rills pleins de fleur*

MATIN PLUS QU'UN ANGE  
 NUIE EST PATIENT SOIR

*Moulin qui moude le jour*  
*Bientôt sera l'été*  
*Et tu auras des fruits dans ta cour*

MIDI

*Moulin moulu d'années*  
*Bientôt viendra l'hiver*  
*Et tu larmes vont gliss*

*Moulin qui moude le mois*  
*Bientôt viendra l'automne*  
*Tu seras tude comme la arde*

**N'oubliez jamais sa chanson**

MOULIN DE LA MORT MOULIN DE LA VIE  
 VOILÀ ICI LE VRAI MOULIN  
 IL FAIT LA PLUIE ET LE BEAU TEMPS  
 IL FAIT LES QUATRE SAISONS  
 FARINE DU TEMPS QUI FERA NOS CHEVEUX BLANCS  
 ILS SONT DES GRAINS AUSSI MOULIN DE LA MÉLANCOLIE

**SAISONS CHOISIES**

**TOUT A COUP**  
**(1922-1923)**

## O ENSINO DO PORTUGUÊS

*Lênia Márcia de Medeiros Mongelli*

Modernamente, o ensino da Língua Portuguesa assenta sobre uma contradição, cuja nitidez vem se tornando cada vez mais alarmante: nunca se contou com tantos e tão requintados instrumentos metodológicos para o manuseio da Língua (oferecidos pela Linguística, pela Estilística, pelo Estruturalismo, etc.) e, apesar disso (ou por causa disso...), os alunos redigem progressivamente mal. De tal maneira essa deficiência redacional tem-se acentuado, que os objetivos do professor se limitaram à modesta proporção de esperar que seus alunos consigam, pelo menos, ordenar logicamente os próprios pensamentos, condição mínima para se fazer entender.

Deixando de lado qualquer preocupação teorizante e analisando com objetividade esse estado de coisas, o que se tem é um profundo dissídio entre o moderno arsenal lingüístico, freqüentemente utilizado com pedanteria e superficialidade, e a real necessidade dos alunos, carentes de informações mais simples, mais imediatas e mais práticas. É como oferecer requintadíssimo manjar a um organismo doentio, necessitado de alimentos básicos.

Das várias causas que concorrem para essa decadência do ensino do Português (políticas, sociais e até econômicas, tendo em vista a situação do ensino em geral), tentemos isolar o aspecto *didático*, porque passível de análise mais restrita, dada sua estreita relação com o tema deste artigo.

A grande contradição, de início, está entre a teoria e a prática: o aluno recém-formado, que durante a Faculdade se deslumbrou com a criatividade dos exercícios propostos por Françoise Dubois-Charlier ou a acuidade da visão lingüística de Emile Genouvrier, que sentiu frêmitos de emoção ante a Semântica de Ullmann, é o mesmo aluno que, mais tarde, em sua própria classe, se verá constrangido a indicar para "consulta" as gramáticas de molde tradicional e a servir-se, como manual diário, desses modernos livros didáticos cheios de testes e de figurinhas, tão ferozmente criticados por Osman Lins, nos *Problemas Inculturais Brasileiros*. (Uma vista d'ollos pelas bibliografias

que acompanham os programas fornecidos pelos professores de 1º e 2º graus, e também de Faculdade, poderá corroborar estas afirmações). Isto, por uma razão muito simples: aquelas técnicas avançadíssimas transcendem de muito a simplicidade lingüística dos alunos, cujo nível de conhecimentos vem decaindo assustadoramente, em consequência de anos de estudo sob má orientação.

Não se pretende aqui, em absoluto, eleger esta ou aquela obra, este ou aquele método como mais eficaz para ordenar a confusão; o que se quer, isto sim, é fazer ver o quanto esta multiplicidade de caminhos tem sido mal e caoticamente utilizada, a ponto de a riqueza de formas e de teorias, paradoxalmente, redundar em prejuízo do aluno, pobre perdido num mar de conceitos. Na verdade, há uma distância infinita entre as lições recebidas na Faculdade e, mais tarde, a realidade do dia-a-dia na sala de aula.

À guisa de exemplo desta última observação, analisemos os dois casos atrás citados, das “gramáticas tradicionais” e dos “modernos livros didáticos” (os das figurinhas), que são as opções usualmente adotadas pela grande maioria dos professores. Quanto às primeiras, em que pese ao seu valor, a visão da Língua peca pela rigidez do sistema normativo, pelo distanciamento da flexibilidade característica da linguagem coloquial e pela excessiva compartimentalização das regras e dos princípios gramaticais, a exigir do leitor sensibilidade lingüística e grande capacidade de associação. Já os segundos suscitam procedimento oposto: o leitor, via de regra, transforma-se em mero “observador”, porque pouco participa dos complicados raciocínios e da afetada linguagem que se destinam apenas a conduzi-lo a descobrir “qual-a-alternativa-correta”; e os desenhos ainda o auxiliam nesta “árdua” tarefa. Resulta daí aquele terrível emaranhado de idéias e de procedimentos (princiado, como se viu, nos bancos das Faculdades e continuado no ensino secundário), urgentemente necessitados de equilíbrio.

Mesmo correndo o risco de simplificar, creio que o núcleo desta confusão, conforme deixei entrever, radica na *falta de praticidade* do ensino do Português, o qual perde de vista as reais necessidades dos alunos. Embora se saiba que todo planejamento deve começar pela análise da população estudantil a que se destina o programa a ser ensinado, com vistas à melhor adequação entre ambos, pouquíssimas vezes este princípio metodológico é efetivamente cumprido. Ao elaborar os seus “planos de aula” (quando o faz. ), o professor nem sempre leva em conta as *deficiências específicas* dos alunos, condição básica para o sucesso da aprendizagem.

Constatada, em linhas gerais, a situação presente, chegamos ao ponto-chave da questão: e quais são as “necessidades reais” dos alu-



nos? O que determina a pobreza cada vez maior a que eles vêm reduzindo a Língua? Como irão ensiná-la, se não a sabem utilizar?

Uma das possíveis respostas para estas indagações está no *contato inadequado com o texto literário*. Em qualquer dos casos analisados, a participação do aluno — quanto ao desenvolvimento da própria linguagem — é exterior, já que ele raramente *elabora* um texto. Em outras palavras: o aluno atual pouco ou quase nada redige — ou ele responde a testes com “cruzinhas” ou aponta, no âmbito da Literatura, as características de um autor, através de superficialíssima análise literária, formulada por questionários muitas vezes duvidosos. Pergunta-se, então: de que servem as trabalhosas teorias lingüísticas, se os alunos não as utilizam? Para que estudar gramática, independentemente do método adotado, se continua a dissociação entre a “regra” e o uso que se faz dela?

Descoberta a ferida, busque-se o cautério. Suponho elementar o raciocínio de que a Língua parecerá tanto mais interessante quanto mais claramente se puder observar os *efeitos práticos* do uso correto de seu inegavelmente rígido sistema normativo. Faz-se necessário, portanto, um paralelo constante, sistemático, entre a *gramática* e o *texto literário*, com vistas a detectar o *valor* que determinados princípios lingüísticos tiveram na criação daquela bela página. Este procedimento, como se pode depreender, extrapola da especificidade de qualquer método, pois o texto a ser analisado é que determinará o meio mais eficiente para captar-lhe as características profundas. A gramática aparecerá como *um* dos ingredientes básicos que permitiram a coerência, a clareza e a correção da linguagem do texto. Valorizado o objeto, torna-se fácil despertar no aluno, qualquer que seja a série que esteja cursando, a vontade de escrever com a mesma logicidade e precisão, principalmente se ficar evidente que não é uma questão de “dom”, mas de domínio técnico. Para redigir bem, com ordem e coerência, não é preciso, necessariamente, igualar-se a Machado de Assis.

Mais ainda: por que não *partir* do texto *sempre* que isto for possível? Por que não se começar do uso que se fez da regra gramatical, para depois se chegar até ela? Do desvio à norma, do particular ao geral, o estudo da Língua como um *sistema de relações* evitaria as rupturas e as dissociações atrás assinaladas.

Tomemos um exemplo ao acaso: inúmeras vezes, ao longo de nossa formação escolar, temos ouvido o conceito “adjetivo é a palavra que modifica ou qualifica o substantivo” Apesar de correta a conceituação, pergunta-se, dentro do raciocínio que vimos desenvolvendo, o que diz da importância do adjetivo na frase, no período, no

texto? Em que medida ela abarca a extrema flexibilidade do emprego do adjetivo? Se, como todo conceito, é genérico, por que não reservá-lo para conclusão da análise dos adjetivos no texto, permitindo-lhe exercer seu papel de sistematizador das variantes observadas? Quão profundamente motivaríamos nossos alunos, caso, por exemplo, começássemos nossa “aula de adjetivo” pelo estudo da intensa ambigüidade com que João Ruiz de Castelo Branco dele se serviu na *Cantiga Sua Partindo-se* (“Senhora, partem tão tristes/meus olhos por vós, meu bem”, etc.) O conceito, a partir daí, tornar-se-ia decorrência tão natural quanto, também, o uso correto do adjetivo na redação.

Para citarmos mais um exemplo, consideremos a *pontuação*, item relegado a quase total esquecimento nos cursos secundários, apesar de, por razões óbvias, ser determinante da clareza da redação. Ao invés de nos perdermos por entre infinitas regrinhas de utilização da vírgula ou de definirmos o ponto de exclamação apenas como o “sinal próprio para representar estados emotivos”, por que não estudar um texto, da perspectiva de sua pontuação? Ter-se-ia oportunidade não só de arrolar o maior número de “regras” possível, mas também de analisar a *função* da pontuação em um texto qualquer. As possibilidades são infinitas, conforme se vê, por exemplo, no poema “Andorinha”, de Manuel Bandeira:

Andorinha lá fora está dizendo:  
— “Passei o dia à toa, à toa!”

Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!  
Passei a vida à toa, à toa.

A simplicidade das estruturas lingüísticas que se repetem ganha revelo e plurissignificação graças à pontuação: é ela que permite distinguir o descompromisso da andorinha e a imediatez de sua situação (o tom de desabafo vem marcado pelo travessão e pelas aspas) das penosas considerações que tece o “eu” acerca da irremediabilidade de sua vida (sentimento densamente sugerido pelas reticências) Analisados os outros sinais que aparecem (exclamações, dois pontos, vírgulas), nossa “aula de pontuação” poderia tornar-se bastante consistente.

Os exemplos multiplicam-se e as questões também: por que estudar o sujeito, naquela estéril classificação de suas modalidades, separado do predicado, se ele inexistente sem este? Por que não principiar, então, com as “atitudes” do sujeito, que levam em conta a relação sujeito-predicado? Como é possível compreender o objeto verbal, direto ou indireto, se não se considera a transitividade do verbo? E assim por diante, sempre com vistas a determinar duas ordens de relações que se imbricam: 1) das normas gramaticais entre si; 2) da

gramática com o texto. Creio ser este um dos “aspectos práticos” que os alunos, inconscientemente, buscam no estudo da Língua.

Se, num esforço de concisão, quiséssemos dar nome a este procedimento, teríamos algo assim como uma “gramática estilística”, em que as regras do código lingüístico seriam estudadas *no texto*, para depreender o papel que exerceram na criação da mundividência do autor. O resultado mínimo desse trabalho seria mostrar a Língua como um instrumento *útil*, feito de normas que têm uma *função* lógica e imediata. Talvez Michel Riffaterre, na sua *Estilística Estrutural*, possa dizê-lo melhor do que eu: “Dado o parentesco entre a linguagem e o estilo, é de esperar que os métodos lingüísticos possam ser usados para a descrição exata e objetiva da utilização literária da linguagem. Tal utilização, que é a função lingüística mais especializada e mais complexa, não pode ser negligenciada pelos lingüistas”



## AMBIVALENCIA EN "LA NOCHEBUENA DE 1836"

*Leonard T Perry*

Los artículos costumbristas de Mariano José de Larra se caracterizan por una actitud profundamente reformadora que reflejan los principios cardinales de la edad de la razón y que tienen como finalidad el mejoramiento significativo de la patria. Larra a través de estos artículos adopta una postura didáctica donde divulga sus ideas progresistas y liberales dentro de una sociedad poblada por entes irrazonables, ignorantes, y atrasados.

Mientras esto es verdad en la inmensa mayoría de sus artículos, hay uno, "La nochebuena de 1836" que proyecta una postura radicalmente distinta por su parte con respecto a la sociedad española y a su elemento humano, representado por su criado Braulio, que denota una marcada ambivalencia en la actitud de nuestro autor-narrador.

Esa actitud ambivalente de Larra se observa al analizar las dos partes principales en que podemos dividir dicho artículo. En la primera se nos da línea el Larra de siempre, empeñado en el poder de la razón frente al hombre español de la sociedad de su tiempo a quien representa en la persona de su criado Braulio conceptuándolo como un infrahumano (o subhumano). Al trocar en la segunda parte, los papeles que ambos representan, el autor-narrador se convierte en ser irracional mientras que Braulio asciende al plano de una especie humana racional. Esto indica que los antiguos valores de Larra han cambiado, debido, posiblemente, al sentido de frustración que en sus esfuerzos por mejorar la sociedad española ha de haber sentido en los momentos en que escribió dicho artículo.

Las características negativas que el autor-narrador usa en esa primera parte para retratar al prototipo del hombre español hacen que Larra adopte un punto de vista desesperanzador hacia la posibilidad de mejorar el estado ideológico de su sociedad. En la cita siguiente percibimos esa nota pesimista que refleja la pérdida de la esperanza en sus conciudadanos:

Ora vagaba mi vista sobre la multitud de artículos y folletos que yacen empezados y no acabados ha más de seis meses sobre mi

mesa, y de que sólo existen los títulos, como esos nichos preparados en los cementerios que no aguardan más que el cadáver; comparación exacta, porque en cada artículo entierro una esperanza o una ilusión. (1)

Además de subrayar su desilusión en cuanto a España, el tono sepulcral que caracteriza este pasaje sirve para prefigurar el suicidio de Fígaro, hecho que confirman las palabras “nichos”, “cementerios”, “yacen”, “entierro”, asociadas con la muerte.

Las cualidades que “Fígaro” atribuye a Braulio reflejan su experiencia negativa con su sociedad que se traduce a un ser que ni piensa ni siente sino existe como un pedazo de madera:

Mi criado tiene de mesa lo cuadrado y el estar en talla al alcance de la mano. Por tanto, es un mueble cómodo; su color es el que indica la ausencia completa de aquello con que se piensa, es decir, que es bueno; las manos se confundirían con los pies, si no fuera por los zapatos, y porque anda casualmente sobre los últimos; a imitación de la mayor parte de los hombres, tiene orejas que estan a uno y otro lado de la cabeza como los floreros en una *consola*, de adorno, o como los balcones figurados, por donde no entra ni sale nada; también tiene dos ojos en la cara; él cree ver con ellos, que chasco se lleva! (2)

El punto esencial que caracteriza a nuestro hombre español es su proclividad hacia la concupiscencia, reacción que se concreta en su obsesión por la comida. El autor proyecta esta descripción cuando él hace hablar a su criado, hecho observable de la respuesta lacónica que señala la alfa y la omega de su mundo cuando Braulio dice: “Las cuatro. La comida.” (3) En la descripción que sigue Larra expresa la imposibilidad de este ser inferior de levantarse de su posición totalmente material a una espiritual que contiene la ideología de nuestro autor. “— Come y bebe de mis artículos — añadí con desprecio —; sólo en esa forma, solo por medio de esa estratagema se pueden meter los artículos en el cuerpo de ciertas gentes.” (4)

Otra faceta que da énfasis a la falta de raciocinio de Braulio se comunica cuando el autor describe la risa que aparece en sus labios. Es interesante ver que Larra no pinta la sonrisa, que sirve para simbolizar la presencia de la razón, nota perenne de los retratos del

---

(1) — José R. Lomba y Pedraja, “Edición, Prólogo y Notas” in *Mariano José de Larra, Artículos de Costumbres*, Vol. I (Madrid: 1965), p. 269.

(2) — *ibid.*, p. 273.

(3) — *ibid.*, p. 269.

(4) — *ibid.*, p. 270.

siglo XVIII sino dibuja la risa cuya apariencia evoca a los antiguos romanos al proclamar “Risa abundat in ora stultorum: —” Larra corrobora la sabiduría de esta expresión en cuanto a su criado cuando dice “Una risa estúpida se dibujó en la fisonomía de aquel ser que los naturalistas han tenido la bondad de llamar racional sólo porque lo han visto hombre. Mi criado se rió. Era aquella risa el demonio de la gula que reconocía su campo.” (5)

El último tema que toca “Fígaro” antes de cerrar esta primera parte muestra cómo Braulio, representante del hombre, se acerca a la celebración del sublime misterio de la Navidad empleando la única manera que el conoce para venerarlo: la satisfacción del apetito concupiscente. Larra, al señalar este error, observa correctamente “¿Hay misterio que celebrar?, pues ‘comamos’ — dice el hombre —; no dice: ‘reflexionemos’. El vientre es el encargado de cumplir con las grandes solemnidades. El hombre tiene que recurrir a la materia para pagar las deudas del espíritu. ¡Argumento terrible en favor del alma!” (6)

La segunda parte revela un cambio diametralmente opuesto entre los dos personajes centrales del artículo. Por una parte, el autor-narrador acepta impasible todas las recriminaciones que su criado Braulio, ahora convertido en el portavoz de la verdad, le hace, señalándole todos los errores que él, Larra, había cometido en su vida. Pero la transformación de Braulio no se produce súbitamente, sino que el autor la desarrolla a través de tres etapas que sirven como fase transitoria para la segunda parte a que nos venimos refiriendo.

La primera etapa tiene lugar cuando el narrador proyecta el producto de su trabajo, es decir, el artículo periodístico, en materia convertible en dinero, parte del cual va a parar a las manos de Braulio como sueldo por los servicios que presta a su amo. Este dinero permite a Braulio comprar el vino que los libera de sus inhibiciones, dejándole la puerta franca para decir las verdades que siente dentro de sí a su amo. Esto recuerda, en cierto sentido, el caso del guerrero que al vencer a su adversario valiente se hace más valeroso bebiendo la sangre del vencido. Bajo el doble motivo del “in vino veritas” y el guerrero valiente, el narrador nos brinda, en dos pasajes, el inicio y final de este primer momento:

Saqué de mi gaveta unas monedas: tenían  
al busto de los monarcas de España.  
Cualquiera diría que son retratos; sin  
embargo, eran artículos de periódico. (7)

---

(5) — *ibid.*

(6) — *ibid.*, p. 271.

(7) — *ibid.*, p. 270.

.mis artículos hechos moneda, mi moneda  
hecha mosto se ha apoderado del imbécil  
como imaginé, y el asturiano ya no es  
hombre; es todo verdad. (8)

La segunda etapa de este proceso de transformación por parte de Braulio, la encontramos un poco más adelante, cuando Larra adentrándose en su estancia seguido por el “cuerpo sin alma” de su criado, totalmente ebrio, nos dice:

.una bocanada de aire colada por la puerta al abrirme, cerro la de mi habitación, y quedamos dentro casi a oscuras yo y mi criado, es decir, la verdad y Fígaro, aquella en figura de hombre beodo arrimado a los pies de mi cama para no vacilar, y yo a su cabecera, buscando inutilmente un fosforo que nos iluminase (9).

Por vez primera “Fígaro” se enfrenta cara a cara a la verdad. Pero su convicción de superioridad frente a su criado, lo mantiene dentro de una ausencia total de luz, que le impide ver la realidad, para lo cual busca *inútilmente* un *fósforo* que le ilumine el camino de su existencia. Es interesante notar, además, que todavía en este momento, “Fígaro” quiere mantener la distancia entre él y su criado, haciendo aparecer a este arrimado a los pies de su cama (plano de evidente inferioridad) y a el, Larra, a la cabecera de la misma, es decir en función rectora.

El tercer momento de esta transitoriedad se produce a renglón seguido del anterior. Larra lo describe así:

Dos ojos brillaban como dos llamas fatídicas enfrente de mi: no se por que misterio mi criado encontró entonces, y de repente, voz y palabras, y habló y racionó: misterios más raros se han visto acreditados: los fabulistas hacen hablar a los animales, por que no he de hacer yo hablar a mi criado? (10)

Braulio ha dejado ya de ser un entre sub-animal, a los ojos de su amo, para funcionar como individuo racional. Por supuesto, vale también aclarar aquí, que la transformación de Braulio no se debe a Larra, como este insinúa sino al vino.

Con esta transformación se produce una inversión de papeles entre autor-narrador y criado. Y con ello se inicia la segunda parte

---

(8) — *ibid.*, p. 273.

(9) — *ibid.*, p. 274.

(10) — *ibid.*



del artículo. Siguiendo la técnica del diálogo vemos ahora a Braulio desempeñando el papel de juez y a su amo — el autor-narrador — de acusado. El “juicio” eje central de esta segunda parte, se divide en tres partes, comenzando cada una con una acusación y terminando con una dolorosa aceptación de culpabilidad por parte de nuestro autor.

Consagrado ya como portavoz oficial de la verdad, Braulio, adopta el papel de juez, y el autor-narrador de acusado, dentro de un juicio con estructura tripartita. En la fase inicial de este proceso, la criminalidad del acusado se identifica con un sentido de malestar físico-psicológico, hecho que simboliza que la racionalidad que aparentemente caracteriza sus acciones resulta ser una fachada engañosa. Como contraste vemos el retrato del juez, hombre sencillo y bueno que goza de un alto estado de salud.

— Escucha: tu vienes triste como de costumbre; yo estoy más alegre que suelo. Por que ese color pálido, ese rostro desecho, esas hondas y verdes ojeras que ilumino con mi luz al abrirte todas las noches? Por qué esa distracción constante y esas palabras vagas e interrumpidas de que sorprendo todo los días fragmentos errantes sobre tus labios? Por que te vuelves y te revuelves en tu mullido lecho como un criminal, acostado con su remordimiento, en tanto que yo ronco sobre mi tosca tarima? (11).

La segunda fase del juicio sirve para presentar el caso de un hombre que ha transigido en sus principios para ganar la fama que le ofrece el mundo. “Acaso ese oro que a fuer de elegante has ganado en tu sarao y que vuelves con indiferencia sobre tu tocador es el precio del honor de una familia” (12)

Luego se establece una comparación, como la que hemos visto anteriormente entre el juez y el acusado, que se sub divide en dos etapas. La primera consiste en la crónica de sus intentos malogrados en la búsqueda hacia la felicidad, y la segunda, un autoretrato de Braulio libre de la decepción del mundo. Lo que sigue son dos ejemplos de estas etapas. El primero señala los fracasos del acusado al buscar la felicidad.

Tu eras literato y escritor, y que tormentos no te hace pasar tu amor propio, ajado diariamente por la indiferencia de unos, por la envidia de otros, por el rencor de muchos! Preciado de gracioso, harías reír a costa de un amigo, si amigos hubiera, y

---

(11) — *ibid.*, p. 275.

(12) — *ibid.*, p. 276.

no quieres tener remordimiento. Hombre de partido, haces la guerra a otro partido; o cada vencimiento es una humillación, o compras la victoria demasiado cara para gozar de ella. Ofendes y no quieres tener enemigos (13)

El segundo ejemplo presenta el contraste entre la sencillez del juez-criado y el intelectualismo del hombre de razón pura. Al contrastar estas dos posiciones Larra nos dice por el personaje del juez, que si el hombre va a conseguir la felicidad tiene que reconocer y entender el papel que desempeña el mundo afectivo o emocional dentro del ser humano. Fígaro, por medio del juez, nos presenta el punto de vista equivocado del autor-narrador que es, que la felicidad del hombre se encuentra solo dentro del uso correcto de la razón. A la vez el juez se ofrece a sí mismo como ilustración del hombre de emoción pura; que al aceptar las limitaciones inherentes en el hombre no sufrirá las decepciones que vienen como consecuencia del hombre que espera demasiado de su prójimo. “Tu buscas la felicidad en el corazón humano, y para eso le destrozás, hozonda en él, como quien remueve la tierra en busca de un tesoro. Yo nada busco, y el desencanto no me espera a la vuelta de la esperanza.” (14)

En la tercera y última fase, el juez sigue con las acusaciones que hemos visto anteriormente pero con la particularidad de que aquí se hacen mas intensas por las numerosas ilustraciones que forman un caso convincente contra el acusado. La descripción de los dos tipos dibujados a lo largo del juicio sirve para mostrar al público que ese equilibrio emocional que llamamos la felicidad no viene totalmente del terreno de las facultades racionales sino de la parte afectiva del hombre también. En la cita siguiente observamos que Larra, dentro de la “persona” del juez demuestra que el raciocinio cuando no sea acompañado de los sentimientos humanos no es suficiente para satisfacer al hombre. Para ilustrar este punto, el juez-criado nos brinda el contraste de los dos tipos uno el hombre emocional, exitoso y el otro hombre de razón pura, pero fracasado.

—Concluyo; yo, en fin, no tengo necesidades: tu, a pesar de tus riquezas, acaso tendrás que someterte mañana a un usurero para un capricho innecesario, porque vosotros tragáis oro, o para un banquete de vanidad en que cada bocado es un tósigo. Tu lees día y noche buscando la verdad en los libros hoja por hoja, y sufres de no encontrarla ni escrita. Ente ridiculo, bailas sin alegría; tu movimiento turbulento es el movimiento de la llama, que, sin gozar ella, quema. Cuando yo necesito de mujeres,

---

(13) — *ibid.*, pp. 276-277.

(14) — *ibid.*, p. 276

echo mano de mi salario, y las encuentro, fieles por más de un cuarto de hora; tu echas mano de tu corazón, y vas y lo arrojas a los pies de la primera que pasa, y no quieres que lo pise y lo lastime, y le entregas ese deposito sin conocerla. Confías tu tesoro a cualquiera por su linda cara, y crees porque quieres; y si mañana tu tesoro desaparece, llamas ladrón al depositario, debiendo llamarte imprudente y necio a tí mismo (15).

El papel que desempeña el autor-narrador dentro del juicio, es de hombre culpable; una posición que se nos muestra por medio de tres gritos angustiados que sirven a la vez como confirmación de su complicidad criminal, y vehículo que cierra cada una de las tres partes que constituye el proceso jurídico que acabamos de describir.

Dentro de la estructura del juicio, las tres interjecciones proyectan un proceso de angustia que el acusado experimenta. Estos gritos tomados en su conjunto revelan a su vez, una forma tripartita en que cada grito corresponde a un momento más doloroso que el que lo precede.

El primer grito que encontramos es, “— Silencio, hombre borracho” (16) nos muestra la altanería del autor-narrador convencido de su superioridad con respecto a la inferioridad de su criado. El segundo grito, “—Basta, basta!” (17) refleja el reconocimiento por el acusado de su culpabilidad frente a las acusaciones de su criado Braulio. El tercero y último grito, “—Por Piedad, déjame, voz del infierno.” (18) revela la veracidad de las acusaciones del juez cuyo peso ya resulta insoportable para el acusado.

Este último grito, por otro lado, nos muestra a un Braulio despiadado y sin compasión hacia su amo, fustigándolo en la misma forma que éste lo hacía con sus conciudadanos por no haberlo seguido con los dictámenes de la razón; posición ambivalente — por que esta totalmente en desacuerdo con el retrato sumiso que nos brinda Larra cuando proclama en la primera parte de este artículo, “ una voz de criado, una voz de entonación servil y sumisa; en el hombre que sirve, hasta la voz parece pedir permiso para sonar.” (19)

Para entender las implicaciones de las múltiples formas de ambivalencia expuestas en “La nochebuena” es preciso colocarlas dentro del marco de su intención ideológica que articula, claramente cuando

---

(15) — *ibid.*, pp. 277-278.

(16) — *ibid.*, p. 276.

(17) — *ibid.*, p. 277

(18) — *ibid.*, p. 278.

(19) — *ibid.*, p. 279.

dice, “Somos satíricos porque queremos criticar abusos, porque quisiéramos contribuir con nuestras débiles fuerzas a la perfección posible de la sociedad a que tenemos la honra de pertenecer” (20)

Estos deseos de mejorar a su país nacen de una actitud progresista y liberal que representan la gran influencia que ejerce su padre — cirujano en el ejército de Napoleón y hombre ilustrado por excelencia que se encuentra exilado en Francia por ser liberal. El renombrado hispanista francés, el Profesor Arístides Rumeau, nos suministra muchos detalles — producto de una labor investigadora exhaustiva que comprueba la importancia de los años formativos que el joven Larra pasa en los colegios de Francia y en su propio hogar donde se codea — gracias a la posición privilegiada de su padre — con las grandes eminencias en la artes y en las ciencias (21)

El exilio termina y Larra vuelve a Madrid donde se da cuenta de la necesidad de efectuar cambios necesarios y urgentes en la manera en que sus ciudadanos conciben los problemas de la España fernandina. El atraso por un lado y la falta de libertad por otro hacen que “Figaro” escriba esos artículos terapéuticos. En sus intentos para mejorar su sociedad nunca muestra una actitud completamente pesimista, porque si no fuera así, es decir si no hubiera la posibilidad de cambiar su medio ambiente sería inútil seguir escribiendo como comentarista social.

Mientras que el nivel del optimismo revelado a través de su obra varía según le van las cosas, su insigne biógrafo Ismael Sánchez Estevan, percibe un punto culminante en su actitud esperanzadora en el artículo, “En este país.” (22) En este ensayo tenemos un Larra que adopta la posición irónica de defender a los que atacan sin razón a España. “Figaro” la defiende porque ve en ella la posibilidad de un mejoramiento sustancial. La cita aguijante nos describe lo que para Larra España es “un país en aquel crítico momento en que se acerca a una transición, y en que, saliendo de las tinieblas, comienza a brillar a sus ojos un ligero resplandor, no conoce todavía el bien, empero ya conoce el mal, ” (23)

---

(20) — José R. Lomba y Pedraja, “De la sátira y de los satíricos,” *Artículos de Crítica Literaria y Artística* (Madrid: 1968), p. 183.

(21) — A. Rumeau, “Le Premier Séjour de Mariano José de Larra en France (1813-1818,” en *Melange offerts a Marcel Bataillon par les hispanistes français* (Bordeaux, Feret, 1962), p. 604.

(22) — Ismael Sánchez Estevan, *Mariano José de Larra; Ensayo biográfico* (Madrid, 1934), p. 75.

(23) — José R. Lomba y Pedraja, *Artículos de Costumbres*, p. 126.

La índole del último párrafo de este artículo nos muestra su deseo de que todo español participe activamente en mejorar a la patria, una actitud que toma la forma específica de no denigrarla.

...contribuya cada cual a las mejoras posibles (en cuyo camino nos pone el Gobierno) Entonces este país dejara de ser tan maltratado de los extranjeros, a cuyo desprecio nada podemos oponer, si de el damos nosotros mismos el vergonzoso ejemplo (24).

Cuan distinto es el tono de las palabras pesimistas del último párrafo de "La nochebuena de 1836" que dicen, "A la mañana, amo y criado yacian, aquel en el lecho, éste en el suelo. El primero tenía todavía abiertos los ojos y los clavaba con delirio y con delicia en una caja amarilla, donde se leía *mañana*. Llagará ese mañana fatídico, Que encerraba la caja?" (25). Esta cita revela el momento supremo de su desilusión que prefigura el suicidio de Larra; hecho observable por la referencia de la caja amarilla, estuche que guarda las dos pistolas suya que tiene en reserva precisamente para esta eventualidad.

La ambivalencia que hemos visto a través de este artículo es en realidad el análisis de un hombre que se equivoca en creer que todas las soluciones de los problemas humanos se encuentran en un enfoque racional hacia la vida.

Mientras que su afirmación puede tener validez en ciertos casos; Larra dentro de la "persona" del autor-narrador deja de tener en cuenta el papel importante que desempeña el mundo de las emociones. Sólo en la segunda parte del artículo se da cuenta de la importancia de la faceta afectiva del hombre cuando delinea a un Braulio — hombre sencillo, emocional pero feliz contrastado con el autor-narrador, hijo de la ilustración dieciochesca, razonable pero desdichado.

En términos generales la ambivalencia de Larra revela una actitud pesimista que viene de un estado de profunda frustración que se refleja en tres áreas de su vida. La primera es el presentimiento de que no puede efectuar cambios significativos en su sociedad; la segunda es la derrota que sufre a raíz de la caída del gobierno después de haber ganado el cargo político de diputado para la provincia de Avila, y la tercera es su aparente fracaso en el terreno del amor donde su gran pasión con Dolores Armijo parece estar en una situación delicada. Cuando Larra escribe este artículo su frustración y desesperación se deben a dos hechos consumados, su fracaso como escritor y como

---

(24) — *ibid.*, p. 134.

(25) — *ibid.*, pp. 278-279.

político. Además, a esta sazón la crisis con Dolores Armijo todavía no se ha resuelto.

La ambivalencia que percibimos en “La nochebuena” lo ha llevado a Larra hasta el borde de la desesperación; por eso hay sólo una tendencia hacia el suicidio en este artículo y no una expresión más clara de él. No obstante el último golpe no tarda en llegar. El 13 de febrero de 1837 llega Dolores Armijo acompañada de una amiga, donde le anuncia a Larra su decisión irrevocable de no verlo más. La entrevista concluye y las dos mujeres se van. “Figaro” se queda solo. Anonadado. En la penumbra, su soledad se hace densa y pastora. Se acerca a la mesilla de noche, saca una de las pistolas y, frente al espejo, se pega un tiro en la sien” (26) Así termina la vida de Larra.

El gran hispanista norteamericano, el profesor F. Courtney Tarr, nos localiza los artículos que forman una especie de trilogía de la desesperación que son “El día de difuntos”, que sale a la luz del día el dos de noviembre de 1836. “Noches de invierno”, que se publica el veinte y cinco de diciembre del mismo año y “La nochebuena de 1836” que aparece el día siguiente. Tarr, al contemplar los momentos mas desesperados de Fígaro, observa que ocurren en un plazo relativamente corto — poco más de cuatro meses y que el golpe de gracia que representa la causa inmediata del suicidio del autor es la entrevista trágica que sostiene Larra con Dolores el 13 de febrero de 1837 (27)

Cuando la conversación con ella acaba, él se da cuenta de que la paz del sepulcro es mucho mas preferible a una existencia insatisfactoria y de acuerdo con esta decisión saca su pistola de la caja amarilla y se mata.

---

(26) — Mauro Muniz, *Larra* (Madrid, 1969), p. 25.

(27) — F Courtney Tarr, “Reconstruction of a Decisive Period in Larra’s Life,” *Hispanic Review*, Vol. v (1937) p. 24

## INFLUENZE DEL FUTURISMO SU UNGARETTI

*Loredana Caprara*

Inseguitemi. Correte. Correte  
Pigliatemi.

Marameo!

Mi lancio nei precipizi.  
Mi alleno ai capitomboli e ai saltimortali  
dei senzagiudizio.  
Sor Bartolomeo.

Sono versi di Giuseppe Ungaretti, pubblicati su "Lacerba" nel 1915, e vi si sente l'influenza dei futuristi e principalmente di Palazzeschi.

Arrivato in Italia soltanto allora, allo scoppio della prima guerra mondiale, per un breve momento Ungaretti sembra far sua l'esigenza futurista di un rinnovamento totale dell'arte e della poesia, che comporta una vera e propria rivoluzione dei valori tradizionali, apparentemente giocosa, ma non perciò meno radicale.

Sempre allo stesso periodo appartiene anche quest'altra composizione:

- Anatra vieni.
- E chi se ne frega.
- Al letto di seta colore di sfumature di poesia.
- E chi se ne frega.
- T'insegnerò la frescura di tramonto delle astuzie.
- E chi se ne frega.
- Lo possiedo duro grande e grosso.
- E chi se ne frega.

È evidente il desiderio di scandalizzare e non soltanto in sede letteraria. Il ritornello ritornerà più tardi nel linguaggio fascista con la stessa funzione di dileggio antiborghese, di derisione dei benpensanti cittadini o letterati che formavano la grande maggioranza degli italiani di quel tempo.

Naturalmente versi come questi non hanno nulla a che vedere con la poesia né col poeta, non fanno parte della sua arte né della sua opera così come è stata da lui pubblicata in volume. Sono puro e semplice scherzo, indicativo però di una fase della personalità ungarettiana.

C'è poi un altro gruppo di poesie a metà strada tra questi scherzi e la poesia vera. Furono pubblicate dapprima su "Lacerba" e nel testo di questa prima edizione rivelano evidenti influenze futuriste, unite però ad un tono di serietà, ad una tendenza ad esprimere sentimenti e riflessioni o anche solo a guardarsi intorno nel modo assorto e pensieroso proprio dell'Ungaretti maturo. Sono composizioni ancora prive di unità poetica, ma con uno spunto personalissimo, perciò l'autore le modificherà via via nelle successive edizioni, fino ad arrivare al testo definitivo (1), in cui, tolte le parti discordanti, sostituiti alcuni termini troppo crudi o prosastici, quello che inizialmente era solo uno spunto, diventerà il tema della poesia. Si tratta di sei poesie: Eternità (Eterno), Sbadiglio (Noia), Diluvio (Nasce forse), La galleria dopo mezzanotte (In galleria), Chiaroscuro, Popolo. Leggiamole nell'edizione di "Lacerba" = A, e nell' "Allegria", (Milano, Mondadori, 1969) = B.

### 1 A Eternità

tra un fiore colto e l'altro donato  
l'inesprimibile vanità  
Fiore doppio  
nato in grembo alla madonna  
della gioia

### B. Eterno

Tra un fiore colto e l'altro donato  
l'inesprimibile nulla

### 2. A. Sbadiglio

Anche questa notte passerà  
Passerà  
Questa vita in giro  
titubante ombra dei fili tranviari  
sulla siccità del nebuloso asfalto

Luna gioviale  
perché s'è scomodata

Guardo i faccioni dei brumisti tentennare

---

(1) — UNGARETTI, Giuseppe — "L'Allegria" In: *Vita d'un uomo*. Milano, Mondadori, 1969.



B. *Noia*

Anche questa notte passerà  
Questa solitudine in giro  
titubante ombra dei fili tranviari  
sull'umido asfalto  
Guardo le teste dei brumisti  
nel mezzo sonno  
tentennare

3. A. *Diluvio*

Mamma mia! quanto hai pianto!  
C'è la nebbia che ci cancella.  
Nasce forse un fiume quassù  
Non distingo più.  
Ascolto il canto delle sirene del lago  
dov'era la città.

B. *Nasce forse*

C'è la nebbia che ci cancella  
Nasce forse un fiume quassù  
Ascolto il canto delle sirene  
del lago dov'era la città

4. A. *La galleria dopo mezzanotte*

Un occhio di stelle  
ci spia da quello stagno  
e filtra la sua benedizione ghiacciata  
su quest'acquario  
di gente che s'annoia

B. *In Galleria*

..... ..  
di sonnambula noia

5. A. *Chiaroscuro*

Il bianco delle tombe se lo è sorbito le notte  
Spazio nero infinito calato  
da questo balcone  
al cimitero  
Mi è venuto a ritrovare il mio compagno arabo  
che si è suicidato  
che quando m'incontrava negli occhi  
parlandomi con quelle sue frasi pure e frastagliate

era un cupo navigare nel mansueto blu  
È stato sotterrato a Ivry  
con gli splendidi suoi sogni  
e ne porto l'ombra

Rifà giorno  
Le tombe ricompariscono  
appiattate nel verde tetro delle ultime oscurità  
nel verde torbido del primo chiaro

Le annate dopo le annate  
trovatelle a passeggio  
in uniforme  
accompagnate da suore di carità

Ma ora mi reggo tra le braccia  
le nuvole che il mio sole mantiene  
e all'alba non voglio sapere di più

#### B. *Chiaroscuro*

Anche le tombe sono scomparse  
Spazio nero infinito calato  
da questo balcone  
al cimitero

Mi è venuto a ritrovare  
il mio compagno arabo  
che s'è ucciso l'altra sera

Rifà giorno

Tornano le tombe  
appiattate nel verde tetro  
delle ultime oscurità  
nel verde torbido  
del primo chiaro

#### 6. A. *Popolo*

Al brusio campestre  
fragranti svolazzi di marea  
raccordati nelle conchiglie  
amuleto d'amore

Di virgulto di neve  
plasmato verso l'aridità  
circoncisa da frotte di palmizi  
della mia cuna estirpata per navigarci  
candito migliore si gusta  
al ritrovo del proprio destino  
tra il folto dubbio

durante il tragitto  
svenevole aurora balzata  
sulla diffusa tartaruga che annaspa e brulica

Centomila le facce comparse  
a assumersi  
la piramide che incantata trabaccola  
sorrette  
all'osanna di cento bandiere  
al vincolo agitate  
di un subdolo diavolo accorso  
al comune bramito di accenderci  
di un po' di gioia

### B. *Popolo*

Fuggì il branco solo delle palme  
e la luna  
infinita su aride notti

la notte più chiusa  
lugubre tartaruga  
annaspa

Un colore non dura  
La perla ebbra del dubbio

già sommuove l'aurora e  
ai suoi piedi momentanei  
la brace

Brulicano già gridi  
d'un vento nuovo

Alveari nascono nei monti  
di sperdute fanfare

Tornate antichi specchi  
voi lembi celati d'acqua  
E  
mentre ormai taglienti  
i virgulti dell'alta neve orlano  
la vista consueta ai miei vecchi  
nel chiaro calmo  
s'allineano le vele

O Patria ogni tua età  
s'è desta nel mio sangue

Sicura avanzi e canti  
sopra un mare famelico

Tra le prime composizioni di Ungaretti sono state scelte queste poesie perché l'autore stesso ha ravvisato in esse un nucleo di ispirazione valido, così che, più o meno corrette e modificate a seconda dei casi, ha creduto di dover mantenerle nelle sue successive raccolte e poi nelle successive edizioni dell' "Allegria" fino a quella definitiva del '69.

Le correzioni a volte si limitano a sopprimere le parti in contrasto con il tono d'ispirazione dominante, a volte sono dirette a sostituire termini impropri o inadeguati, altre volte invece interessano la lunghezza del verso e gli spazi tra i versi, elementi tutti che sostituiscono la punteggiatura quasi sempre assente e servono ad indicare la scansione ritmica.

In confronto alla prima edizione, quella definitiva è molto più concisa, i versi sono più brevi, le lunghe pause, rese con spaziatura maggiore, sono più frequenti. Il discorso inizialmente prosastico e colloquiale, si interiorizza, diventa pensiero venato di sospensioni indefinibili e di mistero.

Se consideriamo queste poesie dettagliatamente, notiamo che sono state eliminate le espressioni un po' giocose e prosastiche proprie dell'anti-poesia futurista, ad es. in 2: "Luna gioviale/perché s'è scomodata/Guardo i faccioni. "; le esclamazioni colloquiali, in 3: "Mamma mia! quanto hai pianto"; i pleonasmi inutili, in 3: "Non distiguo più"; le figure discordanti con il contesto, in 5: "le annate dopo le annate/trovatelle a passeggio/in uniforme/accompagnate da suore di carità/ /Ma ora mi reggo tra le braccia/le nuvole che il mio sole mantiene/e all'alba non voglio sapere di più"; o anche espressioni elegiache, tipiche piuttosto del crepuscolarismo, in 1: "Fiore doppio/nato in grembo alla madonna/della gioia"

Inoltre sono stati sostituiti parecchi vocaboli a volte con intenti sonoro-ritmici, altre volte per accentuare l'espressività. Vediamo in 1: "vanità" (che faceva rima con "Eternità" del titolo) diventa "nulla", l'antitesi non più sottolineata dal parallelismo dei sostantivi e della rima, agisce sul lettore in forma molto più vaga e indefinita; in 2: "vita" diventa "solitudine"; la "siccità del nebuloso asfalto" si semplifica in "umido asfalto", "i faccioni" diventano "le teste" e un'aggiunta "nel mezzo sonno" giustifica "tentennare" In 4: "gente che s'annoia" si trasforma nella riuscitissima "sonnambula noia"

Ma i cambiamenti maggiori avvengono nelle ultima due poesie: 5. *Chiaroscuro* e 6. *Popolo*.

Chiaroscuro viene ridotta della metà, e la metà rimanente subisce trasformazioni notevolissime per semplificare ed attenuare la durezza

e la prosaicità del discorso che mal si adattavano alla serietà e al pathos dell'argomento trattato. "Il bianco delle tombe se lo è sorbito la notte" si riduce a "anche le tombe sono scomparse"; "che si è suicidato" diventa "che si è ucciso l'altra sera". Sono stati eliminati i sei versi seguenti, a metà strada tra il prosaicismo della forma — due pronomi relativi a inizio di verso, un anacoluto, l'espressione "È stato sotterrato a Ivry" troppo concreta — e una certa retorica contenutistica sentimentale. "Le tombe ricompariscono" si attenua in "Tornano le tombe". I due versi seguenti si dividono ciascuno in due emistichi e diventano quattro. Le due ultime strofe scompaiono; infatti le immagini della annate/trovatelle, delle nuvole-dolore e del sole-vita anche se reggono su un piano razionale ed hanno in sé una loro grazia, urtano invece sul piano della sensibilità e appaiono prive di necessità poetica in rapporto al discorso che precede.

*Popolo* appare completamente modificata, pochissimo del testo originale si mantiene fino all'edizione del '69. Rimane l'idea generale del incontro del poeta col suo popolo, quando rientra dall'Egitto dove era nato e cresciuto, e rimangono inoltre alcune espressioni: "virgulto di neve" che diventa "i virgulti dell'alta neve", "tartaruga che annaspa" che continua ad essere l'immagine della notte; si mantengono ancora alcuni concetti espressi però con parole diverse: bandiere/Patria, osanna/fanfare, bramito/gridi, ecc. Il testo iniziale appare complicato da figure per lo più oscure, mentre quello definitivo, molto più pausato e in definitiva più breve, mostra immagini, soprattutto di paesaggi, che incantano nella loro semplicità ed evidenza.

In queste prime prove il poeta ci appare ancora incerto nell'esprimere la sua personalità: in certi momenti è già lui, ma in altri prevale l'ambiente letterario spregiudicato di cui fa parte in quel momento, ed egli cambia il suo tono più per stimolo esterno che per libera scelta. Tuttavia con poche modifiche e alcuni tagli, questi testi acquistano un altro soffio poetico, il poeta rapidamente scopre come l'indeterminatezza maggiore delle espressioni si carichi di significati sottintesi che vanno molto al di là delle descrizioni ampie ed esplicite dell'edizione lacerbiana. Infatti le due edizioni citate sono le estreme di una serie piuttosto lunga ed è interessante confrontare anche le intermedie in piuttosto lunga ed è interessante confrontare anche le intermedie in essenzialità della parola poetica, accompagnata da una ben pesata carica ritmica e da un esatto senso della misura.

Non è il caso di assegnare a queste prime composizioni di Ungaretti, così vicine nei risultati alla poetica futurista, l'intenzione specificatamente polemica di quel movimento. La particolare formazione culturale del poeta, avvenuta prima in Egitto, poi in Francia, gli consentono un distacco rispetto all'ambiente letterario italiano, impen-

sabile se egli fosse stato educato in Italia e avesse subito fin da giovanissimo gli influssi della cultura peninsulare. Perciò la sua adesione al futurismo, come del resto anche la sua opposizione a D'Annunzio, è abbastanza superficiale e momentanea. Tra i poeti italiani il suo modello è Leopardi. Nessuno dei contemporanei lo influenza veramente. Maggiori affinità aveva trovato nei poeti francesi: in primo luogo Mallarmé che egli ammirava moltissimo e Apollinaire di cui era amico, tuttavia l'eleganza e la raffinatezza di questi poeti gli erano estranee. La sua ispirazione iniziale è più corposa e perfino popolarasca. In ciò egli si sente vicino ai futuristi, giungendo a condividere il loro "gergo", come nella composizione citata all'inizio in cui si ripete la frase "E chi se ne frega", o come quando dice in un'altra composizione dello stesso periodo: "sarà bella la pineta/ma come ci si fa a dormire/con tanti moscerini e tante cacate" Del futurismo Ungaretti accetta il fondo prosastico, il riportare di peso la realtà brutta, questo fino a che non trova se stesso, poi del futurismo gli rimarrà una volontà di riduzione e di concentrazione, di eliminazione dei nessi sintattici, una volontà di restituire alla parola la sua forza naturale, contro ogni tradizione letteraria. La sua lingua manterrà sempre qualcosa di elementare e di popolare, evitando le elaborazioni intellettuali con preferenza per i "movimenti del sangue e della natura" (2).

La sua è una lingua che si proporrà subito come la nuova lingua poetica italiana caratteristica del nostro secolo, e ciò con naturalezza, al di fuori delle polemiche; sarà una lingua poetica parlata, popolare ma non più popolarasca, una lingua essenziale, capace di ritrarre con un minimo di parole ciò che importa dire, e di suggerire ciò che non si riesce a dire perché è troppo difficile.

Avendo iniziato la sua carriera di poeta come un timido adepto del futurismo, Ungaretti non tarda a trovare la sua propria strada e ad adeguare la nuova lingua che si è formato, alla sua personalità e al suo bisogno di trasmettere i sentimenti dell'anima.

---

(2) — PICCIONI, Leone — "Prefazione" In: UNGARETTI — *Vita d'un uomo*. Milano, Mondadori, 1969.

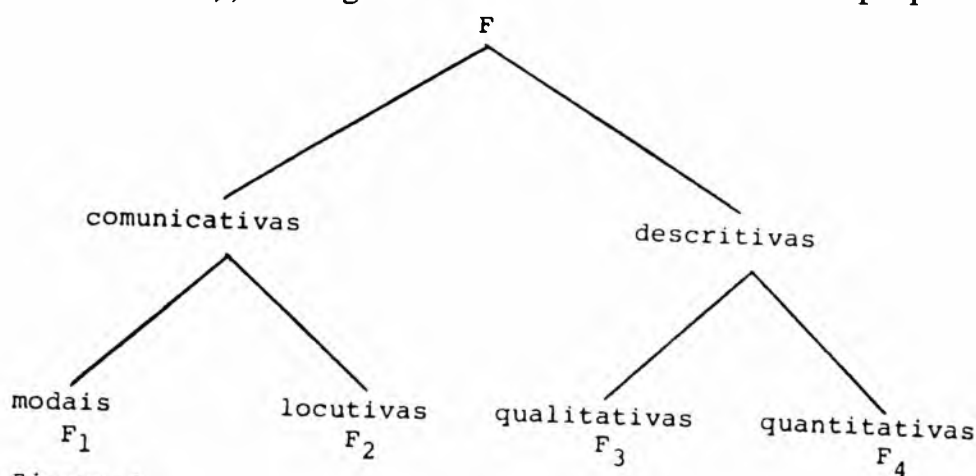
## MODAIS E MODALIDADE NA COMUNICAÇÃO LINGÜÍSTICA

Luzia Garcia do Nascimento

Nem sempre se fazem as devidas distinções entre *modo*, *modais* e *modalidade* na comunicação lingüística. Isso se deve, em parte, à complexidade do próprio assunto. Lingüistas há que trataram dele com profundidade.

Este trabalho constitui uma tentativa de resenhar alguns dos textos, ora mais recentes ora menos, que versam tal matéria, a saber: *Essais de linguistique générale*, de Roman Jakobson (1963); *Estruturas lingüísticas do Português*, de Albert Audubert, Cidmar Teodoro Pais e Bernard Pottier (1972); “Estrutura sêmio-táxica, intra-le-xia”, de Maria Aparecida Barbosa (1974); “Modalités et communication”, de André Meunier (1975); e, principalmente, *Linguistique générale*, de Bernard Pottier (1974)

1 Segundo Pottier, uma mensagem é a formulação (F) de relações comunicativas e descritivas. As comunicativas dividem-se em modais (F<sub>1</sub>) e locutivas (F<sub>2</sub>); as descritivas, em qualitativas (F<sub>3</sub>) e quantitativas (F<sub>4</sub>). Os constituintes da Formulação apresentam entre si o seguinte arquitaxema (Figura 1):



modalizá-lo (F<sub>1</sub>) Se, porém, o *Eu* estiver contido no *TU*, haverá recorrência às formulações locutivas (F<sub>2</sub>) Tem-se, pois, o seguinte esquema (Figura 2):

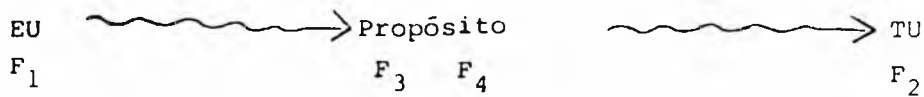


Figura 2

As formulações qualitativas (F<sub>3</sub>) e quantitativas (F<sub>4</sub>) podem e devem aplicar-se a toda a mensagem como acontece no esquema da comunicação de Jakobson, embora com outra terminologia (1)

O propósito apresenta uma estruturação teoricamente binária em que o termo F<sub>2</sub> pressupõe F<sub>1</sub> (Figura 3):

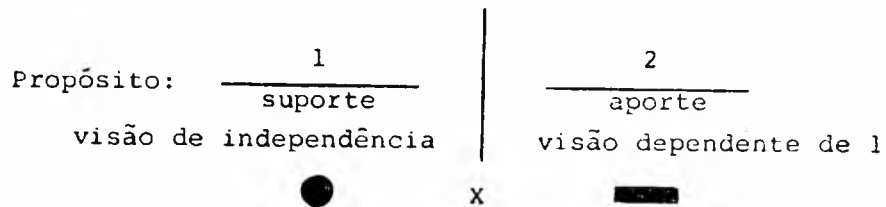


Figura 3

onde o círculo equivale ao momento lógico anterior e o retângulo ao momento lógico posterior.

Esses dois sistemas ligam-se entre si por uma relação, que se pode concretizar em qualquer uma das seguintes formas (figura 4):

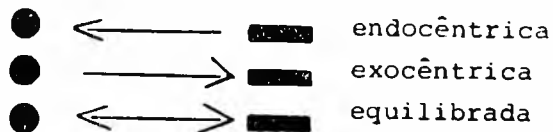


Figura 4

Portanto, um propósito é uma relação entre uma entidade e um comportamento, onde o retângulo está em função do círculo, conforme o seguinte esquema (Figura 5):

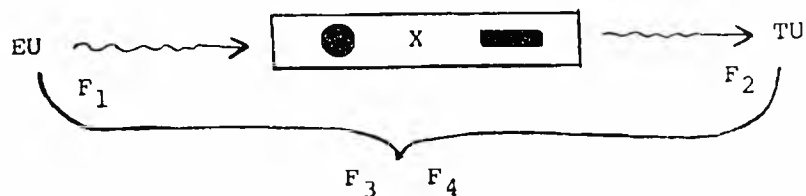


Figura 5

(1) — Conhecido é o esquema de Jakobson:

	CONTEXTO	
REMETENTE	MENSAGEM	DESTINATÁRIO
	CONTACTO	
	CÓDIGO	



ex:

Eu gostaria que José tivesse vencido a corrida.

Eu acho que o cão é um animal inteligente.

Pottier distribui e classifica a formulação em quatro categorias, a saber: modal, locutiva, qualitativa e quantitativa.

A *Formulação Modal* realiza-se como modalidade, asserção, desenvolvimento e determinação.

A *Formulação Locutiva* compreende a interlocução e a dêixis. A interlocução pode ligar-se somente ao locutor, como é o caso da interjeição, exclamação e frases optativas; ou também ao ouvinte, com locutor enunciado, como é o caso do vocativo, imperativo e subjuntivo. A dêixis pode ser demonstrativa (*este, esse, aquele*) ou circunstancial (*cá, lá*), temporal (*agora, certo*), nocional (mediante gestos realizados conjuntamente com palavras como “daqui”, puxando o lóbulo da orelha; “assim” com a mão em forma de concha, unindo o polegar aos outros dedos)

A *Formulação Qualitativa* ressalta uma relação de natureza e de propriedade entre a enunciação e o enunciado.

A *Formulação Quantitativa* expõe uma relação de extensão e de comparação entre a enunciação e o enunciado.

O seguinte gráfico quer visualizar a hierarquia entre essas relações (Figura 6)

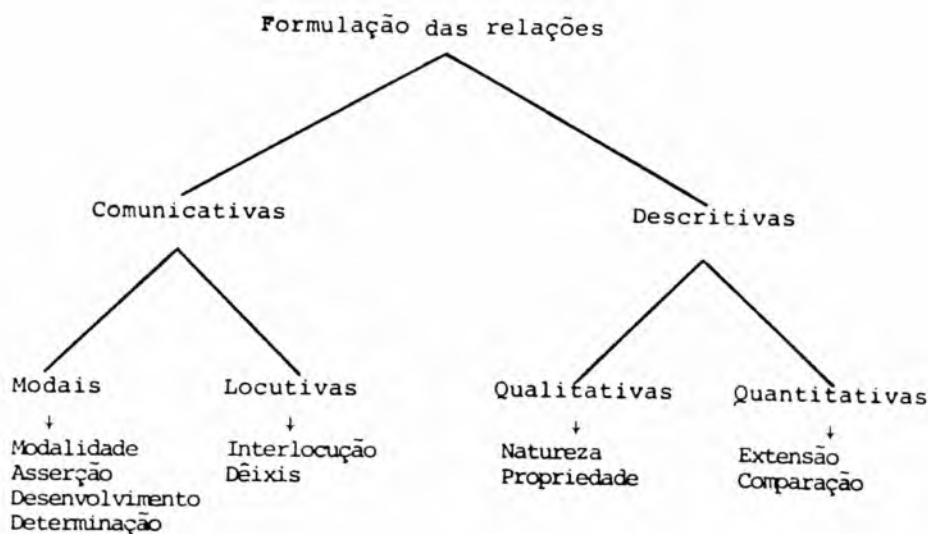


Figura 6

2. O presente artigo cinge-se ao estudo da modalidade. Antes, porém, é imprescindível falar a respeito do sujeito do enunciado e do sujeito da enunciação, segundo Jakobson. No exemplo que será em-

pregado a fim de esclarecer a formulação comunicativa modal — *Eu acho o cão um animal inteligente*, *cão* é o sujeito do enunciado, porém o sujeito da enunciação, próprio de quem declara esse enunciado, é *Eu*:

*Eu* acho que o *cão* é um animal inteligente.  
Sujeito da enunciação                      Sujeito do enunciado

De acordo com Pottier, a manifestação do *Eu* enunciador sobre o propósito e sobre sua própria formulação pode produzir aspectos bem variáveis, conforme exprime este seu gráfico (Figura 7):

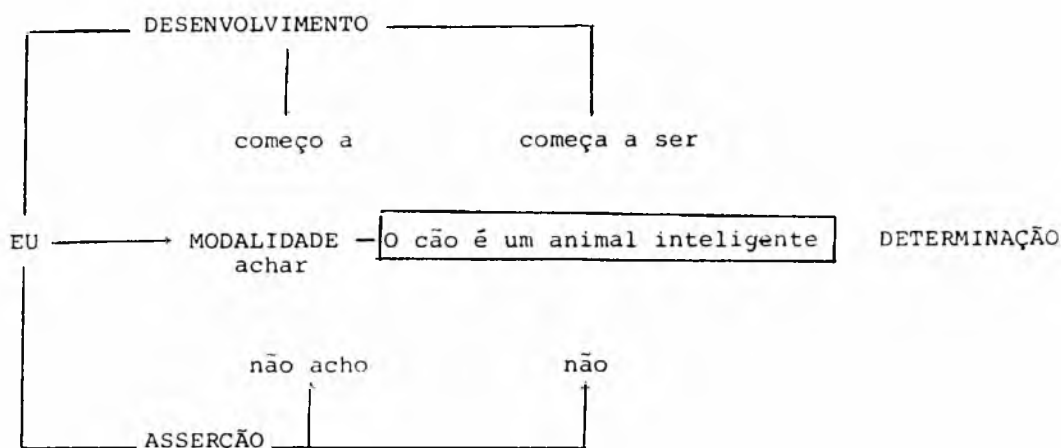


Figura 7

A *modalidade* é um ponto de vista subjetivo em relação ao propósito. Ex.: *Eu acho que o cão é um animal inteligente.*

A *asserção* é uma formulação com incidência variável. Ex.:

*Eu acho que o cão não é um animal inteligente.*  
*Eu não acho que o cão é um animal inteligente.*

O *desenvolvimento* é, igualmente, uma formulação com incidência variável. Ex.:

*Eu acho que o cão começa a ser um animal inteligente.*  
*Eu começo a achar que o cão é um animal inteligente.*

A *determinação* resulta de uma cronologia aplicada pelo locutor ao grau de atualização dos elementos da mensagem. Ex.:

*O cão é um animal inteligente.*

3. Toda frase encerra uma modalidade. Esta vem explícita ou implícita. A explícita expressa-se mediante auxiliares modais tais como *poder, dever, querer*; por orações, tais como *Ele crê (teme, nega) que chova*; ou também por advérbios, como *talvez, na minha opinião*. A implícita expressa-se nos modos verbais e seus identificadores. Estes últimos dividem-se em obrigatórios e facultativos. Os obrigatórios aparecem na desinência para exprimir pessoa, tempo, modo; os identificadores facultativos expressam-se através de auxiliares. É isso que o gráfico a seguir quer elucidar (Figura 8):

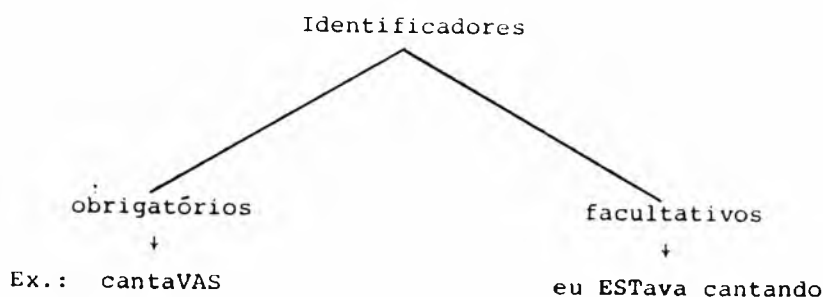


Figura 8

Além disso, a modalidade pode ser classificada em função dos actantes. Assim, em *Roberto quer estudar, estudar* tem por actante *Roberto*.

Diferente é o seguinte caso: *Roberto quer que estude*, onde *estude* tem por actante outro elemento qualquer, como, por ex.: *Maria, a colega, etc.*, mas não *Roberto*. Portanto, há dois actantes: *Roberto e Maria*. (a colega etc)

Quando há um causativo, supõe-se um actante-fonte que aja sobre um actante receptor, o qual é, por sua vez, sujeito da oração subordinada, conforme o seguinte esquema e exemplo (Figura 9):

4. Maria A. Barbosa explica que o taxema *modalidade* ocorre em qualquer forma verbal, porém não se confunde com o taxema *modo*. “O taxema modalidade (...) aparece sob formas modais diferentes: *real, eventual, potencial, irreal*, taxes do taxema modalidade” (2) O esquema semântico proposto, aí, pela autora é o seguinte (Figura 10):

---

(2) — BARBOSA, Maria Aparecida, “Estrutura Sêmio-Táxica. Intra-Lexia. Alguns Taxemas Verbais”, in *Língua e Literatura* nº 4, São Paulo, USP/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1975, p. 332 e ss.

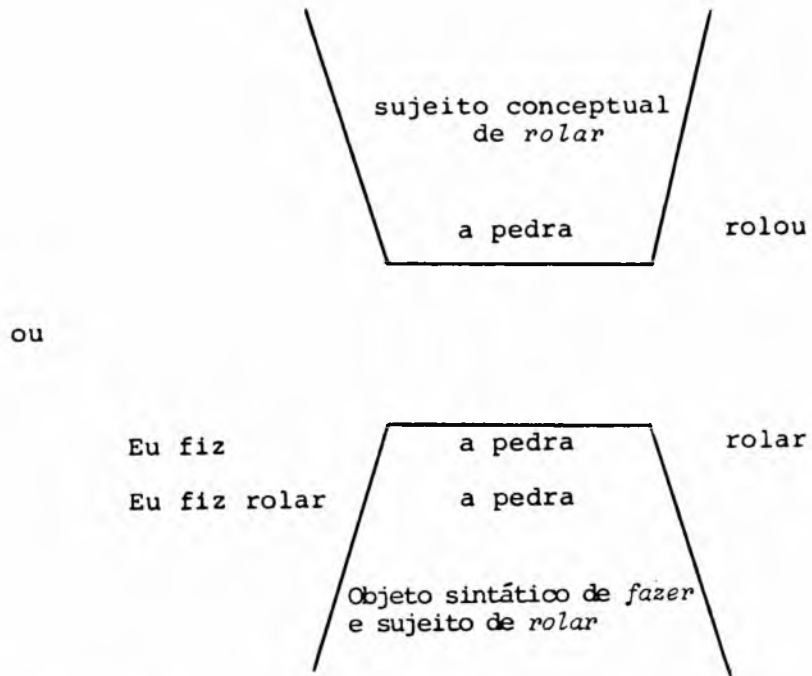


Figura 9

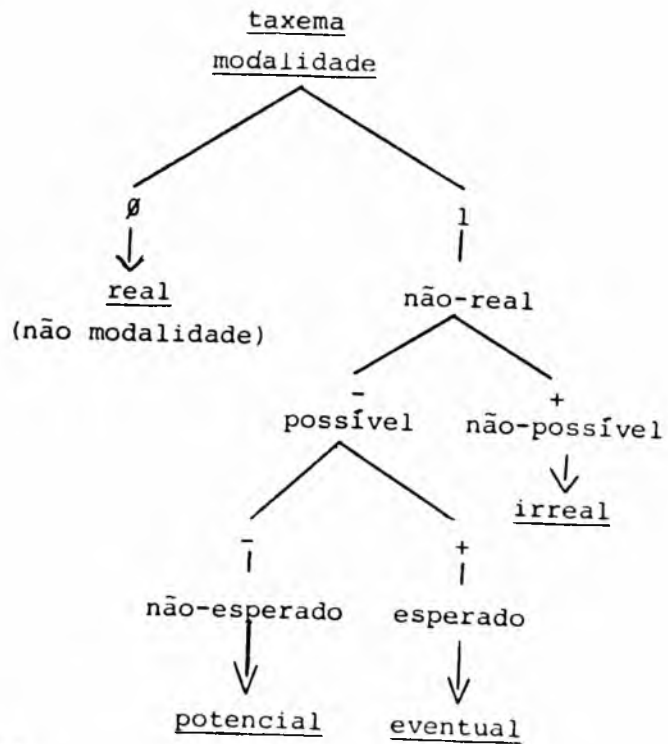


Figura 10

O modelo de Maria A. Barbosa poderia ser ilustrado com os seguintes exemplos (Figura 11):

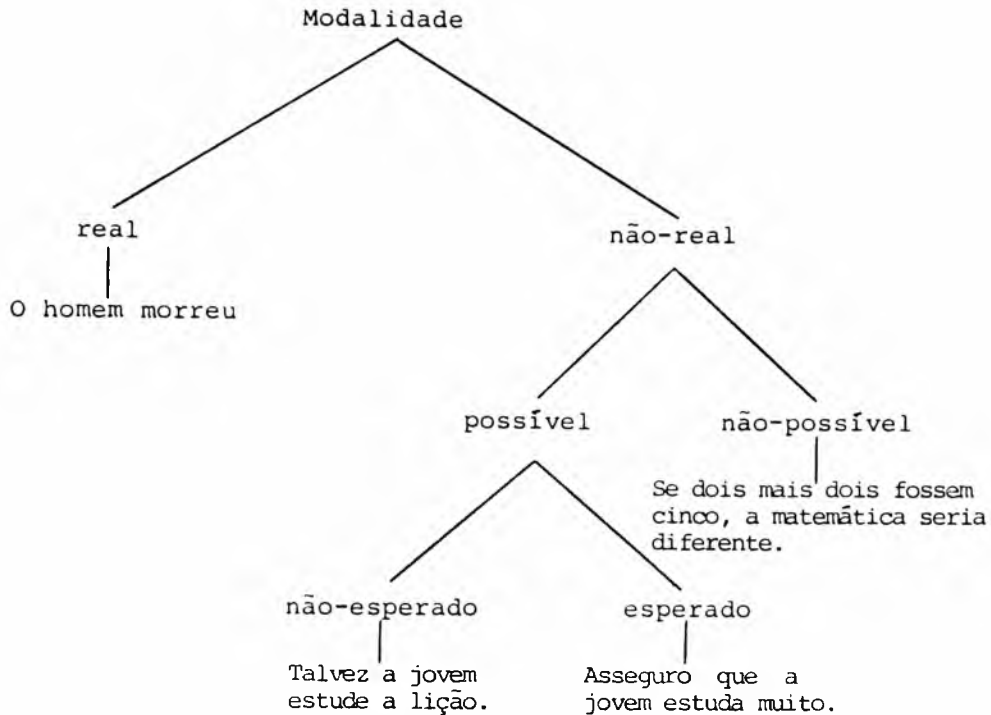


Figura 11

5. Pottier assinala que a modalidade é fenômeno que aparece em todas as línguas e que cada uma se vale de sistemas e de sub-sistemas próprios. Por exemplo, o Francês, assim como o Português, apresenta três sistemas: os eixos modais, os modos e as ligações modais.

Aqui se dará ênfase ao eixo modal, por ser ele que requer maiores cuidados a respeito da modalidade. O eixo divide-se em três classes: prospectiva, constativa e factitiva. Essas classes, por sua vez, desdobram-se em outros tipos, que veremos a seguir.

A *visão prospectiva* subdivide-se em impulsão e eventualidade. Na eventualidade a probabilidade está em pauta como em *É provável que tudo dê certo*. A impulsão é dominada por três verbos: *dever*, *poder* (fortemente polissêmicos) e *querer* (menos polissêmico que os anteriores)

- Deve haver aula hoje.
- Pode haver aula hoje.
- Quero estudar hoje.
- Este livro deve ser vendido.
- Este livro pode ser vendido.
- Quero que este livro seja vendido.

A *visão constativa* subdivide-se em sensação, declaração e apreciação. Os verbos de sensação são de ação reservada e vão diretamente à afirmativa, como em: *eu creio que, eu penso que, eu acho que, eu sinto que, a mim parece que, eu constato que, eu vejo que, eu entendo que*. Ex.:

Eu {            sinto que            } as rosas são perfumadas.  
      {            acho que            }  
      {            penso que            }

A *visão factitiva* se triparte em: permissiva, causativa e declarativa. Na permissiva a relação *Eu ↔ outro* é neutra. Ex.:

Eu permito que você parta.  
Eu permito a sua partida.

Em algumas línguas há um morfema causativo que se liga à forma verbal. Ex.: do Guarani:

a-karu = eu como.  
a-mo-ngaru = eu faço comer.

Para a visão declarativa aduzimos como exemplos os seguintes:

Eu declaro feitas as observações necessárias.  
Eu nomeio João Presidente da Associação.  
Eu designo João como Presidente da Associação.

O seguinte gráfico visa elucidar a relação entre as três classes dos eixos modais e sub-classes (Figura 12):

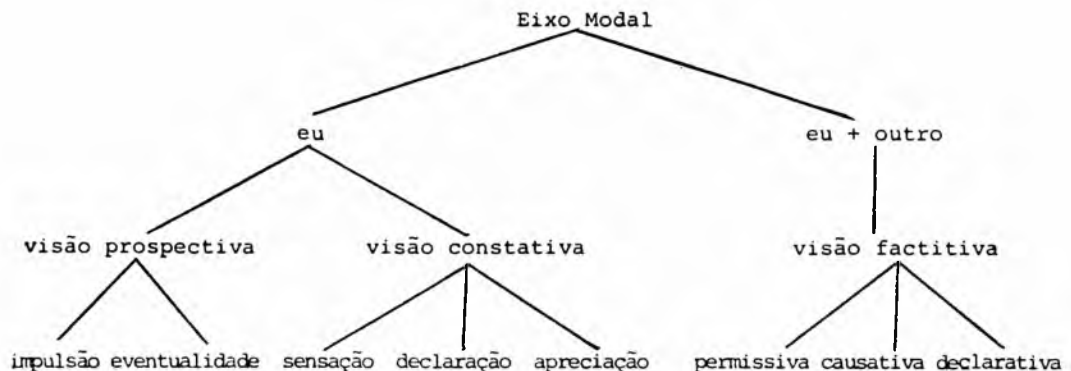


Figura 12

6. Os lingüistas apresentam diversas interpretações de modalidade, dependendo da perspectiva de abordagem, podendo ela ser ló-

gica, semântica, psicológica, sintática, pragmática e da teoria da enunciação. É necessário estudar a modalidade também sob o ponto de vista de outros lingüistas, ainda não mencionados neste estudo e que são apresentados por Meunier em “Modalités et Communication”, que passamos a resenhar.

Para *Galichet* a modalidade é uma categoria verbal, onde a apresentação do processo é feita como um fato puro e simples ou como uma coisa hipotética, desejável, querida e duvidosa. Exprime-se essencialmente pelo modo, que pode ser indicativo, condicional, subjuntivo e imperativo.

Segundo *Bonnard*, toda frase é pronunciada com o intuito de ensinar, de comunicar um sentimento ou uma vontade. A modalidade da frase designa uma atitude adotada pelo locutor quanto ao enfoque do fato enunciado. Para outros autores, as modalidades são as diversas nuances do sentimento ou do pensamento (possibilidade, desejo, protesto. ) que podem receber diferentes traduções na língua. O único inconveniente desse argumento é que ele leva a estabelecer um repertório, fatalmente incompleto de procedimentos estilísticos.

De acordo com *Brunot*, toda frase traz a marca das operações que emanam do locutor e que se dividem em operações de julgamento, de sentimento e de vontade. Elas modalizam ou modificam a rede de relações gramaticais. Estas constituem uma espécie de infraestrutura da língua. Os fatos são submetidos ao filtro da “subjetividade” e da tarefa do gramático. Essa tarefa consiste em inventariar os procedimentos lingüísticos que permitem a expressão de manifestações subjetivas ou psicológicas. Uma ação enunciada, contida em uma questão seja em um enunciado positivo ou negativo, apresenta-se com características bem diversas ao nosso julgamento, sentimento e vontade. Essas são, segundo *Brunot*, as modalidades da idéia, e ele as divide em três grandes conjuntos, a saber: julgamento, sentimento e vontade.

Segundo *Bally*, a enunciação é a comunicação de um pensamento representado, e a modalidade é a forma lingüística de um julgamento intelectual, de um julgamento afetivo ou de uma vontade que um sujeito pensante enuncia a respeito de uma percepção ou de uma representação do seu espírito. Por isso, em toda frase se deve distinguir dois elementos: *dictum* e *modus*.

O *dictum* é o enunciado, ou seja, o conteúdo representado (proposição primitiva, expressa pela relação sujeito-predicado)

O *modus* é uma operação que tem por objeto o *dictum*. Esse *modus* significa modalidade. Ex. (Figura 13):

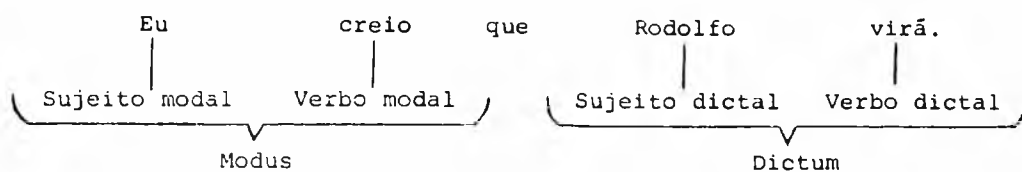


Figura 13

Meunier trata pormenorizadamente da modalidade do enunciado e da modalidade da enunciação. Antes, porém, estabelece as linhas mestras que o conduziram a tal. Para tanto ressalta as duas análises da comunicação lingüística, exploradas por Halliday e Jakobson.

Halliday propõe três sistemas em que a gramática do enunciado é o produto de uma estruturação com sistema. Apresenta três sistemas: o de transitividade, o de modo e o de tema.

O sistema de transitividade visa uma gramática de actantes ou de funções semânticas sem pontos em comum com a gramática de Fillmore. Assim em *Oscar ama Maria* e em *Maria ama Oscar*, há um predicado e mais de um argumento possível.

No sistema de modo a passagem para a asserção implica a escolha de uma opção por parte do locutor. Ex.:

Oscar ama Maria.  
 Oscar ama Maria?  
 Ama Maria!..

E no sistema de tema, o autor estuda com detalhes as diferenças entre passivo, ênfase ou tematização e outras estruturas.

Os sistemas de modo e de tema determinam muito bem o que os gramáticos descritivos denominam de “tipos de frases”

Jakobson, por sua vez, propõe o conceito de enunciado e de enunciação. O enunciado é a matéria enunciada, é o objeto da enunciação que envolve um processo e um ou mais protagonistas. A enunciação é todo o ato individual da produção de um enunciado que implica um processo e os protagonistas. O sujeito do enunciado pode ou não coincidir com o sujeito da enunciação. Ex.:

*Eu* acho que *eu* sou um homem inteligente  
 ↓                      ↓  
 Sujeito da              Sujeito do  
 enunciação              enunciado

Como se vê nesse exemplo, o sujeito do enunciado coincide com o da enunciação. Confrontemos o referido exemplo com o já citado para



a demonstração da formulação modal em que o sujeito do enunciado (*o cão*) não é idêntico ao da enunciação (*Eu*)

*Eu* acho que *o cão* é um animal inteligente.

↓ ↓                      ↓ ↓  
Sujeito da              Sujeito do  
enunciação            enunciado

Meunier trata desses mesmos problemas. Para ele, a gramática gerativa trata as modalidades de enunciação como sendo os constituintes abstratos das transformações que determinam a forma de superfície dos enunciados e sua interpretação semântica. Meunier arrola alguns grupos dos quais destacaremos dois:

O caso dos complementos adverbiais do tipo certamente, provavelmente, francamente. A interpretação semântica do mesmo advérbio incidirá em um verbo ou na frase toda, como nos exemplos seguintes:

Certamente ele fala.  
Ele fala certamente.  
Ele fala, certamente.

E o caso dos pronomes de 1ª e de 2ª pessoa, os quais Meunier acha importante chamar de *Eu* e *Tu*.

7 Em conclusão, lembramos que o nosso objetivo não foi o de criticar as teorias expostas, mas tão somente resenhá-las. Contudo, gostaríamos de fazer a seguinte observação:

Parece que os modelos dos diferentes autores não se contradizem, mas que se limitam a focalizar aspectos diferentes. A preocupação básica de todos é eminentemente descritiva e taxionômica. A própria resenha deixa entrever que a complexidade da matéria está a pedir novos e aprofundados estudos, principalmente os de caráter explanatório. Como se viu, se nenhum dos autores prescindiu das pesquisas realizadas anteriormente, todos deram contribuições valiosas para o conhecimento do assunto. A contribuição mais ampla foi, possivelmente, a de Pottier. Não ignoramos que o nosso trabalho teria ganho com o confronto desses textos com outros, tais como de McLuhan, e Greimas.

#### BIBLIOGRAFIA

- 1 — BARBOSA, Maria Aparecida — “Estrutura Sêmio-Táxica. Intra-Lexia. Alguns Taxemas Verbais.” in *Língua e Literatura* v. 4, São Paulo, USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1975.

- 2 — JAKOBSON, Roman — *Essais de Linguistique Générale* — trad. Paris, Editions de Minuit, 1963.
- 3 — MEUNIER, André — “Modalités et Communication”, in *Langages*, n° 37 p. 8-25.
- 4 — POTTIER, Bernard; AUDUBERT, Albert; PAIS, Cidmar Teodoro — *Estruturas Lingüísticas do Português*, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.
- 5 — POTTIER, Bernard — *Linguistique Générale* — théorie et description-Paris, Ed. Klincksieck, 1974.

## MODELOS EM LEXICOLOGIA

*Maria Aparecida Barbosa*

“Bien loin que l'objet précède le point de vue, on dirait que c'est le point de vue qui crée l'objet, et d'ailleurs rien ne nous dit d'avance que l'une de ces manières de considérer le fait en question soit antérieure ou supérieure aux autres” (Saussure, 1969, 23).

Numerosas são as investigações e os trabalhos publicados sobre a *palavra*. Concebida como um dos elementos constitutivos da linguagem e, ao mesmo tempo, como um dos níveis de análise, em Lingüística, admite variadas possibilidades de abordagem. Com efeito, tem sido estudada em seu estatuto de *palavra-objeto* ou de *meta-palavra*; como produto e criação de uma ideologia; como um complexo gramatical; como verbalização do pensamento; como disponibilidade do sistema; como manifestação concreta no discurso; como expressão; como conteúdo; como grandeza indissociável (significante/significado); como instrumento modelizante e modelizável; e, ainda, de muitas outras maneiras. A tomada em consideração de um ou de alguns desses aspectos fez que fossem criados, ao longo do tempo, diferentes objetos formais suscetíveis de exame, que se relacionam, por sua vez, de diverso modo, a disciplinas ou ramos da ciência da linguagem, assumindo, pois, estes ou aquelas considerável parte do seu complexo tratamento.

A multiplicidade das abordagens, dos sucessivos recortes de tais objetos formais e das disciplinas que possam corresponder-lhes torna impraticável um levantamento exaustivo. Do ângulo que aqui nos interessa, cumpriria assinalar que o significante é o objeto da fonologia, auxiliada pela fonética; o significado é estudado pela semântica; a combinatória inter-signos, dentro dos limites da palavra, é examinada pela morfossintaxe; ocupa-se da combinatória das palavras, da sua distribuição, da coerção que exercem umas sobre as outras nos sintagmas e nos enunciados, a sintaxe, sem que a isso se restrinja o seu objeto; o tratamento destes últimos aspectos, acres-

cido da dimensão semântica, conduz à proposição de uma sintaxe-semântica; a palavra no enunciado e na enunciação é discutida pela pragmática; preocupa-se a sociolinguística, também, com a palavra produzida em determinado contexto sócio-cultural; da palavra igualmente se ocupa a psicolinguística, ao tratar certos aspectos das relações entre o pensamento e a linguagem, dos processos de aquisição da linguagem e de suas patologias.

Desse modo, apresentam tais disciplinas e seus objetos amplas intersecções, ainda que variáveis, em relação à Lexicologia e aos seu objeto formal específico. Estudar a palavra em sua estrutura gramatical, semântica, semântico-sintáctica; examinar sua carga ideológica, sua força persuasiva, sua natureza modelizante; definir a rede de relações das palavras de um sistema linguístico; estudar o conjunto de palavras de tal sistema ou de um grupo de indivíduos, seja como universo lexical, seja como conjunto vocabulário; analisar o léxico efetivo, ativo e passivo, e fazer estimativas sobre o léxico virtual (1); considerar a palavra como um instrumento de construção e de detecção de uma “visão de mundo”, de uma ideologia, de um sistema de valores; abordá-la como um elemento instaurador e como um lugar privilegiado de reflexo da cultura; explicar os processos de criação e renovação da palavra, e de seu conjunto universo, o léxico, eis algumas das tarefas mais importantes de que se encarrega a lexicologia, um dos ramos da Linguística, e que tem por objeto específico a *palavra*.

Assim definidas muitas das possíveis abordagens da lexicologia, fica evidente a estreita relação que mantém com os outros ramos da Linguística. O observador menos avisado pode ser levado a confundir o campo de ação de um ou de outro ramo da ciência da linguagem, a encontrar dificuldades em sua delimitação. Entretanto, um exame mais atento revela diferenças sensíveis entre o morfo-sintaxe, a sintaxe, a semântica, a sintaxe-semântica, por exemplo, e a lexicologia, dentre as disciplinas que tomem a palavra como um objeto de análise. Considerada a palavra como um objeto formal — e somente nessa perspectiva —, poder-se-ia dizer que a lexicologia seria englobante em relação a tais disciplinas, englobadas, levando-se em conta os aspectos apontados no início deste artigo. De um ponto de vista mais amplo — da linguagem como objeto — a relação é, evidentemente, de intersecção, o que impõe à lexicologia, de maneira

---

(1) — MULLER, Ch. — *Initiation à la statistique linguistique*. Paris, Larousse, 1968.

PAIS, C.T. — *Ensaio semióticos-Linguísticos*. Petrópolis, Vozes, 1977.

enriquecedora, constantes abordagens interdisciplinares. Tal fato não lhe retira a especificidade, antes a reafirma com maior vigor

A palavra também é o objeto de exame da lexicografia, que a considera, no entanto, de outro ângulo, de vez que se define como uma técnica de tratamento da palavra, de compilação, de classificação, de que resulta, por exemplo, a produção de dicionários, de glossários, dentre outras. Há, certamente, entre a lexicologia e a lexicografia relações epistemológicas e metodológicas. Contudo, a especificidade do tratamento a que submetem a palavra assegura-lhes autonomia de métodos, de técnicas e até de modelos.

Com freqüência, o lexicógrafo necessita de certos modelos teóricos que expliquem determinadas características da estruturação de um conjunto lexical, para que possa dar tratamento adequado às unidades léxicas sob seu exame. O lexicólogo, por sua vez, apoiado em dados fornecidos pela lexicografia, pode construir modelos qualitativos ou quantitativos de um universo lexical, inclusive com bases empíricas, e propor, a partir de tais dados, modelos que permitam descrever a natureza e as funções desse universo; em semelhante esforço, tanto pode valer-se de uma taxionomia lexicográfica, como desenvolver os seus próprios modelos teóricos, tendo em vista a elaboração de uma nova taxionomia.

Noutra perspectiva, é possível ao lexicólogo formular hipóteses sobre as unidades, as propriedades e as relações do universo lexical, prescindindo dos dados lexicográficos, num procedimento eminentemente teórico-dedutivo.

Com efeito, se considerarmos a lexicologia como ciência e a lexicografia como tecnologia, compreende-se, sem dificuldade, que as suas atividades sejam complementares, muito embora cada qual dê tratamento específico ao léxico. Como acontece em outros campos do conhecimento, torna-se difícil estabelecer uma fronteira nítida entre a *praxis* da investigação científica — fazer saber — e a *praxis* tecnológica — saber fazer —.

Ao lexicólogo compete, portanto, dedutiva ou indutivamente, tentar analisar, descrever, explicar e reduzir a modelos os dados lexicais, cumprindo-lhe, ainda, na condição de cientista, procurar falsear esses mesmos modelos, num procedimento de validação e superação progressiva desses últimos.

Uma relação obviamente não exaustiva das tarefas atribuídas ao lexicólogo compreenderia: a) análise qualitativa dos dados lexicais; b) análise quantitativa desses mesmos dados; c) descrição da morfo-sintaxe-semântica das classes e subclasses de lexias lexicais e gra-

maticais; d) estabelecimento de uma rede semêmica de uma rede léxica; e) definição da estrutura vocabular; f) determinação do espectro táxico e da autonomia funcional das classes sintáticas do léxico; g) explicação dos processos de criação, ~~mudança~~ e renovação do léxico; h) organização de um quadro teórico da natureza e função dos modelos das unidades lexicais.

De acordo com Dubois (2), o lexicógrafo toma por objetos de seu discurso a *língua* e a *cultura* de tal forma que, no seu trabalho, atua ora como lingüista — já que necessita reportar-se explícita ou implicitamente a uma teoria lingüística, que lhe dá as diretrizes metodológicas de sua análise —, ora como antropólogo, na medida em que os elementos por ele levantados contribuem para a definição de determinada cultura ou civilização, ora até mesmo como historiador, geógrafo, jurista, etc., em função dos termos que se propõe examinar e definir.

Ao lexicógrafo, pois, compete, mais especificamente, a tarefa de classificar as lexias de um grupo sócio-lingüístico-cultural, segundo critérios e normas lexicográficas propriamente ditas. Desse modo, o produto do trabalho lexicográfico manifesta-se em vários tipos de obras, como sejam: a) dicionários monolíngües; b) dicionários bilíngües ou plurilíngües; c) dicionários de sinônimos e de antônimos; d) dicionários inversos; e) dicionários analógicos; f) dicionários enciclopédicos; g) vocabulários; h) glossários; i) vocabulários de freqüência; j) *thesaurus*; l) vocabulários fundamentais; m) vocabulários específicos, como, por exemplo, os vocabulários técnico-científicos.

Dentre os múltiplos objetos que compõem o campo da lexicologia, merece nossa atenção, aqui, o da distribuição das unidades do inventário lexical em classes e subclasses, segundo um modelo de análise semântico-sintática, em que se utiliza essencialmente a estruturação da semântica gramatical como critério de distribuição taxionômica.

São muito numerosos e diversos os critérios empregados, ao longo dos anos, para a distribuição das unidades lexicais em classes, geralmente denominadas “partes do discurso”, “classes de palavras”, “classes de vocábulos”, “espécies de vocábulos” (3)

Alguns desses critérios são baseados na forma de expressão, outros, na forma de conteúdo, outros, ainda, na função das palavras

---

(2) — DUBOIS, J. et B. — *Introduction à la lexicographie: le dictionnaire*. Paris, Larousse, 1971.

(3) — BIDERMAN, M.T.C. — *Teoria lingüística (Lingüística quantitativa e computacional)*. Rio, Livros Técnicos e Científicos, 1978.

no sintagma e no enunciado; há aqueles que combinam esses três aspectos, como também aqueles que se fundam no comportamento da palavra, no que diz respeito à flexão; outros, enfim, baseiam-se nas latitudes combinatórias dos signos mínimos, nos limites da palavra, etc.

Sem entrar no mérito dos diferentes modelos classificatórios, notamos que nos modelos dos gregos, dos gramáticos latinos, nas adaptações feitas a esses modelos na Renascença, assim como, em épocas mais recentes, nos modelos de Hermann Paul. Otto Jespersen, Bruno Snell, Sweet, Vendryès, Martinet, Tesnière, sempre prevalece um daqueles critérios.

Assim, afirma Jespersen, “é preciso não desprezar nenhum critério, que ele diga respeito à forma, à função ou ao sentido, mas é importante lembrar que a forma, o critério mais acessível, pode levar-nos a considerar, para determinada língua, classes de palavras que não são válidas para outras línguas, e que o sentido, não obstante sua importância, é difícil de manejar, e, sobretudo, que é impossível fundamentar uma classificação sobre definições simples e de fácil aplicação” (4)

Sweet, por exemplo, considera que “a única definição satisfatória que se possa dar de uma parte do discurso é necessariamente uma definição formal: a palavra *neve*, por exemplo, não é um nome porque designa um objeto mas porque pode ser sujeito de uma proposição, porque admite um plural em *—s*, porque pode ser precedida de um prefixo definido (artigo definido), etc., e o mesmo acontece com *brancura*” (5)

Um modelo bastante original, baseado em critérios e considerações epistemológicas completamente diferentes das até aqui arroladas é o construído por Josette Rey-Debove (6) Propõe em um dos seus modelos de abordagens lexical, uma taxionomia fundada na distinção das semióticas denotativas, conotativas e metassemióticas. O Universo léxico ( $l_1$ ) de uma língua ( $L_1$ ) compreenderia, de acordo com o seu ponto de vista, o conjunto das palavras mundanas, destinadas a falar do mundo (léxico mundano da linguagem-objeto), como, por exemplo, *casa*, *respirar*, *mortal*, etc.; o conjunto das palavras metalingüísticas, destinadas a falar da linguagem (metaléxico da metalinguagem), como, por exemplo, *adjetivo*, *declinação*, *gra-*

---

(4) — JESPERSEN, O. — *La philosophie de la grammaire*. Paris, Minuit, 1971, p. 70.

(5) — SWETT, *apud* JESPERSEN, O., *Op. cit.*, p. 184.

(6) — REY-DEBOVE, J. — *Le metalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*. Paris, Le Robert, 1978.

*matical*, etc.; o conjunto das palavras neutras, que contém todas as palavras atemáticas de alta freqüência, palavras lexicais e gramaticais, suscetíveis de entrar em qualquer discurso, mundano ou metalingüístico (léxico neutro), como, por exemplo, *ele, que, sobre, depressa*, etc.

Os quadros classificatórios apresentados pelos gramáticos da língua portuguesa do Brasil são essencialmente pautados naqueles critérios anteriormente assinalados e, mais especificamente, na forma do conteúdo da parte lexical da palavra (morfema lexical). O significado do lexema (Pottier) constitui, pois, para as unidades lexicais — consideradas em sua função primeira no sistema — o elemento determinante de sua inserção em tal ou qual classe. Isso se verifica, por exemplo, numa primeira grande compartimentagem, a classe dos *nomes* e a dos *verbos*, e nas subclasses por elas contidas, substantivos, adjetivos, verbos e, sobretudo, nas microclasses, substantivos concretos, abstratos, comuns, próprios, coletivos; adjetivos restritivos ou explicativos; verbos “de ação”, “de estado”, etc. O morfema lexical permite definir *mesa, blusa, amizade, sabedoria, cardume, colméia, Ásia, África* como substantivos comuns, concretos; abstratos; coletivos; próprios. Podemos, pois, chamar semelhante classificação de *taxionomia lexemática*.

Propomos nós, além dessa classificação lexemática, uma taxionomia de classes e subclasses de vocábulos lexicais que se fundamenta em seus morfemas gramaticais (gramemas). Na verdade, as macroclasses dos nomes e dos verbos são classes de equivalência sintáxico-semânticas, que reúnem elementos que não são idênticos, mas que puderam ser agrupados por um critério de equivalência. Dentre outros, tal critério pode ser o da forma de conteúdo gramatical. Uma análise desse tipo mostra que tanto o substantivo como o adjetivo, embora tenham estatuto semântico lexical diferente, combinam esse lexema com *taxes* (significados gramaticais) *estáticas* e *descritivas* (mesmo quando se trata de lexemas dinâmicos, como *corr—ida*, por exemplo); ao contrário, os verbos tem estruturação táxica *dinâmica* (mesmo para os lexemas não dinâmicos, como no caso dos verbos de estado; *estava*, por exemplo)

As subclasses dos nomes podem ser estabelecidas, tomando-se em consideração os conjuntos diferentes de *formantes* (significados gramaticais obrigatórios para uma classe) que as caracterizam.

De um lado, temos os substantivos, cujos formantes gramaticais são o gênero e o número, a nível de estrutura vocabular, e a determinação, a nível de sintagma. Seus formantes lexicais, se assim



podemos denominar os traços exclusivos e obrigatórios, a nível da semântica lexical, são a autoincidência e a particularização. De outro, os adjetivos, cujos formantes gramaticais são a concordância e a disponibilidade combinatória para o gramema /—mente/ Quanto à semântica lexical, a característica de incidir sobre uma base e o traço da generalização.

Se, gramaticalmente, é possível chegar a uma definição satisfatória de substantivo e adjetivo, o mesmo não se dá, no que diz respeito à definição lexical. A proposição tradicional de que são substantivos as palavras que denotam substâncias, pessoas ou coisas, e de que são adjetivos as palavras que denotam qualidades daqueles objetos, não resiste à análise.

Como observa Jespersen (7), muitos substantivos têm sua origem numa qualidade particular; outros, cuja origem se desconhece, representam uma qualidade particular que se escolheu para designar um objeto. A distinção entre “substância” e “qualidade” não tem, pois, grande sentido em lingüística. Além disso, de um ponto de vista filosófico, não se apreende jamais as substâncias senão pelas suas qualidades; a essência de uma substância é a soma de todas as qualidades, a respeito das quais percebemos ou concebemos que se acham ligadas entre elas de determinada maneira. Pensava-se outrora que a substância era uma realidade em si e que as qualidades não tinham existência real. Parece que a tendência, atualmente, é pensar o contrário e considerar a substância ou “substrato” das diversas qualidades como uma pura ficção que nossos hábitos de pensamento tornam mais ou menos necessária. Dir-se-ia, pois, que são as “qualidades” que constituem a realidade, ou seja, aquilo que percebemos e aquilo que tem para nós determinado valor.

É preciso reconhecer, igualmente, que a definição tradicional não permite resolver o problema dos substantivos abstratos, como *sabedoria* e *bondade*, por exemplo, que denotam exatamente as mesmas qualidades que os adjetivos *sábio* e *bom*. Como se pode observar, não só a taxionomia mas também a própria conceituação das classes e subclasses está a exigir profundo reexame, deve ser repensada em novos termos. ××

Para sintetizar, diríamos que há duas maneiras básicas de se conceituarem e organizarem as classes de palavras: I — a que se pauta em critérios lexemáticos; II — a que se funda em critérios taxemáticos.

I. De acordo com o critério lexemático, o lexema — representante lingüístico do universo referencial — constitui a base da clas-

---

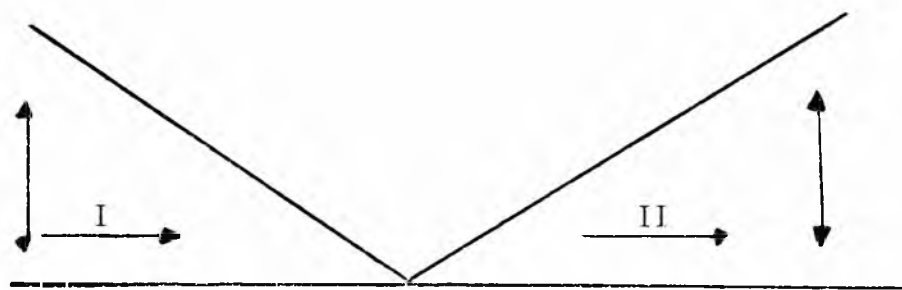
(7) — JESPERSEN, *Op. cit.*, p. 88.

sificação: /menin-a/, /pat-a/, cachorr-a/, por exemplo, são substantivos comuns, concretos, não por causa do gramema, que é o mesmo para todos, mas em virtude do lexema. Esta, parece-nos, tem sido a base de classificação nos modelos citados anteriormente. Acrescentaríamos a estes, ainda de acordo com o primeiro critério, outro modelo de Pottier, que permite distinguir substantivo e adjetivo, quanto à incidência e à perspectiva.

O substantivo é *autoincidente*, existe no código, para incidir sobre si mesmo. O adjetivo, embora tenha um significado autônomo, existe no código, para incidir sobre o substantivo, isto é, para ampliar e especificar o significado da base substantival. O substantivo tem uma *perspectiva fechada* e particularizante, não designa nada fora de si mesmo. *Livro*, por exemplo, designa algo para dentro de *livro*, que é o próprio livro, e nada fora desse objeto. Toda palavra tem subjacente uma frase, pois a palavra é uma redução do enunciado. Assim, *livro* tem subjacente a si mesmo o enunciado *O livro é*, no sentido lógico, ou seja, o substantivo designa um “objeto” na sua existência.

O adjetivo, ao contrário, designa algo que está fora dele, *lindo*, por exemplo, designa algo que está fora de *lindo*. É a qualidade de algo.

Desse modo, temos (8):



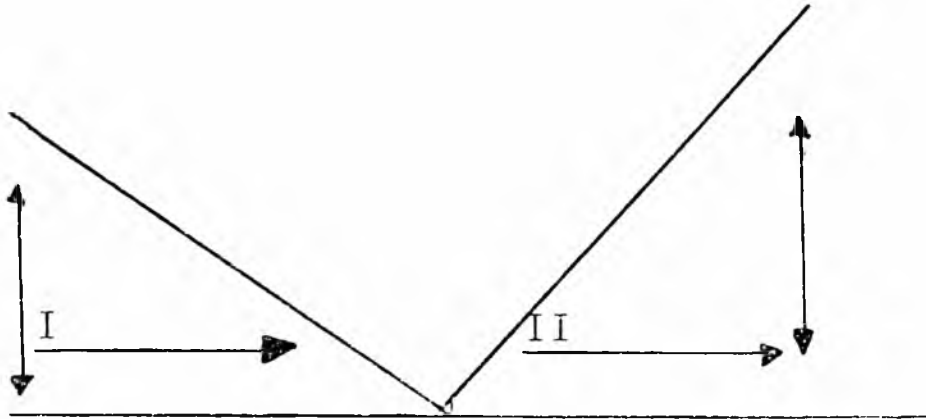
substantivo  
perspectiva fechada  
*terra* só se diz da  
terra

adjetivo  
perspectiva aberta  
*terroso* se diz de tudo que se quer

Um desdobramento do modelo anterior permite distinguir o substantivo concreto do abstrato, com base na oposição entre perspectiva fechada e aberta:

---

(8) — POTTIER, B. — *Introduction à l'étude linguistique de l'espagnol*. Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1972, p. 93.



substantivo concreto  
*mesa*  
*cadeira*  
perspectiva fechada

substantivo abstrato  
*feiura*  
*sabedoria*  
perspectiva aberta

J.N. Keynes explica a definição segundo a qual um nome concreto é o nome de uma coisa e um nome abstrato é o nome de uma propriedade, dizendo que “um nome concreto designa todo objeto ao qual podem ser atribuídas propriedades, é, pois, o sujeito das propriedades, enquanto um nome abstrato designa todo objeto que pode ser atribuído a um outro objeto, é, pois, uma propriedade dos sujeitos” (9) Isso confirma o que dissemos sobre a questão da incidência e da perspectiva.

Num trabalho anterior nosso (10), propusemos um modelo que permite classificar o substantivo quanto ao dinamismo, presente ou ausente no lexema. Por esse critério, os substantivos podem ser classificados em três tipos:

Há substantivos que dão uma idéia de dinamismo, dentro da descrição estática que fazem de um processo. Esse processo, pois, é visto estaticamente, com abstração de seu dinamismo verbal. Apresentam tais substantivos uma base comum com o verbo, como, por exemplo, *a corrida/correr*, conservando o traço dinâmico lexical do verbo, e, ao mesmo tempo, a descrição estática que os formantes gramaticais lhes emprestam.

Há substantivos que são exclusivamente descritivos estáticos, como, por exemplo, *mesa*, sem correspondente lexêmico verbal.

(9) — KEYNES, *apud* JESPERSEN, *Op. cit.*, p. 181.

(10) — BARBOSA, M.A. — *Língua e discurso: contribuição aos estudos semânticos-sintáticos*. 2 ed. São Paulo, Global, 1981, p. 104.

Enfim, há substantivos que têm uma base lexêmica comum com o verbo, mas que, diferentemente dos primeiros, permanecem com a característica fundamental do substantivo, a descrição estática, como, por exemplo, na oposição *âncora/ancorar*

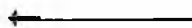
Observando-se as relações entre o primeiro e o terceiro tipos, verifica-se que a base lexêmica dos substantivos correspondentes ao primeiro tipo já indica dinamismo. Quando de uma descrição sêmica de /corr-/ /danç-/, teríamos “processo de ”, ao passo que, na descrição semêmica dos substantivos do terceiro tipo, como, por exemplo, /âncor-/, /chav-/, teríamos “objeto material. ”

A descrição do substantivo, quanto ao dinamismo lexical, auxiliaria, talvez, a resolver certas dificuldades de classificação dos *deverbais*, em que nem sempre é possível detectar a classe primeira, em sistema, da palavra.

Além disso, permitiria uma melhor distinção entre substantivos de língua, substantivos de discurso, verbos (dinamismo de sistema), verbos transformados em substantivos de discurso (dinamismo de discurso, numa visão substantiva, portanto estática), verbos transformados em substantivos de língua (estaticidade) (11)

Desse modo, temos:

substantivo de língua	movimento de categorização	substantivo de discurso	verbo de língua e de discurso
--------------------------	-------------------------------	----------------------------	----------------------------------



<i>O jantar está na mesa</i>	(alta freqüência do substantivo de discurso)	<i>O jantar depres- sa faz mal</i>	<i>Vou jantar em sua casa.</i>
----------------------------------	--	--	------------------------------------

II. As classes e subclasses de palavras podem ser definidas segundo critérios taxemáticos, da semântica gramatical.

Como dissemos mais acima, propomos, neste artigo, além de uma classificação lexemática, uma taxionomia de classes e subclasses de vocábulos lexicais baseada em seus morfemas gramaticais. Ao contrário do que ocorre com o ponto de vista lexical, em que as definições e classificações são bastante complexas, como vimos, a utilização do critério gramatical permite alcançar resultados muito mais satisfatórios. Desse ângulo, o morfema gramatical constitui a base da classificação.

(11) — POTTIER, *Op. cit.*, p. 97

Observamos anteriormente que as macroclasses dos nomes e dos verbos se distinguem pelo caráter dinâmico ou estático das *taxes*. Os substantivos e adjetivos combinam seus *lexemas* com determinadas *taxes* estáticas e descritivas, como as de gênero e número, por exemplo, enquanto os verbos os combinam com *taxes* dinâmicas, como o tempo, modo e voz, por exemplo.

O adjetivo e o substantivo constituem subclasses do nome. Numa classificação mais geral, distinguem-se pelos seus formantes. Assim, os substantivos caracterizam-se fundamentalmente pelo gênero, número, determinação, autoincidência; os adjetivos, pela concordância e pela incidência sobre uma base.

O substantivo, como se pode observar, compreende várias subclasses, que convencionamos designar por A, B, C, D, E, F, e que podem ser definidas pelos signos gramaticais anexados ao *lexema*.

Apresentam esses signos, em sua estruturação semântica, *semas* gramaticais genéricos, *taxemas*, de estrutura e função as mais variadas e que conduzem à inserção dos substantivos numa ou noutra subclasse.

A subclasse A apresenta os seguintes *taxemas*:

A.1 *Taxemas* obrigatórios indicados nos limites da palavra: gênero, número, autoincidência, base de concordância.

A.2. *Taxema* obrigatório indicado por outra palavra: determinação.

A.3. *Taxemas* facultativos indicados na palavra: especificidade e grau.

A.4 *Taxemas* facultativos indicados por outras palavras: quantificação, substituição, transferência, dêixis, extensão, incidência, adjetivação, comparação.

A subclasse A possui, como se pode notar, um conjunto de *sememas* gramaticais (*taxes*) que são comuns a todas as subclasses do substantivo, os formantes da classe substantival. Desse inventário, fazem parte substantivos como, por exemplo, *mesa*, *menina*, *necessidade*, *borracha*, *beleza*, etc.

A subclasse B abrange os substantivos que têm o conjunto tático da subclasse A e, ainda, a *taxe* do *aspecto*. Esta confere ao substantivo uma característica semântica importante, a de sintetizar numa palavra toda uma expressão analítica, com um sujeito, um verbo e um complemento subjacentes. Por conseguinte, atribui-lhe

uma “ação” que pode ser precisada em seu início, em seu transcurso, em seu término, em seu resultado, conforme o tipo de gramema aspectual que contenha. Dessa maneira se classificam substantivos como *produtor, delegador, delegação, delegado, censo*, etc., que contêm em sua estrutura, além dos formantes substantivais estritos, o gramema de aspecto.

De acordo com o modelo de Pottier (12), o aspecto não é, em primeiro lugar, exclusividade do lexema verbal mas aparece também no gramema verbal, o que permite detectar não só “a maneira de ser da ação” como também “o ponto em que se dá a ação” (Cf. *despertar, despertando, despertado, desperto*); em segundo lugar, o aspecto não é exclusividade do verbo mas pode constar da estrutura vocabular de substantivos e adjetivos (Cf. *vendedor, decoração, deleitável, compreensível, compreensivo, alargável, alargante, alargado, largo, censor, delegado, ventilador*, etc.)

A subclasse C decorre da anterior, na medida em que compreende substantivos — e a mesma análise se aplica a uma subclasse de adjetivos — que, possuindo um gramema de aspecto, apresentam uma *voz subjacente à estrutura vocabular*, além de conterem, obviamente, o conjunto tático da subclasse A (Cf., por exemplo, *doador, donatário*, cf., ainda, *rua alargável*, etc.)

O gramema de aspecto no substantivo e no adjetivo indica sempre uma ação, seja ela potencial (aspecto 1), em curso (aspecto 2), no seu final (aspecto 3), ou o resultado de uma ação (aspecto 4) Mesmo no aspecto 4, em que o resultado é descritivo, já houve, diacronicamente, traços de um dinamismo perfectivo terminal. Sincronicamente, salvo alguns vestígios, tais traços acham-se anulados, implicando ausência de ação (Cf. *O delegado matou o bandido*)

O exame desses fatos levanta uma questão interessante. Se o indicador semântico gramatical *voz* expressa sintaticamente o dinamismo do verbo, é lícito considerar uma voz subjacente nos casos em que substantivos e adjetivos apresentam a oposição dinâmico/estático, expressa no gramema de aspecto. Assim, ter-se-ia, no caso do substantivo, a correspondência: aspecto 1 (dinâmico, perfectivo, inicial) — voz ativa; aspecto 2 (dinâmico, imperfectivo) — voz passiva; aspecto 3 (dinâmico, perfectivo, terminal) — voz passiva; aspecto 4 (não dinâmico) — voz atributiva. No caso do adjetivo: aspecto 1 — voz passiva; aspecto 2 — voz ativa; aspecto 3 — voz passiva; aspecto 4 — atributiva (Cf., por exemplo, *rua alargável, moça impressionante, saia alargada, rua larga*) Além disso, note-se

---

(12) — POTTIER, B. — *Linguistique générale. Théorie et description*. Paris, Klincksieck, 1974.

a correspondência: aspecto dinâmico imperfectivo — voz intransitiva (cf. *pessoa infalível*); aspecto dinâmico imperfectivo — voz médio-transitiva (cf. *menina infatigável*, *menina que não se fatiga*)

A subclasse D compreende os substantivos que possuem o conjunto tático da subclasse A e têm, além disso, como indicador semântico gramatical específico a *indicação*, expressa através de gramemas do tipo semi-autônomo (*vice*, *super*, etc.) ou aqueles que se referem a relatores autônomos (*sobre*, *de*, *com*, etc.) Ambos os tipos podem conter semas espaciais, ou temporais, ou nocionais (Cf. *ante-sala*, *ex-veresador*, *arquiduque*, *sobrecarga*)

A subclasse E abrange os substantivos que possuem o conjunto tático da subclasse A e têm como caracterizador o taxema *modalidade*, expresso geralmente por gramemas como /-ando/, /-endo', /-oira/ A modalidade não se confunde com o aspecto, pois acumula outros traços além desse: o modo, o tempo, a formulação de apreciação. Como este último tem por marcas o tempo e o modo, conclui-se que o predominante é a formulação.

Há nesse tipo de substantivo — e o mesmo se verifica em adjetivos correspondentes — uma convergência de tempo (presente ou futuro) e de modo (indicativo ou subjuntivo)

O taxema modalidade define-se, pois, no substantivo, como o resultado da combinatória tempo, modo (ambos suportes formais da formulação) e de aspecto (cujo gramema é a forma final daquele) Dessa maneira, o gramema /-ando/ de *formando* tem os seguintes semas: “+ futuro”, “+ indicativo”, “+ aspecto dinâmico imperfectivo”, “+ eventual”

A subclasse F comporta em seu inventário os substantivos que, além do conjunto tático da subclasse A, apresentam como caracterizador o taxema *desenvolvimento*, geralmente expresso na combinatória inter-lexias. Acha-se ligado aos taxemas de aspecto, de proposição, de modo e de tempo. Depreende-se da combinatória de uma ou mais lexias ou de um morfema adjunto a um vocábulo, um processo que pode ser visto como algo já passado, como algo em curso, como algo que acontecerá, como algo que termina, como o resultado de algo (Cf. *o aspirante a prefeito*, *o futuro prefeito*, *o prefeito eleito*, *o prefeito que sai*, *o ex-prefeito*) Não são todos os substantivos, evidentemente, que comportam semelhante tipo de combinatória, mas somente aqueles que comportam um “estado” (e não apenas uma “qualidade”) Além disso, a maior compatibilidade se verifica com o sema “humano” da base substantival.

Constituem as taxes do taxema desenvolvimento os significados: ação eventual, ação inicial, ação em curso, fim de ação, resultado de ação. Aparentemente, haveria coincidência do taxema desenvolvimento com o taxema aspecto. Entretanto, a expressão analítica que subjaz a cada um deles comprova uma nítida diferença.

Nos substantivos com gramema de aspecto, que indica o modo de ser da ação, temos, por exemplo:

“A *delegação* de poderes. ” em que *delegação* equivale ao *ato de delegar*;

“O *delegado* para essa missão. ”, em que *delegado* equivale à *pessoa que foi delegada*.

“O *delegador* de poderes. ”, em que *delegador* equivale a *a pessoa que delega*.

Tais substantivos sintetizam uma expressão analítica de base, em que sempre aparecerá, *explicitamente*, uma ação verbal. Das transformações por que passa essa expressão analítica, resulta uma palavra, em estrutura de superfície, que tem a base lexicomática do verbo, portanto, com todos os seus traços sêmicos e, ainda, com os morfemas gramaticais que correspondem à integração do sujeito e dos complementos desse mesmo verbo. Logo, a estrutura de tais substantivos envolve lexemas, gramemas do tipo aumento e gramemas do tipo formante. São sempre palavras derivadas, ou porque derivam de uma expressão analítica, ou por terem uma modalidade de formação vocabular derivacional.

No caso de *futuro prefeito*, *prefeito eleito*, etc., têm-se implicitamente as noções de ação, de momento da ação, mas não do modo de ser da ação. Além disso, do ponto de vista formal, a manifestação estrutural do desenvolvimento é substancialmente diversa da do aspecto. No aspecto, como vimos, a palavra tem em sua estrutura lexema, gramema aumento e gramema formante; é sempre derivada. No desenvolvimento, a palavra base tem apenas lexema e gramema formante; é, pois, primitiva ou composta.

Não obstante, a palavra portadora do gramema aspectual contém, simultaneamente, o gramema de desenvolvimento, já que indica *ação*, *o momento da ação* (desenvolvimento) e *o modo de ser da ação* (aspecto)

Sem dúvida, um exame mais minucioso levaria à proposição de outras subclasses, além das que apontamos. Há que ressaltar que todas as subclasses definidas por este ou aquele taxema privativo têm como subconjunto comum o conjunto tático da subclasse A,



que representa, assim, o mínimo táxico da classe. Por essa razão, o inventário desse tipo é proporcionalmente muito maior. O mesmo ocorre, quanto ao adjetivo e ao verbo.

Por conseguinte, a subclasse A indica a arquiteaxia, isto é, a neutralização (processo) táxica de todas as subclasses resulta na arquiteaxia (produto). O conjunto de traços gramaticais obrigatórios para todos os substantivos, em termos de gramemas formantes, elementos definidores da classe. Em outras palavras, aquilo que define um substantivo, em termos de organização táxica. Desse modo, será substantivo, taxicamente, toda a palavra que, a nível de sistema, ou por processo de transferência, a nível de discurso, presente em sua estrutura gramatical os taxemas gênero, número, determinação, base de concordância — formantes do substantivo.

Percebe-se, pois, que existem, na classe dos substantivos, subclasses identificadas por taxemas que não são comuns a todos os elementos dessa classe de equivalência semântico-sintática.

Contudo, há um conjunto de taxemas que são comuns a todas as subclasses: são os que restam quando se neutralizam as oposições que as distinguem entre si, isto é, quando se anulam os subconjuntos-diferença, mantendo-se apenas o subconjunto que constitui a intersecção entre elas.

Logo, o subconjunto de taxemas comuns a todas as subclasses de uma classe sintática do léxico é a sua *arquiteaxia*. Todos os substantivos que se caracterizam por esses taxemas, e somente por esses, podem ser considerados, do ponto de vista de sua estruturação semântica gramatical, arquilexias. No caso das relações taxêmicas acima examinadas, são os substantivos da subclasse A.

Se dissermos que as subclasses de uma mesma classe sintática do léxico estão em relação de oposição transitiva umas com as outras, quanto a seus conjuntos taxêmicos — ou suas *taxias* —, estarão, necessária e simultaneamente, em relação de oposição inclusiva com a arquiteaxia.

Desse modo, se a *taxia* é o conjunto de todos os taxemas de uma classe, teremos:

$$\text{Taxia} = \{T_1, T_2, T_3, \dots, T_n\} = T$$

$$\text{Arquiteaxia} = \{T_a \cap T_b \cap T_c\}$$

onde A, B, C são subclasses.

Donde:

$$\text{Arquiteaxia}_i \subset \text{taxia da subclasse A}$$

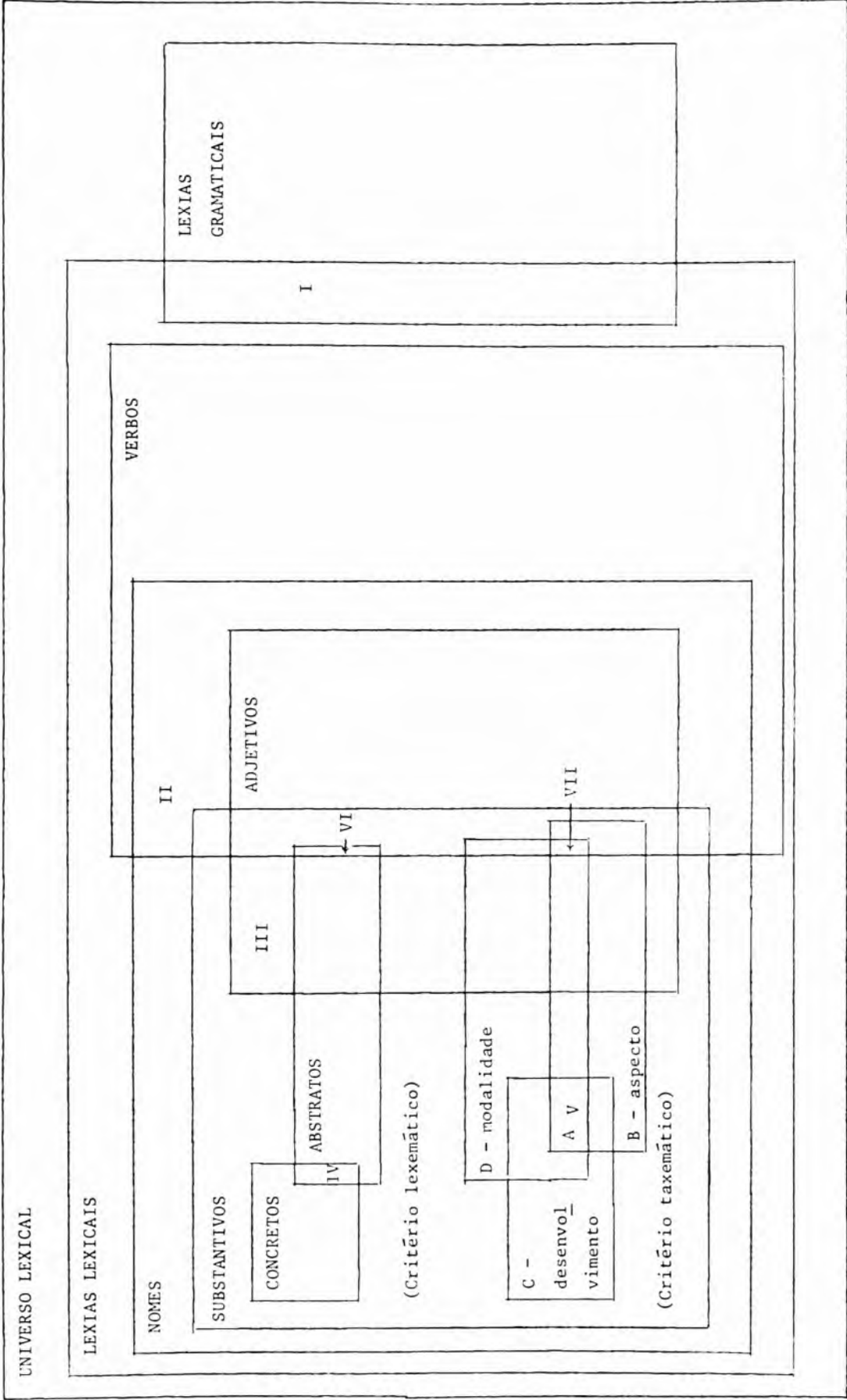
$$\text{Arquiteaxia}_i \subset \text{taxia da subclasse B}$$

Os taxemas que integram o subconjunto arqntaxia não são arqntaxemas, pois reserva-se essa acepção para taxemas como, por exemplo, a *formulação*, que neutraliza a oposição entre formulação modal, locutiva, qualitativa, quantitativa. Desse ponto de vista, portanto, *formulação* é um *arqntaxema*.

### CRITÉRIOS LEXEMÁTICOS E TAXEMÁTICOS PARA DEFINIÇÃO DAS INTERSECÇÕES DOS SUBCONJUNTOS DO UNIVERSO LEXICAL

Intersecção I — *lexias lexicais/lexias gramaticais*. Inicialmente, deve dizer-se que tanto as primeiras como as segundas são condicionadas por uma mesma visão do mundo, subjacente a determinada língua e cultura. As *lexias lexicais* constituem designações de recortes culturais do universo antropológico e sustentam-se na tensão *designationes/designata*; estão ligadas diretamente ao extra-lingüístico e sua estrutura vocabular compreende *lexemas* — suportes de conceito — e *gramemas* — indicadores de função, ou seja, {1, g}. As *lexias gramaticais* constituem uma representação meramente lingüística e sua estrutura compreende apenas *gramemas*, ou seja, {g}, aonde o seu papel de indicadores de função, ou o de estabelecer relações entre as designações (relação) ou o de expressar a apreciação do enunciado sobre a coisa enunciada, as marcas da enunciação (formulação) Temos, assim, definidos os conjuntos-diferença, na estrutura vocabular e na correspondente estruturação semântico-sintática. Verifica-se, entretanto, uma intersecção. De um lado, dentre as *lexias lexicais*, alguns verbos, como os ditos “de ligação” e os auxiliares, não obstante apresentarem um *lexema* — designação de recorte —, ocorrem no enunciado como indicadores de função, seja de sintagmas nominais, no caso dos “de ligação”, seja de base de sintagma verbal, no caso dos auxiliares. De outro lado, dentre as *lexias gramaticais*, os chamados “advérbios” têm um comportamento adjetival, no caso daqueles em *-mente*, por exemplo, e muitos outros constituem também designações de recortes culturais como *ontem* = “o dia anterior a hoje”, sem prejuízo de seu papel de indicadores de função.

Intersecção II — *nomes/verbos*. Ambas as classes sintáticas integram as *lexias lexicais*, ou seja, pertencem à classe semântica da designação. Sua estrutura vocabular compreende *lexemas* e *gramemas*. Além do fato de que verbos podem ocorrer como base de sintagma nominal, nos processos de transferência, definem-se simultaneamente como subclasses dos nomes e dos verbos as formas verbo-



nominais, taxemáticos como os participípios, que se atualizam em diferentes contextos, ora como nomes, ora como verbos, ora em situação de completa neutralização da oposição. Do ponto de vista taxemático, nomes e verbos apresentam subconjunto de taxemas comuns, como o número, o aspecto e a modalidade. Quanto aos conjuntos-diferença, o nome é a descrição estática de um ser, de um ter, de um lazer, e a força do taxema determinação é tal que neutraliza o eventual dinamismo do lexema. O verbo, por sua vez, é a configuração dinâmica de um ser, de um ter, de um fazer, no plano lexemático, e apresenta formantes exclusivos como pessoa e tempo, no plano taxemático.

Intersecção III — substantivos/adjetivos. De um ponto de vista lexemático, opõem-se os substantivos, por sua perspectiva particularizante, fechada, aos adjetivos, com sua perspectiva generalizante, aberta. Do ângulo taxemático, a determinação e a auto-incidência são taxemas exclusivos dos substantivos, enquanto os adjetivos caracterizam-se pelos taxemas indicência e concordância. Contudo, define-se igualmente um conjunto-intersecção. Os substantivos abstratos, no plano lexemático, configuram-se como designações de atributos, com perspectiva generalizante, aberta. No plano taxemático, substantivos e adjetivos compreendem subclasses que apresentam taxemas comuns, além do gênero, do número e do grau; trata-se das subclasses que têm, além daqueles, os taxemas do aspecto, da modalidade e da indicação (cf., por exemplo, *vendedor*, *recenseamento*, *vestibulando*, *alargante*, *alargável*, etc.)

Intersecção IV — substantivos concretos/abstratos. Quanto ao critério lexemático, opõem-se como duas subclasses dos substantivos, estabelecendo-se os conjuntos-diferença, com base na distinção perspectiva fechada/perspectiva aberta. Pelo mesmo critério lexemático, configura-se a intersecção, pela descrição estática.

Intersecção V — subclasses de substantivos. No plano taxemático, todas as subclasses de substantivos apresentam como taxemas comuns, a determinação, a auto-incidência, o gênero, o número, o grau, definindo-se, pois, uma arquiteia substantival (subclasse A). Estabelecem-se, por outro lado, os conjuntos-diferença: a subclasse D contém o taxema modalidade (como, por exemplo, em *formando*); a subclasse C; o taxema desenvolvimento (como, por exemplo, em *ex-prefeito*): a subclasse B, o taxema aspecto (como, por exemplo, em *vendedor*, *recrutador*, *recenseador*, *recrutamento*, *recenseamento*, *(o) recenseado*, *recruta*, *censo*, etc. Observe-se, igualmente, a intersecção entre as subclasses B e D.

Intersecção VI — intersecção substantivo/adjetivo/verbo. No plano lexemático, substantivos, adjetivos e verbos contém lexemas, como designações que são. Entre os substantivos, há os que designam

processos, nomes de processos, como *construção*, *análise*, por exemplo; há nomes de agente, aos quais subjaz um processo, como *vendedor* (x vende y a z), embora a descrição de tais processos seja estática; por outro lado, há verbos que não designam processo mas um ser ou um ter, ou seja, atribuição, estática, quanto ao lexema, embora em combinatória com o dinamismo próprio do verbo.

Intersecção VII — substantivos/adjetivos/verbos. Quanto ao critério taxemático, várias subclasses de substantivos e adjetivos apresentam taxemas que são comuns aos do verbo, como o número, o aspecto, o modo e a modalidade. Por outro lado, as formas verbo-nominais, como o infinito, o gerúndio e o particípio podem aceitar, em muitas de suas ocorrências, a determinação — se atualizadas como base de sintagma nominal — e, conseqüentemente, a auto-incidência, dois taxemas do substantivo; noutras ocorrências, o taxema da incidência sobre base substantival e a concordância, próprias do adjetivo, se atualizadas nessa função; ou, ainda, ocorrer como base de sintagma verbal; finalmente, podem ocorrer em atualizações onde se verifica a completa neutralização da oposição nome/verbo. Temos, pois, que, no plano taxemático, algumas subclasses de substantivos, adjetivos e verbos são comuns, como intersecção absoluta das classes nome/verbo.

Apresentamos, aqui, um modelo parcial de taxionomia léxica baseado em critérios lexemáticos e um segundo modelo, igualmente parcial, fundado em critérios taxemáticos. Como se vê, os tipos de classificação não conflitam mas articulam-se, na medida em que semântica lexical e semântica gramatical mantêm entre si uma relação de interdependência funcional, de modo que se torna possível, nesses termos, construir uma taxionomia léxica mais adequada e satisfatória, porque compatível com o funcionamento das unidades lexicais na tensão sistema/discurso, ou seja, uma taxionomia semântico-sintáctica.



## DE MARIANA E HELOISA

*Maria Helena Nery Garcez*

Cinco séculos de distância separam estas duas mulheres que viveram em religião — se é que Mariana constitui realmente uma personagem histórica — célebres pelos intensos dramas passionais de que foram protagonistas. Heloísa, de indiscutida existência histórica, viveu sua paixão, de todos conhecida, no século XII, em França, enquanto que Mariana tê-la-ia vivido no século XVII, em Portugal. O relacionamento entre Abelardo e Heloísa foi primeiramente ilegal, depois se sacramentou pelo matrimônio, até que, sobrevinda a tragédia que destruiu sua vida em comum, ambos ingressaram na vida monástica. Mariana, pelo contrário, segundo o texto das *Cartas Portuguesas* nos dá a conhecer, teria sido destinada à vida religiosa desde sua tenra infância e foi no seu próprio convento que, quando adulta, conheceu Chamilly, com quem viveu uma breve ligação clandestina. Ambas, pois, entraram para a vida religiosa sem possuir uma autêntica vocação e ambas conheceram, embora em circunstâncias diversas, um amor humano avassalador, um amor-paixão de que as cartas que escreveram dão testemunho eloqüente. Há, porém, entre as duas uma diferença fundamental que passaremos a considerar

O que, em primeiro lugar, choca no texto de Mariana é a absoluta ausência de referência a Deus, bem como a absoluta inexistência de uma crise de consciência moral. É-nos difícil aliar ao nome de Mariana o tratamento de sóror, como ela é tradicionalmente conhecida e já que, de religiosa, esta personagem não tem absolutamente nada. Poderíamos dizer que sua visão da existência é puramente humana, horizontal, carecendo de todo sentido transcendente. Extraordinariamente significativo é o fato de ela não ter mencionado o nome de Deus nenhuma vez nas cinco cartas que escreveu, a tal ponto que a leitura desses textos fez-nos lembrar o epílogo do conto “Teorema” de Herberto Helder: “E Deus não é chamado para aqui.” Efetivamente, para o mundo de Mariana, Deus não é chamado. Assim, se existe uma entrega, trata-se apenas de uma entrega ao amante, que é, para ela, sua religião e sua honra, como o declara na 2ª carta: “A minha religião e a minha honra, faço-as consistir unicamente em te amar

loucamente por toda a minha vida, já que a amar-te comecei!” (1) O que preenche seus dias não é a presença de Deus — como seria de esperar de uma religiosa — Mariana nem ao menos se propõe esta meta — mas a presença do amado como este parágrafo da 2ª carta faz-nos ver: “Desde que partiste, não tive um único momento de saúde e o meu único prazer consiste em murmurar o teu nome mil vezes ao dia!” (2) Este último trecho constitui um clamoroso testemunho de que Mariana situa-se no pólo apostó à vida ascética, que deveria, no entanto, constituir o núcleo substancial de uma vida consagrada. A luta interior não só não existe como suas cartas não deixam ambém transparecer o menor sinal de um problema de consciência. Se Mariana faz algum protesto de fidelidade, cogita apenas no amor humano, sem colocar sequer o problema da infidelidade ao amor divino: “Mas, já que uma ausência cruel nos devia separar, parece que devo sentir-me satisfeita por não ter sido infiel e por nada deste mundo quereria ter cometido uma acção tão perversa.” (3) Mariana não vê como perversa sua traição a Deus, pois sua visão é tão curta que nem mesmo chega a ver que houve traição ao amor divino, demonstrando com isso uma absoluta carência de vida interior—usamos esta expressão no significado que assume na linguagem ascética: vida de união amorosa com Deus. Do mesmo modo, todo sofrimento de que padece circunscreve-se ao abandono de que foi vítima de parte do amante e ao fato de amá-lo mais do que foi amada. Mariana continua movendo-se num plano meramente humano.

E como é que sua consciência encara tal paixão? Primeiramente com uma absoluta ausência de arrependimento, como declara na 2ª carta: “E, no entanto, não me arrependo de te haver adorado e sinto-me bem feliz por me teres seduzido.” (4) Quando, na 3ª carta, fala de arrependimento, também não é por motivos sobrenaturais, mas puramente humanos: “Enfureço-me contra mim própria quando penso em tudo quanto te sacrifiquei: perdi a minha reputação, expus-me ao furor dos meus parentes, à severidade das leis deste país contra as religiosas e à tua ingratidão, que me parece a maior de todas as desgraças.

No entanto, sei bem que meus remorsos não são verdadeiros e que, no fundo do coração desejaria ter corrido por amor de ti perigos ainda maiores.” (5)

---

(1) — Alcoforado, Sórora Mariana — *Cartas Portuguesas*. Lisboa, Publicações Europa-América, 1966, p. 33.

(2) — *idem, ibidem*, p. 35.

(3) — *idem, ibidem*, p. 63.

(4) — *idem, ibidem*, p. 33.

(5) — *idem, ibidem*, p. 45-46.



Na verdade, Mariana ama a sua paixão, está apegada ao prazer que ela lhe proporciona, bem mais ainda do que a um verdadeiro amor por Chamilly. É o vazio interior da alma que não progrediu na luta ascética que esta paixão veio preencher, e é por isso que ela se lhe apegou com unhas e dentes: “Tive então a prova de que lhe quero menos do que à minha paixão” e, mais adiante: “Detesto a sua sinceridade! Acaso lhe tinha pedido que me dissesse sinceramente a verdade? Por que não me deixou a minha paixão? Tudo o que tinha a fazer era não me escrever: eu não procurava ser esclarecida.” (6) Tanto é assim que, na verdade, a fidelidade que protestava desaparece, quando na 5ª carta, já completamente desenganada quanto aos sentimentos de Chamilly, manifesta sua intenção de partir para outra aventura amorosa, declarando: “Estou convencida de que talvez venha a encontrar nesta terra um amante mais fiel e melhor ” (7) Eis a verdadeira natureza da paixão de Mariana! Nela não há nada da nobreza que uma crítica superficial tradicionalmente lhe atribui.

Para completar o quadro só falta chamar a atenção para a aberrante perversão de sua consciência quando aventa a hipótese de que o estado religioso deveria ser o mais propício para o cultivo de uma grande paixão humana, dizendo na 5ª carta: “.procuro desculpá-lo, e compreendo bem que uma religiosa não pode, em geral, despertar grande paixão. No entanto, parece-me que, se nas escolhas que se fazem fosse possível entrar com a razão, haveria motivos de as preferir às outras mulheres: nada as impede de pensar incessantemente na sua paixão, nem são desviadas pelas mil coisas que no mundo dissipam e ocupam.” (8) É a total inversão da natureza das coisas! A vida religiosa que, por definição, é uma morte ao mundo para uma consagração exclusiva ao amor de Deus, que deverá então preencher todos os momentos da existência daquele que a ela se entrega, é vista, por Mariana, como a mais favorável ao incremento do amor humano, já que ela aboliu Deus daquele contexto. Ora, abolido Deus da vida consagrada, esta torna-se carente de sentido, absurda, vazia e, principalmente, funesta. Tais atributos são os que também se-nos afiguram os mais apropriados à personagem Mariana, profundamente incoerente consigo mesma e revelando, na sua ausência de drama de consciência, uma pobreza de valores e uma superficialidade inadmissíveis numa religiosa.

Do mundo de Heloísa, pelo contrário, Deus não está ausente. É Ele o referencial de todas as suas ações e de todos os movimentos de seu coração, de modo que sua presença é contínua e a visão da existência que Heloísa demonstra possuir é profunda, vertical e não hori-

---

(6) — *idem, ibidem*, p. 83 e 85.

(7) — *idem, ibidem*, p. 87.

(8) — *idem, ibidem*, p. 89.

zontal como a de Mariana. Assim há um incessante exame de consciência em que Heloísa reconhece a verdade sobre si própria, com uma crueza e uma coragem admiráveis. É na la carta que confessa a falta de retidão de sua entrega a Deus, declarando ter sido a vontade de Abelardo o verdadeiro motivo da assunção da vida religiosa: “Não foi a vocação, foi a vontade, sim, apenas a tua vontade, que lançou a minha juventude nos rigores da vida monástica. Se com isto não encontrou qualquer mérito a teus olhos, ajuíza quanto o meu sacrifício foi vão! Não tenho recompensa a esperar de Deus, pois certo é nada ter feito ainda por amor d’Ele” (9) Heloísa distingue, com clarividência, entre o amor humano — que sabe possuir em plenitude — e o amor divino, de que se encontra desprovida — pelo menos com igual intensidade — sabendo-se, por isso mesmo, dividida interiormente, incoerente com a vida consagrada que adotou. Sua consciência cristã — exigente — não lhe permite continuar a dar livre curso a sua paixão humana despreocupadamente e, através das confidências feitas em suas cartas, pressentimos seus problemas de consciência, assistimos ao dramático combate que na sua alma se trava entre os direitos de Deus e as exigências da carne. Apesar das circunstâncias que a levaram à vida conventual — desprovida de vocação — seu texto demonstra que quer ser reta e que se importa ao perceber em si a ausência de uma verdadeira entrega a Deus, entrando em conflito consigo mesma, passando a ser protagonista não já apenas de um romance de amor humano, mas de uma sui-generis aventura ascética. Heloísa, como toda pessoa que teve uma experiência intensa da vida dos sentidos, conhece o combate contra a sua paixão e — embora não se saiba vencedora — há nela a nostalgia da pureza, o pesar pela servidão da alma ao corpo, como este longo e doloroso texto nos deixa ver: “Quanto a mim, estes prazeres do amor aos quais juntos nos entregamos foram-me tão suaves que não poderiam desagradar-me nem apagar-se da minha memória. Para onde quer que me volte, apresentam-se a meus olhos, despertando os meus desejos; as suas enganosas imagens nem no sono me poupam. Mesmo entre as solenidades da missa, quando a prece deve ser mais pura, as imagens licenciosas dessas volúpias apoderam-se de tal modo deste coração miserável que mais ocupada estou com as suas torpezas do que na oração. Quando desejaria gemer pelas faltas cometidas, suspiro por aquelas que já não posso cometer.

Não é unicamente quanto fizemos, são as horas e os locais testemunhas dos nossos prazeres, tão profundamente gravados no meu coração com a tua saudade que volto a encontrar-me contigo às mesmas horas e nos mesmos lugares onde ambos estivemos, e nem no sono encontro repouso. Por vezes, os movimentos do meu corpo e as pala-

---

(9) — *Cartas de Heloísa e Abelardo*. Prefácio e tradução de Franco de Sousa, Lisboa, Editorial Estúdios Cor, s/data, p. 86.

vras que me escapam traem os pensamentos da minha alma. Oh, quanto sou infeliz! Foi realmente feita para mim esta queixa de uma alma que geme: “Como sou desditosa! Quem me soltará deste corpo já morto?” Quisesse o Céu que pudesse acrescentar: “É a graça de Deus por Jesus Cristo, Nosso Senhor” Esta graça, meu bem amado, foi para ti sem que a pedisses; um simples ferimento no teu corpo, serenando os teus desejos, curou todas as feridas da tua alma. Deus, parecendo ter-te tratado com rigor, na realidade foi bem mais favorável, tal como o bom médico que não hesita em provocar sofrimento ao seu doente para salvar. Mas, comigo, os agulhões da carne estão inflamados pelo ardor de uma juventude ferosa e pela experiência feita das mais doces volúpias. Os ataques são tanto mais ardentes quanto é fraca a natureza que assaltam.

Dizem que sou casta — é por não verem como sou hipócrita. Toma-se a pureza da carne por virtude, mas a virtude é assunto da alma, e não do corpo. Concedem-me louvores entre os homens, mas não os mereço perante Deus, que sonda os rins e vê o que lá se esconde.” (10)

Poderia existir um testemunho mais realista da luta entre as exigências da carne e as do espírito, um testemunho mais expressivo da miséria da condição humana quando quer liberta-se do jugo da concupiscência, uma confissão mais sincera—e, portanto, mais humilde — da fraqueza da carne e da distância que há entre a aparência da virtude e a própria virtude? Heloísa luta por ser sincera na sua vida de oração e por isso encontra tanta resistência provinda da luxúria que lhe custa subjugar. Heloísa tem presença contínua de Abelardo, mas lamenta não ter a de Deus, como a linguagem que emprega, no texto acima, nos mostra; assim, seus desejos trazem-lhe “enganosas imagens”, seu coração é qualificado de “miserável”, o que o ocupa é designado de “torpezas” e, quando dá a conhecer suas aspirações mais íntimas, usa do subjuntivo volitivo: “Quisesse o Céu...” Heloísa anela pela graça, que poderá trazer-lhe a libertação e todo este combate configura-a de maneira substancialmente diferente da de Mariana.

O rigoroso exame de consciência que empreende leva-a a aprofundar na condição da mulher, na sua função de companheira do homem e sua reflexão remonta até às origens, até à figura primordial de Eva que, criada para o socorro do homem — como nos lembra — tornou-se o instrumento de sua perda. Segundo seu texto, há, por influência do Tentador, uma perversão da mulher, que acarreta a perversão do homem e Heloísa reconhece em si a linhagem de Eva.

---

(10) — *idem, ibidem* — p. 107-108.

No seu esforço de crescer numa unidade interior, numa coerência mais profunda na entrega a Deus, desmascara tudo quanto em si é falso, recusando a aparência da virtude, discernindo claramente que é necessária uma conversão e uma penitência do coração e não de meros atos externos. É assim que se interroga: “Pode-se falar de penitência, seja qual for o tratamento infligido ao corpo, quando a alma ainda mantém a vontade de pecar e arde nos mesmos e antigos desejos? É fácil, sem dúvida, confessar as suas faltas e acusar-se ou submeter até o seu corpo a macerações externas; mas bem difícil é arrancar a sua alma aos desejos das mais doces volúpias”, e, mais adiante: “Não basta confessar as suas faltas, é necessário detestá-las também e falar com a amargura da alma para que este mesmo amargor seja punição dos erros que a língua acusa, quando conduzida pelo espírito.” (11)

Todos estes textos deixam ver uma exigente meditação sobre sua vida de entrega e uma recusa de vivê-la às meias tintas. Heloísa faz distinções só acessíveis aos que verdadeiramente conheceram a tentação, aos que sofreram um processo de purificação depois de uma vida licenciosa. Sua entrega a Deus dá todos os sinais de não ter ficado num mero gesto externo, inconseqüente, numa solução só de fachada, mas de ter-lhe trazido rigorosas exigências ascéticas, em que parece ter-se empenhado com sinceridade. É por isso que termina sua 2ª carta em humildade, pedindo que Abelardo a ajude com orações e fazendo uma última distinção: não almeja um lugar privilegiado no Céu; o único que deseja é ter nele alguma parte.

Esta é Heloísa, uma personalidade rica, profundamente humana na sua fraqueza, uma mulher que procurou crescer na coerência e na retidão e, por isso, conheceu um intenso combate ascético, em tudo diferente da rasteira Mariana, que, como suas cartas o demonstram, viveu alheia a qualquer problemática de vida interior. É tão inverossímil que uma religiosa pudesse ser tão carente de sentido sobrenatural, de consciência moral e de princípios cristãos, que somos inclinados a engrossar as fileiras dos que se interrogam: teria realmente Mariana tido uma existência histórica, ou sua figura não passa de uma mera ficção?

---

(11) — *idem, ibidem* — p. 106-107.

## A ESTRUTURA DO SIGNO TOPONÍMICO

*Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick*

Uma das grandes dificuldades que cercaram o conceito da Toponímia como disciplina autônoma foi, exatamente, o problema da delimitação de seu campo de trabalho e a caracterização de seu objeto específico.

As diferentes nuances significativas que dão forma ao nome de lugar, e as mais diversificadas informações que dele se pode depreender, acabariam por tornar a matéria um repositório de fatos culturais de amplitude considerável. Disso decorreu, evidentemente, o virtual empecilho em situá-la em um ramo distinto do conhecimento humano. Para muitos, suas questões poderiam, sem dúvida alguma, e com igual êxito, se inscrever nos quadros da História, da Geografia, ou das Ciências Sociais, por exemplo, e por elas serem solucionadas.

É certo que, em qualquer uma dessas perspectivas, realiza-se uma análise de fatos toponímicos, bastando, para tanto, a comprovada formação intelectual do pesquisador e a inclinação natural de seu espírito crítico. Mas é certo também que, em nenhuma dessas posições, tomadas isoladamente ou com exclusivismo, será possível atingir a plenitude do fenômeno toponomástico, em seu conjunto. Isto porque é lícito considerar-se a Toponímia, antes de tudo, como um imenso complexo línguo-cultural, em que os dados das demais ciências se interseccionam necessariamente e, não, exclusivamente.

Muito embora a atitude eclética dispensada à matéria pareça se chocar, em uma perspectiva inicial, com o pensamento de estudiosos como CHARLES ROSTAING, para quem a “lingüística” é o “princípio essencial desta ciência” (1), na realidade nada existe de contraditório entre as duas posições. Em sua feição intrínseca, a Toponímia deve ser considerada como um fato do sistema das línguas humanas. Tanto assim que ULLMANN já salientara haver o estudo dos *nomes próprios*

---

(1) — *Les noms de lieux*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 6 (Col. “Que sais-je?”).

se afirmado, “recentemente, como um ramo da lingüística quase independente”, com “seus congressos próprios e revistas especializadas. Esta ciência conhecida por *Onomástica*, tem duas divisões principais: a *Toponímia*, estudo dos nomes de lugar, e a *Antroponímia*, estudo dos nomes de pessoas” (2)

Toponímia e Onomástica acham-se, assim, em uma verdadeira “relação de inclusão”, em que aquela será sempre, desta, “uma parte de dimensões variáveis”

Logo, apenas o emprego dos signos lingüísticos é que se torna especial nas ciências onomasiológicas; ou, em outras palavras, a função significativa dos mesmos é que se diferencia quando a Toponímia os transforma em seu objeto de estudo.

Exemplificando:

A categorização lingüística de “canoa” inclui o termo no conjunto dos designativos ou nomes comuns, enquanto o sintagma toponímico *morro da Canoa* — em que *morro* é o acidente geográfico de natureza física e *Canoa* o topônimo propriamente dito — identifica um *ergotopônimo* (3)

O uso particularizante do código de comunicação verbal, portanto, além de definir o campo conceitual da disciplinas, justifica o exame da nomenclatura geográfica em suas características internas (filiação lingüística dos topônimos e respectiva pesquisa /etimológica) e externas ou semânticas (motivação toponímica)

Todo signo, diz PIERRE GUIRAUD, é um “estímulo associado” (4), natural (imagens ou ícones) ou artificialmente (símbolos)

Nos signos iconográficos, haveria, por assim dizer, uma relação isomórfica entre o denotante e o denotado, isto é, haveria motivação sígnea.

Mesmo nos símbolos, porém, o característico arbitrário, para alguns estudiosos, pode assumir um caráter relativo, em virtude de uma possível correspondência analógica o significante e o significado, quan-

---

(2) — *Semântica. Uma introdução à ciência do significado*. Trad. J.A. Osório Mateus, 3. ed., Lisboa, Fund. C. Gulbenkian, 1964, p. 161.

(3) — DICK, Maria V. P. do Amaral — “O problema das taxonomias toponímicas. Uma contribuição metodológica”. Separata da *Revista de Letras*. São Paulo, Faculd, Filosof., Letr. e Cienc. Human. da Univer. de S. Paulo, v. 4, 373-380, 1975.

(4) — *La sémantique*. 5. ed., Paris, Presses Universit. de France, 1966, p. 12.

do estejam, por exemplo, em situação metonímica. Como diz GUIRAUD, “la croix est le symbole de la chrétienté, la colombe est le symbole de la paix” (5) E o símbolo, em PEIRCE, é entendido como “aplicável a tudo aquilo que possa concretizar a idéia relacionada com a palavra. Por si mesmo, entretanto, não identifica as coisas”, mas “supõe que somos capazes de imaginar tais coisas e a elas associou a palavra ( . . . )” “O símbolo se relaciona a seu objeto por força da idéia do espírito-que-usa-o-símbolo, sem o que uma conexão de tal espécie não poderia existir” (6)

Diante dos princípios teóricos mencionados, quais sejam, a “arbitrariedade do signo lingüístico”, a “motivação iconográfica” e o “relacionamento ideológico do símbolo com o objeto”, a aproximação do signo toponímico a um desses postulados apresentará, sem dúvida, algumas feições características e, mesmo, uma visão diferente do problema, em alguns casos.

Muito embora seja o topônimo, em sua estrutura, uma forma de língua, ou um significante, animado por uma substância de conteúdo, da mesma maneira que todo e qualquer outro elemento do código em questão, a funcionalidade de seu emprego adquire uma dimensão maior, *marcando-o duplamente*: o que era *arbitrário*, em termos de língua, transforma-se, no ato do batismo de um lugar, em essencialmente *motivado*, não sendo exagero afirmar ser essa uma das principais características do topônimo.

O duplo aspecto da motivação toponímica transparece, assim, em dois momentos:

— primeiro, na intencionalidade que anima o denominador, acionado em seu agir por circunstâncias várias, de ordem subjetiva ou objetiva, que o levam a eleger, num verdadeiro processo seletivo, um determinado nome para este ou aquele acidente geográfico;

— e, a seguir, na própria origem semântica da denominação, no significado que revela, de modo transparente ou opaco, e que pode envolver procedências as mais diversas.

Essas duas modalidades de aferição do fenômeno motivador dos topônimos configuram perspectivas diacrônicas e sincrônicas no estudo da Toponímia e irão, realmente, influir na formalização das taxonomias dos nomes de lugares.

---

(5) — “La sémiologie”. IN: POTTIER, B. — *Le langage. Les dictionnaires du savoir moderne*. Paris, Denöel, 1973, p. 456.

(6) — *Semiótica e filosofia*. S. Paulo, Cultrix, 1972, p. 129.

A própria tipologia expressiva dos designativos poderia, entretanto, justificar, até certo ponto, uma configuração icônica, ou mesmo simbólica, de sua significância. As *expressões onomásticas* exerceriam referidas funções desde que seus elementos constitutivos evidenciassem a existência de um *vínculo entre elas* e o seu *referente* — acidente geográfico físico: rio, lago, morro, montanha, etc., ou humano: vila, povoado, cidade rodovia ponte etc.

Em tais circunstâncias, o signo lingüístico em função toponímica representaria uma projeção aproximativa do real, tornando clara a natureza semântica (ou transparência) de seu significado. Haveria, por assim dizer, uma relação unívoca entre os termos implicados quando traduzam referências de *cor, forma, tamanho, constituição natural*, enfim, o que ocorre em rio *Grande*, rio *Pequeno*, ribeirão *Preto*, córrego *Branco*, riacho *Fundo*, lagoa *Rasa*, ilha *Comprida*, aldeia *Velha*, vila *Nova*, ponte *Quebrada*, entre tantos outros semelhantes (7)

Note-se que a aproximação do topônimo aos conceitos de ícone ou de símbolo, sugerido pela própria natureza do acidente nomeado, conforme o evidenciaram os exemplos referidos, vai por em relevo outra das características do onomástico toponímico, qual seja não apenas a *identificação* dos lugares mas a *indicação* precisa de seus aspectos ou antropoculturais, contidos na denominação. Dentro, assim, de uma teoria de comunicação toponímica, cujo objetivo deveria ser não apenas identificar acidentes a partir de um nome, e, sim, correlatamente, o emprego de uma técnica discriminativa que os precisasse em sua situação geográfica, não parece haver dúvida de que tal nomenclatura atenderia, de maneira hábil, a esses fundamentos. Mesmo porque, através desses recursos, a mensagem emitida e consubstanciada no nome a ser interpretado, atingirá plenamente os receptores.

Por outro lado, a idéia de “indicação” de algo, ou de “identificação” dos seres, que teóricos da linguagem costumam aplicar aos nomes próprios, opondo-os aos nomes comuns, cuja principal evidência seria a de “significar”, não deve ser aceita com rigor nas ciências onomásticas. Pois, tanto os topônimos como os antropônimos, ao lado de uma *função identificadora*, guardam, em sua estrutura imanente, uma *significação* precisa, muitas vezes não mais transparente em virtude da opacidade que esses nomes adquirem, ao se distanciarem de suas condicionantes tempo-espaciais. Veja-se, a respeito, a opinião de ULLMANN, ao tratar dos valores “designativos” e “conotativos” atri-

---

(7) — Em certos casos, entretanto, a referência denotada pelo topônimo pode não se aplicar à uma qualidade absoluta do local, mas apenas relativa, decorrente do confronto entre dois acidentes vizinhos. Só o conhecimento particular poderá conduzir, então, à verdadeira causa denominativa.



buidos aos nomes próprios e comuns: naqueles, “mesmo quando derivam de elementos expressivos, o seu significado não é relevante: *Dartmouth* recebeu, sem dúvida, o nome por virtude da sua situação na foz do Dart, mas continuaria a ter este nome, mesmo que a foz do rio fosse obstruída pelas areias, ou que o seu curso fosse desviado por um terremoto” (8)

Argumentando-se com a última parte da citação, no que se refere, explicitamente, à manutenção do designativo apesar do desaparecimento de suas causas motivadoras, qual seja a situação peculiar do acidente (“foz do Dart”, no caso mencionado), esses dois fatos — *presença* (ou permanência) do nome mesmo em *ausência* do motivo determinante ou concorrente de sua formação — tornam clara outra das características mais significativas do topônimo: sua interpretação como um verdadeiro *fóssil lingüístico*, expressão tomada ao geógrafo francês JEAN BRUNHES, que o consideravam um “fóssil da geografia humana”

Realmente, alguns estudiosos da toponímia procuram assim defini-lo em razão da importância de que se reveste como fonte de conhecimento, não da língua falada na região em exame, como também de ocorrências geográficas, históricas e sociais, testemunhadas pelo povo que a habitou, em caráter definitivo ou temporário.

JOAN COROMINAS, estudando a toponímia argentina da região de Cuyo, não só a proveniente da dialetologia indígena como a decorrente do próprio vernáculo, salienta o papel do topônimo como meio de conservação de diversas formas castelhanas em desuso na língua falada. Tanto ocorre com *valle*, substituído por *quebrada*, e de que a nomenclatura geográfica conservou as expressões *Los Vallecitos*, *Valle Fértil*, *Valle Hermoso*, *Valle del Cura*; ou com *manantiel*, substituído por *vertiente*, do qual permaneceram *Alto de los Manantiales*, *Los Manantiales*. Os diminutivos em *-illo* foram superados pelas formações em *-ito*, mas conservaram-se presentes em *Potrerosillos*, *Paramillos*, *Plumerillos*, *Ranchillos*, *Tambillos*, *Hornillos* (9)

Relativamente ao Brasil, a cristalização semântica dos topônimos, ou seja, a sua persistência como signos geográficos, mesmo quando seus elementos componentes deixaram de ser facilmente identificáveis pela população local, adquire considerável importância. Isto ocorre principalmente quando se trata da reconstituição de falares indígenas já extintos, como aconteceu com o Tupi Quinhentista, no dizer de ANCHIETA a língua mais geral usada na costa do país, no século XVI.

---

(8) — *Semântica*, p. 153.

(9) — “Toponomástica cuyana. Orientaciones”. IN: *Tópica Hespérica*. Madrid, Editor. Gredos, 1972, p. 121-122.

Da contribuição desse idioma ao português, em termos valorativos, já trataram historiadores e lingüístas. Por sua vez, a Toponímia também prossegue na tarefa de preservação de tais onomásticos que, de modo autêntico e espontâneo, individualizaram os acidentes da terra, numa freqüência que atinge a milhares de nomes. Se as denominações tópicas, mesmo quando relativas à realidade circundante atual, se revestem de uma significação histórico-cultural, muito maior, sem dúvida, será o seu papel quando a análise efetuada possibilitar inferir estilo de vida diferentes, traduzidos em um código lingüístico diverso, e dos quais, muitas vezes, os vestígios perceptíveis se inscrevem apenas em nomes geográficos.

THEODORO SAMPAIO nos deixou a lição, hoje indiscutível, de que se deve recorrer sempre aos designativos autóctones a fim de se obter, através da correta interpretação etimológica, o “fundamento para uma identificação de lugares, na certeza de que o significado desses nomes indígenas traduzem fielmente a característica natural de cada localidade” (10). Pois, como já afirmara LÉVI-STRAUSS, “nunca, e em parte alguma, o “selvagem” foi, sem dúvida, esse ser mal e mal saído da condição animal, ainda entregue ao império de suas necessidades e de seus instintos que, freqüentemente, nos aprouve imaginar e, tampouco, essa consciência dominada pela afetividade afogada na confusão e participação” (11)

Não é de se estranhar, portanto, a existência de uma relação analógica entre o topônimo e algum fato do cotidiano indígena, notada em designativos como *Botucatu* (AH SP), *Catanduva* (AH SP), *Paraíba* (R. SP), *Paranapiacaba* (Sa. SP), entre outros.

Os fatos mencionados serão suficientes, por certo, para ilustrar a comparação entre as antigas expressões toponomásticas — reveladoras, por vezes, como se disse, não apenas dos característicos típicos de uma região, firmados na nomenclatura, descritiva ou associativamente, como também das línguas porventura falada no local, em épocas anteriores — e as espécies animais e vegetais fossilizadas.

Do mesmo modo que estas se tornam indispensáveis à reconstituição de informes zoo e fitogeográficos, assim também as primitivas formações toponímicas podem ser entendidas como elementos auxiliares da pesquisa histórica, desde que, nelas, quantas vezes, não está gravada a “vitalidade de uma forma alóglota”, permanecida viva na língua que então veio a ser falada no local.

---

(10) — *O tupi na geografia nacional*. 2. ed. cor. e aum. S. Paulo, “O Pensamento”, 1914, p. 5.

(11) — *O pensamento selvagem*. Trad. M. Celeste da Costa e Sousa e Almir de O. Aguiar, 2. ed. S. Paulo, Cia. Edit. Nacion., 1976, p. 62.

Mas esta fundação cristalizadora da significância só se torna possível porque o nome de lugar exerce, concomitantemente, o papel de uma verdadeira crônica, em que os fatos atuais se projetam no futuro através da inscrição onomástica, possibilitando, dessa forma, a sua análise posterior.



## OS ARCANOS DA EPIGRAFIA

Mauro W Quintino de Almeida

Que interesse podem ter rabiscos feitos sobre monumentos há 2.000 anos? — perguntaria alguém. No entanto, inscrições como a da família de Preneste (1), a mais antiga inscrição latina ( $\pm$  600 a.C.), nos informam muito sobre a história da língua dos romanos; a *Tábua Claudiana de Lyon* (2), comparada com passo de Tácito que trata de igual assunto (3), nos ensina sobre a política e a eloquência do Imperador Cláudio ao mesmo tempo que nos esclarece sobre os métodos do grande Historiador. Basta pensar-se em monumentos como o código de Hammurabi ou a pedra de Rosette ou mesmo os *graffiti* de Pompéia para que se aceite, sem dificuldade, que a Epigrafia dá contribuições valiosas ao desenvolvimento do saber e à história do homem sobre a terra.

Não se vai discutir aqui a diferença que passa entre Epigrafia, Paleografia, Diplomática e Edótica, já feita noutra lugar por notável especialista (4). O que se pretende é mostrar o tratamento que se pode dar a um texto epigráfico e por em evidência os ensinamentos que ele pode apresentar. Por questão de didática, o nosso estudo será dividido nos itens seguintes: a *inscrição*, a *transcrição*, a *tradução* e os *comentários* dessa inscrição.

A — *A inscrição*

Q. ANTISTIO ADVENTO

Q. F. QVIR. POSTVMO. AQVI

---

(1) — Sobre essa inscrição podem-se encontrar pormenores em ERNOUT, A., *Recueil de textes archaïques latins*, Paris, Klincksieck, 1916, p. 3-4 (texto nº 1) que, por sua vez, a transcreve do *Corpus Inscriptionum Latinarum* (C. I. L.), I<sup>2</sup>, 3.

(2) — C. I. L., XIII, 1668. Foi encontrada no século XVII, em Lyon, França. Depositada, primeiramente, no museu da cidade (Musée St. Pierre), foi levada, depois, para Paris onde se encontra atualmente (Musée du Louvre)

(3) — *Annales*, XI, 23-25.

(4) — SPINA, Segismundo, *Introdução à Edótica*, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1977, p. 17 e segs.

LINO. COS. SACERDOTI FETI  
 ALI. LEG. AVG. PR. PR. PROVINC. GER  
 MANIAE INFERIORIS. LEG. AVG.  
 AT PRAETENTVRAM ITALIAE ET  
 ALPIVM EXPEDITIONE GERMA  
 NICA CVRA. OPERVM LOCORVMQ.  
 PVBLICORVM LEG. AVG. PR. PR.  
 PROVINC. ARABIAE LEG. AVG. LEG  
 VI FERRATAE ET SECVNDAE AD  
 IVTRICIS TRANSLATO IN EAM EX  
 PEDITIOE PARTHICA QVA DONA  
 TVS EST DONIS MILITARIBVS  
 CORONIS MVRALI VALLARI AV  
 REA HASTIS PVRIS TRIBVS VE  
 XILLIS DVOBVS PRAETORI LEG  
 AVG. PR. PR. PROVINC. AFRICAE TR. PL.  
 SERVIRO EQ. R. Q. PR. PR. PROVINC.  
 MACEDONIAE TRIBVNO MIL.  
 LEG. I. MINERVIAE P. F. IIII VIR  
 VIARVM CVRANDARVM  
 SEX. MARCIVS MAXIMVS OB IN  
 SIGNEM EIVS IN SE BENIVOLEN  
 TIAM S.P.P.D.D. (5)

B — *A transcrição*

Q(uinto). ANTISTO. ADVENTO/Q(uinto) F(ilio) QVIR(ina  
 tribu) POSTVMO. AQVI/LINO. CO (n) S(uli) SACERDOTI.  
 FETI/ALI. LEG(ato) AVG (usti). PR(o) PR(aetore) PRO  
 VINC(iae) GER/MANIE. INFERIORIS. LEG(ato) AVG(usti)/  
 AT/PRAETENTVRAM. ITALIAE. ET/ALPIVM. EXPEDITIO  
 NE. GERMA/NICA. CVRA(tori) OPERVM. LOCORVMO(ue)/  
 PVBLICORVM. LEG(ato) AVG(usti) LEG(ionis)/(sextae)  
 FERRATAE. ET SECVNDAE. AD/IVTRICIS. TRANSLATO.  
 IN EAM. EX/PEDITIOE. PARTHICA. QVA. DONA/TVS.  
 EST DONIS. MILITARIBVS/CORONIS. MVRALI. VALLARI.  
 AV/REA. HASTIS. PVRIS. TRIBVS. VE/XILLIS. DVOBVS.  
 PRAETORI. LEG(ato)/(AVG(usti) PR(o) PR(aetore) PRO  
 VINC(iae) AFRICAE. TR(ibuno) PL(ebis)/(ebis)/SEVIRO.  
 EQ(uitum) R(omanorum) Q(uæstori) PR(o) PR(aetore)  
 PROVINC(iae) MACEDONIAE. TRIBVNO. MIL(itum)/LEG  
 (ionis) (primae) MINERVIAE. P(iae) F(idelis) (uattuor)  
 VIR(o)/VIARVM. CVRANDARVM/SEX(tus) MARCIVS. MA-

XIMVS. OB. IN/SIGNEM. EIVS. IN SE. BENIVOLENTIAM.  
S(ua) P(ecunia) P(osuit) D(ecreto) D(ecurionum)

C — *A tradução*

A Quinto Antístio Advento Póstumo Aquilino, filho de Quito, pertence à tribo Quirina,

- cônsul,
- sacerdote fecial,
- legado imperial propretor da província da Germânia inferior,
- legado imperial para a guarnição da fronteira da Itália e dos Alpes durante a expedição germânica,
- curador dos trabalhos e dos lugares públicos,
- legado imperial protetor da província da Arábia,
- legado imperial da sexta legião, chamada *Ferrata*, e da segunda, chamada *Adiutrix* (6), transferido para esta durante a expedição com condecoração militares, isto é, uma coroa mural, uma coroa valar, uma coroa de ouro, três lanças puras, dois estandartes,
- pretor,
- legado imperial propretor da província da Africa,
- tribuno da plebe,
- séviro dos cavaleiros romanos,
- questor propretor da província da Macedônia,
- tribuno militar da primeira legião, dita *Minervia*, *Pia*, *Fidelis* (7),
- quatuórviro encarregado da manutenção das estradas, Sexto Márcio Máximo, pela notável estima de Aquilino para com a sua pessoa, por decreto dos decuriões, mandou construir este monumento às suas expensas.

D — *Os comentários*

Trata-se de uma inscrição honorária inscrita num monumento consagrado a Quinto Antístio advento Póstumo Aquilino por Sexto

---

(6) — *Ferrata*: protegida com ferro, com couraça; *Adiutrix*: auxiliar.

(7) — *Minervia*: consagrada à deusa Minerva; *Pia*: devotada, dedicada; *Fidelis*: leal.

(7) — *bis* Friedrich STOLZ (*Historia de la lingua latina*, trad. de Juan-Bautista Sita-Aquino Anjou, México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana [UTEHA], 1961, p. 59 (§83), citando W. SCHULZE, observa que a denominação das pessoas pelos *tria nomina* é, provavelmente, um costume de origem etrusca.

Márcio Máximo. Este quis assim agradecer algum notável favor recebido de Aquilino, talvez durante a sua legação imperial como propretor na província da África.

Temos aqui um CVRSVS HONORVM senatorial em ordem inverso. O comentário que dele faremos será dividido em duas partes: consideraremos, primeiramente, os elementos que se referem à *onomástica* e, depois, os elementos que fazem parte do CVRSVS propriamente dito.

### I — Quanto à onomástica

Os romanos se serviam geralmente de três palavras para designar um indivíduo. A primeira era o *praenomen* (prenome), a segunda o *nomen* (nome [gentílico]) e a terceira o *cognomen* (“sobrenome”, nome que vinha depois do nome gentílico) O apelido ou alcunha (*signum, uocabulum*), embora existente entre os romanos, só aparece nas inscrições pela metade do II século d.C. (8)

1 O *praenomen* era um meio que havia para se distinguirem as pessoas pertencentes à mesma *gens*. Primeiramente, ele teve um sentido bem particular, isto é, dizia respeito sempre a um pormenor da vida do recém-nascido. Assim, *Manius*, por exemplo, designava as crianças nascidas de manhã (MANE); *Lucius*, as que vinham ao mundo ao romper da luz (LUX) Não era extensa a lista dos prenomes romanos: uns 30, se se der crédito ao autor anônimo do *Liber de praenominibus*. :

Gentilicia nomina Varro putat fuisse numero mille, praenomina circa triginta.

[Varrão pensa que os nomes gentílicos foram em número de mil; os prenomes cerca de 30] (9).

No nosso caso, QVINTVS traz o mesmo pronome que o pai. Não se trata, portanto, como poderia crer-se do 5º filho de uma série de cinco.

Deve-se observar ainda que o prenome era dado ao recém-nascido no nono dia depois do nascimento. Parece ser esse um costume bastante divulgado, pois podemos encontrá-lo entre os judeus (10) Muito embora recebesse a criança o seu prenome poucos dias depois de nascer, este, no entanto, não era inscrito na lista do censo senão após a tomada da toga viril.

---

(8) — CAGNAT, René, *Cours d'Epigraphie latine*, Paris, E. de Boccard, 1914, p. 55.

(9) — § 3.

(10) — Luc., I, 59-61; Gn., XVII, 12; Lv., XII, 3.



Num texto epigráfico, o prenome vinha sempre escrito abreviadamente e sempre à testa de todas as outras palavras que indicavam a identidade de um indivíduo.

2. ANTISTIVS é o *nomen gentilicium* do nosso personagem. Essa parte do nome servia para dividir os cidadãos em grupo ou *gentes*. Traziam-no também os escravos e libertos. Contrariamente ao que acontecia com o pronome, vinha escrito por extenso. Além disso, tinha a particularidade de acabar quase sempre em — IVS.

3. Depois do prenome e do nome, vinha o “sobrenome” (*cognomen*), que era separado dos primeiros pela designação da filiação e da tribo. No início, era constituído por só palavras, quase sempre um adjetivo, que tinha uma significação real a partir de uma particularidade física: *BARBATVS* (o que trazia barba [de *barba*]), *AENOBARBVS* (o que tinha barba cor de cobre [de *aenus*, cobre, e *barba*]), *CICERO* (do grego: grão-de-bico — devia referir-se a algum sinal físico com essa forma), *NASICA* (aquele que tem o nariz fino e pontudo [de *nasus*, nariz]) e outros “sobrenomes” que tais. O *cognomen* servia para distinguir as pessoas de uma *gens* assim como as divisões e subdivisões de uma mesma *gens*. É assim que temos como pertencentes à *gens CORNELIA*, os *Cornelii Balbi*, os *Cornelii Scipiones* e os *Cornelii Scipiones Nasicae* que é uma subdivisão do ramo dos *Cornelii Scipiones*. Depois, tornou-se costume tomar aos próprios antepassados os seus nomes gentílicos quando não os seus prenomes ou “sobrenomes”. É por isso que se podem encontrar vários prenomes, nomes ou “sobrenomes” pertencendo a uma só pessoa. Digno de nota é o caso daquele indivíduo que aparece no *Corpus Inscriptionum Latinarum* (11), cônsul em 169 d. C., com P(úblico) Celso Apolinário (12): os seus “sobrenomes” ultrapassam a casa dos 30:

Q(uintus) Pompeius [Quinti Pompeii filius, Quirina tribu] Senecio Roscius Murena Coelius Sextus Iulius Frontinus Silius Decianus Caius Iulius Eurycles Herculanus Lucius Vibullius Pius Augustanus Alpinus Bellicius Sollers Iulius Aper Ducenius Proculus Rutilianus Rufinus Silius Valens Valerius Niger Claudius Fuscus Saxa Urytianus Sosius Priscus.

Os ibero-americanos têm, de sobre, como explicar a sua tradição e gosto pelo acúmulo de nomes e sobrenomes. Em faltando as razões de nobreza de raiz, uma série de nomes grandiloqüentes lhe faziam (e fazem ainda) as vezes. Segundo CAGNAT (13) todos os compo-

---

(11) — XIV, 3609.

(12) — GOYAU, Georges, *Chronologie de l'Empire romain*, Paris, Klincksieck, 1891, p. 221.

(13) — *op. cit.*, p. 53 e 54.

entes de uma série de nomes como essa devem ser considerados “sobrenomes”. No caso presente, têm-se ADVENTVS POSTMVS AQVILINVS, um conjunto de três palavras para designar-se o *cognomen* de Quintus Antistius. Normalmente, por causa do lugar onde se encontra, isto é, antes da designação da filiação e da tribo, podiam-se considerar também as palavras ANTISTIVS ADVENTVS como um nome gentilício composto. No entanto, consoante CAGNAT (14) e porque DEGRASSI (15) admite ANTISTIVS como o único *nomen gentilicium* possível, somos então levados a dizer que aqui se trata antes de um “sobrenome” composto de vários *cognomina*. Destes o mais significativo, o mais conhecido, o mais expressivo era AQVILINVS que, à maneira de uma alcunha, identificava melhor o nosso personagem por causa talvez de uma particularidade física que não passa despercebida como um nariz com uma forma um pouco exagerada, curvo como uma unha de águia (AQVILINVS vem de AQVILA).

4. *Quinti filio*. — É a indicação da filiação. Tinha um papel muito grande durante o tempo em que não havia ainda o *cognomen*. Servia para fazer a diferença dos membros de uma mesma *gens*. Quando o “sobrenome” apareceu, a indicação da filiação perdeu o valor de meio de identificação. Mesmo assim, porém, foi conservada.

Materializava-se através da palavra *filius* (F), em apocópsis, precedida apenas do prenome do pai no genitivo (*Quinti*). Às vezes a palavra *filius* era suprimida nas inscrições da Espanha ou da África, se o pai da pessoa aí comemorada tinha um *praenomen* indígena. Ora, esta inscrição era da África, de Thibilis (16). Então Antistius Aquilinus era filho de um cidadão romano de nascimento ou naturalizado visto que a palavra *filius* aí aparece.

Enfim, observe-se ainda que Antistius Aquilinus não era filho natural porque aí está citado o prenome do pai e não apenas o nome gentilício da mãe. Aqui está a origem bem longínqua do hábito vigente entre nós até pouco tempo de se exagerarem certidões (de nascimento, de batismo) de um filho natural fazendo-se constar apenas o nome da mãe. Como se não bastasse, ainda se acrescentava a expressão “filho natural de”, assaz degradante socialmente, que, em boa hora, foi eliminada.

5 *Quirina tribu*. — Desde o reinado de Sêrvio Túlio a *ciuitas romana* tinha sido dividida em tribos à imitação, talvez, dos *dêmoi*

---

(14) — *idem, ibidem*.

(15) — *I fasti consolari*, Roma, 1952, p. 244.

(16) — GAFFIOT (*Dictionnaire illustre latin-français*, Paris, Hachette, 1936, p. 1574, s.v. *Tibilis* [*thibilis*]) aponta essa cidade — hoje Announa — como sendo da antiga Númia, região que corresponde em parte à Argélia atual.

da Grécia. O número de tribos atingiu apenas a casa dos 35 e não mais.

A indicação da tribo num texto epigráfico era um elemento a mais que ajudava a identificar um indivíduo. Mas durante a expansão do Império Romano, as cidades que obtinham o direito de cidadania tomavam o nome de uma entre as 35 tribos. No tempo do Império, então, a indicação da tribo perdeu o seu valor real.

O nome da tribo vinha sempre abreviado e era dificilmente escrito por extenso. Neste último caso, era posto no caso ablativo e a palavra *tribu* (ablativo) ficava subentendida. Ocupava lugar sempre depois da filiação e antes do “sobrenome” (*cognomen*). Quando havia vários “sobrenomes”, principalmente nos textos epigráficos da África, a filiação e a indicação da tribo eram colocadas depois do primeiro *cognomen*, como acontece aqui.

Essas, as observações a respeito da *onomástica*. A seguir, examinaremos os elementos referentes ao CVRSVS HONORVM.

## II — Quanto ao CVRSVS HONORVM

Como se trata de um CVRSVS HONORVM senatorial em ordem inversa, propomo-nos comentar a inscrição partindo das magistraturas mais humildes e chegarmos depois às magistraturas mais elevadas.

1 *Quatuoruiro uiarum curandarum*. — Antes de se chegar ao primeiro degrau do CVRSVS HONORVM, era preciso passar-se de início por funções pré-questorianas: o vigintivirato e o tribunato militar. O vigintivirato era a reunião de 20 homens (*viginti*), distribuídos da maneira seguinte:

a) *X uiri stlitibus iudicandis* (XV.STL.IVD.): que eram encarregados dos processos civis (*lis, litis*: processo) relativos ao direito de cidadania;

b) *III uiri monetalos* (III V.MON) ou *auro argento aere flando feriundo* (A.A.A.F.F): que eram encarregados da cunhagem de moda;

c) *III uiri kapitales* (III V.KAP): aos cuidados de quem ficavam as execuções capitais (*caput, capitis*: cabeça);

d) *IIII uiri uiarum curandarum* (IIII V V CVR.): encarregados da manutenção das vias públicas. A duração da função era de um ano. Antistius Aquilinus fez parte deste último grupo.

2. *tribuno militum legionais primae Mineruiae, Piae, Fidelis*. — O tribunato militar era o serviço militar de nossos dias. Durava em

princípio um ano. Entretanto, a presença obrigatória era apenas de seis meses.

Podemos notar que Antistus Aquilinus foi tribuno depois de ter passado pelo vigintivoirato. Isso acontecia depois da época dos Flávios. Aí está um elemento precioso porque nos ajuda a datar a inscrição.

Enfim, a primeira legião, com a trigésima, dita *Ulpia* estava aquartelada na Germânia inferior (17)

3. *quaestori pro praetore prouvinciae Macedoniae*.- Aqui temos o primeiro degrau da carreira senatorial. Era preciso ter 25 anos no mínimo. Na época imperial havia 20 questores:

a) 2 questores imperiais (*quaestor Imperatoris*: Q. IMP; *Caesaris*: CAES; *Augusti*: AVG.): tinham o encargo de ler as mensagens do Imperador diante do Senado, fazendo-lhe as vezes;

b) 2 questores urbanos (*quaestor urbanus*: Q. VRB.): eram lotados nas finanças públicas como tesoureiros do Senado;

c) 4 questores dos cônsules (*quaestores consulum*: Q. COSS.): cada cônsul tinha dois que o substituíam nos assuntos entre o Senado e o Imperador;

d) enfim, 12 questores com autoridade de pretor (*quaestor pro praetore*: Q. PR. PR.): eram enviados à província para aí exercer funções de caráter financeiro. Antístio foi um questor propretor.

Os questores entravam em função em 5 de dezembro de cada ano permanecendo no cargo até 4 de dezembro do ano seguinte.

4. *seuiro equitum Romanorum*.- Por vezes, os futuros questores eram convidados a exercer as funções de séviro antes de chegar à questura. O sevirato consistia em ser alguém o chefe de uma das turmas de cavaleiros romanos que desfilavam diante do Imperador em 13 de julho. Trata-se de um título honorífico. Aqui normalmente vem uma função questoriana. O nosso personagem, no entanto, foi séviro depois da questura.

5 *tribuno plebis*.- É o segundo degrau do CVRSVS HONORVM senatorial o tribunato da plebe ou a edilidade. Os jovens patrícios podiam ser somente edis curuis e, às vezes até eram chamados à pretura antes da questura. Os plebeus, pelo contrário, não podiam ter acesso à pretura antes de ter exercido o tribunato da plebe. Vê-se

---

(17) — HENZEN, G., & DE ROSSI, I. B., *Inscriptiones Urbis Romae Latinae*, Berlin, 1876, Vol. VI, 3492 a & b. *Ulpia*: que diz respeito a Úlpio Trajano, imperador romano.

então, que o nosso personagem era de origem plebéia. A duração do tribunato era de um ano.

6. *legado Augusti pro praetore prouvinciae Africae* - Depois da questura, o *uir quaestorius* podia exercer funções ditas questorianas, sempre em província, com exceção da África onde, de modo geral, é um antigo pretor (*uir praetorius*) que é ligado. Estamos, portanto, diante de uma exceção.

A duração da legação era de um ano. O mês de julho era o fixado para o início do exercício.

Havia dois tipos de províncias:

A) *províncias senatoriais*: pacificadas e desprovidas de guarnições;

B) *províncias imperiais*: estas eram providas de guarnições.

As províncias senatoriais se subdividiam em:

a) *consulares*: que eram confiadas a procônsules; e

b) *pretorianas*: que eram governadas por *uiri praetoril*.

As províncias imperiais se subdividiam também em:

a) *consulares*: guarnecidas com várias legiões, confiadas a *legati Augusti pro praetore*, que eram antigos cónsules, assistidos por 3 legados e 1 questor; e

b) *procuratorias*: que fazem parte do domínio pessoal do Imperador. São administrados por prefeitos ou por procuradores da classe equestre.

Aquilino era um legado proconsular de uma província senatorial consular.

7 *praetori*. - A pretura era o terceiro degrau do CVRSUS HONORVM. Era exigida a idade de 300 anos no mínimo.

Havia vários tipos de pretores:

a) *praetor urbanus* (P V): devia encarregar-se dos problemas judiciários que diziam respeito apenas aos cidadãos romanos da cidade e de um raio de 100 milhas à volta de Roma;

b) *praetor peregrinus* (P.PER.): ocupava-se, como a palavra *peregrinus* o indica, dos problemas ligados aos estrangeiros;

c) *praetor tutelarius* (P. TVTEL.): cuidava das sucessões;

d) *praetor hastarius* (P.HAST.): era o presidente do centunvirato; trazia a lança (*hasta*) como emblema;

e) *praetor aerarii* (P.AER.): devia zelar pelo tesouro do Estado (*aerarium Saturni*) ou pelo tesouro militar (*aerarium militare*) Havia dois *praetores aerarii* e a função era do mesmo escalão.

Segundo a presente inscrição não podemos saber a que tipo de pretura Antistius Aquilinus pertencia.

8. *legado Augusti legionis sextae Ferratas et secundas Adiutricis, translato in eam expeditione Parthica qua donatus est donis militaribus: coronis murali, uallari, aurea, hastis puris tribus, uexillis duobus.* - O antigo pretor podia ser nomeado para exercer certas funções, ditas pretorianas, quer na província, quer em Roma ou na Itália. Nesta inscrição podemos ver duas delas. A primeira é precisamente esta: a legação legionária da VI legião durante a expedição pártica. A VI legião, com a X, chamada *Fretensis* (18), ficava aquartelada na Judéia (*Syria Palaestina*) Trata-se aqui de uma revolta que se deu entre 163-166, na Armênia, quando Aquilino, pela sua bravura, recebeu condecorações militares. Dessas havia dois tipos: para os soldados, subtenentes e aspirantes: *armillae* (braceletes), *torques* (colar) e *phalerae* (fâleras); e para os oficiais superiores: *coronae* (coroas), *hastae purae* (lanças puras) e *uexillae* (estandartes) Os legados legionários tinham direito a 3 *coronae*, 3 *hastae purae* e 3 *uexillae*. Vemos que o nosso personagem foi recompensado com 3 coroas: uma mural, que se dá a quem por primeiro transpõe o muro da cidadela inimiga; uma valar, que se dá a quem por primeiro transpõe uma trincheira e uma coroa de ouro, que se dá a quem salva um cidadão romano. Aquilino, na qualidade de pretoriano (*uir praetorius*) que era, tinha direito a 3 lanças puras, 3 coroas estandartes. Entretanto, vemos que ele foi galardoado apenas por 2 estandartes em vez de três.

9. *legado Augusti pro praetore prouvinciae Arabiae.* - Essa é a segunda função pretoriana: a legação imperial com poderes de pretor (*pro praetore*) da Arábia, uma província imperial pretoriana.

10. *curatori operum locorumque publicorum.* - A curatela das obras e dos lugares públicos, com duração indeterminada, podia pertencer tanto às funções pretorianas como às consulares. Consoante este texto, não sabemos se Aquilino foi curador como *uir praetorius* ou como *uir consularis* (antigo cônsul)

11 *consuli.* - Aqui temos o quarto degrau do CVRSVS HONORVM senatorial, a dignidade suprema: o consulado. Era preciso ter no mínimo 33 anos. Outra exigência era a de se deixarem

---

(18) — *Fretensis*: que diz respeito a estreito (*fretum*: estreito).

transcorrer 2 anos depois da pretura para se poder aspirar a essa dignidade.

Havia dois tipos de cônsules:

a) *Consul ordinarius* (COS.ORD.) Dois cônsules ordinários eram designados no ano que precedia e entravam em exercício em 1º de janeiro. A partir do dia da designação eram cônsules designados: *consul designatus* (COS.DES.)

b) além d'isso, havia vários cônsules suplentes: *consul suffectus* (COS.SVFF) Eram empregados na administração e sucediam-se por grupos de dois, após um número não fixado de meses. Segundo DEGRASSI (19), o nosso personagem foi cônsul suplente em 166 d.C.

Observe-se, enfim, que o consulado, a dignidade suprema, vem sempre no início da inscrição tanto se trate de um CVRSVS HONORVM em ordem inversa como de um em ordem direta.

12. *legato Augusti at praetenturam Italias et Alpium expeditione Germanica.*- Os antigos cônsules, como os antigos questores e pretores, eram freqüentemente convidados a exercer funções ditas consulares. Essa foi a primeira: uma missão extraordinária. Por isso, quer paracer-nos que Aquilino era um favorito do Imperador

13. *legado Augusti pro praetore prouincias Germaniae inferioris.*- É a segunda função consular. A Germânia era uma província imperial consular.

14. *sacerdoti fetiali.*- Temos aqui uma função sacerdotal. Os senadores eram também convidados a exercer funções sacerdotais.

Havia em Roma dois tipos de sacerdócios:

a) *sacerdócios individuais*: devotados ao culto de uma divindade particular;

b) *sacerdócios reunidos*: estes se subdividiam ainda em *sodalícios* e *colégios*. Entre os *sodalícios* temos os lupercos, os arvais, os sális; entre os *colégios*, os pontífices, os áugures, os feciais, de que fazia parte Antístio Aquilino. Esse colégio de sacerdotes era encarregado da declaração de guerra segundo um rito determinado. Consistia esse em fazer-se, primeiramente, o exame das causas. Depois, pedia-se satisfação. Não sendo obtida, deixavam-se transcorrer 30 dias. Então fazia-se a declaração de guerra; os feciais iam até

---

(19) — *op. cit.*, p. 244.

à fronteira da nação com quem os romanos tinham diferenças a ajustar e atiravam um dardo no território inimigo.

A função sacerdotal num texto epigráfico vinha à testa da inscrição, geralmente depois do consulado, raramente antes, embora essa dignidade obtida depois da questura ou da pretura.

A parte final do documento epigráfico informa-nos apenas do nome de quem dedica o monumento a Aquilino — Sexto Márcio Máximo —, dos nobres motivos que o levaram a esse gesto — a gratidão —, dos recursos usados para tanto — os seus próprios ! e da permissão recebida para poder executar tal intento — um decreto dos decuriões (20)

Enfim, como remate desses comentários, podemos acrescentar ainda dois elementos referentes a essa inscrição: um, que diz respeito à sua localização; o outro, que se refere à sua datação. Com efeito, no que toca à sua localização, podemos saber que essa inscrição é da África, primeiramente porque lemos nela a designação da tribo após o primeiro *cognomen* (ADVENTVS); depois, ela é de Thibilis, cidade de Numídia como atesta GAFFIOT (21) No que toca à sua datação, sabemos, por um lado, que em 161 d. C. o rei dos partos, Vologeso IV, inicia atividades hostis contra os romanos, o que equivale a uma declaração de guerra (22); sabemos também que em 166 d.c. (março-agosto) os Imperadores Lúcio Vero e Marco Aurélio, de volta da guerra contra os partos, celebram o triunfo (23) Por outro lado, DEGRASSI nos informou (24) que Antístio Aquilino foi cônsul em 166 ou 167 d.C. Devemos acrescentar ainda, conforme vimos acima (25), que o nosso personagem exerceu 2 ou 3 funções consulares. A combinação dessas três informações permite-nos fixar a data provável desta inscrição (e do monumento em que ela foi gravada): ela seria dos anos depois de 169 d.C., presumivelmente dos situados entre 169 e 171

Aí está, pois, um texto epigráfico que, aos poucos, se vai prestando a uma leitura que o torna compreensível e significativo. Além de esclarecer sobremaneira sobre a vida do personagem que está sendo alvo das atenções do dedicante Sexto Márcio Máximo, oferece muitas informações que interessam à história e à civilização dos romanos. Os arcanos da Epigrafia, então, se tornam assim, pouco a pouco, penetráveis e devassáveis.

---

(20)— Era como se chamavam entre os romanos os senadores dos municípios.

(21) — Cf. nota 16 aqui acima.

(22) — GOYAU, *op. cit.*, p. 215.

(23) — *Id.*, *ib.*, p. 218.

(24) — Cf. nota 19 aqui acima.

(25) [ Cf. p. 17 (n<sup>os</sup> 12 e 13) e p. 16 (n<sup>o</sup> 10) aqui acima.



## SOME CONSIDERATIONS ON *AND AGAIN?*

*Munira H. Mutran*

Sean O'Faolain, one of Ireland's most celebrated short-story writers, has published a new novel (*And Again?* London, Constable, 1979) which has puzzled and delighted readers with its exciting plot, its treatment of setting, and its play with narrative focus to reveal character. Younger, the sixty-five year old protagonist is offered a chance by the gods of Olympus to live a second life. If he accepts, he will not be allowed to keep any significant memories from his previous life; he will live backwards from sixty-five until the age of zero, when he is "whisked back into the womb of Mother Time" Through the restrictions attached to his second chance, the themes of illusion/reality and of the plurality of the self emerge. The events lead to patterns of repetition: after Ana's death, Younger has a love affair with her daughter Anador, then with Nana (Anador's daughter) and then with Christabel Lee (the action takes place between 1965-2030) It is also through plot that many aspects of Time are explored: time goes backwards for Younger, and forwards for the other characters, so that Anador's past, for example, is Younger's future; the timelessness of the gods is contrasted with human time, and Younger is sometimes aware of "the time of the dark memory"

As I enjoy the privilege of the acquaintance of Mr. O'Faolain, I took the opportunity of sending a letter to him with a few questions on this work. His answers to my questions not only revealed to me some aspects of the novel itself, but also threw a new light on the novelist's own approach to the process of fiction-writing. With the author's permission I give below passages from his letters of January 2nd and March 1st, 1980.

M.M.: In your letter of January 2nd, 1980 you write:

It was such a joy to step into the shallop of imagination bound for no destination and just watch, and record on one's log whatever it should be that had to happen as it (presumably *inevitably*) happened. Every first step dictates the next unto the last? More — even before

the first step, in the womb it is all (all that is important) decided. We are free within the boundaries of our given natures — and within the bounds of nature itself? I did not know (realise) when I began (for example) that it is impossible even for the Fates so to alter fate as to allow a man to live the same life twice — it just would not be the same Horse Race if one knew what horse was to win. No act, a kiss, a hand's touch, a temper, a mountain climb ever repeats itself. Which makes life always new and strange. And yet (it transpired) (or “and so”) one does the similar thing over and over differently I should have used as the epigraph of the novel Paul Valery's line (in *Le Cimetière Marin*): “La mer, la mer, toujours recommencée.” Always the same, always various. So Younger “recommences” — an old love affair, another with her daughter, another with her's. Even their names repeat.

M.M.: So, you see, it seems that you have learned *while* writing the novel *And Again*? Isn't this a very interesting view of the novelist? Is your statement about the composition of a literary work close to what Yeats wrote to O'Casey that “Hamlet and Lear educated Shakespeare, and I have no doubt that in the process of that education he found out that he was an altogether different man to what he thought himself and had altogether different beliefs. A dramatist can help his characters to educate him by thinking and studying everything that gives the language they are groping for through his hands and eyes, but the control must be theirs...”?

O'Faoláin:

Does an artist learn as he writes or paints, etc.? I would think so: technically at the very least. Does this work, does that? Can one not see this happening from novel to novel, story to story when reviewing the whole corpus of, say, Chekhov? But also is he not in exploring life submitting it to analysis learning more about it?

One must be careful however with Yeats and O'Casey because Yeats did not have much interest in what O'Casey would call character, e. g. man seen in war, or competitive business or any combativeness such as concerns society, e. g. social justice or the like. Yeats was interested almost exclusively in what he called personality. So was his father. By P. they meant something like a personal distillation of the Self, the inner spiritual nature of a man, whose opposite would be the social Will. I think old John Yeats put this into his letters to Willy somewhere, holding that the English were splendid on things of the Will and public or social ‘Character’; but not himself caring at all for that side of life. Yeats was a poet, introverted, soul searching, living imaginatively. So he and O'Casey would be quite at cross pur-

poses. (You must be familiar with Yeats's idea that in moments of high passion all 'character' falls away and one is left with the pure gemlike flame of soul, i.e. personality. For example in Racine. O'C. used realistic characters to make us see the human and humane sufferings of mankind through them.)

I find that I am more on Yeats's side than O'Casey's because like Y I am a romantic. Moreover the short story deals with the inmost essence of selves, distils a life down to a moment. But, on the other hand, I am not a poet but a proseman, who has to rely to a large extent on realism. I thus have to and want to balance the visible against the invisible, the seen against the unseen, the analysable against the unanalysable, the poem against the prose, very carefully as one must balance oil and vinegar in a salad dressing, or minute grains of chemicals in making a bomb, or pill.

Therefore learning while writing is a very deep question. O'Casey in that way did not learn much, I think. He got caught up in theories. His plays after the first two splendid plays do not improve. They are even at times propagandist. (This was where WBY was right about the *Silver Tassie*. O'C. was airing his ideas rather than turning them into dramatic expression of them.)

M.M.: Is *And Again?* a fantasy, an "imaginative flight" like, for example, Virginia Woolf's *Orlando*?

O'Faoláin:

Is *AND AGAIN?* fantasy or what? I call it a *Romance* in the sense defined by Nathaniel Hawthorne in his preface to *THE HOUSE OF THE SEVEN GABLES*. Most of the novels I admire partake of the nature of a Romance: they are, e.g., *The Scarlet Letter*, *The Charterhouse of Parma*, perhaps *Wilhelm Meister* though I only read that as a boy, Patrick White the Australian Nobel in *VOSS*, the later Henry James, e.g. *The Wings of the Dove* or the *Tragic Muse*, all Gogol, Maurice Queneau, Turgenev, Alain Fournier of course. These novels are not basically realistic though (see bottom of page I), they can only flower when rooted in human clay. These novels use life as a painter uses a model, as Renaissance painters used street girls to pose for Madonnas, but their triumph is to pierce through visible life to the mysterious dimensions of the human spirit. The dyed-in-the-wool realist, e.g. Balzac, never does this.

M.M.: At University College Dublin, in 1975, when you read two of your short stories, you said that when the writer emphasizes theme, the tone is serious (for example *Feed My Lambs*), when he stresses cha-

racter, there is humour (*A Dead Cert*) Is this true of a novel?

O'Faoláin:

If one emphasises theme, you say I said in some lecture, the tone is serious? When one stresses character, you say I said, there is humour? I hope I did not say so. I hope I intimated that when a writer stresses humour then 'character' emerges. When he stresses "theme" the tone will sooner or later become serious, 'character' takes second place and the inner personality tends to dominate. Naturally in a novel, or play there can be room and time for more oscillation, and sometimes one will wonder which is happening. This is the fault I find with Balzac (I have just finished rereading *Cousine Bette*): there is no oscillation. Because he is the social realist his people are stamped with rubber stamps on page 1 and never alter. They are in the least interesting sense all 'character'. There is no or little surprise. No *imprévu*, no quivering and changing light plays on them, no mask is whipped off, there is just ONE probe to start — the dominant virtue or disease is exposed — and that is that. I want the fun of variation, impulse, self contradiction, mood, struggle, etc., etc. Which is the pattern in all people of personality (Socially, of course, it makes such people less stodgily comfortable to live with.)

M.M.: The characters in *And Again?* are superimposed on literary, historical or mythological figures: Younger is Ahasuerus, Adam, Faust, Oedipus; Ana is "a miniature Queen Victoria", Pompadour, Emma Hamilton, etc. Is this a reference to "the hero with a thousand faces" (at least there is a reference to the double-faced or four-faced head of Janus in Jana-Juno-Vickingess-Anador)?

O'Faoláin:

My 'Ana' was a woman of personality, but one who had lots of character too. She was a lovely blend of her many fancies and her realistic actuality (painted *sur le vif*) Have you read my story, *The Faithless Wife?* Again both sides, but I kept in the front 3/4ths of the story to her gay wilful side partly because there *is* no space for oscillation in a story but mainly to make the contrast with her other side—her ultimate loyalty to her awful husband: by this simple device I was able to establish the point or theme of the story's ironic title. Ana, private realist, public romantic, tough as old nails when she had to be, or thought she had to be, one moment ruling HER awful husband, at another making up crazy dramas and romances about others, romantically becoming a Catholic, at the next second looking realistically for

secondals to do herself in: so we get humour when she is playing romantic, serious when the theme of inevitable age take the stage. I can assure you that she was never entirely easy to mingle with socially, you never knew where you were, but she was always most amusing because so volatile and in a crisis she would always be relied on to switch on her realistic side.

You ask where did I want to put the stress, on the funny side of life or the serious, in my novel. On both of course. However, one does, as I said at the start, learn by experimenting with one's volatile personalities. (I cannot stand for long those steady over-simplified so-called realistic figures: it is like trying to enjoy a game of cards, say Bridge, where all the cards are dealt out face up.) So, I began with Ana and had no trouble with so comically volatile a person. I hoped to go on then to a satirical portrait of another romantic (Anador) This did not, I discovered (here I did learn something about human nature) work so well: because if one wants to play romantic in this tough world one has to be ruthless or life will ride one down. I realised that Ana was neither ruthless enough nor romantic enough. She tended to play at both. Thus she WAS a larmoyante, had weaker armour than her mother, i. e., had less genius for living. My hope for satire turned to pity She had to fail, be deceived by her husband, make a fool of herself with her baby nightdress in Harrod's, be sentimental about the little boy in Woolworth's, be let down by Younger in favour of her daughter. "Theme" did for her. So, to recompense I invented Nana, who WAS intelligent, had more brains than the other two, gutsy, had sense of humour, was NOT romantic, and was tough enough to push Younger off when he became awkward. She served, together with Christabel, finally to expose Younger as what I intended him to be, just an unheroic, ordinary, Everyman, to whom (the gods were right). Experience does not teach a damned thing. So, en fin, the Romance is partly romantic but ultimately more ironic than funny. I did quote you my epigraph? Paul Valery's (*La Cimetière Marin*), '*La mer, la mer, toujours recommencée*' Life is like the sea always the same, always infinitely various.

What pleases me about *AND AGAIN?* is that it does not cheat. Life is lovely, lifting, urgent, ecstatic, funny, but in between we pay for our joys in fogs, storms, cold, the night. At 80 I feel entitled to say with assurance that I'd live it again, and again, and. Few people care for irony. It will never be a popular novel. What the masses want is Escape.



THE AUTOBIOGRAPHICAL FALLAY IN HEMINGWAY'S  
"CROSS COUNTRY SNOW" AND "HILLS LIKE  
WHITE ELEPHANTS"

*Peggy Sharpe Valadares*

"Cross Country Snow" and "Hills Like White Elephants" are products of Ernest Hemingway's skill as a master of the short story. At least one these stories, and very likely both of them is characteristic of much Hemingway's work in that it draws upon elements from the author's own experience and uses these elements as a point from which to depart into the realm of the creative.

"Cross Country Snow", which first appeared in the 1925 edition of *In Our Time*, and which belongs to the Nick Adams stories, includes more straight-forward autobiographical background than does "Hills Like White Elephants". However, although there is no readily available factual material to support an unquestionable autobiographical source for "Hills Like White Elephants", it would be unreasonable not to attribute at least idea behind the second story to some of Hemingway's personal sentiments during and after his marriage to Hadley

Although Hemingway's ideas on writing are summed up in his statement that "a man should write only about what he has known", (1) one can not assume that either of these stories is simply a direct account of his personal life. On the other hand, whatever autobiographical details do exist are not essential to the stories' functioning on an artistic level. Being aware of the autobiographical material simply enhances the readers' appreciation of Hemingway's ability to turn the familiar into art.

---

(1) — Charles Fenton, *The Apprenticeship of Ernest Hemingway* (New York: the Viking Press, 1954), p. 38.

The factual autobiographical details of "Cross Country Snow" can be traced to two different occurrences. First, the announcement of Hadley's pregnancy, and second, Hemingway's recollection of a ski trip which he and Hadley took in Switzerland in late 1922 and early 1923, during the months of December and January. Along with these two incidents was Hemingway's attitude toward the part his male companions played in his life, and his feelings about fatherhood versus his own career as a writer.

Although Hadley and Ernest, early in their marriage, had discussed how many children they wanted and where they wanted to have them, Ernest was quite shocked when Hadley announced that she was pregnant (2). Hemingway's acceptance of the news was slightly delayed, to say the least Gertrude Stein's description of the occasion summarizes Hemingway's initial reaction to his future role as a father: "He came to the house about ten o'clock in the morning and he stayed, he stayed for lunch, he stayed all afternoon, he stayed for dinner and he stayed until about ten o'clock at night and then all of a sudden he announced that his wife was enceinte and then with great bitterness, and I. I am too young to be a father" (3)

Hemingway had just decided to give up his job as a journalist and devote all his energies to his writing when Hadley's news surfaced. He was primarily concerned about their financial insecurity and was afraid that the added responsibility of a child would interfere with his freedom to write, especially after having made the decision on to quit his job as a correspondent and try to get along on Hadley's small monthly check (4).

Hadley, on the other hand, was delighted about the pregnancy, and although the couple decided to return to America for the birth of the baby, and to stay a year before returning to Paris, they had several months ahead of them before the return trip would begin (5). So, in the early months following Hadley's announcement of the pregnancy, the Hemingways took an extended tour of Italy with Ezra Pound and his wife, and later they even went to Spain before returning to Paris to sail to America.

"Cross Country Snow" was based on the ski trip the Hemingway's took at the end of 1922 in Switzerland with George O'Neil,

---

(2) — Alice Hunt Sokoloff, *Hadley: The First Mrs. Hemingway* (New York: Dodd, Mead & Company, 1973), p. 61.

(3) — Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (New York: Vintage Books, 1933), p. 213.

(4) — Sokoloff, p. 61.

(5) — *Ibid.*, p. 61.



but the feelings expressed within the story probably refer to Hemingway's own attitudes as he anticipated fatherhood at a later date. His male cohorts were very important to him, so important that on a winter vacation in Switzerland in 1922, Ernest was heartbroken and quite depressed, despite the fact that Hadley was with him, because none of his friends could join him on his vacation. He even remarked to Hadley that "With the men along. . .Switzerland would be the great show on earth" (6). For Hemingway the idea of male companionship was "... rough and friendly camaraderie, an informal brotherhood with by-laws which are not written down but are perfectly understood and rigidly adhered to by the contracting parties. For woman, closely associated with the Home-symbol, stands in opposition, perhaps even in a kind enmity, to that wholly happy and normal condition which two men, hiking or drinking or talking together, can build like a world of their own" (7). It is for this reason that Hemingway presents such a sharp contrast between the free, nomadic existence of Nick and George on the slopes, and the representation of parenting as such a restricted occupation.

"Cross Country Snow" begins with a refined account of the ski conditions, every detail suggesting the absolute pleasure of the skiing experience. Sensations are alluded to with adjectives which suggest ultimate freedom. Nick experiences the "wonderful flying, dropping sensation" (8) as he rushes rapidly down the side of a steep mountain of fresh powder. The beauty of imagery in this scene intimates the graceful moves of the skiers. Conditions are perfect, and Nick and George are isolated from the world and its problems, faced with nothing except the sensual pleasure of their skiing holiday together.

When Nick and George stop for a drink at the inn the dialogue begins and the two friends discuss their love for skiing. It is not until the waitress returns with the wine that Nick notices her huge belly, hidden at first by an apron. The waitress is hostile and her pregnancy makes her the symbol of what Nick has rejected. He rationalizes her hostility as being due to the fact that she is probably married, and may be slightly ashamed of her pregnancy. Then George asks if Nick is glad about his future child and he answers, "Yes. Now." (p. 187). When George comments "It's hell, isn't it?" (p. 187), Nick is able to provide the key to his feelings through his answer, "No. Not exactly." (p. 187).

---

(6) — Carlos Baker, *Ernest Hemingway: A Life Story* (New York: Charles Scribner's Sons, 1969), p. 85.

(7) — Carlos Baker, *Hemingway: The Writer As Artist* (Princeton: Princeton University Press, 1972), p. 132.

(8) — Ernest Hemingway, "Cross Country Snow," *Short Stories of Ernest Hemingway* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953), p. 183.

At this point Nick shows his maturity. He has accepted the responsibilities of fatherhood but is simply fearful that all the approaching domestication will take away his freedom to “enjoy” life with his friends. Baker sums up Nick’s feelings this way: “Nick recognizes, without complaint, that domestic responsibility presents a powerful case. It couldn’t, conceivably, cancel out those things in his life that are symbolized by the skiing with a good companion” (9).

Apparently, Hemingway did adjust to the idea of fatherhood by the time his first son was born. Before leaving Europe for America the Hemingways took a trip to Pamplona for the running of the bulls because Ernest felt it would be a good prenatal experience for the unborn child (10). And finally, from America, one month after Bumby’s birth, Ernest wrote to Gertrude Stein that he was “getting very fond” of the baby (11). Hadley was the one who suggested the Hemingways return to Paris only three months after the baby was born, instead of waiting a year, so that Ernest could continue with his writing without further delay. It is apparent then that Hemingway did not experience any undue suffering because of the child, nor did he find himself totally distracted from his writing. It was, furthermore, Hadley’s sensitivity to Ernest’s desire to write which made their return to Paris possible shortly after Bumby’s birth.

Jackson Benson has identified a birth-death connection with much of the imagery in the Nick Adams stories (12). George, in “Cross Country Snow,” says “It’s hell, isn’t it?” (p. 187) as he refers to the future *birth* of Nick’s child. There is also the birth-death association made between the child’s birth and the death of a very important part of Nick’s life, to which he seems to resign himself rather stoically:

“Will you ever go skiing together in the States?” George said.

“I don’t know,” said Nick.

“The mountains aren’t much,” George said.

“No,” said Nick. “They’re too rocky. There’s too much timber and they’re too far away.”

“Yes,” . . . Nick said, “that’s the way it is everywhere I’ve ever been.” (p. 187-88)

Nick’s acceptance of the near future shows that he is more mature than George, but he still maintains a rather cool attitude about the whole ordeal.

---

(9) — Baker, *Writer As Artist*, p. 133.

(10) — James R. Mellow, *Charmed Circle* (New York: Praeger Publishers, 1974), p. 266.

(11) — Mellow, p. 266.

(12) — Jackson J. Benson, “Patterns of Connection and Their Development in Hemingway’s ‘In Our Time’ *Rendezvous*”, 5 (Winter), p. 48.

Although "Hills Like White Elephants" is not a Nick Adams story, there are many parallels between "Cross Country Snow," "Hills Like White Elephants," and Hemingway's life which suggest that the story may be, at least partially, autobiographical in nature.

In April 1927, after Ernest's first divorce, and prior to the publication of *Men Without Women*, Ernest saw Hadley and Bumby off to the United States. By the end of May he had written "Hills Like White Elephants." Before his marriage to Pauline took place on the 10th of May during the same year, and later while the couple was on a three week honeymoon after the wedding Ernest began and finished writing "Hills" (13). This story, consisting almost entirely of dialogue concerns a young couple in disagreement over the girl's fate due to her "untimely" pregnancy.

The birth-death connection which Benson mentions is perspicuous in "Hills" as well. The girl agrees to the abortion so as not to ruin the relationship the couple has previously enjoyed, and thus, the story can be added to the list of Hemingway's examples of "symbiotic" love relationships, which according to Erich Fromm, are composed of one partner who assumes a passive, masochistic, inferior role to the other partner's active, sadistic superiority (14). In "Hills," the lover exerts a subtle, but strong pressure on the woman, forcing her to agree to an abortion even though she believes that with the child they "could have everything" (15).

Although the entire story is made up of one scene, as the couple awaits the train to Madrid, the dialogue reveals the tension and lack of real communication going on between the two lovers. The man alludes to their past happiness as sufficient evidence for the lack of need of a third party to enhance their relationship, and reinforces his position using rhetorical arguments such as ".if you don't want to you don't have to. I wouldn't have you do it if you didn't want to. But I know it's perfectly simple." (p. 275). His desires are clearly superior, the woman feeling herself inferior to his position. And in the end, it is his decision which holds more weight, as the woman submissively

---

(13) — Baker, *Ernest Hemingway: A Life Story*, p. 184. Baker states that "Hills" was written for inclusion in the soon to be published volume of *Men Without Women*, however, the story was published prior to that in a magazine titled *transition*, No. 5 (Aug. 1927), pp. 9-14.

(14) — Scott Donaldson, *By Force of Will: The Life and Art of Ernest Hemingway* (New York: The Viking Press, 1977), p. 173.

(15) — Ernest Hemingway, "Hills Like White Elephants," *Short Stories of Ernest Hemingway*, p. 276.

gives in to his arguments. The woman, however, seems to win a sort of moral victory over the man in spite of the fact that his decision has priority (16)

The perplexing problem of this story, as it relates to the fatherhood theme of "Cross Country Snow" and to Hemingway's life, is in the girl's willingness to have the abortion. This is the true tragedy--the girl's willingness to accept the pressure from a person who does not mean what he says and in all probability does not even love her. This single short scene, which makes up the entire story, presents the manifestation of suffering to that of perversity. It is hard to imagine Hemingway treating Hadley this way, especially from what we know about their relationship today

The exact source of "Hills" has never been established due to the fact that two anecdotal accounts of the story's origin have never been resolved (17). In the George Plimpton interview Hemingway stated: "I met a girl in Prunier where I'd gone to eat oysters before lunch. I knew she'd had an abortion. I went over and we talked, not about that, but on the way home I thought of the story, skipped lunch, and spent the afternoon writing it." However, Robert McAlmon suggests that the genesis of the story dates from 1923 when he told Hemingway of a girl who had an abortion and treated it very casually. "Oh, it was nothing. The doctor just let the air in and a few hours later it was over." McAlmon said Hemingway later told him the remark suggested the story

As previously mentioned, the majority of details in the story do not coincide with the particulars of Ernest's marriage to Hadley, making the theory that "Hills" is a retelling of one of Hemingway's personal experiences very doubtful. It is possible that Hemingway may have first wished Hadley to have an abortion when she found out that she was pregnant, however, even though Hadley was always sensitive to Ernest's needs there is no indication that she would have been quite this sensitive, for sensitivity is not submissiveness. In "Hills," furthermore, there are several details which insinuate that the couple in the story represents a couple entirely different than Hadley and Ernest. The couple in question has travelled together throughout Europe. They are car-

---

(16) — Austin McGiffert Wright, *The American Short Story in the Twenties* (Chicago: The University of Chicago Press, 1961), p. 248.

(17) — W. Keith Kraus, "Ernest Hemingway's 'Hills Like White Elephants': A Note on a 'Reasonable Source'," *English Record*, XXI (Dec. 1970), p. 23. The following statements concerning the source of "Hills" are contained in the Kraus article. The sources are *Hemingway and His Critics*, ed. by Carlos Baker (New York, 1961), p. 34, and the Plimpton interview is contained in Robert McAlmon, *Being Geniuses Together* (London, 1938), p. 159.

rying heavy suitcases, which suggests they have been gone for quite some time. A rejection of society and an escape from reality are implied in this constant travelling. It is an illicit relationship, one which leads to an unwanted pregnancy and finally to the question of abortion. Indeed, none of these details seems to parallel Ernest's normal married state with Hadley.

Richard W. Lid refers to the story as the "author's favorite," (18) a comment which brings to mind Hemingway's opinion that "the writing that was any good was what you made up, what you imagined" (19). If "Hills" were his favorite story one might have reason to believe that was imagined, at least in part, since many of Hemingway's works do have autobiographical sources. There is, nevertheless, an interesting parallel in "Hills" which might indicate an autobiographical source not yet considered. This is the parallel between the man's selfishness and the woman's submissiveness which seems to characterize many of Hemingway's other fictional love relationships. One such example is the relationship between Cat and Frederick in *A Farewell to Arms*. This love relationship has been critically accepted as the representation of Ernest's relationship with Hadley. Donaldson comments that "In all his fiction written during and immediately after his marriage to Hadley, Ernest dealt subtly and indirectly with the cause for their breakup. In story after early love story, he depicted the male of the species-himself, at one remove-as unwilling to share, to give, to take responsibility" (20) This is a perfect description of what goes on in "Hills."

Therefore, although the story may not be an exact retelling of one of Hemingway's personal experiences, it does appear to be one of the pieces which Donaldson points out as being introspective. The union of the couple in the story resembles Hemingway's first union with Hadley, at least in his own eyes the selfish man and the unselfish woman-whose interactions leave both individuals totally alone in the end. This similarity, coupled with Hemingway's distaste for fatherhood in general, highly suggests some autobiographical reality to the sources of "Hills Like White Elephants," as well as to the critical study of the couple involved in the trauma in "Hills."

Finally, an observation of Hemingway's growing dislike for fatherhood is proof again of the reality he presents his reader in these stories. Baker describes his thoughts and feelings after the birth of

---

(18) — Richard W. Lid, "Hills Like White Elephants," *Modern Fiction Studies* VIII (Winter 1962-63), p. 402.

(19) — Ernest Hemingway, "Company of two: On Writing," *The Nick Adams Stories* (New York: Charles Scribner's Sons, 1972), p. 237.

(20) — Donaldson, p. 150.

his second son through his marriage to Pauline: "By the time Pauline and the baby were ready to travel, Ernest had finished the 478th page of his novel. He was already disgusted with fatherhood. It took them twenty-one steaming to go by train from Kansas City to Piggot and the baby cried most of the way. His son, said Ernest, was built like a bull and bellowed like one. It was enough to drive a man 'bughouse.' He could not understand why Waldo Peirce was so eager to have children" (21). Hemingway was honest about these feelings, and did not try and cover up for them. He openly presents his resignation to the future role of father in "Cross Country Snow," and very critically studies himself, as well as his interactions with his first wife, in "Hills Like White Elephants." The attitudes he dealt with in the writing of "Cross Country Snow" were not as serious as those expressed in "Hills," and it may have been exactly for this reason that "Cross Country Snow" was included in the Nick Adams stories. The characterization of the man in "Hills Like White Elephants," however, is quite chilling and the story itself, like other more serious ones, is independent and certainly timeless.

In light of Hemingway's tendency to borrow elements and experiences from his own for use in this fiction, it is often assumed that his work is more biographical than it actually is. "Cross Country Snow" and "Hills Like White Elephants" are excellent examples for documentation of this autobiographical fallacy in Ernest Hemingway's work.

---

(21) — Baker, *Ernest Hemingway: A Life Story*, p. 195.

(\*) — Este trabajo fue presentado en el Simposio "History and Fiction in the works of Alejo Carpentier", en la Universidad de Yale, U.S.A., en 31 de Marzo de 1979, Agradezco al organizador, Roberto González Echeverría, la invitación.

## QUARANTAINE SUIVI D'UNE ÉCRITURE À LIRE À HAUTE VOIX.

*Philippe Willemart*

Invité par Ruth Escobar lors du Festival International du théâtre à São Paulo, la troupe belge connue internationalement, le PLAN K, jouait QUARANTAINE dans une mise scène de Frédéric Flamand au théâtre Galpão.

Frédéric Flamand est un des brillants disciples de Henri Chanal, admirateur de Grotowski. Jusqu'à Chanal, le théâtre belge d'expression française se limitait à une pratique de consommation et à une pratique culturelle ou culte des textes. Chanal, personnage extrêmement divers et contradictoire aimait autant le théâtre de corps que le théâtre de texte. (1) Dans la mise scène de QUARANTAINE, Flamand ignore la parole et joue avec des corps, des bulles de plastique, des colonnes de verre, des morceaux de scaphandre, des rames, des verres et un arrosoir. Dominé par le jeu strident d'un violon, les acteurs en blanc se meuvent pendant toute la pièce dans un décor lunatiques jouant sur une mauvaise lumière de projecteurs.

Reçu au son du violon aux notes aigües, le public découvre deux colonnes de verre dans lesquelles se trouve un acteur transpirant, et une immense bulle d'air à plat couvrant l'arrière-scène. Entre, ensuite, une petite bulle roulée par un acteur au dedans, scène à laquelle se succèdent différents jeux qu'il est presque impossible de remettre dans l'ordre et que j'énumère pêle-mêle: lutte d'un être à tête de bouche d'air de navire avec l'homme de la petite bulle qu'il finit par anéantir en avalant son enveloppe, déplacement des colonnes de verre et tentative de communication à travers un automate actionné par courps, jeu de rames sur l'immense bulle gonflée, lutte entre deux hommes fuyant un troisième armé d'une pierre à feu qui a son revers dans une autre scène où l'homme du feu est poursuivi à coups de rame par les deux autres au-dessus de la bulle, scène du scaphandre où les quatre

---

(1) — Lettres françaises de Belgique. Mutations. Archives du futur. Bruxelles ed. Universitaires, 1980. p. 12

acteurs armés de la tête, du bassin, de la poitrine ou du tube de respiration dansent frénétiquement au son de leurs doigts d'acier, scène du garçon où l'un brise des verres dans un morceau du scaphandre, scène de l'arrosage des colonnes de verre humaines, scène finale où tous rentrent dans la petite bulle du début, renaissante et qui les emporte.

Unique mot affiché —Quarantaine—, mot à significations multiples qui vont depuis l'isolement jusqu'à une variété de pommes de terre en passant par le plus de quarante.

Isolement, certainement. Des colonnes de verre qui enferment deux hommes. Deux bulles d'air: l'une ronde qui roule et l'autre, sa soeur immense, a la fois ocean, globe ou cerveau où, que ce soit dedans ou à la surface, luttent des hommes en blanc.

Hommes en blanc, en salopette et en bottes, semi-nus ou vêtus, disputant l'air, l'eau ou la chaleur. Blanc de l'isolement, immunisés contre les contacts interdits à ces hommes en quête du toucher.

Se touchant à travers la vitre, par la rame agressive ou le bruit scandé des doigts d'acier. Echangeant des têtes de cheminées, des poitrines ou des bassins de scaphandriers, ils ne se rejoignent que par la lutte, le bruit et l'automate.

Automate manipulé qui ne marche qu'actionné, outil d'une communication absurde qui monte, descend et, pareil à poupée mécanique, transmet sa froideur de robot à visage humain.

Images d'une civilisation?

Pas de paroles monde de corps et de choses, pas de langage sauf celui des objets. Rythme, danse au son du violon crissant —, rappel de la poésie antique ou rappel des leçons d'Artaud?

Cri de corps sans parole, sons des machines, battement de l'acier —hors langage, pas de salut— pas d'Oedipe, pas d'inceste, pas d'institutions, pas de désir, pas d'homme et pas de femme. Indifférenciation sexuelle, agressivité corporelle, unité seulement possible au niveau des corps, un dévorant l'autre ou la bulle d'air les dévorant tous.

Schizophrénie.

Autre monde au regard du public, au-delà, folie, ça ne rentre pas dans nos catégories, on n'y comprend rien. Asile?

Asile sans psychiatre (Mr. Lang est à l'horizon), ils se débrouillent pas mal ces fous! Entraide, jeux, recherche d'un rien, d'un son,



d'un air. Asile de Pinel ou miroir du public? Pulsions à l'état sauvage face au champ de l'Autre? La salle formait le monde réel. La rampe imaginaire ne séparait que des catégories de notre esprit: le rationnel et la folie, le raisonnable et l'incompréhensible. Rampe imaginaire qui recoupe notre monde qui isole si facilement le fou, le malade ou le prisonnier ou, mieux encore, monde qui n'en veut rien savoir, sous-entendu de l'inconscient, des rêves et des lapsus.

Quelle était donc cette pomme de terre géante qui se gonflait ou s'aplatissait, relayant la petite tubercule qui finira par emportes les personnages?

Océan? On rame dessus mais les scaphandres sont démontés et agités comme un corps morcelé comme s'il ne fallait pas respirer mais danser. La tête est une bouche d'air de bateau, voie d'inspiration ou d'expiration, gros nez qui supprime yeux, bouche et oreilles et qui fait de ces êtres des respirants essentiellement.

Pas de bouche aucun baiser, pas d'oreille aucune parole, pas d'yeux aucun regard. Sans regard pas de miroir sans langue pas d'articulation, que des corps aveugles respirants et sans nom s'échangeant des instruments, des morceaux de fer, des coups et des débris de verre somme si  $x$  était  $y$  ou  $z$  e  $y$ ,  $x$  ou  $z$ . Pas d'individualité pas de sujets, des êtres, des corps.

Globe de verre? Cité suos verre immunisée, annonce des villes futures, loin de la pollution mais qui contenant le corps contient la mort.

Cerveau? Les circonvolutions formées par le vent  $y$  font penser, les êtres qui marchent dessus ou dedans, finissent par la réduire à une masse de plastique informe. Ils en sortent tout et lui préfèrent la petite bulle du début où tous rentrent pour sortir de scène, petite bulle qui roule bien gentille, cellule qui rappelle la cellule originelle de laquelle naissent les humains.

Retour au sein maternel, à l'objet perdu ou expression d'un désir profond qui anime les hommes?

Quarantaine, quarante personnes et quelques. En fait, quatre personnages, quatre et zéro quarante, autre arithmétique. Deux zéros, deux ronds, deux bulles. 4 0 o. Le quarte passe de O à o, trace une trajectoire possible de la pièce et nouvelle écriture de la quarantaine, hésitation du 4 entre le grand et le petit zéro, héros ou éros. L'héroïsme ne leur réussit pas fort à ces êtres blancs sans langue, ils préfèrent l'érogénéité de la première cellule où, tout sens, ils jouissent à quatre en roulant leur boule.

Quarantaine, car en Taine. Résonnance de la langue qui rappelle un fait de la langue et l'illustre "philosophe, historien et critique /.../ qui a essayé d'expliquer par la triple influence de la race, du milieu et du temps, les oeuvres artistiques et littéraires ainsi que les faits historiques" (Larousse)

Car en Taine, que trouve-t-on? Certainement pas l'inconscient freudien. Mort en 1893, il n'a pu lire *L'interprétation des rêves* publiée en 1900. La race, le milieu et le moment expliquent non pas l'homme mais l'oeuvre d'art et l'histoire.

La race belge, le milieu belge, le moment belge, ça existe? "Au pays de l'impossible identité" (2), vivent des assemblages de Wallons, de Flamands et de descendants de tous pays, réunis dans une même limite géographique, les frontières données par les grandes puissances en 1830.

La Belgique, l'immense bulle d'air où il est impossible de vivre en harmonie sinon renfermé chacun dans sa colonne de verre. On s'y communique par automate, autre nom du traducteur intérieur ou effectif utilisé dans les pourparlers. Déconnecté de son identité initiale —la petite bulle—, le Belge aspiré par la bête qui veut respirer, ne sait plus parler et ne se comprend que par la danse et le rythme; le reste du temps, il se déchire. Privé d'abord de sa langue originelle appelé autrefois dialectes wallons, flamands ou bruxellois, forcé d'utiliser des langues étrangères, le français et le néerlandais, bâtard forcé, le Belge vit toujours à côté de son identité. Privé du discours critique et d'une littérature ouverte à la vie réelle, le Belge rêve à sa petite bulle et croit au chacun pour soi alors que toutes sa richesse est dans l'entre-deux, entre la petite et la grande bulle. Si une parole vraie existait entre les communautés, la grande bulle intégrerait les petites dont l'intersection formerait la culture belge. Intersection ou entre-deux, pays de l'entre-deux plein de nuances allant de la France à l'Allemagne, richesse incroyable qui s'ignore, savoir non su, brèche qui ne demande qu'à être dite. Des individualités talentueuses, ça fourmille mais la Belgique, pays le plus imaginaire du monde (3), imaginaire sans culture propre, la belgiqtude n'existe pas encore pour "Car en Taine"

---

(2) — QUAGHEBEUR, Marc. Lettres belges de langue française. Europalia 80. Hall du Palais des Beaux Arts de Bruxelles. p. 5

(3) — KALISKY, René. La Quinzaine littéraire. Paris, n° 339, p. 11

TENTATIVA DE APROXIMAÇÃO EM LITERATURA  
COMPARADA: A MODERNIZAÇÃO NA  
LITERATURAS CHINESA E BRASILEIRA  
CONTEMPORÂNEAS.

*Terezinha Naked Zaratim*

O estudo aprofundado e um contacto mais esteito com o processo de modernização cultural chinês e, em particular, com a Revolução Literária de 1917 apresenta, para os estudiosos do Ocidente e, particularmente, da America Latina, um avançado grau de interesse.

Primeiramente, porque esse movimento coloca em tela questões gerais da maior importância no plano da teoria literária e das ciências políticas, quais sejam: o papel da arte, da cultura e da literatura em particular, no processo histórico; o papel da vanguarda dentro desse processo; e os problemas lingüísticos, de alta complexidade, da padronização ou da generalização da terminologia e do vocabulário em bases internacionais, à luz de processos sociais, que tendem a levar as sociedades a níveis de homogeneização cultural e organizativa em escala, até o nosso século, inédito no Mundo.

Para os estudiosos da América Latina, e do Brasil em especial, no entanto, o movimento literário chinês em 1917 se reveste, ainda, de outras características que chamam particularmente a atenção e o interesse. Desde logo, o instigante paralelismo que pode ser traçado entre esse movimento e os movimentos contemporâneos da America Latina, tais como o da negritude, no qual a America Latina compartilha com a África uma realização cultural de tipo novo e revolucionário, e nosso próprio movimento modernista, do qual não só os aspectos das inovações lingüísticas, como das próprias influências, guardam similitudes altamente prometedoras com a Revolução Literária Chinesa de 1917

Ao colocar desta forma a possibilidade destes paralelismos e abrir, por assim dizer, a perspectiva de um acompanhamento da evolução de cada movimento, da sua dinâmica interna, da sua evolução subsequente e de seus desdobramentos, que não são necessariamente culturais, literários ou artísticos, mas sim sócio-políticos, o paralelismo dos mo-

vimentos chinês e latino-americanos parece um manancial até certo ponto novo, capaz de elucidar e, provavelmente, de aprofundar algumas questões centrais da dependência, ainda muito pouco analisadas em todas as suas conseqüências pelos países pertencentes ao chamado *Terceiro Mundo*.

## HISTÓRICO

A Revolução Literária Chinesa de 1917 se inscreve no quadro de um movimento mais amplo de modernização desencadeado na China a partir do final do século XIX. Os parâmetros dentro dos quais se desenvolveu esse movimento mais geral são, cada dia, mais universalmente conhecidos. Atravessa a China, a partir da metade do século XIX, um período bastante peculiar em sua história, caracterizado por uma presença cada vez mais marcante do dominador ou ocupante estrangeiro, sob a forma das nações ocidentais imperialistas que, em ritmo crescente, impunham ao império manchú processos de dominação e exploração de características, às vezes, dramáticas. O império, por seu lado, seguia professando o velho princípio de organização, secularmente instaurado na China e que, tem sido dito, fora responsável pela manutenção da unidade da nação chinesa, da sua resistência à inovação e à dominação estrangeira e também de sua relativa auto-suficiência cultural, caracterizada com freqüência e talvez, nem sempre com justeza, principalmente pelos ocidentais, como isolamento. No século XIX e principalmente na segunda metade ou final desse século, atravessava o império chinês, em função de fatores históricos mais recentes, quais sejam, a dominação estrangeira, as dissensões internas, as conjunturas sucessivas desfavoráveis a sua economia que haviam, inclusive, propiciado o desencadeamento de revoltas de grande vulto que solapavam as bases da nação, um período bastante crítico.

No quadro dos problemas enfrentados nesse período, a formulação tradicional do Estado chinês, baseado na preeminência e no papel hegemônico de um estamento social de natureza burocrática e de características funcionais e de formação, por assim dizer, programada, não se mostrava à altura de tratar com eficiência, muito menos com eficácia, os desafios emergentes. Num mundo onde a componente tecnológica cada vez mais se tornava um ingrediente necessário do poder e da dominação e um instrumento na mão de potências necessitadas da ampliação, a níveis universais, do mercado para sua produção industrial, então em plena expansão, a formação tradicional do estamento hegemônico da sociedade chinesa, o *mandarinato*, baseada na cultura literária, na habilidade para uma escrita de um alto grau de complexidade, no uso de uma linguagem de grande refinamento e com elevada dosagem de códigos mostrava-se inoperante.

O exemplo histórico próximo, do Japão, nação cuja similitude com alguns aspectos do império chinês, inclusive quanto a questões de tradição, não pode ser ignorado, mas que, no período em questão, enveredava decididamente por um caminho de modernização à ocidental, joga também um papel decisivo no início de uma revisão cultural e política que se processa na China, na segunda metade do século XIX. Desde logo, que uma característica fundamental da cultura e da civilização chinesas passa a assumir nesse processo em seu início uma posição de relevo não encontrável em outras culturas; trata-se da língua e, particularmente, da escrita chinesa, cujas peculiaridades, de se tratar de uma língua dissociada em níveis diferenciados, o erudito e o popular, o erudito cristalizado em torno de fórmulas literárias, secularmente exploradas e codificadas e dotado de uma escrita igualmente refinada, se mostrava de todo avessa à incorporação ou ao tratamento de problemas, por assim dizer, da modernidade. Por outro lado, o divórcio da cultura oficial, em termos de língua e de escrita, das formas e das construções das estruturas linguísticas da população, revelavam outra componente da dificuldade do império chinês de ingressar no processo de modernização: a ausência de um instrumento hábil de incorporar ao domínio das letras toda uma população para que esta pudesse, através desse domínio, se qualificar intelectualmente e tecnicamente para a absorção e o manejo da tecnologia. É, então, por dois aspectos que a cultura literária chinesa se mostra em defasagem acentuada, no início do processo de modernização, ou seja, a incorporação do conhecimento em vias de universalização, baseada no domínio das ciências naturais, do qual surgira a tecnologia moderna ocidental e, de outro, a dificuldade da incorporação de grandes massas da população a níveis de habilidade tecnológica mínima para a sustentação de um processo de organização de base industrial da sociedade e da economia.

Não estranha, portanto, que os primeiros indícios de um processo de modernização ocorressem na China, no século XIX, associados a necessidades de natureza estratégica militar, sob a forma da criação de uma escola de tradução de idiomas ocidentais para o chinês, dentro de um complexo militar, no caso, um arsenal. A gritante superioridade dos armamentos ocidentais em relação aos antiquíssimos armamentos do exército chinês engendraram, desde logo, a preocupação de um mínimo de equiparação da possibilidade do domínio desses armamentos; daí que o surgimento da escola de traduções junto ao arsenal seja significativo desta primeira e mais gritante dissociação entre estágios de desenvolvimento tecnológico. Destes, que são sintomas iniciais de uma preocupação de modernização, logo se poderá verificar a sua extensão a um só setor, até certo ponto próximo e, ainda, um setor institucional; é dentro exatamente da corte e do mandarinato, durante um período efêmero, que surge, já caracterizado como movimen-

to de modernização e traduzido na proposição da tentativa de implantação de inúmeras reformas de natureza político-econômica, um novo indício de expansão dos propósitos modernizadores, antes sintomatizados. Este primeiro momento, dentro do processo de modernização, se caracteriza pelo que foi chamado de *auto-fortalecimento*, e esse próprio conceito já traduz o princípio embutido na ideologia do movimento. A assimilação da tecnologia ocidental para fins militares e, eventualmente, administrativos, a rejeição concomitante da assimilação de outros elementos da cultura ocidental, visando às finalidades modernizadoras.

É contemporâneo desse movimento o aumento do número de estudantes chineses que se dirigem a outros países ocidentais e particularmente ao Japão. Retornando à terra natal, esses chamados *returned students* já iriam se distinguir dentro da intelectualidade formada na tradição do mandarinato, como um grupo mais propenso à inovação, dotado de maior inquietação, inclusive em função da discriminação que sofria no acesso a posições eminentes nos quadros do mandarinato. Dentro deste contexto é que se desencadeia, em 1898, o movimento da reforma, idealizado e desenvolvido por inteiro no âmbito da administração imperial e tendo a encabeçá-los os intelectuais *K'an Yu-wei* (1858-1927) e *Lián Ch'i-Ch'ao* (1873-1929), originários ambos de *Shántun*, província que, na China, mais contactos mantivera com o Ocidente, em função de sua posição geográfica. Os influxos ocidentais são eminentes na obra e nas colocações dos líderes do movimento da reforma de 1898, não só estudiosos, como divulgadores do pensamento de grandes filósofos ocidentais como Kant, Hegel, Francis Bacon, e outros do enciclopedismo francês e dos movimentos, então contemporâneos; do Positivismo e do Evolucionismo. *K'an Yu-wei* e *Lián Ch'i-Ch'ao*, dentro da forte propensão peculiar à tradição literária chinesa, também divulgam suas concepções através de dramas, de feitura sem dúvida canhestra, nos quais formas dramáticas chinesas se conjugam com a presença de personagens e expedientes tipicamente ocidentais, em particular, dos italianos.

O movimento de reforma, no entanto, também se comporta muito mais como um indício do processo sócio-econômico que adviria, do que como realização efetiva. Derrotado no âmbito da administração imperial da corte, com seus líderes politicamente banidos do movimento, não chega a agregar ao cambaleante sistema de governo chinês de então qualquer novo fator de resistência. O império se irá desagregando crescentemente, quer sob o efeito da dominação e das pressões das potências ocidentais, quer sob a ausência de um mínimo de unidade interna que lhe garanta a possibilidade de ação política e administrativa, até 1912, quando irá entrar no colapso definitivo da mo-

narquia. No breve período do movimento de reforma até os desdobramentos políticos mais avançados da segunda década do século, no entanto, o movimento de contacto e de início de divulgação do pensamento ocidental, e aí incluída sua literatura e sua cultura artística, na China, avança também por outras fontes. Proliferam nesses períodos as traduções de clássicos da economia política, da filosofia e da literatura ocidentais, através da obra de tradutores como *Yen Fu* (1853-1921) e *Lin Shu* (1852-1924). A própria produção literária chinesa da época, já influenciada pelas obras traduzidas, começa a apresentar temas, personagens e enredos ligados a uma problemática até então inédita na história chinesa, a exemplo do problema da mulher, no qual se rebatem as posições das feministas anglosaxãs de então. É intensíssima nesse período a discussão que se trava entre intelectuais chineses a respeito de questões fundamentais sobre o papel da arte, da cultura e da literatura e como essas produções se ligam aos interesses superiores da sociedade. A vinculação de tipo ético da literatura às funções sociais, de forma paradoxal, presente na cultura chinesa tradicional, na medida em que esta fazia da literatura e do conhecimento literário, do domínio das técnicas e dos códigos literários, condição básica da programação com que se criava e se mantinha o estamento dos mandarins, os burocratas letrados a quem competia o exercício das funções de governo e que, no entanto, por força mesmo daqueles códigos e princípios de composição, fugia, ou tendia a fugir, com frequência, de uma colocação material precisa da problemática social e econômica, passa a ser um tema dominante. A questão de se a arte e a literatura servem à construção ética e à programação dos valores éticos ou a uma expressão, por assim dizer, objetiva dos fatos da realidade, que se coloca, por sinal, em inúmeras ocasiões em outras culturas e outras literaturas, se coloca nesse período da história chinesa e da sua cultura, de forma marcante. Os próprios conceitos da individualidade, do subjetivismo, perfilados no romantismo literário ocidental, fazem então sua erupção no cenário chinês em contraposição à visão clássica ortodoxa da cultura chinesa e do sistema político, de que a literatura devia se servir para o encaminhamento à *via moral*, à *via reta* do Confucionismo.

A polêmica que se trava entre os intelectuais chineses da época em torno de questões como essa é alimentada e se baseia no aparecimento de uma cópia numerosa de periódicos, de publicações culturais, nas quais esses assuntos encontram o seu canal de debate. Como há de acontecer, porém, em todos os movimentos literários de renovação, alguns protagonistas e alguns textos ganham posição eminente, como uma espécie de divisor de águas entre a produção e as colocações de um período pré-revolucionário e as de um período de realização decidida da reformulação propugnada para a litera-

tura e a cultura geral da China. No caso da Revolução Literária de 1917, os protagonistas centrais são *Chen Tu-hsiu* e *Hu-Shih*. O primeiro, um intelectual, encarregado de uma revista cultural intitulada *Juventude Nova*, tendo formada sua concepção literária principalmente dentro das linhas de pensamento desenvolvidas na França a partir da revolução de 1789, autor de traduções de novelas de autores russos, bem como de Oscar Wilde, publica em 1915 o artigo intitulado *Uma Discussão da História da Literatura Européia Moderna*. No debate que esse artigo polêmico vem a provocar, faz a sua entrada em cena o escritor *Hu Shi*, de formação diametralmente oposta à de *Chen Tu-hsiu*. Estudante nos Estados Unidos da América do Norte, aluno de John Dewey e orientado filosoficamente nas direções opostas, apolíticas, do pragmatismo, da problemática metodológica, aderente no plano literário à corrente dos imagistas como *Amy Lowell*, publica um artigo intitulado *Oito Pontos Sobre o Que Não fazer em Literatura*. Esse artigo virá a se constituir, vis-à-vis os artigos de *Chen-Tu-hsiu* já citados, nos parâmetros básicos do desencadeamento da Revolução Literária Chinesa. Toda uma crítica, fundamentada na avaliação e numa releitura dos clássicos chineses se encontra presente nesse trabalho que, no entanto, dentro das concepções filosóficas perfiladas por seu autor, não se limita à demonstração das inoperâncias, das obsolescências da literatura chinesa clássica, transformada já no século XIX e no início do presente século, em mera conformação acadêmica, de formas cristalizadas, de terminologia anacrônica, de construções tornadas sedijas, à força de sua repetição e da procura de variações cada vez mais difíceis em torno de imagens e temas singulares e, por fim, desligada, por todas essas características, de uma penetração e um contacto mais amplo e uma influência em círculos amplos da população. Trata, também, de apresentar o lado alternativo, qual seja, os caminhos pelos quais se haveria de substituir esta literatura ultrapassada e obsoleta por uma literatura aderente aos interesses e à problemática do tempo presente.

Em que pesem suas origens e suas concepções filosóficas e literárias divergentes, senão antagônicas, *Hu Shih* e *Chen Tu-hsiu* engajam-se na crista da Revolução Literária, numa mesma linha comum, de ataque ao tradicionalismo e ao emprego abusivo, codificado, de fórmulas literárias, à falta de abrangência da temática da produção literária, ao seu caráter elitista, aos seus preconceitos no tratamento da linguagem comum da população; com eles engajam-se outros protagonistas da Revolução Literária. Entre esses, há os de formação e pensamento bastante diversificados, em particular no que tange às influências ocidentais em sua formação, desde os moldados na escola alemã no período romântico, aos de derivação mais fortemente literária, principalmente a partir da literatura russa realista e naturalista,



até os formados à luz da problemática política e das colocações doutrinárias dos italianos do *Risorgimento*. É possível encontrar-se, no entanto, como já ocorrera entre o pensamento de *Chen Tu-hsiu* e *Hu Shih*, no conjunto dos protagonistas da Revolução Literária, um núcleo comum de preocupação e postura, que se poderia dizer predominante, voltado para o realismo e para o utilitarismo. É fácil traçar a origem desses princípios e sua ligação com o nacionalismo de origem européia, o liberalismo de origem anglo-saxônica e verificar a sua tradução como método de luta através do pragmatismo, do ceticismo e do agnosticismo. Na Revolução Literária Chinesa, no entanto, todo esse conjunto de princípios doutrinários e posturas filosóficas terá como alvo maior o elemento comum formado pelo tradicionalismo e pelo Confucionismo, em torno dos quais se formulara simbioticamente toda a preparação e a manutenção do sistema de governo e de toda a produção literária de natureza erudita.

Posteriormente à eclosão da Revolução Literária Chinesa, as diversas concepções de seus participantes voltarão a se fazer presente e evoluirão por linhas diversificadas e, aí, marcadamente antagônicas, em alguns casos. Nisso tampouco se peculiariza a Revolução Literária Chinesa. Processos semelhantes podem ser verificados, inclusive, no Modernismo brasileiro; mas talvez o elemento que, no caso chinês, mais nitidamente conduza a esta abertura em leque de posturas doutrinárias e filosóficas, no período de maturação subsequente à Revolução Literária, é a associação, num determinado momento, desta Revolução com o movimento político, extremamente significativo na história chinesa, que é o movimento 4 de Maio. O contacto, dentro de uma prática política e social, da Revolução Literária com o movimento amplamente participado por segmentos diversos da população chinesa, com certeza propicia àquela Revolução uma prática de suas propostas quanto ao estilo, à composição, quanto ao emprego da linguagem popular, ao mesmo tempo que um crivo de seu arsenal doutrinário, cujas malhas são os componentes políticos da situação então vivida pelo país. O movimento 4 de Maio, que se desencadeia em 1919, tem por origem a reação chinesa às condições fortemente desvantajosas para o país, incorporadas no *Tratado de Paz de Versalhes*. Acompanhando, através do noticiário proveniente de Versalhes, as proposições e a postura assumidas, face ao Tratado, pelos representantes do governo chinês, os estudantes de Changai desencadeiam fortes manifestações de rua contra o que reputam omissão do governo chinês na defesa dos interesses do país, sua subserviência aos interesses e ao descaso com que as potências ocidentais, na partilha do botim do após-guerra, tratam a nação chinesa, colocando-se portanto em luta contra o governo como um todo, e a direção da Universidade, em particular, num primeiro momento.

É então que são alvos do seu ataque as autoridades, os eminentes mandarins, que detêm posições de comando político as mais destacadas no governo e cujo comprometimento com as posturas omissas e vacilantes da Conferência de Paz em Versalhes se faz evidente.

Na luta pela rejeição dos termos do Tratado inúmeros outros aspectos passam a ser levantados pelos estudantes, desde os que atingem a sua própria prática universitária e as insuficiências do sistema de ensino e da organização institucional da Universidade até aspectos de natureza econômica e social, que fazem com que o movimento se estenda a setores dos trabalhadores, a entidades interessadas em direitos humanos, a entidades femininas e, por fim, a setores empresariais. Na mesma medida, de um movimento de natureza urbana e limitado a apenas uma cidade, este se estende e se apresenta com ocorrências semelhantes ao original em outras cidades e regiões. Culminando numa paralização generalizada da atividade econômica, com a participação do empresariado, dos trabalhadores, da intelectualidade, o 4 de Maio atinge os seus objetivos com a recusa da delegação chinesa, por fim, em assinar os termos do Tratado de Paz, a sua retirada, o seu abandono da Conferência de Versalhes, a demissão pelo governo de ministros e autoridades universitárias comprometidas com o tradicionalismo, que se colocaram em oposição à luta estudantil e da população e com o desencadeamento de uma série de posições combativas em torno de temas sociais, através de fundações, associações, entidades culturais de diversos tipos.

Não menor como efeito do desencadeamento do movimento 4 de Maio é a repercussão que os princípios esposados pela Revolução Literária logram junto aos setores engajados mais decididamente na luta política, dos quais se destacam os partidos *Chin Pu Tân* e *Min Tân*, este liderado por *Sun Yat Sen* e que, em texto de 1920, expressa sua total concordância e reputa o valor político dos princípios esposados pelos intelectuais protagonistas da Revolução Literária. Há já, no texto de *Sun Yat Sen*, um nexos muito claro entre as posturas da Revolução Literária e a de renovação política e social, que se coloca como tema da ação dos líderes revolucionários republicanos do país. No período que se segue ao triunfo do movimento 4 de Maio, as polêmicas da Revolução Literária, a difusão dos seus princípios, transferem-se do mero plano do debate para o plano da realização. São, por assim dizer, institucionalizados os princípios e as propostas da Revolução Literária no quadro institucional que se segue, na década de 20, com a ascensão ao poder do *Kuo Min Tân* e com a incorporação, mais formal que efetiva, dos princípios reformadores da literatura, tanto na educação, quanto na cultura oficial. Mais e mais, durante este período, os protagonistas da Revolução Literária e os novos intelectuais chineses vão ten-

tanto se alinhar, seguindo princípios doutrinários e de ação política divergentes e diversificados.

Dá evidência disso a proliferação das correntes literárias dos anos 20, na China, com a *Sociedade de Estudos Literários*, postulando o realismo na arte e sua colocação a serviço da vida e do sofrimento dos humilhados e oprimidos; a *Sociedade Criação*, fundada em 1922, postulando um programa puramente estético, de arte pela arte e, naturalmente, em oposição à corrente anterior; a *Sociedade da Lua Crescente*, formada por escritores de tendência liberal, entre os quais *Hu Shih*, pregando a máxima liberdade de expressão dentro dos limites do pudor; a *Sociedade dos Tecelões de Palavras*, seguindo um programa liberal semelhante ao da escola anterior; a *Sociedade Sem Nome*; a *Sociedade do Sol*, e outras, aderentes a diversas correntes literárias. O agrupamento e a convergência de concepções diversas em torno de um núcleo de posicionamento ativo de combate cultural e político verificado na Revolução Literária, não se irá reproduzir doravante na história chinesa; mais e mais as concepções e alinhamentos dos intelectuais se darão dentro das linhas que, a partir dos anos 20 até o período mais recente, irão polarizar o processo político chinês.

## TEMAS E ASPECTOS DOUTRINÁRIOS — UNIVERSALIDADE E PECULIARIDADE NA REVOLUÇÃO LITERÁRIA CHINESA

Uma das peculiaridades que tornam a análise da Revolução Literária Chinesa de particular interesse, quer para o estudioso da teoria literária, quer para o estudioso das ciências políticas, é o grau avançado e extremamente ilustrativo em que esse movimento apresenta a correlação entre as posturas reformadoras e inovadoras em relação à língua e à literatura e as posturas políticas. Este aspecto de imbricação do fato cultural no fato político não está ausente dos movimentos modernistas e de renovação e revolução literárias do presente século; no entanto, é na China que ele alcança o seu grau mais estremado de clareza. Isso se deve, essencialmente, à existência na China, secularmente, daquele que foi considerado, por diversos pensadores, o modo asiático de produção, o sistema que se realizou muito cedo na história chinesa, de uma verdadeira teoria da administração, de natureza estamental, formada por processos codificados, programados, de natureza bastante sagaz, que asseguraram a perpetuação, a permanência, durante muitos séculos, do estamento mandarim como hegemônico, na condução dos assuntos do Estado e a peculiaridade de ser este sistema inteiramente articulado a um processo de formação e distinção do letrado como elemento do governo dotado de uma posição social específica, qual seja de administrar, e tendo a sua formação amparada essencialmente

no domínio da técnica literária, da cultura clássica e dos códigos dentro dos quais esta se processava.

Nessas condições, a problemática colocada pela necessidade de uma superação da linguagem e da literatura tradicionais com vistas à incorporação do desenvolvimento científico e tecnológico, presente, evidente, em inúmeras literaturas em processo de modernização, no final do século passado e início do presente, se coloca, no caso chinês, como fator fortemente estruturador. Certamente que os movimentos modernistas dos países ocidentais e dos países do Terceiro Mundo no sentido de reformular a literatura e a língua culta não têm sentido puramente estético, ou sentido puramente artístico, criativo. Essa proposta se liga a propostas, no mínimo, de modernização no aspecto político, no aspecto econômico, no aspecto social. No caso chinês, porém, esta proposta não se pode dizer que esteja ligada apenas a um processo de simples modernização, mas ao contrário ela traz em seu cerne a derrubada do sistema do mandarinato. Ela é a negação da infra-estrutura básica em que se assenta toda a doutrina de governo do Estado chinês tradicional. Ela, é, por isso, claramente e fortemente política, desde seu início. Trata-se, como em outros movimentos, de enriquecer a literatura e fazê-la retornar a suas origens vitais, através da incorporação do falar e da construção lingüística popular. A questão da retomada do vernáculo na Revolução Literária Chinesa, está indissolúvelmente ligada à postura de ampliar o quadro da participação da população chinesa na condução dos assuntos do país e na estruturação e no desempenho da sua economia.

Uma segunda componente, especificamente chinesa, do problema da Revolução Literária, é a que poderia ser encontrada na peculiar situação de seus protagonistas e da intelectualidade chinesa em geral, voltada, em sua formação, essencialmente para o desempenho das funções de governo, para o acesso à carreira burocrática e que, no quadro da crise que se abate sobre o Império, a partir do início deste século até seu colapso em 1912, se coloca na posição de um estamento em crise do ponto de vista social, com contingentes crescentes marginalizados da acessibilidade social, se emparelhando com outros elementos ou setores da população. Até certo ponto paradoxalmente, esta postura, por assim dizer profissional que, sem dúvida, joga também um papel no engajamento de setores da intelectualidade chinesa no movimento revolucionário literário é a que mais prontamente se verá anulada e ameaçada pelo próprio triunfo da Revolução Literária. Na verdade, realizar o ideário da Revolução Literária significava negar ao intelectual o acesso burocraticamente estabelecido e institucionalizado a posição de eminência no contexto social e de comando na administração e processo político. Significava a sua incorporação

sob outras formas, liberais, necessariamente assalariadas, mas não de estamento privilegiado, no quadro de uma sociedade liberal e democrática. A estes aspectos, cuja peculiaridade chinesa é indiscutível, ainda que ilustrando de forma extremada situações menos nítidas em outros movimentos de modernização literária, há que ter presente, na interpretação do movimento chinês de 1917 e 1919, aqueles aspectos, por assim dizer, universais, com questões teóricas, que se colocam em relação à literatura e à criação artística em geral, *pari passu* ao processo político.

O movimento se desencadeia, adquire sua fase de maturidade, ao longo de um período em que a monarquia é ainda um fato dominante em relação ao qual se há de posicionar o contexto político chinês, e ao se dizer monarquia, se estará falando de mandarinato. Mesmo com o sul divorciado, em 1912, é ainda a postura monárquica ou republicana que continua a centralizar a colocação política do país durante o período que se segue, quando se expande plenamente a colocação da Revolução Literária, primeiramente com a tentativa de agrambamento do poder pelo caudilho militarista *Yuan Chi Kai*, que chega a se proclamar imperador em 1916, numa restauração da monarquia, e depois, no período subsequente a sua derrocada, o esfacelamento do poder entre os chefes regionais, os chamados senhores da guerra.

O quadro político assim colocado dificilmente abriga a perspectiva das grandes correntes pelas quais deverá optar a história chinesa posteriormente. Mas é, no entanto, o movimento literário que antecipa este quadro de alternativas possíveis e de grandes questões a serem elucidadas. O problema da generalização da educação que está indissociavelmente vinculado a uma postura modernizadora, seja ela liberal, da conformação de um mercado de mão de obra, em condições de gerir um processo econômico modernizado, seja uma perspectiva mais avançada de natureza social, de tendência socialista; a preocupação com os segmentos da população via de regra mantidos à margem, quer como protagonistas, quer como interessados, do processo literário tem, na verdade, o significado premonitório do reconhecimento da presença das grandes massas da população como protagonistas políticos, e este é mais um aspecto desencadeado e expresso com antecipação pela Revolução Literária.

Seria possível colocar, ainda, dentro dos aspectos gerais, que pertencem mais ao campo da teoria literária, a questão denotada pela Revolução Literária Chinesa, do papel de vanguarda. No entanto, queremos crer que este aspecto, no caso do movimento em questão, pode ser mais amplamente elucidado quando colocado no âmbito de uma problemática já não universal do ponto de vista da teoria literária e da ciência política, mas dentro de uma problemática já mais de-

limitada, correspondente à questão dos movimentos de modernização cultural e renovação literária nos países do Terceiro Mundo, dentro do qual vão se dar as ocorrências de forte paralelismo entre o movimento chinês e os movimentos latino-americanos, e brasileiro, em particular, do Modernismo, que parecem abrir atraentes caminhos de investigação.

### OS PARALELOS INSTIGANTES — OS MOVIMENTOS DE RENOVAÇÃO LITERÁRIA E CULTURAL DO TERCEIRO MUNDO

Neste campo, o quadro de concordâncias e similitudes entre o movimento revolucionário cultural chinês em 1917 e 1919 e o Modernismo brasileiro é excitante. Não fosse por sua contemporaneidade, ambos desencadeados com pouquíssimos anos de intervalo, mas essencialmente por outros e variados aspectos. Esses vão desde o seu próprio desencadeamento ao papel das culturas polarizadas em processo de renovação face aos centros de polarização cultural do mundo de então, como também à presença de protagonistas significativos. Em ambos os casos, apresentam-se em dupla os condutores dos movimentos, constituindo-se, por assim dizer, em divisores de água, cada um com suas características peculiares: de um lado os *demolidores* das concepções e formulações tradicionais (Oswald de Andrade, *Chen Tu hsiu*), de outro os releitores da cultura tradicional e popular, engajados em posturas construtivas e sistematizadoras, como num contraponto dialético necessário para que o movimento se expanda e se realize em sua plenitude. Tratemos de explicar cada um desses aspectos separadamente. De início, o papel da Vanguarda: para o estudioso pouco familiarizado com a língua chinesa, será até certo ponto surpreendente encontrar na produção de alguns dos protagonistas da Revolução Literária, não só uma frequentação e um conhecimento, como uma influência direta dos expoentes de vanguarda da produção poética do início do século. É o caso por exemplo do autor *Kuo Mo Jo*, no texto *Adorador de Ídolos*, de forte ressonância futurista e que em sua colocação, em sua expressão ideológica face ao mundo em processo de difusão da tecnologia e de superação de barreiras culturais, lembra, em verdade, o Álvaro de Campos, da celebração dos fatos trazidos à vivência, por assim dizer universal, das populações através do jornal; a noção de que tudo se passa simultaneamente, a vida, a morte, os acidentes geográficos, os grandes empreendimentos públicos, os conflitos, o verdadeiro contraponto da *Ode Triunfal* de Fernando Pessoa, expresso em chinês. Coincidentemente esta presença futurista, mostra-se também marcante na obra de Mário de Andrade e de outros modernistas brasileiros sendo apenas um dos elementos da vanguarda da produção

literária européia a se fazer presente, não sendo ocioso lembrar o próprio Blaise Cendrars, Cocteau e outros, cuja ressonância nos movimentos da renovação é forte, estruturadora e, se poderia dizer, até certo ponto, obsessiva em alguns aspectos, ainda que ressalvada a qualidade literária propriamente dita da produção de origem, da produção por ela influenciada, no bojo dos movimentos de modernização.

Nesse aspecto, colocações aceitáveis, até certo ponto comprováveis têm sido feitas. Efetivamente, a vanguarda na China, como na América Latina, em particular no Brasil — gerada no curso de um processo de modernização da cultura dos países centrais do Ocidente, que não coloca em questão a própria posição hegemônica desses países e sequer os seus sistemas político-sociais — tem, no entanto, para os países periféricos do Terceiro Mundo, um papel estratégico essencial. Ela rompe com codificações, com critérios de valores historicamente asentados, estaticamente venerados como elementos de dominação imperialista externa e interna, como elemento de estagnação do avanço histórico a nível interno. Explícite-se, na medida em que a Vanguarda investe contra a linguagem tradicional, contra as formas poéticas literárias perfeitamente codificadas, oficiais ou oficiosamente aceitas como normas em países do Terceiro Mundo, ela cria as condições para a colocação em xeque das oligarquias locais e esse é *muito* o caso da América Latina e é *muito* o caso brasileiro, em particular. Não se trata aqui de uma postura de independência frente a uma metrópole que, historicamente, é um processo superado, mas se trata de investir ou de romper um dos aspectos do aparelho ideológico de Estado, que garante a dominação das oligarquias, que é exatamente a cultura oficial, a cultura acadêmica. Na China, não se pode falar de uma oligarquia, mas de um sistema de governo incrivelmente duradouro em termos de tempo, historicamente enraizado por séculos, delimitador e limitador, em grau extremado, das possibilidades de incorporação de fatores sociais no processo político e de governo, que é, então, afetado num de seus aparelhos mais fortes, ou seja, a língua e a construção literária, por uma formulação que vem reforçada pela liberdade experimentada e propugnada pela Vanguarda. Esta Vanguarda, portanto, chega de suas origens centrais, hegemônicas, como mais um produto, assim posto a consumo da Periferia, com uma conotação essencialmente conservadora, portanto, mas que se transfigura face ao contexto local, criando fermentações que, em última análise, desembocam na superação de fatores de estagnação internos; e num desencadeamento de processos políticos mais avançados, que irão, em última análise, romper ou se confrontar com as próprias relações de dominação que propiciaram a presença das Vanguardas, desenvolvidas nos países centrais, junto aos movimentos de renovação cultural nos países periféricos.

Há uma outra componente associada a esse aspecto — não necessariamente à Vanguarda — que é a *divulgação* do conhecimento nos países periféricos das formas avançadas do pensamento filosófico e das diferentes colocações, alternativas, do ponto de vista de proposição social, política e econômica engendradas nos países centrais; muito menos do que o refletir uma visão de um simples consumo de uma produção intelectual gerada e ligada ao quadro de interesses da hegemonia dos países centrais, esta *difusão* do pensamento ocidental, do pensamento dos países centrais hegemônicos, com todas suas contradições, ao se transpor, no bojo dos movimentos de renovação e revolução literária desencadeada nos países periféricos, abre para esses as portas da universalidade, da sua incorporação no grande contingente de temas e opções que se colocam mundialmente e, principalmente, para os países centrais. Rompe-se, dessa forma, as limitações de natureza regional, de natureza social, permitindo a inserção dos periféricos numa problemática, que vai engendrar, quando posteriormente reelaborada, posturas de confrontação com os próprios países centrais em sua hegemonia. O paralelo que se poderia traçar nesse aspecto é a própria função das línguas ocidentais nos países colonizados do continente africano. A língua do colonizador funcionando como elemento de aglutinação de forças agregadas de forma heterogênea, díspar, por sistemas tribais, ou de clãs, ou de castas, em um todo político de características nacionais e de posturas independentes. E aqui o paralelo entre os movimentos de modernização cultural do Brasil e da China continua sendo instigante. Veja-se como deriva do Modernismo brasileiro uma grande parte da confrontação política e das alternativas em que se irá estruturar a vida política do país nos anos subseqüentes. Uma parte dos protagonistas do movimento modernista se filiando ao movimento *tenentista*, expressão das idéias e da presença da pequena burguesia liberal brasileira no quadro político, em contraposição às oligarquias regionais. Isso se contrapõe, quase que analogamente, ao engajamento dos ex-protagonistas da Revolução Literária Chinesa, nas correntes do *Kuo Min Tan* e, posteriormente, a partir dos anos 20 em diante, na corrente revolucionária socialista chinesa.

Ainda no quadro desses paralelismos, observe-se o problema que ganha destaque, da língua erudita em contraposição à língua vernácula. Todo o trabalho desencadeado no Modernismo, principalmente por Mário de Andrade, se aparente muito fortemente ao trabalho de *Hu Shih* no bojo da Revolução Literária Chinesa. Não apenas a proposição vaga, genérica, mas o próprio empenho em demonstrar os caminhos para essa realização, presente em ambos os autores. Esse aspecto pode nos levar à colocação de outro paralelismo, a presença concomitante dos autores que propugnam ou que se empenham, antes de tudo, na realização da crítica e na demolição das estruturas de pen-



samento oficiais, presentes no país, em contraposição ou em complementação à presença daqueles que, provavelmente em posturas mais conservadoras, dedicam-se a uma sistematização e à proposição dos caminhos pelos quais se há de estruturar a nova cultura nas bases dos princípios que propõem.

Se o paralelismo entre *Hu Shih* e Mário de Andrade é evidente, não o é menos o que se poderia traçar entre *Kuo Mo Jo* ou *Chen Tu hsiu* e Oswald de Andrade, contrapontos estruturalmente significativos de um e outro movimento. Já no campo da realização da Revolução Literária e de seus métodos, há que notar mais o paralelismo e a preocupação, evidentes em *Hu Shih* e em Mário de Andrade, com a releitura e com a crítica objetiva da produção literária acariciada e prestigiada pelo sistema de governo dominante; no caso brasileiro toda a exegese da obra dos parnasianos mais reconhecidos, de Francisca Júlia a Olavo Bilac e, no caso de *Hu Shih*, a releitura dos clássicos, inclusive dos clássicos escritos em literatura vernácula e a sua reavaliação e redescoberta. A contraposição entre os elementos de maior pendor crítico e de maior pendor sistemático parece constituir uma componente indispensável da realização do processo renovador.

### CONCLUSÕES MUITO TRANSITÓRIAS

A enumeração dos aspectos que abre à consideração do estudioso latino-americano a Revolução Literária chinesa de 1917, e os paralelismos que entre esse movimento e os movimentos modernistas da América Latina podem ser traçados, logo demonstram a inviabilidade de que se tirem conclusões definitivas a respeito de aspectos parciais ou de características gerais dos movimentos culturais em pauta. Há, na verdade, um campo bastante grande a ser explorado, que possibilitará, inclusive, criticar-se algumas *pistas* que ora parecem prometedoras, ao menos ao nível da análise literária comparada.

Conclusão evidente, a nível preliminar, que pode ser retida no entanto, é a de que maior quantidade de textos correspondentes ao movimento literário chinês de 1917 devem ser colocados à disposição ou em condições de serem objeto do estudo da intelectualidade brasileira. Mais que eventuais similitudes ou caminhos aparentemente atraentes ora apontados, ou que venham a sê-lo futuramente, será a própria presença desses textos que dará margem, em trabalhos sucessivos, à exploração das veredas hoje precariamente abertas ao conhecimento, na compreensão de culturas, por tantos títulos, tão díspares quanto a latino-americana e a brasileira em particular, e a chinesa, não obstante objeto de processos e enquadramentos históricos tão comuns.

BIBLIOGRAFIA SOBRE A LITERATURA CHINESA:

01. BERTUCCIOLI, Giuliano. *La Letteratura Cinese*. Milano Sansoni- Accademia, 1968.
02. CHOW, Tse-Tsung. *The May Fourth Movement*. Cambridge, Harvard University Press, 1960.
03. GOLDMAN, Merle (ed.) *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Harvard East Asian Series, 1977
04. HSIA, C. T. *A History of Modern Chinese Fiction 1917-1957*, Yale U.P.
05. Mc CASKEY, M. "Categorization of Chinese Literature" in *Language and Linguistics*. Washington, Georgetow Press, 1971 nº 2, pp. 25/50.
06. Mc DOUGALL, Bonnie S. *The Introduction of Western Literary Theories into Modern China 1919-1925*. Tokyo, The Centre for East Asian Cultural Studies, 1971.
07. PISCHEL, Enrica Collotti. *História da Revolução Chinesa*. 2 vol. Lisboa, Publicações Europa-América, 1976.
08. PRUSEK, J. (ed.). *Contribution of the study of the rise and development of modern literature in Asia*. Prague, Prague Academia, 1970.
09. PRUSEK, J. "A Confrontation of Traditional Oriental Literature with Modern European Literature in the Context of the Chinese Literary Revolution" in *Archív Orientální*, 32, pp. 365-375. Prague, 1964.
10. PRUSEK, Jaroslav. "Quelques Remarques sur la Nouvelle Littérature Chinoise, in DEMIÉVILLE, Paul, *Mélanges de Sinologie*. Paris, PUF, 1966, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, vol. XX, pp. 209-223.

## JAKOB MICHAEL REINHOLD LENZ — SETE CRÍTICAS À DRAMATURGIA DE BRECHT

*Willi Bolle*

*Nota preliminar:* Este artigo, com pequenas adaptações, faz parte de um trabalho mais amplo, inédito, realizado em co-autoria com Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintiliano: *J.M.R. Lenz, O Preceptor ou: Vantagens da Educação Particular*. Tradução integral e estudo crítico da peça, 148 págs. O trabalho visa tornar conhecido no Brasil um dramaturgo que é precursor de Büchner, Wedekind e Brecht. O problema principal da peça, escrita há mais de 200 anos atrás — a condição do professor mal pago e humilhado — não perdeu a atualidade.

O leitor-espectador de hoje não tem apenas um contato imediato com a peça do Lenz: entre os dois interpõe-se a adaptação-encenação de Bertolt Brecht com o Berliner Ensemble, em 1950. Tanto assim que, nas encenações realizadas desde então, se observa uma valorização unilateral da versão brechtiana, em detrimento do texto pioneiro de 1774. Se não é mais possível imaginar uma encenação da peça sem levar em conta as modificações introduzidas por Brecht (que se tornaram parte integrante da vida da obra), tampouco se pode imaginar um trabalho autêntico se o encenador se fechar à perspectiva do original, às soluções dramáticas do próprio Lenz.

A função dos dois quadros sinóticos, em anexo, é dar uma idéia comparativa geral das propostas dos dois dramaturgos (os quadros resumem uma comparação detalhada, peça por peça e cena por cena, que por falta de espaço não é possível reproduzir aqui). Do confronto crítico deve saltar a fâsca que ilumine um trabalho futuro de montagem. Aqui, quando muito, só se podem imaginar alguns rumos preparativos. A partir da comparação se inicia um diálogo Lenz vs. Brecht, em torno de sete itens específicos. Diálogo que muitas vezes beira a polêmica contra Brecht. Depois da experiência de tradução com Lenz, não conseguimos ser imparciais. Nem queremos. Há muito a questionar na versão brechtiana do *Preceptor*, na sua dramaturgia didática — inclusive, para evitar que seu texto, escrito 30 anos atrás, se

torne peça de museu. Em todo caso, a polêmica é apenas um meio, um fundo contrastivo para recuperar uma estética teatral antiga e pouco conhecida, da qual podemos aprender.

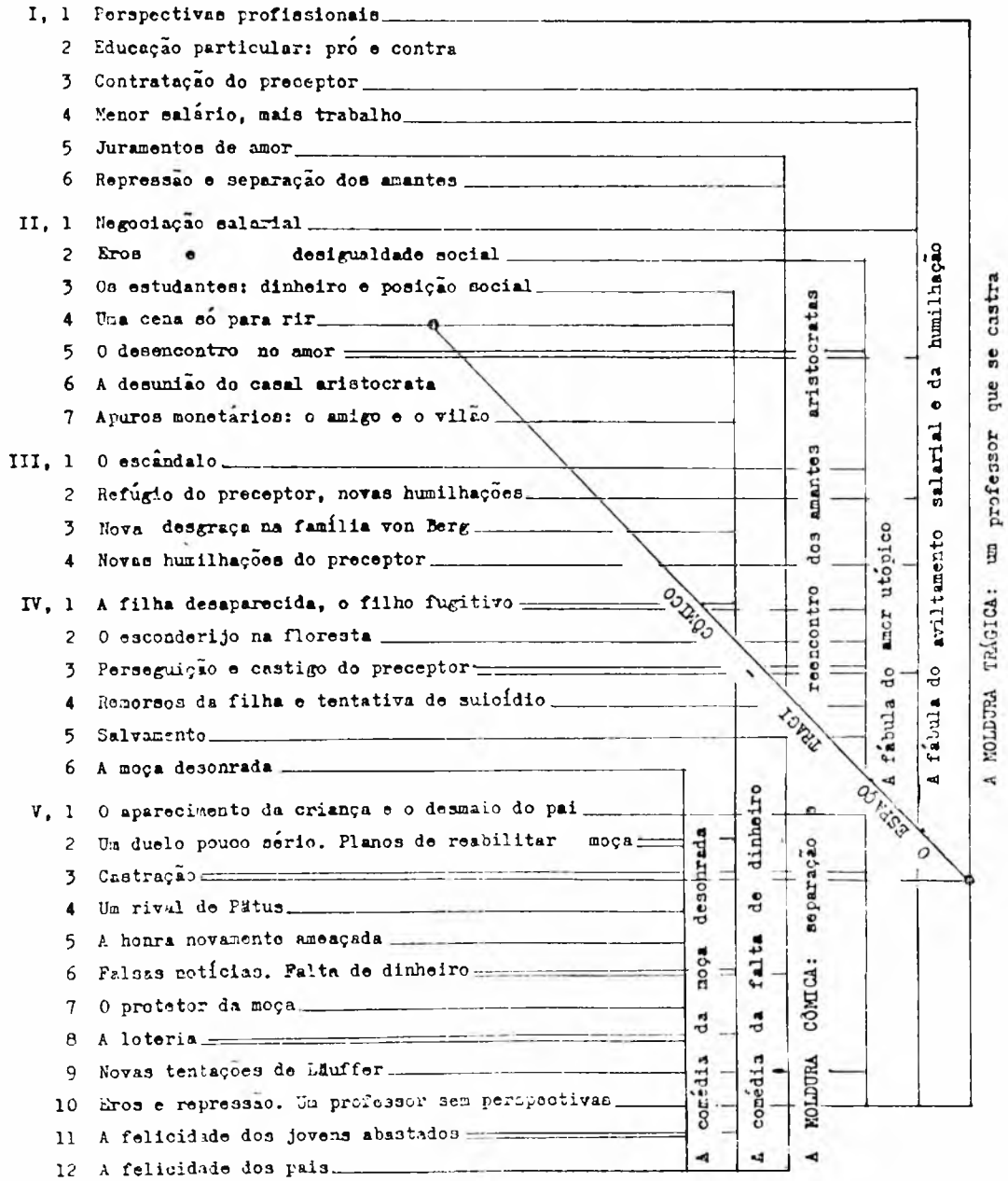
Recuperar a dramaturgia de Lenz não significa “restaurar”, numa linha historicista. É tentar revelar, através de um jogo de perspectivas oblíquas, o retrato do nosso tempo. Se Lenz — ora precursor, ora contestador de Brecht — ajuda a compreender melhor o presente, Brecht, do outro lado, lança uma nova luz sobre a época de Lenz — época em que a classe burguesa colocou os seus fundamentos —, rompendo com uma visão morta do passado. Pondo em xeque afirmações da história literária tradicional sobre o movimento Tempestade e Ímpeto (*Sturm und Drang*), Brecht mostra que não é verdade que o movimento tenha sido: uma revolta do sentimento contra a razão, uma explosão de irracionalismo, um abandono dos princípios racionais. Com isso, recupera um momento de Ilustração (*Aufklärung*) dentro do *Sturm und Drang*, como fez Lukács com o *Werther* de Goethe.

O projeto de Lenz é recuperado por Brecht em parte: este reconhece que a peça exprime as contradições de uma revolta dos jovens, que, numa Alemanha toda fragmentada e provinciana, não chegava a visar um todo, a formular um projeto político, apenas produzia fragmentos de pensamentos. Ora, à dramaturgia de Lenz está subjacente um projeto político. Só que ele estudou o processo de emancipação da burguesia não diretamente no campo político, mas no plano da linguagem, da sensibilidade, do Eros. E, sobretudo, no plano dos gestos cotidianos.

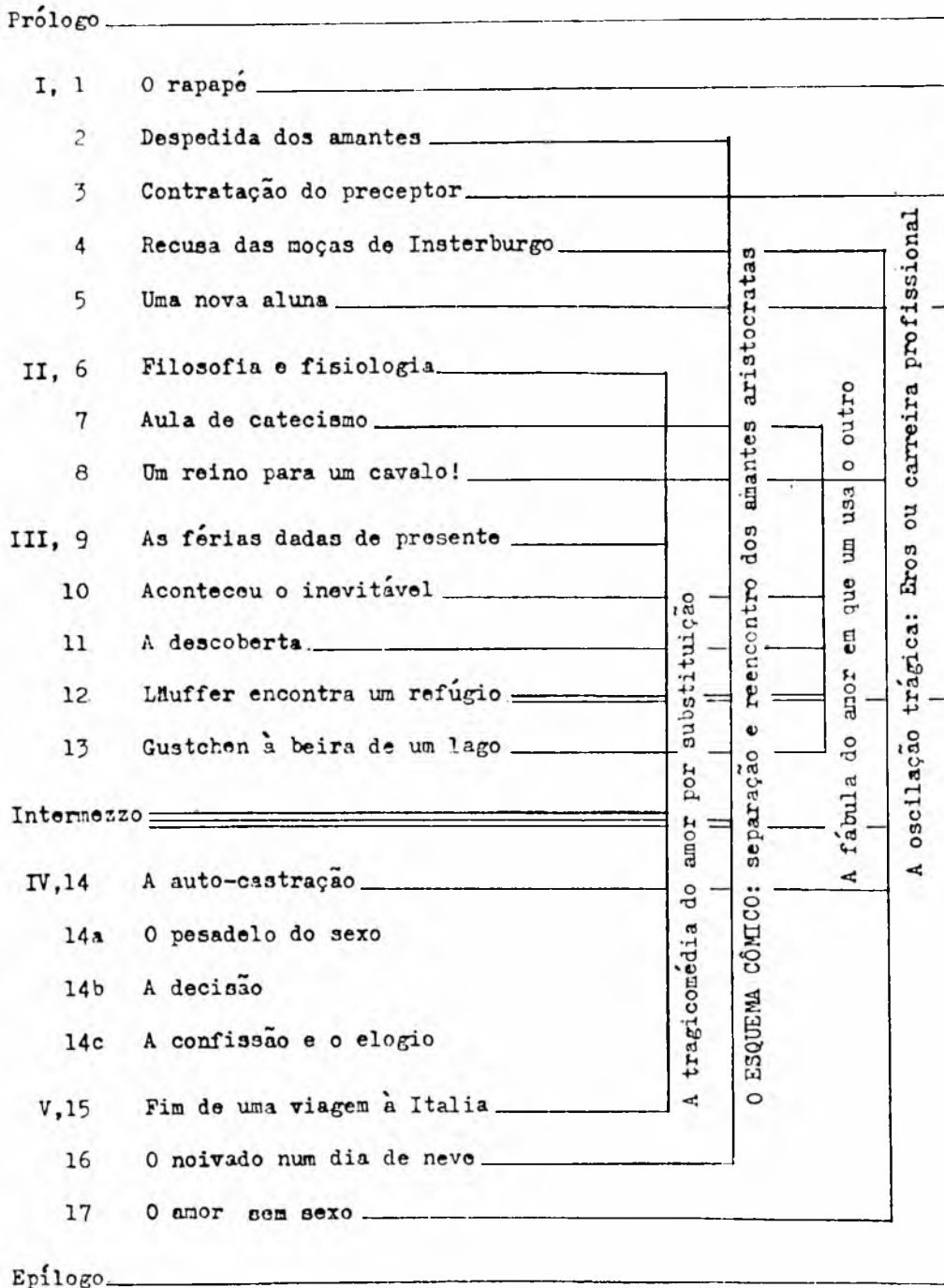
Na peça de Lenz, há gestos que mostram como um sistema político autoritário é interiorizado pelo cidadão, literalmente incorporado: não é à toa que se apresenta um preceptor com um sorriso hipócrita, fazendo rapapés na hora em que se sente revoltado, e acabando por se castrar. A peça mostra como a configuração do rosto e dos gestos das pessoas é condicionada pelas circunstâncias histórico-sociais, e como o sujeito é responsável pela sua fisionomia. Nesse sentido, Lenz visa mais fundo que Brecht: com muito senso do pormenor, testemunha a elaboração do rosto/da máscara e da linguagem gestual/dos mecanismos rituais de uma classe em vias de se emancipar. Essa procura de linguagem, com tudo que tem de flutuante, nebuloso, inacabado, não se dá apenas no plano dos personagens; é própria também do autor, mergulhado profundamente no mundo que apresentou.

Lenz e Brecht, cujos trabalhos convergem na figura do professor, no interesse pela educação, na recusa de reproduzir o velho, têm uma postura intelectual em comum — a postura da Ilustração — mas usam métodos teatrais diferentes.

Síntese da peça de LENZ



Sinopse da peça de BRECHT



A MOLDURA DIDÁTICA: a parábola do professor subserviente

### *Didatismo excessivo*

O que chama atenção desde o primeiro momento, na versão de Brecht, é a moldura didática formada pelo prólogo e o epílogo. O ator que faz o papel de Läufer explica ao público o erro do personagem: a atitude subserviente, fonte daquilo que Brecht chama de “miséria alemã”. No fim da peça, conclui em tom exortativo: “Olhem para a sua subserviência, para vocês se libertarem dela”. Brecht não era ingênuo para achar que as lições da história se assimilam com a simples observação do exemplo negativo, mesmo assim a sua versão do *Preceptor* fica amarrada ao gestus didático. Em Lenz, um efeito de distanciamento com relação ao protagonista é criado pela técnica da perspectiva dupla: ele mostra como o preceptor vê os seus interlocutores, e como é visto por eles. E mais: seus personagens não têm nada de onisciente. O espectador fica conhecendo os acontecimentos junto com eles. Às vezes se embrenha com o personagem no universo do pensamento nebuloso.

Os personagens de Brecht têm veia discursiva: o Conselheiro faz um discurso sobre a razão, que é uma espécie de lição de amor para o seu filho (I,2), Wenzeslaus faz um discurso sobre a pedagogia (III,12), Läufer discorre sobre os impulsos da carne (IV, 14a, 14b) e Fritz, na hora de confirmar a sua decisão de casar com Gustchen, se apoia em todo um discurso sobre o amor por substituição (V, 16). Dessa maneira, os personagens brechtianos têm algo de *raisonneurs*, são antes caricaturas da Ilustração do que vozes do *Sturm und Drang*. Os personagens de Lenz são impulsivos, na manifestação espontânea de sua natureza e, ao mesmo tempo, agem por reflexos condicionados, sob pressão social. Impulso e reflexo condicionado facilmente se confundem, mas Lenz faz questão de expor a diferença.

Na versão de Brecht, há um excesso de explicação. O impulso sexual de Läufer é sobre-explicado. Brecht inventou uma cena só com essa finalidade (I, 4: “Recusa das moças de Insterburgo”), transforma uma negociação salarial numa reivindicação de frequentar os bordéis (II, 8: “Um reino para um cavalo”) e faz com que mesmo o Läufer sangrando no chão só conheça uma preocupação: “O que vai ser da minha vita sexualis?” (III, 12). O mesmo zelo de explicitação se observa na introdução dos personagens: o Conde Wermuth — “um pretendente da minha filha” (I, 3); Lise — “a minha pupila” (III, 12); ou em esclarecimentos óbvios: “Não sou Romeu, eu sou Läufer” (III, 10). O que Brecht explica verbalmente, Lenz mostra pela situação ou deixa subentendido.

### *Perda de ritmo*

A comparação das peças de Brecht e Lenz mostra duas concepções de ritmo nitidamente diferentes. A diferença já se esboça no 1º

ato: em Brecht, fala-se do preceptor subserviente na cena inicial, na do meio e na do fim, o tema do amor é tratado nas duas cenas intercaladas; Lenz, ao contrário, concentra as quatro primeiras cenas sobre a figura do preceptor, mostrando passo a passo a sua introdução no ambiente da aristocracia e seus esforços de adaptar-se a qualquer preço. Nas duas cenas finais, o tema é mais leve; com o amor de Gustchen e Fritz começa a moldura cômica, e o 1º ato como um todo já configura um espaço tragicômico.

A diferença se acentua nos atos II e III. O 2º ato de Brecht, comparado com o de Lenz, saiu podado: de 7 cenas sobraram apenas 3. Brecht focaliza a irrupção do impulso erótico. Lenz fala não só de Eros, mas também de dinheiro. As cenas eróticas—a fábula do amor utópico, os namoros de Pätus, o flerte ridículo da Majora — se passam dentro de uma moldura tragicômica: entre o aviltamento salarial do preceptor e a comédia da falta de dinheiro no meio estudantil.

No 3º ato, Brecht perde tempo e ritmo; o ato está simplesmente entupido. O denominador comum que se pode encontrar para as cinco cenas — as relações humanas só funcionam na medida em que um pode *usar* o outro — não basta para dar coerência dramatúrgica. Sente-se que Brecht está com pressa de terminar a trama entre Läufer e Gustchen, antes de chegar à pausa. Assim, passa correndo pelo encontro de Läufer com Wenzeslaus, juntando 3 cenas de Lenz numa cena só. Com muito senso de ritmo teatral, Lenz construiu um 3º ato ao mesmo tempo despojado e complexo: no centro, a contradição do professor (público e particular), e de acompanhamento, os “escândalos” causados pelo rebentos da família aristocrática: enquanto estes brincam de heróis, no amor e na prisão, os professores estão afundados no problema prosaico da sobrevivência.

A partir do 4º ato, as duas peças se bifurcam: Brecht, depois de um intermezzo-resumo, dedica um ato inteiro à cena da castração, e no 5º ato, termina com três casamentos os três segmentos deixados em aberto: a tragicomédia do amor por substituição, a trama da separação e do reencontro dos amantes aristocratas e a fábula da oscilação trágica entre a vida erótica e a carreira profissional. Lenz, a partir do 4º ato, cultiva as peripécias, dando à peça uma tônica maior de comédia, fugindo aparentemente de toda intenção crítica. Porém, em meio de cenas que parecem pura concessão ao gosto convencional, brotam lances críticos. Nesse momento, Lenz tem algo do jovem Brecht que procurava a inovação do teatro nos lugares de diversão.

#### *Sacrifício do lúdico*

Nos últimos dois atos, Brecht deixou de acompanhar o texto de Lenz, que começa a enveredar para a dramaturgia trivial e aproximar-



se do gosto convencional. Mas não é que, várias vezes, a cena de comédia “fácil” nos ensina mais sobre relações humanas do que o dedo em riste do didata? Cenas como Lenz V, 2 (Um duelo pouco sério); V, 5 (a honra da moça novamente ameaçada ou: as intrigas de Seifenblase); V, 8 (a loteria) não são simples peripécias, mas encerram um potencial satírico. Sem falar da gratuidade do riso e do lúdico que diverte para valer (v Lenz II, 4 — Uma cena só para rir ou: Como Pätus correu dos cães raivosos)

A comédia da falta de dinheiro (Lenz II, 3, 4, 7; III, 3; IV, 1; V, 2, 6, 8, 11, 12) bem como a comédia da moça desonrada (Lenz IV, 6; V, 2, 4, 5, 6, 7, 11, 12), tendo ambas Pätus como protagonista, foram eliminadas por Brecht. Dessa maneira, sobrou na sua adaptação apenas um esquema ou esqueleto cômico: a trama da separação e do reencontro dos amantes aristocratas (Brecht I, 2; III, 9; V, 15, 16) O pouco que ficou das cenas de Halle, alegre cidade dos estudantes (Leipzig não aparece na versão de Brecht), não chega a fazer contrapeso às cenas da austera Insterburgo.

O sacrifício do lúdico se vê também nos pormenores: na perda da afetividade lingüística, na construção do personagem. Em Brecht, o estudante Pätus é desmantelado, cindido em dois: fica apenas com metade dos seus traços, a outra metade é incorporada ao seu colega Bollwerk. Cada uma das metades passa a representar um personagem de tese: o idealista romântico e o realista aproveitador. O quanto foi infeliz a solução de cortar o personagem em dois pode ser visto no confronto dos estudantes com a dona de pensão. Diz o texto de Brecht (II,6):

**BOLLWERK** (bate o pé no chão): Dona Blitzer! Mil diabos, Dona Blitzer! Afinal, nós pagamos ou não?

(Entra DONA BLITZER com o café)

**BOLLWERK**: Que diabo, mãezinha, onde é que você estava? O Sr. Pätus já está esperando faz uma hora.

**DONA BLITZER** (para Pätus): O quê? Seu sem-vergonha, seu piolho raspado, que barulhão é esse? Agora mesmo levo meu café de volta.

O caráter desajeitado da construção aparece claramente: quem agride a dona de pensão é Bollwerk, mas quem recebe os xingos é Pätus. Em Lenz (II,3), o mesmo episódio apresenta-se assim:

**PÄTUS** (bate o pé no chão): Dona Blitzer! — Agora você vai ver como é que eu trato o meu pessoal — Dona Blitzer! Com todos os diabos, Dona Blitzer (toca a campainha e bate o pé no chão) Eu acabei de pagar: agora posso fazer o que me der na veneta — Dona ...

(Entra DONA BLITZER com o café)

PÄTUS: Que diabo, mãezinha! Onde é que você estava? Raios te partam! Já estou esperando há mais de uma hora —

DONA BLITZER: O quê? Seu sem-vergonha, que barulhão é esse? Já está de novo fazendo das suas, seu piolho raspado? Agora mesmo levo meu café de volta —

Como se vê, aqui a relação entre Pätus e Dona Blitzer não tem nada de artificial e de crispado, é de uma agressividade direta. Quem é xingado teve pelo menos o direito de xingar também. Pelo ambiente voam os insultos, mas há todo um jogo em que os personagens não se levam totalmente a sério. Atrás da vontade de atingir o outro, aparece um fundo comum de afetividade, mesmo que seja apenas o pequeno afeto dos que dependem um do outro nas pequenas coisas diárias. E nessa troca de palavras ofensivas, dá-se também o choque completo entre a esfera do trabalho intelectual e a esfera do trabalho braçal e doméstico. Brecht, que foi sensível a isso em cenas como entre Galilei e D. Sarti, aqui não atinou. Transformou a dona de pensão que não tem papas na língua, numa pessoa tímida; fez do Bollwerk divertido e leal, um sujeito grosseiro e calculista; e desfigurou o Pätus brincalhão e alegremente agressivo de modo a sobrar uma sombra, meio abobalhada, afundada nos livros de Kant, sem graça e sem ímpeto — um personagem de quem Brecht apenas esqueceu de tirar o nome.

#### *Linearização de personagens*

O personagem do Conselheiro Titular, essencialmente ambíguo em Lenz, é reduzido por Brecht a uma função: a representante do poder, prepotente e grosseiro, humilhando pessoas de condição social inferior. Em Lenz, o representante da Administração é, antes de mais nada, um personagem inteligente, cuja arma principal é a arte retórica: ele argumenta, desmistifica, critica o *status quo*, inclusive a sua própria classe e defende a emancipação (pelo menos aparentemente). É ao mesmo tempo o crítico mais lúcido do sistema dominante e o seu defensor mais preparado e mais conseqüente. Como fazer conviver essas contradições num mesmo personagem?

Brecht contornou o problema: linearizou o personagem, retirando-lhe a ambigüidade, fazendo um desenho a traço grosso. Na cena da negociação salarial com o pastor (II, 8), diz o Conselheiro: “Intervir junto ao meu irmão a favor do seu filho? De maneira alguma!” Esse *não* inicial fecha a cena. O Conselheiro usou uma das prerrogativas óbvias do poder: a de dizer um *não* arbitrário. Ora, em Lenz (II, 1), o objetivo do Conselheiro não é simplesmente recusar o pedido de uma pessoa de condição humilde. A vitória seria fácil demais e — incompleta, porque deixaria rancores. Para o representante do

poder é vantagem penetrar no discurso do interlocutor, a fim de confundí-lo e solapar as suas convicções reivindicatórias.

Se, em Brecht, a cena funciona *grosso modo* segundo o esquema — o Conselheiro está com o dinheiro, mas em compensação o pastor está com a ética certa — Lenz não se contenta com isso: o seu Conselheiro pretende conquistar também a posição ética. Já que o pastor puxou o assunto das qualidades morais, o Conselheiro contra-ataca: “O Sr. quer ser um bom pai e fechar os olhos, a boca e os ouvidos para a felicidade do seu filho?” O objetivo é deixar o interlocutor com um sentimento de culpa.

Isso faz parte de toda uma estratégia de criar um mal-estar psicológico. Desde o início, o Conselheiro capta os sinais de fraqueza do outro. O pastor tem medo não apenas de seu filho ser reduzido de salário, mas medo maior ainda de ele perder o emprego. Dominado pelo espectro da insegurança, o assalariado está prestes a qualquer pacto. Diante disso, o Conselheiro não se limita, como em Brecht, a insultar o preceptor como um “lacaio”; monta uma argumentação arrasadora: “Escravo é o que ele é. só precisou ter estudado na academia o bastante para. passar um verniz sobre sua servilidade. Quem os manda serem domésticos?”

No Conselheiro de Lenz, observa-se um prazer vincado de fazer sentir a sua superioridade intelectual, um prazer sarcástico, cínico de desvendar os mecanismos da comédia humana: de por a nu o medo, a covardia, a adulação, a conivência, a hipocrisia dos que dependem do poder, e de mostrar até que ponto esses ingredientes da dominação são interiorizados pelos dominados.

Seria o Conselheiro a voz da emancipação, já que a sua crítica se estende também à sua própria classe? (Ele aponta o comodismo dos jovens aristocratas, mal preparados para enfrentar o espírito competitivo da juventude burguesa) Em Brecht, a pergunta nem se coloca, pois ele evitou qualquer elaboração do personagem nesse sentido, cortando praticamente todas as passagens ambíguas. Ora, Lenz mostra algo que o Brecht da *Ópera dos Três Vinténs* e de *Mahagonny* experimentou: que o sistema pode absorver uma quantidade notável de críticas sem por isso colocar-se seriamente em perigo.

E mais: mostra o prazer quase irresistível do poder de se exhibir. Todos os padrões exibem uma arte retórica, sem esquecer as piadas, que mostram o seu lado jovial. Uma análise quantitativa dos confrontos Läufer/Major, Pastor/Conselheiro, Läufer/Wenzeslaus confirmaria que o preceptor (e seu pai, que exerceu a mesma profissão) fala pouco, ao longo da peça toda. Os donos do discurso não são os preceptores, mas os seus padrões.

*Eliminação de personagens secundários*

Os cortes realizados por Brecht tiraram de cena vários personagens secundários, entre eles o barbeiro Schöpsen e o músico Rehaar.

Com o barbeiro Schöpsen, que aparece apenas uma vez, com quatro falas curtas (IV, 3), Lenz dá uma demonstração da arte do desenho cômico. Dita a primeira frase, o personagem já se definiu. O exame do ferimento de Läufter leva o “cirurgião” da aldeia a fazer o seguinte diagnóstico: “Bem, eu diria que—isto é, veremos—no fim, veremos.” A sua competência profissional nunca irá além disso. Mas é também pela reação dos outros que se caracteriza o personagem. “Não é assim que fala um médico”, comenta Wenzeslaus, “faça-me o favor Um médico competente sabe o que faz, porque senão eu lhe digo na cara: o Sr estudou sua patologia ou cirurgia só pela metade e freqüentou mais os bordéis do que a academia.” Quando Läufter fala do dinheiro deixado pelo Conselheiro, revela-se uma outra habilidade do barbeiro: “Schöpsen, que estava inteiramente distraído e olhava para a bolsa com avidez, volta a se debruçar sobre o ferimento.” Nada mais que um ou dois traços: uma resposta reconfortante e um olhar magneticamente atraído pela bolsa cheia de ducados. Mas esse olhar atravessou dois séculos e está vivo ainda hoje.

Também Rehaar, professor de alaúde de Fritz e Pätus, e pai da donzela desonrada, é personagem de um traço só: o covarde ridículo. Quando avança com a espada por cima de Pätus indefeso (V, 2), merece todo o nosso desprezo. À sua pergunta “O que eu posso fazer, se me falta coragem?” Fritz von Berg dá a resposta cabível: “Engolir as bofetadas e calar a boca.” Por outro lado, Rehaar sabe do próprio ridículo e assume a covardia, que acaba ganhando uma função crítica. Comentando a guerra entre russos e turcos, lança esta frase antológica: “minha maior alegria é ler no jornal que um exército debandou” (IV, 6). Acerta em cheio, no ponto vulnerável do Século das Luzes. Com todo seu pretensso horror à barbárie, foi um século cheio de guerras e deixou gravado na consciência moderna um conceito de política, em que a guerra de ataque e de conquista seria um meio legítimo para realizar os interesses do Estado. Nesse contexto, Rehaar inverte os valores: “Os russos são valentes por terem debandado” Com efeito. Para o exército prussiano existia uma instrução do Rei Frederico II, segundo a qual “o soldado comum deve ter mais medo do seu oficial do que do inimigo” Desertar só podia ser então um ato de coragem. Por cima de todos os soldados usados pelos poderosos nos campos de batalha, nos chegamos a boutade e a gargalhada do músico: “Rehaar também teria fugido, como todas as pessoas sensatas, pois para que ficar e levar chumbo, ha ha ha.”

### *Perda do pormenor*

“ mergulhar na vida onde ela é mais humilde e reproduzí-la nas suas pulsações, nas alusões e nos gestos apenas esboçados, nas expressões faciais quase imperceptíveis; ele teria tentado algo assim no *Preceptor* e nos *Soldados*” — essa frase de Büchner define de maneira aguda a dramaturgia de Lenz.

A cena da negociação salarial entre o Conselheiro e o pastor é armada por Lenz (II, 1) como um jogo de esconderijo. O fato de nenhum dos dois interlocutores defender diretamente o interesse próprio, de serem representantes — do irmão, do filho — permite maior espaço de jogo (o que Brecht II, 8 parece não ter visto, já que introduziu na cena também o próprio Läufer) Se a conversa nasce de uma necessidade elementar, da penúria do preceptor, esse tema é escondido em nome de uma ética hipócrita. Escondido pelo pastor, que não quer parecer “mal educado” e fala de um jeito que é muito mais um pedido de favor do que uma reivindicação. Escondido pelo Conselheiro, que defende o interesse eterno dos patrões: dar ao pagamento dos assalariados a importância mínima possível.

Quem começa a falar em dinheiro? Em Brecht, é o pastor. Em Lenz, ao contrário, esse personagem fala primeiro das qualidades morais do seu filho, pois não tem coragem de ir direto ao assunto. Quem puxa o assunto dinheiro é o Conselheiro Titular. Aqui, Brecht perdeu uma nuance importante.

A questão do dinheiro só reaparece quando a conversa está para se encerrar. O pastor pode sentir vagamente que o seu interlocutor ganhou o jogo: por meio de uma retórica envolvente escamoteou a questão salarial. O Conselheiro conseguiu que o pastor se sentisse inseguro no seu pedido e incorporasse a censura como auto-censura. Pois no fim, o pai do preceptor já não repete o pedido de 100 ducados, ele próprio baixa para 90 — como se a sua reivindicação inicial (que nada mais era do que a manutenção de um salário já degradado) fosse descabida. Nesse momento, vem o lance (também suprimido por Brecht) com o que o Conselheiro desarma o pastor: “Ao seu filho, até dou de presente os trinta ducados” Na verdade, é uma atitude de dar esmola para se ver livre de reivindicações futuras, mas o Conselheiro faz questão de encerrar a conversa com uma auréola de generosidade.

A perda de nuances, por parte de Brecht, se mostra também na feitura do personagem Wenzeslaus. Quando os dois professores estão jantando, Läufer pergunta ao mestre-escola quanto ganha. A reação de Wenzeslaus (III, 12) é esta:

“Quanto eu ganho? Pergunta tola, Sr. Mandel. Você me desculpe, mas quanto eu ganho! Eu ganho a recompensa divina, uma consciência limpa.”

Em Lenz (III, 4), a mesma pergunta provoca a reação seguinte:

“Quanto eu ganho? — Por que não come de uma vez esse pedacinho de salsicha? Não vai receber nada melhor; não espere nada melhor ou terá de ir para a cama com fome pela primeira vez na vida — Quanto eu ganho? Pergunta tola, Sr. Mandel. Faça-me o favor! Quanto eu ganho? Recebo a recompensa divina, uma consciência limpa”.

Depois de repetir a pergunta de Läufer, o mestre-escola de Lenz não parte diretamente para o julgamento. Contra-ataca de maneira sutil, lembrando primeiro a Läufer a situação em que está — dependente do seu protetor, inclusive quanto à necessidade elementar de comida — e o põe “no seu devido lugar” Tudo isso, para provocar em Läufer um certo mal-estar, dar-lhe tempo para se arrepender. Quando Wenzeslaus julga taxativamente a pergunta, Läufer já deve ter achado que nunca deveria ter feito uma pergunta tão precipitada, tão irrefletida, tão “tola” mesmo. Como mostra a seqüência, ele perdeu o apetite e a vontade de fazer mais perguntas.

Nos dois casos, Lenz mostra a importância que os poderosos dão ao pormenor: a uma diferença de dez ducados, a um pedacinho de salsicha, a nuances de tratamento. O poder não se resume somente em ordens, recusas, censuras, proibições — quer atingir visceralmente. Não é à toa que ambos, Wenzeslaus e o Conselheiro, se preocupam com o apetite do preceptor. Se fosse por eles, o preceptor teria a opção entre dois pratos: um, em que “sua consciência lhe fazia subir à garganta, junto com a moral, cada naco que engolia” (III, 4); e outro, em que “uma grande porção de fel (lhe) sobe à goela de dia, e à noite é engolida de volta, gota a gota” (II, 1)

#### *A ênfase mal calculada*

A castração do protagonista, Brecht dedica um ato inteiro: “É preciso realçar do conjunto da peça o 4º ato, um dos mais delicados de toda a literatura dramática, e acentuar seu caráter poético, para que o espectador possa transferir a automutilação, da esfera sexual para a esfera espiritual mais ampla.” Sem dúvida, Lenz também considerou a cena como uma das mais delicadas; no entanto, preferiu colocá-la sem realce nenhum, embutida em 3º lugar entre as 12 cenas do longo 5º ato.

Enquanto Brecht dá ênfase ao acontecimento, realçando-o do conjunto, sublinhando a motivação psicológica, introduzindo efeitos especiais de música e de iluminação, subdividindo o 4º ato em três movimentos (14a: motivações, 14b: decisão, 14c: resultado da castração), Lenz só apresenta o resultado, sem preparação nenhuma. O espectador vê Läufer deitado na cama, e fica sabendo ao mesmo tempo que o personagem Wenzeslaus: “Não sei se fiz bem — Eu me castrei. ” Colocado diante do fato sem mediação, fica estupefato que nem o mestre-escola: “O qu — O Sr. se cas —”, e enquanto continua boquiaberto, ouve Wenzeslaus completar a frase: “Mas queria aceitar os meus parabéns, meu excelente rapaz, meu segundo Orígenes!”

Na versão de Brecht, há um acúmulo de motivações. Läufer se castra não apenas por se sentir culpado de ter “desonrado” Gustchen e ter interiorizado o castigo que lhe foi inflingido pelo Major, mas por se sentir um reincidente: quando o impulso sexual se manifesta diante de sua nova aluna Lise, sente-se um criminoso. Diferentemente de Lenz, Brecht introduz esta personagem *antes* da castração, usando o encontro de Läufer com ela (14a) como principal motivo que desencadeia a intervenção repressiva de Wenzeslaus, a auto-acusação de Läufer e a própria castração. Em Lenz, a personagem Lise só aparece na cena V, 10, *depois* de Läufer ter-se castrado; a motivação psicológica é usada com maior economia.

Brecht coloca a castração a serviço de um raciocínio. No monólogo explicativo do protagonista (14b) aparecem as motivações claramente delineadas. E a cena seguinte mostra como ele utiliza a castração: escreve uma carta para o Major, comunicando o efeito e pedindo em troca um atestado para a sua promoção profissional. Em Lenz, há uma recusa de motivações muito claras; elas são nebulosas e enigmáticas para o próprio personagem. Ao invés do raciocínio, Lenz focaliza o detalhe fisiológico do corte, os sintomas da dor e do medo, a confusão mental e o desamparo do preceptor, que não tem a quem recorrer e não recebe nada em troca. Não há raciocínio que justifique uma castração. A automutilação é mostrada como manifestação de uma pessoa profundamente atormentada — e esse estado insano individual é reflexo de uma patologia coletiva.

Para a encenação da cena 14a, Brecht criou efeitos especiais sugerindo uma noite de tempestade; o monólogo da cena 14b se dá perto da janela aberta; e a cena 14c termina em perfeito silêncio, com um efeito de queda de neve. Poranto, vários recursos ao elemento Natureza. Em Lenz, o pano de fundo é inteiramente social. Se a cena da castração parece jogada aleatoriamente no meio das demais, o exame do contexto mostra que se trata de uma colocação planejada.

A cena da castração (V, 3) encontra-se embutida entre a do duelo Rehaar vs. Pätus (V, 2) e toda a trama da moça desonrada (V, 4 e segs.), que dão maior amplitude social ao problema levantado pelo preceptor. Como Läufer, Pätus também desonrou uma moça e, como ele, está arrependido. O paralelismo das situações, da perspectiva das moças, é sublinhado pelo Conselheiro Titular: “Olhe aqui, Gustchen, trouxe para você uma companheira de jogos. Vocês são da mesma idade, da mesma condição —” (V, 7) Mas há uma diferença: Pätus pertence à mesma classe social que Donzela Rahaar e — vai ter uma herança de 15.000 guinéus. Isso modifica tudo.

O tema da “moça desonrada” é mais abrangente. Significativamente, diz Rehaar na cena V, 2 (suprimida por Brecht): “mas os oficiais — Esses fazem um filho numa moça e depois, olhe, ninguém chia nem mia.” Aponta aí o motivo central da outra peça de Lenz, *Os soldados* (1776)—O oficial nobre fazendo um filho numa moça burguesa, o preceptor plebeu engravidando uma moça aristocrática — imagens em espelho, invertidas; imagens de uma sociedade, em que Eros, de cabeça para baixo, sente pulsar os desejos da Igualdade social.

A ênfase dada por Brecht à cena da castração talvez tenha sido mal calculada: isola o ato do conjunto da peça. Lenz propositadamente não optou pelo realce, mas preferiu deixar a cena no meio das outras, criando correspondências subterrâneas. A repressão sexual, longe de se limitar à figura do preceptor, está presente na peça toda e no conjunto de sua obra. A castração não tem nada de poético. Dos seus personagens diz o Lenz de Büchner: “são os homens mais prosaicos sobre a face da terra; mas a veia de sentimentos é igual em todos os homens, apenas a carapaça que é preciso romper é mais ou menos espessa.”



## A “LUA” MUSICAL DE CRUZ E SOUSA

*Zélia de Almeida Cardoso*

Tanto já se discutiu sobre a musicalidade de poesia simbolista que poderia parecer até mesmo óbvio continuar a insistir em tal matéria.

A releitura, entretanto, dos poemas de *Broquéis* suscitou-nos o desejo de relembrar o assunto.

Verlaine, ao propor como elemento primeiro da poesia “la musique avant toute chose”, reconduziu a arte poética a suas origens, estreitando novamente a ligação que tivera, nos primórdios, com a música. Seguindo a “lição” do mestre, os simbolistas valorizaram os ritmos mais melódicos, escolherem com cuidado as palavras mais sonoras, utilizaram-se, com abundância, de todos aqueles recursos fônicos que, no dizer dos formalistas russos (1), compõem a “orquestração” da obra literária: os esquemas rítmicos, a repetição de qualidades de som idênticas ou associadas, os fonemas expressivos, as imagens acústicas. Com isso, além de relevarem, segundo seu propósito, o mundo transcendente, apresentaram-nos também um mundo musical.

Cruz e Sousa foi, sem dúvida, dentre os nossos poetas, o que mais de perto viveu e seguiu os preceitos da estética simbolista.

Referindo-se a ele, na *História da Literatura Brasileira*, sem ter ainda o distanciamento cronológico suficiente para, numa visão em perspectiva, conferir ao artista sua devida dimensão, Sílvio Romero(2) o considera “o melhor poeta dentre os nossos simbolistas”

Essa opinião parece ser partilhada por muitos daqueles que se dedicaram aos estudos de literatura brasileira. Garcia Calderón (3)

---

(1) — Cf. WELLEK e WARREN — *Teoriada Literatura* (Trad. de J.P. CARMO). Lisboa, Europa-América, (1962). Cap. XIII.

(2) — ROMERO, Sílvio — *História da Literatura Brasileira*. 6a. ed. R.J., José Olympio, 1960. Vol. V p. 1685.

(3) — in MURICY, Andrade — *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. R.J., Instituto Nacional do Livro, 1952. Vol. I. p. 104.

o julga “comparável a Baudelaire”; Roger Bastide (4) o coloca no primeiro plano do simbolismo internacional e Sousa Bandeira (5) o qualifica como “admirável evocador de sons e imagens, capaz de fazer com que as harmonias errantes de nossa língua insuflam alma às palavras que passam, dessa forma, a comandar a deliciosa música dos ritmos”

Cruz e Sousa é, com efeito, o poeta que se volta para uma poesia essencialmente musical (6)

A música verbal que maneja, estilizando diferentes apoios fonéticos, se torna acentuada sobretudo em *Broquéis*.

Se em *Faróis* o poeta parece estar caminhando para a visão definitiva do mundo — visão atingida em *Últimos Sonetos* — em *Broquéis* dá-nos ele impressão de estar ainda exercitando-se na técnica preconizada pelo Simbolismo (7)

Nos poemas de *Broquéis* podemos notar os traços satânicos e lúbricos que haviam caracterizado o decadismo europeu mas é neles que vamos encontrar, de forma mais evidente, a famosa musicalidade, que toca de perto o leitor, fazendo-lhe vibrar as cordas da sensibilidade.

A leitura de qualquer das peças poéticas que compõem a coletânea poderia propor um questão-problema: de que elementos se valeu o poeta para conseguir tão surpreendentes efeitos musicais?

Pareceu-nos que uma análise do estrato fônico do poema intitulado “Lua” — um daqueles em que se patenteia a sonoridade melódica tão magistralmente manejada por Cruz e Sousa — daria a resposta a tal porquê.

Procedemos à análise e alinhamos algumas das observações que pudemos fazer.

Em que pesem os conteúdos semânticos do texto, o universo cósmico apresentado, em sua integração com o mundo psíquico do homem, o vocabulário especialíssimo utilizado — toda a linguagem de *Broquéis* é revolucionária: se se mantêm traços parnasianos, esses traços acabam por integrar-se num código verbal novo, remetendo-nos a

---

(4) — *id. ibid.*

(5) — in PACHECO, Félix — “Discurso de recepção na Academia, seguido de uma resposta de Sousa Bandeira”. 1913.

(6) — Cf. PORTELA, Eduardo — “Compreensão de Cruz e Sousa” in *Jornal do Comércio* (29-03-1959).

(7) — Cf. BOSI, A. — *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2a. ed. S.P., Cultrix, (1977). pp. 302 e segs.

significados novos, como afirma A. Bosi (8) — e as imagens insólitas, plásticas, sinestésica e sugestivas que surgem a cada passo, é, todavia, no aspecto sonoro que se encontram os elementos que lhe vão conferir a musicalidade exaltada.

O ritmo dos versos, por exemplo, em lugar de apresentar-se rígido e uniforme como o da poesia parnasiana, sofre um afrouxamento, tornando-se leve e variado. Alternam-se no poema, sem ordem fixa, decassílabos sáficos e heróicos. Constróem-se os decassílabos com dátilos, jambos, troqueus, peons, aparentemente desorganizados, mas que permitem ao ritmo melódico ganhar em variedade sem cair na monotonia que o ritmo uniforme pode imprimir.

A construção assimétrica das estrofes, no tocante à posição das sílabas tônicas secundárias garante ao poema variações melódicas que causam ao leitor uma surpresa constantemente renovada, pois que após a leitura de um verso não se consegue prever o esquema rítmico que vai ser adotado pelo poeta no verso seguinte. A força dos decassílabos heróicos é suavizada constantemente pela doçura dos decassílabos sáficos e as sílabas tônicas secundárias — que muitas vezes assumem um “tonus” importante — se calocam, de verso para verso, em posições diferentes.

A rima que se encontra nos versos de “Lua” é outro aspecto do poema que merece uma análise especial. Construindo o texto com quartetos, Cruz e Sousa utilizou-se de rima cruzada e empregou rima feminina — naturalmente suave — em todo o poema. À feição dos parnasianos, que procuram evitar a monotonia rítmica, o poeta alterna, nas estrofes, palavras finais com a última vogal bastante diferenciada (vogal aguda e vogal aberta — *frias/ neve/ sombrias/ leve*; vogal grave e vogal aguda — *ondulam/ rios/ tremulam/ calafrios*; vogal nasal anterior vogal oral posterior — *rendas/ alvuras/ lendas/ alturas*; vogal aguda e encontro vocálico fechado — *lírios/ geleiras/ círios/ poncheiras*); apenas na quarta estrofe do poema, Cruz e Sousa mantém a mesma vogal tônica final nos quatro versos que a Compõem (*claridade/ letargo/ imensidade/ amargo*)

Não se preocupa o poeta com a riqueza de rima, se entendermos “riqueza” como utilização de palavras rimadas pertencentes a categorias gramaticais diferentes; no entanto, diversamente do que costuma ocorrer com certos poemas românticos, as palavras rimadas se tornam difíceis de serem previstas, uma vez que o poeta se utiliza de um vocabulário refinado — característica dos simbolistas — rimando *serenos e trenos, cerúleas e dúlias, geleiras e poncheiras etc.*

---

(8) — *id. ibid.*

Mais do que com o ritmo e com a rima, preocupa-se, no entanto, Cruz e Sousa com a utilização de sons expressivos e com a repetição enfática de tais sons.

Predominam no poema as sibilantes surdas e sonoras, que, por sua natureza, conferem ao texto um som semelhante ao de um sopro suave. Entre as sibilantes, porém, avultam, em efeitos aliterantes, consoantes de outras categorias. Encontramos aliteraões com oclusivas velares surdas (*Clâmides frescas de brancuras frias*), fricativas labiodentais surdas (*E fria, fluente, frouxa claridade/Flutua.* ), líquidas laterais (*Alagam lácteos e fulgentes rios*), fricativas labiodentais sonoras (*Vagam as virgens*), oclusivas bilabiais surdas (*Opulências de pérolas e opalas*) e chiantes surdas (*chama das poncheiras*). Em todas as estrofes o poeta trabalha com fonemas nasais (vogais, encontros vocálicos e consoantes), em grande quantidade, chamando-nos a atenção, principalmente, a utilização de tais elementos na terceira e na oitava estrofes (*E ondulam névoas, cetinosas rendas/ De virginais, de prônubas alvuras.../Vagam baladas e visões e lendas/ No flórido noivado das alturas. .// Vagam sombras gentis de mortas, vagam/ Em grandes procissões, em grandes alas,/ Dentre as auréolas, os clarões que alagam/ Opulências de pérolas e opalas*)

No poema de Cruz e Sousa rareiam os casos de assonância. Quer parecer-nos entretanto, ter sido uma das preocupações do poeta a elaboração de um texto onde as vogais tônicas das palavras próximas são bastante diferentes (*Clâmides frescas de brancuras frias,/ Finíssimas dalmáticas de neve/ Vestem as longas árvores sombrias/ Surgindo a Lua nebulosa e leve*) Encontramos exemplos de assonância em “*Flutua como as brumas*”, “*gelada e pálida*” e palavras assonantes como “*finíssimas*”, “*cilicioso*”, “*misticismo*”

Há grande número de vocábulos datílicos e trocaicos (proparoxítonos e paroxítonos terminados por ditongo crescente), que conferem musicalidade bastante especial ao texto (*clâmides, finíssimas, dalmáticas, árvores, frígidas, prônubas, flórido, páramos, abóbadas, antífonas, lânguidos, auréolas, pérolas, clorótica, pálida, mórbida e névoas, lácteos, fosforescências, cerúleas, dúlias, etéreos, opulências, magnólias, lírios, círios*)

Outro aspecto do estrato fônico do poema, que não poderíamos deixar de focalizar e que contribui de forma decisiva para realçar a sonoridade do mesmo, é a frequência, acima da média, de fonemas sonoros. Sabemos que a língua portuguesa, apesar de contar com apenas doze fonemas vocálicos (e aqui consideramos como fonemas independentes as sete vogais orais — de timbre aberto e fechado — e as cinco nasais) contra os dezenove fonemas consonantais, de acor-

do com avaliação estatística (9), apresenta uma porcentagem de frequência de 48% de vogais e 52% de consoantes, graças aos tipos mais comuns de combinações aceitáveis, ao grande número de encontros vocálicos, ao número relativamente restrito de encontros consonantais, de consoantes finais e de consoantes puras, sem apoio vacálico. É, portanto, uma língua naturalmente sonora. Dos dezenove fonemas consonantais, que possuímos, apenas seis são surdos, enquanto treze são sonoros. Isso não impediu, entretanto, que alguns escritores, como, por exemplo, Euclides da Cunha, tivessem utilizado, em certas passagens, porcentagem maior de consoantes surdas. No célebre período de *Os Sertões*, “O sertanejo é, antes de tudo, um forte; não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”, vamos encontrar a presença de dezoito consoantes surdas e de vinte e quatro sonoras, o que representa uma porcentagem maior de surdas. De certa forma, este emprego abusivo de surdas contribui para tornar o estilo de Euclides da Cunha áspero e rude. Fato oposto podemos observar na “Lua” de Cruz e Sousa. A porcentagem do emprego de consoantes sonoras ultrapassa, de muito, a de surdas. Há dois versos sem nenhuma consoante surda (“Vagam baladas e visões e lendas” e Ó Lua das magnólias e dos lírios”) e vários versos onde se nota a presença de uma única consoante surda (“Surgindo a Lua nebulosa e leve”, “De virginais, de prônubas alvuras”, Vagam as virgens de cismares ermos”, “Bóiam nas ondas dos etéreos gelos”, “Nas ondas do luar e dos cabelos”, “A luz gelada e pálida diluindo”) Quando emprega consoantes surdas, muitas vezes o poeta atenua a dureza natural das mesmas, colocando-as em encontros consonantais compostos de surda e líquida ou em sílabas fechadas terminadas por consoantes sonoras. Assim, empregando vinte três vezes a fricativa labiodental surda, em doze dessas vezes coloca-se em encontro consonantal (*frescas, frias, frígidas, refração, calafrios, flóridos, frio, fluente, frouxa; flutua, flancos, frio*) e em cinco vezes utiliza-a em sílaba terminada por consoante sonora (*fulgentes, marfins, enfermos, fulgindo, fulgores*). Em menores proporções podemos observar o emprego de oclusivas surdas em encontros formados de surda e líquida. Há encontros iniciados por oclusiva bilabial (*prônubas, pratas, procissões, profunda, amplidão, suprema*), por dental (*tremulam, trenos, entre, tristes, tristeza*) e por velar (*clâmides, claridade, clarões, clorótica, cristalizou, cristalizada*), sempre seguidas de líquida.

Empregando consoantes sonoras e explorando encontros vocálicos, Cruz e Sousa constrói um texto naturalmente sonoro.

---

(9) — Cf. PIGNATARI, Décio — *Informação. Linguagem. Comunicação*. 3a. ed. S.P., Perspectiva, (1969). p. 70.

Mas contribuem também para a musicalidade do poema as expressivas repetições de palavras, utilizadas pelo poeta. Cruz e Sousa se vale de processos epizêucticos (*Névoas e névoas fríguas ondulam*), epanalépticos (*Vagam sombras gentis de mortas, vagam*), polissindéticos (*Vagam baladas e visões e lendas*) e epimônicos (*A tua dor cristalizou-se outrora/ Na dor profunda mais dilacerada/ E das dores estranhas, ó Astro, agora/ És a suprema Dor cristalizada*) Utiliza anáfora (*Quando ressurges, quando brilhas e amas,/ Quando de luzes a amplidão constelas/ Dás febre e frio, dáς nevrose, gelas*) e construções paralelas (*Da vastidão dos páramos serenos,/ Das siderais abóbadas cerúleas// Em grandes procissões, em grandes alas*)

Todo esses elementos em conjunto concorrem para que “Lua” seja um poema altamente musical. Não é apenas esse aspecto, entretanto, que lhe confere a beleza que o eterniza. Abstivemo-nos de fazer referência às palavras evocadoras que aí se encontram, aos vocábulos de conotação religiosa, às metáforas, à Metáfora em que todo o texto consiste, às numerosas e expressivas sinestésias (*brancuras frias, fria claridade, sonho amargo, lânguidos clarões, luz gelada, fulgores glaciais*), às imagens plásticas, aos processos alegóricos, porque foi nossa intenção, tão somente, levantar o problema referente ao estrato sonoro e procurar demonstrar, numa análise fria, os elementos técnicos empregados, consciente ou empiricamente pelo poeta para conferir a esse poema — bem como aos poemas de *Broquéis*, em geral — a riqueza melódica que foi um dos objetivos perseguidos pelos simbolistas.

# NOTAS





O AUTO CAMONIANO D'EL REI SELEUCO  
E  
AS SUAS INFORMAÇÕES DIDASCÁLICAS

*Francisco Casado Gomes*

Não há nenhuma informação sobre o arranjo ou decoração da sala que serviria de palco, mas se pode supor que o ambiente fosse rico e amplo, já que em casa de fidalgo, a parecer uma sala do paço real.

Os espectadores “deveriam ver” uma boa distância entre a porta da sala e sua extremidade oposta.

Na *cena 1*, a primeira em verso e a inicial do verdadeiro Auto, há um criado, que, porém, não é mencionado em rubrica.

Este figurante talvez devesse lembrar, pelo seu silêncio, o “Infante”, a quem vai chamar por ordem do Rei e sugestão da Rainha. Com ele estaria formado o triângulo amoroso.

Na *cena 2*, entra o Príncipe acompanhado por seu pagem. Mas, não se sabe se veio espontaneamente ou para atender o chamado.

O casal deve estar longe da porta, junto da qual ficam Antíoco e Leocádio; mas esta recomendação não é feita, apesar de necessária, para que o Príncipe possa falar sem ser ouvido pelo pai e madrasta.

A separação entre os dois grupos poderia sugerir a impossibilidade de mudança no drama do Príncipe, a não ser que eliminasse o espaço e o silêncio entre ele e o casal, ao qual deveria poder descobrir suas penas.

Mas, há impossibilidade de fazê-lo, e isto é registrado na e pela sextilha, a primeira estrofe heterométrica, já que o tipo-base é a quintilha. Além da heterométria estrófica há o único verso de pé-quebrado pronunciado por um aristocrata.

Na *cena 3*, não temos rubrica que indique o fato de Leocádio permanecer como espectador, nem é dito que saia do palco.

No final desta cena é afirmado: “vão-se” e “vem ãa moça a fazer a cama”

Entre saírem as personagens da *cena 3* e vir a da *cena 4*, o palco fica vazio pela primeira vez, o que nos leva a supor o fim do 1º ato, mas o Autor nada comenta sobre a divisão em atos, dando a falsa impressão de apresentar uma peça inteiriça como as de Gil Vicente.

Realmente, conforme o critério que adotamos, dá-se aqui o final do 1º ato, ao nível das personagens e do assunto, e até no da estrofação.

Na *cena 4*, a primeira do 2º ato, a Moça — enquanto prepara a cama — critica os aristocratas. O leito deve ser colocado na extremidade oposta à entrada, mas isto não é recomendado expressamente

Na *cena 5*, a Moça, ao atender às palmas do Porteiro, desloca-se até a porta e ali fica a dialogar com ele; mas esta indicação não é dada. Julgamos que a Moça deva ficar junto à porta, já que, se o Porteiro visse a cama, comentaria o fato.

Ao retirarem-se de cena, porque o Príncipe se aproxima — deixam o palco vazio. Para que a camareira possa ver Antíoco chegar deverá estar perto da porta

No 3º ato retornam: personagens, assunto, tipo de estrofe e esquemas rimáticos ocorrentes no 1º.

Na *cena 6*, Leocádio, que permanece como espectador do monólogo do Príncipe, deve retirar-se por determinação do texto, e Antíoco deitar-se, por imposição do texto e da rubrica.

Na *cena 7*, não se diz quantos devem ser os músicos, nem que instrumentos tocam.

Não há ordem para que o Príncipe permaneça deitado, mas isto é necessário para o desenvolvimento da ação desta cena e da seguinte, e ele deve ouvir os diálogos que nelas ocorrem.

A *cena 8* é desencadeada pelo retorno do Porteiro, mas não se sabe qual a razão disto.

Os músicos, nesta cena e na anterior, ficam longe da porta, onde ocorre o encontro do Porteiro com Alexandre e Leocádio; eles devem ir para perto da cama, mas essas localizações não são sugeridas por nenhuma informação didascálica.

Aliás, é o texto que manda alguém cantar, e tal fato é a razão de o Príncipe começar a falar, desencadeando a *cena 9*.

Nesta não há informação sobre música e letra apresentada inicialmente, mas deve supor-se serem alegres. Não se informa, também, sobre o tipo de música que acompanha a trova dita pelo Porteiro, que é escolhida para ser ensoada.

Não há rubrica que mande o Príncipe permanecer deitado após a saída dos criados, mas assim deve ficar durante as cenas 10 a 16.

E estará “ausente”, pois, a dormir, ao longo das cenas 10 a 12; e por isso pode afirmar-se que o palco está vazio ao final da cena 9, marcando o término do 3º ato.

A *cena* 10, apresenta outras personagens; uma delas Frolalta, que faz a sua primeira intervenção. O tema principal é diferente do até então comentado.

Nesta cena há graves descuidos em matéria de técnica teatral, mas propositados porque eram necessários. Sem eles, seria difícil obedecer as conveniências epocais.

Frolalta e Estratônica devem permanecer junto à porta, em posição que lhe impeça verem o ambiente em que o Príncipe está deitado.

Esta situação, porém não é sugerida pelo Autor.

Ao final da cena, o palco fica novamente vazio mas, dada a direta e íntima conexão entre o que é dito na última fala e a primeira da cena subsequente, não vemos o fato como indicação de novo ato.

Aliás, a correlação entre as duas manifestações, a de Frolalta e a do Físico, é forçada, pois a rubrica manda o Físico entrar depois de a criada ter dito “Senhora”, palavra que desencadeará, no Príncipe adormecido, a reação observada pelo médico.

Na *cena* 11, não há informação didascálica que sugira ao Físico ir até a porta para chamar o criado, mas isto é necessário para que se estabeleça o diálogo entre eles.

Sancho aparece depois de ter estado como interlocutor-ausente, e desencadeia a *cena* 12.

Ele e seu patrão devem permanecer junto da porta, para que Sancho não veja o Príncipe; mas tal posição não é exigida por nenhuma rubrica. Aliás, nenhuma também recomenda que Antíoco continue deitado e a dormir, como o queria o Autor, conforme a rubrica ao final da cena, que também informa que o criado deve sair.

O Físico precisa acompanhá-lo, mas isto não é dito. Deve sair para, na cena 14, voltar com o Rei.

Na *cena* 13 há o monólogo de Antíoco.

Na *cena* 14, o Rei fica perto da entrada, e o Físico vai para junto do Príncipe, como se depreende do texto, mas não há registro que recomende tal movimentação.

A *cena* 15, é desencadeada pela inesperada presença da Rainha, que se aproxima do leito de Antíoco. O texto determina que o Físico vá para perto do Rei.

Na *cena* 16, o Rei e o médico continuam perto da entrada da sala, até a última quintilha, quando Seleuco vai até ao filho e diz-lhe: “Levantai-vos ( ) ” E depois os três saem, e finaliza-se o 4º ato. A saída é determinada pelo texto e não por rubrica.

Ao iniciar-se o 5º ato, o Porteiro deve entrar em silêncio, e logo depois virá Leocádio, como se conclui pelo texto; não há, porém, informação didascálica sobre tais entradas.

Esta *cena*, a 17, finaliza por um verso solto e isolado, que também é uma informação didascálica que se repete na rubrica inicial da *cena* 18.

Nesta, apesar de não haver recomendação especial, os dois criados devem permanecer no palco, e, junto com o Príncipe e a Rainha, ouvir o monólogo do Rei.

Ve-se, pelo levantamento, que o Autor, como outros teatrólogos do seu tempo, não se preocupou em dar minuciosas informações didascálicas, supondo que os futuros diretores de cena as dispensariam.

Quanto às cenas em PROSA:

não é indicado se, desde o início da fala do Mordomo, o Moço está com ele. Marcamos como princípio de nova cena a primeira intervenção do moço Lançarote que, ao sair desencadeia outra cena, a do curto monólogo do Mordomo.

A entrada de Martim Chinchorro e de Ambrósio dá início a mais uma cena, e o retorno do Moço determina o início de outra.

A presença do Representador desencadeia nova cena, que se clausura com uma fala do Mordomo.

Após a apresentação do “verdadeiro Auto d’El-Rei Seleuco” há duas cenas. Uma em que os músicos cantam; não é dito se ali está também Alexandre. A seguir, em nova e última cena, Martim e Estácio da Fonseca falam.

Há, portanto, oito cenas que se não relacionam diretamente com o Auto, às quais designamos por letras: A até H.

## AINDA O “CARPE DIEM”

Maria Helena Nery Garcez

“Napoleão observara que “se passa da tragédia à comédia pelo simples fato de uma pessoa se sentar” A ironia compraz-se em tudo quanto se opuser ao engrandecimento.” (1)

A observação napoleônica recolhida por Bergson e reproduzida na citação de Maria Helena de Novais Paiva pareceu-nos vir muito a propósito de dois conhecidos sonetos seiscentistas, camoniano, um, ronsardiano o outro, versando ambos sobre o decantado motivo do *Carpe Diem*. Lembrou-nos aproximar estes dois textos não tanto pela comunidade temática, mas principalmente pelo engenhoso e original tratamento que, em ambos, o tradicional tópico recebeu, pois consideramos que esta singularidade que os individualiza constituiu um elemento fundamental na sua valorização estética. Mas, antes de desenvolver nossas considerações, passemos à apresentação dos textos:

Se as penas com que Amor tão mal me trata  
Permitirem que tanto viva delas,  
Que veja escuro o lume das estrelas  
Em cuja vista o meu se acende e mata;

E se o tempo, que tudo desbarata,  
Secar as frescas rosas sem colhê-las,  
Mostrando a linda cor das tranças belas  
Mudada de ouro fino em bela prata;  
Vereis, Senhora, então também mudado  
O pensamento e aspereza vossa,  
Quando não sirva já sua mudança.

Suspirareis então pelo passado,  
Em tempo quando executar-se possa  
Em vosso arrepender minha vingança. (2)

---

(1) — Paiva, Maria Helena de Novais — *Contribuição para uma Estilística da Ironia* — Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1961, p. 18.

(2) — Camões, Luís de — *Lírica*. Seleção, prefácio e notas de Massaud Moisés. São Paulo, Editora Cultrix, 1963, p. 109.

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle,  
Assise auprès du feu, dévidant et filant,  
Direz, chantant mes vers, en vous émerveillant:  
“Ronsard me célébrait du temps que j'étais belle.”

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,  
Déjà sous le labeur à demi sommeillant,  
Qui au bruit de Ronsard ne s'aille réveillant,  
Bénissant votre nom de louange immortelle.

Je serai sous la terre, et fantôme sans os;  
Par les ombres myrteux je prendrai mon repos;  
Vous serez au foyer une vieille accroupie,

Regrettant on amour et votre fier dédain.  
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain:  
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie. (3)

Chamemos logo a atenção dos leitores para o arguto estratagemas de que lançam mão ambos os galanteadores — se é que ainda podem, com propriedade, ser denominados tais — nos sonetos em questão. Os dois visam convencer a mulher amada a corresponder ao amor que lhes dedicam e visam movê-la a gozar o tempo presente. Até aí nada de original haveria a registrar se não fesse sui generis o modo de argumentação que os dois poetas encontraram. No seu afã de construir um eficaz processo persuasório, ambos evitaram a argumentação abstrata, puramente teórica, direta e linear e, como bons conhecedores da alma humana, recorreram ao concreto, ao visual e ao pessoal. Num processo persuasório requintado e indireto, colocaram a dama cortejada face a face com a funesta pintura de sua própria decrepitude física, fizeram-na ver e ter uma vivência de sua velhice, revelando dotes dialéticos sutis, pois que argumento poderia ser mais eloquente para a mulher que se sabe cortejada do que a presentificação de seu momento de decadência física e de tudo quanto esta traz consigo de nostalgias, de recordações e de solidão? Como se poderia ter imaginado uma argumentação mais pessoal, mais contundente, mais eficaz? Se Ronsard sente, no final de seu soneto, a necessidade de explicitar uma conclusão, convidando a mulher amada a gozar o hoje e o agora: “Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.”, Camões, de maneira mais sutil, menos incisiva, renuncia a explicitar a sua, que fica latente na ameaça com que constrói o fecho de seu soneto. Sob este ponto de vista seu texto conserva-se mais indireto até o final, mais sugestivo do que declarativo.

---

(3) — Ronsard, Pierre de — *Poésies Choisies*. Paris, Éditions Garnier 1959, p. 131.

Curiosa maneira de galantear a escolhida pelos dois mestres do soneto clássico, irônica maneira! É a respeito dela que nos ocorreu a observação atribuída por Bergson a Napoleão: se se pode passar da “tragédia à comédia pelo simples fato de uma pessoa se sentar”, pode-se também passar do lirismo amoroso “sério”, elevado, ao “jocos”, menos elevado, portanto, pelo simples fato de pintar a decrepitude da dama ao invés de glorificá-la nos seus atrativos. A nosso ver, nestes sonetos, embora ainda se conserve o estilo elevado, opera-se uma sutil mudança de tom, pois ao aparecer a mulher desmitificada e rebaixada, instaura-se um relacionamento *sui generis* entre o poeta e sua musa, já que este se coloca numa posição de superioridade em relação a ela e dela se ri. Nos textos em questão, o relacionamento poeta/musa já não é mais a situação de vassalagem, tão típica nos cantores de amor trovadorescos e na lírica amorosa renascentista de inspiração petrarquista pois desapareceu o culto à mulher, já que esta deixou de ser divinizada. Se o galanteador permite-se rir de sua dama—mesmo que este riso seja sutil e discreto como no texto camoniano — já não estamos propriamente no contexto da lírica amorosa e sim no da lírica de escárneo, havendo alguma reminiscência do tom satírico deste gênero de cantigas no tom com que Camões e Ronsard se dirigem à mulher “cortejada” Senão, vejamos.

Ao invés de engrandecerem-na, pelo contrário, humilham-na, engrandecendo-se eles próprios. Isto fica patente com mais clareza no soneto de Ronsard, onde o confronto entre o poeta e Hélène faz-se cruamente e onde não se oculta o alto conceito que Ronsard faz de si, chegando ao extremo de declarar que a única glória que restará à sua musa, na sua velhice, será a de ter sido cantada por ele: “Ronsard me célébraît du temps que j'étais belle!” Num requinte de maldade, Ronsard coloca tais palavras na boca da própria Hélène, querendo significar que esta afirmação não é dele mas que será ela mesma a proferi-la. O texto camoniano — mais suave, menos cru e menos exemplar que o de Ronsard — mantém uma *aparência* de submissão do eu, no tom *aparentemente* servil com que a trata por Senhora, submissão e serviço logo adiante desmentidos na elegante contundência do dístico final: “Em tempo quando executar-se possa / Em vosso arrepender minha vingança.”, que não é senão uma formulação altamente sofisticada do refrão popular: “Quem ri por último, ri melhor.”

Como textos irônicos que são, comprazem-se “em tudo quanto se opuser ao engrandecimento. Assim, no texto ronsardiano, Hélène é apresentada não apenas velha mas “bien vicille” e, pior ainda, “une vieille accroupie”, sentada — como do dito de Napoleão — havendo um certo sadismo na maneira de pintar seu retrato—poderíamos mesmo dizer sua caricatura — bem como a sua circunsntância ambiental, pois Ronsard intencionalmente escolhe surpreendê-la numa situação

obscura, desempenhando uma banal tarefa caseira que a iguala ao comum das mulheres. Já não existe mais a Hélène dos salões e da corte, de vida brilhante, a Hálène que está em pé — imagem de seu apogeu, de seu domínio sobre os admiradores, de sua plenitude —, mas sim uma Hélène sentada, desprovida de brilho, de interesse e de atrativos, uma Hélène que já não se singulariza mas que é igual a qualquer outra mulher e que, à noite, doba e fia, à luz da vela, vivendo de recordações. O texto camoniano — menos realista e mais convencional — não deixa de ser cruel, sádico também — embora no confronto com o ronsardiano ele perca muito de sua contundência — ao esmiuçar os pormenores denunciadores da decrepitude. Mantendo sempre uma elegância digna de nota, faz Camões uma seleção de elementos físicos que no presente constituem a glória de sua interlocutora, mostrando sua futura metamorfose: as estrelas/olhos perdem seu lume, as rosas/ faces secam, o ouro fino das tranças muda-se em bela prata. Se o texto de Ronsard presentifica uma cena doméstica, comezinha, quotidiana o texto camoniano mantém-se alheio a qualquer descida do plano sentimental, conseguindo curiosamente conservar aquela “mescla de motivos fantástico-naturalistas ou realista-sentimentais” de que nos fala Hatzfeld (4) ao discernir os procedimentos maneiristas em Camões.

“ a ironia é céptica e hipercrítica, por isso se recusa a toda a atitude de encantamento; por isso se encaminha na direcção do difemismo: “contudente ou mesmo soez, não pode negar-se-lhe a virtude de ter a espinha dorsal erecta.”

A primeira forma de difemismo consiste em negar às pessoas o carácter de extraordinárias, de únicas, de irrepetíveis; considerar as pessoas banais é a primeira forma do desprezo. Por isso, a depreciação recorre largamente ao comezinho: apeia do trono um rei, focando realidades vulgares de vida íntima. ” (5)

Com maior ou menor contudência, segundo o estilo próprio de cada um, este difemismo verifica-se em ambos os sonetos: apóia-se a dama do pedestral em que, normalmente, nos textos lírico-amorosos ela é colocada “recorrendo ao comezinho” e “focando realidades vulgares”, como é, no caso, o envelhecimento. O texto camoniano fá-lo com mesura, com ironia elegante e velada enquanto que o texto ronsardiano singulariza-se pela ironia ostensiva, beirando o sarcasmo. Em ambos, nega-se à mulher o “carácter de extraordinárias, de únicas, de irrepetíveis”, mostrando-se justamente o contrário: que são mulheres mortais como todas as outras e que, tal como sucede às

---

(4) — Hatzfeld, Helmut — *Estudios sobre el Barroco*. 3a ed., Madrid, Editorial Gredos, 1973.

(5) — Paiva, Maria H. de Novais — *op. cit.*, p. 18.



outras, elas também envelhecerão e perderão seus atrativos, tornando-se objeto de desprezo.

Sinuosa maneira de galantear, essa adotada pelos dois poetas quinhentistas! Atrevida maneira! Se de seus resultados nada podemos afirmar, podemos, no entanto, ressaltar sua engenhosidade. Galantear ironicamente, rebaixar a dama ao invés de exaltá-la, tentar conquistar pela humilhação e pela ameaça, colocando-se em situação de superioridade em relação a ela e invertendo a situação de vassalagem, rir-se dela, tudo isto é forçar os limites do estilo elevado pela assimilação de elementos satíricos, próprios do modo baixo, conferindo a estes dois sonetos um certo parentesco com a lírica de escárneo e as “coisas de folgar”

Eis a singular faceta que assumiu o tradicional tópico do *Carpe Diem* nestas duas composições destes dois grandes mestres do soneto da lírica renascentista e eis uma singular faceta do Camões amador, praticamente inexplorada.



# **RESENHAS**



Mnatzakanyan, S.D.A.; Stepanyan, M.A. *Architectural Monuments in The Soviet Republic of Armenia*. (Monumentos de Arquitetura na República Socialista Soviética da Armênia), Leningrado. Aurora Art Publishers. 1974. 184 pp. tamanho 0,22 x 0,22

Mnatzakanyan e Stepanyan organizaram um livro de incontestável valor artístico e histórico que reproduz os principais monumentos arquitetônicos da Armênia desde o século IX a.C. até o século XVII.

O presente trabalho dividido em três partes, e uma lista de tábuas, pretende dar uma visão geral da arquitetura armênia, focalizando monumentos de diversos tipos e épocas.

Os Autores iniciam o volume com uma nota introdutória na qual esclarecem o conteúdo e os objetivos de suas pesquisas. A segunda parte constitui de um index, onde são explicadas as lâminas existentes na obra. A terceira parte consta de 108 lâminas. E finalmente, os escritores encerram a obra com uma lista de tábuas.

O texto foi redigido em dois idiomas (russo e inglês), assim como título (em russo: "Pamiatniki Arghitieture Sovietskoi Armienii"; em inglês: "Architectural Monuments in The Soviet Republic of Armenia") e a indicação no ante-rostro ("Aurora Art Publishers" — Leningrado)

As fontes utilizadas pelos Autores para a elaboração dessa obra foram resultados das escavações realizadas por K.L. Ogonesian, B.B. Piotrovski, N.Y. Marr, Y.I. Smirnov e outros eminentes arqueólogos que revelaram enormes complexos arquitetônicos em diversas partes da Armênia Soviética.

Da 1ª parte, conclue-se que esse volume exigiu grande pesquisa, comprovada no resultado, visto que as lâminas foram organizadas conforme os temas sugeridos pelo título. Assim, as regiões abrangidas são em número de 48, onde são encontrados os mais diversos tipos de monumentos.

O objetivo dos Autores é ressaltar que a arquitetura da antiga Armênia é uma das mais brilhantes páginas e que desde há muito ela atrai para si, a atenção dos pesquisadores e dos artistas. Aqui se pode encontrar as raízes de determinadas composições arquitetônicas, variando através dos séculos em outros países. Eram construídos muitos tipos de templos e de edifícios civis, decidia-se para sempre seus projetos, planejava-se as melhores proporções.

Os escritores focalizam os monumentos desde o século IX a.C., quando surge, nas regiões montanhosas da Ásia Anterior, um dos mais poderosos Estados do Oriente Antigo — Urartu. No território da Armênia Soviética conservaram-se magníficos monumentos desta época, entre eles as ruínas das cidades como Arghishtichinili, Erebuni e Teishebaini. As duas últimas se encontram no território de Erevan atual (capital da R.S.S. da Armênia) cujo nome próprio remonta à cidade urartiana de Erebuni, fundada há quase 3.000 anos. Enquanto Teishebaini (Karmir-Blur) era nada mais que uma poderosa fortaleza com grande quantidade de armazéns para onde afluía o tributo de muitas regiões, Erebuni era um centro militar e administrativo de grandes templos decorados com pinturas e edifícios palacianos.

Os Autores salientam que muitas tradições de construção e esquemas de estruturas produzidas na arquitetura de Urartu são acompanhadas nos monumentos da arquitetura armênia, e não há dúvida que com elas se relaciona a elevada técnica de elaboração da pedra, que distingue a arquitetura armênia em toda a extensão de seu desenvolvimento.

A época seguinte, da qual se conservou pequeno número de magníficos monumentos, é a época da cultura helênica, grande o reino da Armênia, constituído nas ruínas de Urartu, estabelece estreito contato com o mundo helênico. A esta época pertencem a fortaleza, o palácio e o templo pagão em Garni. Construída no século III a.C., a fortaleza de Garni era a residência de verão dos reis armênios. A mais admirável obra do complexo arquitetônico era o templo pagão, construído no século I, pelo rei Tirdat I. É o mais bem conservado monumento do período antigo no território da União Soviética.

No início do século IV (303), a armênia tornou-se cristã. Esse período se caracteriza, de um lado, pela luta com ocupantes estrangeiros (primeiramente Pérsia e Bizâncio) e, de outro, pela imensa elevação da consciência nacional e continuação do desenvolvimento da arte e da arquitetura armênia.

No início do século V (405), com a invenção do alfabeto armênio, há um desenvolvimento impetuoso da literatura, historiografia, filosofia e teatro armênios. Nesta época aprimoram-se os princípios importantes da arquitetura armênia, os quais serviram de base à arquitetura dos séculos seguintes. A capital da Armênia nessa época é Dvin, importante centro comercial e artesanal da Ásia Anterior. As escavações de muitos anos da cidade de Dvin revelaram um sistema complicado de muros de defesa, descobriram os restos de imensos templos basilicais e de construções palacianas. Entre os monumentos deste tempo, descobertos pelas escavações, ocupam um lugar, particular, os palácios de Zvartnoz e Aratch. Ambos os complexos possuíam salão de trono, dependências e edifícios de economia.

Nas estruturas composicionais dos séculos IV — V, os Autores observam que há uma clara identidade com os primeiros monumentos cristãos da Síria.

Na segunda metade do século VII é construída a Igreja Zoravar, perto de Egvard, e o templo Irind, onde oito absides estão distribuídas ao redor do espaço embaixo da cúpula. Uma variedade da sístese das composições basilicais e centricais é apresentada pela catedral em Talin, construída na segunda metade do século VII, que se destaca pelo vasto interior e pelas formas elaboradas com maestria.

Os monumentos comemorativos ocupam um lugar peculiar na arquitetura armênia dos séculos V — VII. Remontando geneticamente às estelas-inscrições, tendo uma determinada ligação com as antigas lápides tumulares, as estelas da Armênia Medieval se apresentavam como altos quadrados prismas, talhados de maciço bloco de tufo, quase totalmente coberto de relevos, com cenas canônicas religiosas ou imagens de santos isolados. Foram encontradas em Arutch, Ardvi, Talin. Um outro tipo de construções memoriais eram colunas colocadas separadamente, coroadas com cruzes cortadas de tufo (em Oshakan), e também grandes monumentos que, de maneira incontestável, davam nova interpretação à idéia do antigo arco triunfal, onde o centro da composição são ou estelas (em Odzun, século VI) ou colunas (em Agudi, século VIII), incluídas na construção.

No século IX — XI a cultura armênia vive um novo entusiasmo. No país criam-se escolas civis e monásticas, sendo que junto de grandes mosteiros fundam-se escolas superiores (em Tatev, Achpat, Canian). Florescem todas as esferas de arte-teatro, música, pintura e, especialmente, arquitetura. Os acessos às cidades são defendidos por pesadas fortificações e as próprias cidades são rodeadas por muralhas. A forma dominante de pequenas construções é representada pelas pedras em forma de cruz — Khatchkar — monumentos característicos da Armênia. Os Khatchkares se instalavam pelos mais variados motivos como a vitória sobre o inimigo, a fundação de uma fonte nova ou de uma aldeia, o recebimento de um lote de terra, etc.

Nesta época nasce um novo tipo de construções monumentais, característico apenas na arquitetura armênia. É o “gavit”, uma construção semi-civil e semi-cultural, onde se realizavam as reuniões civis de toda a espécie e onde se enterravam os mais eminentes representantes famosa pelos relevos representando os acontecimentos relatados na lenda sobre a vida terrena de Cristo.

Nos séculos XII — XIV a arquitetura civil recebe um desenvolvimento especial. Os palácios em Ani, hospedarias, refeitórios e bibliotecas dos grandes complexos monásticos constituem monumentos deste tipo. O desenvolvimento impetuoso da arquitetura armênia foi interrompido devido às invasões estrangeiras.

A nova invasão das raças nômades nos séculos XIV — XV resultou em decadência definitiva da economia do país e, com isso, em suspensão total de qualquer construção monumental. E somente no século XVII, quando, nas regiões que se encontravam sob o domínio da Pérsia esboça-se um certo fomento da economia, observa-se algum renascimento na esfera da construção.

O século XVII é o ocaso da arte medieval armênia e, ao mesmo tempo, o início da nova etapa da visão. No sistema das artes, o principal papel é desempenhado, não pela arquitetura em combinação com a escultura decorativa, mas pela pintura e os diversos tipos de arte aplicada. Justamente nesta época, notáveis artistas criaram obras que serviram de base para a evolução posterior da arte armênia dos novos tempos.

Como verificamos nessa 1ª parte, os Autores colocam de uma maneira bastante acertada e útil a divisão em períodos, expondo de forma resumida as transições sofridas pela arquitetura armênia em cada uma dessas épocas.

A 2ª parte, refere-se a explicações das lâminas que compõem a parte seguinte do álbum.

A 3ª parte, consta de 108 lâminas, as quais referem-se a diversos tipos de monumentos arquitetônicos armênios como igrejas, construções palacianas, monumentos memoriais, mosteiros, fortalezas, pontes Khatchkares, etc.

No final, os Autores apresentam uma lista de tábuas dos monumentos apresentados no trabalho.

Podemos afirmar que *Monumentos de Arquitetura na R.S.S. da Armênia*, é uma excelente obra, razão pela qual a recomendamos aos estudiosos desse assunto e aos interessados em assuntos armênios em geral. A leitura e a análise do livro em questão, é extremamente valiosa para o esclarecimento de problemas relativos à arte e à arquitetura armênias e mundiais. Apropriadamente escolhidas, as gravuras ilustram bem o texto, acompanhando as várias fases da arquitetura armênia.

O conhecimento dos monumentos da Armênia traz não somente elevado deleite estético, mas é extraordinariamente valioso para o estudo da evolução da arquitetura mundial.

Em síntese, a obra de K̄natzakayan o Stepayan, escrita de forma simples satisfaz tanto ao leitor de alto nível, ao estudioso, como ainda ao estudante, tornando acessível e real uma das mais brilhantes civilizações da História, até agora pouco conhecida entre nós. Todos ai encontrarão um estudo das raízes culturais e históricas, uma visão da arte armênia, além de uma excelente apresentação gráfica.

BEATRIZ DINIZ

\* \* \*

\*

Rossi (Giuseppe Carlo) *La civiltà portoghese*. (A civilização portuguesa)  
Milano. U. Mursia editore. 1975, 238 pp.

Trata-se de uma obra inegável valor histórico-cultural, composta de uma nota introdutória pela qual o autor esclarece o conteúdo e os objetivos de seu



trabalho. Quarenta e hum capítulos com temas diversos, escritos em linguagem simples e direta, com uma exposição clara e didática, de modo a que os assuntos se desenvolvam com naturalidade e as idéias se tornem conhecidas sem esforço. O autor baseia-se numa extensa bibliografia, na qual apoia a sua explanação. A quarta parte possui um índice de nomes próprios e em seguida o índice geral de assuntos tratados. O livro de Rossi é, em todos os sentidos educativo.

O autor ao realizar este trabalho procura dar um apanhado da civilização portuguesa dando noções de geografia, história, língua, literatura, arte, música, bem como todas as manifestações da vida humana, que são fatores determinantes para caracterizar uma comunidade nacional.

Pelos assuntos abrangidos conclue-se que esse volume exigiu uma grande pesquisa bibliográfica. Inicia dando a posição geográfica de Portugal e procura expor que somente a geografia não é suficiente para explicar a história de um povo. Descreve as origens históricas de Portugal, os povos que aí se estabeleceram, e as invasões sofridas nas diversas épocas, a proclamação do reino, às fronteiras definitivas e a sociedade reinante em todo curso. A reconquista da faixa ocidental da península até o extremo sul de Algarve a colonização sistemática e a organização administrativa do país são focalizadas. Afirma que resolvido o problema da reconquista os reis de Borgonha, concentram seus esforços na colonização interna do território, já definitivamente livre das devastações das guerras, e se dedicam a organização administrativa e cultural do mesmo. Dá-se o início da literatura — na língua galego-português onde floresce a primeira grande poesia lírica da península ibérica, obra de autores não só da costa ocidental atlântica: a semelhança, se não a própria identidade com a fala do galego-português do Norte e a “moçaribe” da vasta zona do sul da península pode haver contribuído pelo fato do uso do galego-português como línguas comuns e a lírica culta ou popular que seja.

Ressalta a dinastia de Aviz durante o século XVI e a literatura dessa época, e que os feitos dessa dinastia assinala o início de uma mudança de direção que foi total na vida de Portugal; a política de sistematização e de promoções internas que foi a de Borgonha — assim voltam-se para o oceano — surgem as gentes dirigidas para o comércio sobre as gentes dos campos, começa a formação da burguesia mercantil do litoral sobre a autocracia rural.

Refere-se ao século de Ouro (XV) da literatura abrangendo todos os campos: a prosa, a poesia e peças teatrais, e que ela acompanha fielmente o desenvolvimento econômico da nação. A variedade da vivência portuguesa do século XVI e XV explica os muitos aspectos da história que narra. Dedicar um capítulo inteiro à Luís Vaz de Camões e a sua magistral obra — Os Luziadas tem sem dúvida a vantagem de uma forma mais sóbria, transparente nas expressões, com o profundo no pensamento e nem por isso menos quente no sentimento; é um equilíbrio que distingue o poeta de todos os outros de sua época.

Em seguida relata a época da dominação de Portugal sob o reino dos três Filipes da Espanha e a revolta de 1640.

Focaliza a dinastia seguinte reinante em Portugal a de Bragança, a literatura do século XVI que se apresenta em decadência resultante da difícil circunstância política-social e econômica de seu tempo. A língua, intensifica no século XV como instrumento da dupla missão religiosa e política, vai assumindo no século XVI a característica notoriamente comum ante a outra, de exuberância barroca. O Portugal do século XVII se preocupa de diminuir a distância que o separa dos outros países da Europa imitando-os aumentando suas atividades.

Destaca das literaturas das primeira e segunda metade do século XVII, os acontecimentos históricos na primeira metade do século XVIII, o romantismo, sua evolução, nascimento do realismo — na poesia e na prosa.

Aborda a república, as características do século XIX, a poesia até o modernismo e deste até aos nossos dias, o teatro, a narrativa até o neo-realismo e deste até aos nossos dias. Encerra falando da crítica do século XIX que atinge uma forma agora mais precisa, de método mais livre, independente da natureza estética abrangendo todos os campos culturais e artísticos.

Como se vê pela enumeração dos temas, trata-se de um vasto panorama da civilização portuguesa, tão representativa de todas as épocas vividas pelo povo, pois através desse trabalho se percebe, não só a alma do homem, nas diversas camadas sociais, como a própria evolução da sociedade através dos tempos. Todos os temas aqui são discutidos com elevação e cultura, sempre em sentido construtivo, como lições das quais podemos tirar normas orientadoras.

O trabalho de Rossi, e dos mais importantes oferecendo a oportunidade de um contato mais íntimo com a civilização portuguesa que tem influído, de grande modo, na nossa história e cultura. Com esse livro, o autor criou uma base de encorajamento para os interessados nos estudos portugueses. É uma realização de grande nível intelectual e de pesquisa, de interesse geral, para todos aqueles que saibam apreciar e valorizar os legados deixados pela nossa “Mãe-Pátria”

DARCY APARECIDA DINIZ

\* \*

\*

GERMAN DE GRANDA. *Estudios sobre una área dialectal hispanoamericana de población negra*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1978. 364 p. Ilus. Bibliografía.

O autor, professor da Universidad de Valladolid, quando exercia suas atividades como responsável pelos serviços culturais de embaixadas espanholas

na América Latina, desenvolveu uma série grande de investigações de campo, principalmente na área da dialetologia.

No presente livro estão reunidos 19 trabalhos, agrupados em duas partes: lingüística (p. 14-236) e folclore oral (p. 237-350), acompanhadas por um apêndice, onde diz da importância dos estudos de campo referentes à lingüística (etnolingüística, sociolingüística, dialetologia) para a compreensão de todo um contexto cultural.

À primeira vista, em razão dos títulos dos capítulos, parece não haver uma unidade condutora dos escritos. Tal não se dá, pois todos eles se referem a dados numa área dialetal, perfeitamente delineada, limitada a este pelos contrafortes da cordilheira andina e a oeste pelo oceano Pacífico, onde o predomínio da população negra é visível.

Os trabalhos, como afirma o autor, se caracterizam “por la continua inserción e los mismos dentro de una doble estructuración conceptual de base sociológica, atenta, en algunos casos, a la vertiente diacronica o genética de la misma (Historia Social, Etnohistoria), en otros a la sincrónica o descriptiva. Si bien no he intentado con ello, en absoluto, lograr una originalidad científica que estoy lejos de pretender creo, sin embargo, que, en el panorama actual de los estudios lingüísticos y folclóricos realizados en los países hispánicos, un enfoque de este tipo, aplicado sistemáticamente a un corpus relativamente amplio de datos dialectales, es suficientemente caracterizador como para dotar de una fisionomía muy definida a los estudios en que — como en el caso presente — se ha aplicado y para, con base en ello, poder agruparlos en una categoría metodológica, precisa y diferenciada, respecto a otras posibles vías de acceso a la realidad dialectal afrohispanica”

No primeiro estudo, “La articulación dialectal de las tierras bajas occidentales de Colombia y sus factores determinantes” (p. 19-67), está indicado todo o esquema de tratamento dos dados lingüísticos pesquisados.

Dá destaque ao caráter marginal das terras baixas do Pacífico colombiano em relação ao restante do país, e porque não dizer, também em relação às demais regiões do continente, com as consequências que esta circunstância provoca: sua peculiaridade cultural etno-histórica.

Esta área territorial está individualizada em razão de três fatores dinâmicos, que atuaram historicamente sobre ela e que se diferenciam entre si pela vigência cronológica, pelo âmbito geográfico afetado, pelos focos de difusão, por sua gênese socioeconômica e, naturalmente, pelas modalidades de sua incidência lingüística.

Paralelamente enfoca a importância do emprego da canoa na área, elemento básico dentro da estruturação socioeconômica e cultural desenvolvida na mesma.

Em dez localidades foram feitas pesquisas a respeito das madeiras empregadas na confecção da canoa, das etapas da construção deste veículo de transporte, do uso de ferramentas, das formas e partes da canoa, etc., efetuando-se o levantamento e explicação pormenorizada do vocabulário especializado.

Ainda que se utilize da denominação da canoa como exemplo de delimitação de área dialetal, o autor lembra que mesmo sendo sua intenção desenhar a articulação dialetal interna da área em foco e fixar os fatores sociohistóricos que a originaram está perfeitamente “consiente de la limitación de los resultados obtenidos y de su carácter de hipótesis de trabajo provisional e revisable. Un estudio que trate de enfocar exhaustivamente el tema, tendrá, forzosamente que aprofundizar aún más en la historia social del área considerada, desarrollar numerosos puntos de índole lingüística diacrítica que aquí han sido aludidos, y, sobre todo, completar los datos dialectales utilizados y mejorar su interpretación”

Esta e outras ponderações semelhantes estão a demonstrar não só a acuidade, como também a honestidade científica do lingüista e filólogo espanhol.

Mais cinco estudos podem e devem ser tomados como consequência do primeiro: “Dialectología, historia social y sociología lingüística en Iscuandá” (p. 68-93), “Diatropía, diastría y diacronía de un fenómeno fonéticodialectal eneloccidente de Colombia” (p. 94-127), “Neutralización de fonemas consonánticos en distensión silábica en San Juan de Micay” (p. 128-148), “Observaciones sobre léxicos dela pesca en Riosucio” (p. 194-210), e “Algunos materiales referentes al lexico de marineros y pescadores en el litoral pacífico del departamento del Chocó” (p. 211-228)

En “Dialectología, historia social. . .” dá ênfase ao carater conservador do linguajar litorâneo, fruto, sem dúvida, da marginalidade a que está relegada a região.

A presença africana está devidamente explorada em “Diatropía, diastría...”, dizendo o autor que é “altamente probable que la articulación glotal, frecuente y general en estas lenguas africanas (da Nigéria, do golfo da Guiné, etc.), haya sido transmitida desde ellas, y a través de un período de bilinguismo, al sistema fonológico del criollo que, según el modelo teórico que he expuesto en otra parte, las reemplazó en las zonas de población negra de la América española y que, posteriormente, se haya transmitido, a su vez, con las limitaciones sociolingüísticas apuntadas, a la modalidad de lengua de las épocas mas recientes, hasta llegar al momento actual”

A importância do léxico, que em virtude de representar um aspecto lingüístico concreto especialmente significativo, deve ser levada em conta quando de estudos sobre o espanhol da América, é o tema principal do penúltimo trabalho indicado.

A neutralização de fonemas consonanticos estão a demonstrar não só a existência de um arcaísmo progressivo em retirada como também a manifestação de um estágio evolutivo mais moderno superposto a outro, mais conservador, anterior e arcaizante.

Paralelamente, tres estudos, “Técnicas y vocabulário de la orfebrería del oro en Barbacoas” (p. 149-166), “Técnicas y léxico de la minería tradicional del oro en las áreas de los ríos Telembí e Iscuandé” (p. 166-177) e “Dos campos léxicos arcaicos y sus implicaciones socio-históricas en el área lingüística de la costa pacífica colombiana” (p. 178-193), complementam os capítulos mencionados, demonstrando a importância da população negra escrava na dinâmica do processo lingüístico-cultural.

A mineração tradicional do ouro se reveste um particular interesse do ponto de vista etnográfico, e também lingüístico, por três razões principais: o caráter absolutamente único da mesma na hispanoamérica, o notável arcaísmo de seus procedimentos, técnicas e esquemas organizativos e as implicações, extraordinariamente curiosas e originais, da atividade mineira em relação com as normas sociais das comunidades negras com ela relacionadas.

Completa a parte de estudos lingüísticos do livro, um trabalho sobre um zoónimo de origem bantu. Conclue o autor: “... en relación con la forma tumaqueña *chula* ‘rana’, esta debe ser considerada como un bantuisimo más en el español de América y, por lo tanto, separada de sus actuales homónimos, de los cuales diferencian no sólo su distinto contenido semántico sino, y sobre todo, su origen y formación no ramánicos”.

O primeiro estudo de folclore é uma tentativa de classificação tipológica das formas orais, recolhidas em Iscuandé, departamento de Nariño, partindo de critérios da antropologia social, complementada pela aplicação de conceitos procedentes da teoria literária.

Diz o autor: “Para este ensayo tomaré en consideración dos de las cualidades comunes a todo elemento cultural, *función* (concebida como la contribución de un elemento cultural a la satisfacción de una necesidad (o necesidades) experimentada dentro de um grupo social) y *forma* (aquel aspecto del complejo de caracteres estudiados cuyas expresiones pueden observarse directamente y, en consecuencia transmitirse), dejando, provisionalmente, delado los otros dos (significado y uso), cuya determinación, más compleja y deslizando, intentaré realizar en trabajos monográficos dedicados a cada tipo de fórmulas orales” (p. 244-245)

Assim, a partir de conceitos antropológicos de forma, Granda propõe a seguinte classificação tipológica: “a) Modalidad de la cadena hablada (versificada, rítmica, prosaria), b) Modo de actuación (cantado, recitado o simplemente narrado), c) Utilización o no de instrumentos musicales para acompañar la presentación del texto, d) Esquema métrico (solamente si el texto es versificado), e) Temática del texto.”

Seguem-se a transcrição de romances (“Romances de tradición oral conservados entre los negros del occidente de Colombia”), criteriosamente anotados, estudos de algumas décadas (“Décimas tradicionales en Iscuandé”, “Vitalidad y función de la décima glosada en una ciudad de la costa pacífica colombiana”, etc.) e de adivinhas (“Adivinanzas de tradición en Iscuandé”, etc.).

ERASMO D’ALMEIDA MAGALHÃES



Três Recensões Críticas

JOHANNES KLEINSTÜCK: *Die Erfindung der Realität. Studien zur Geschichte und Kritik des Realismus*, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart 1980, in 8º, 160 pgs.

Este novo ensaio de Johannes Kleinstück surge em sequência a *Wirklichkeit und Realität. Kritik eines modernen Sprachgebrauchs*, publicado em 1971 e cuja apreciação crítica oportunamente fizemos (vd. *Revista da Faculdade de Letras*, III/14, Lisboa 1971, pg. 347/350). Se o primeiro estudo versava essencialmente a análise do conceito (problemático) de *Realidade*, que a Literatura, e o próprio conhecimento sensorial, convencionaram — obstáculo que na língua alemã conduziu à dupla possibilidade semântica *Wirklichkeit / Realität*, sem contudo se eliminar a ambiguidade inerente a ambos os conceitos — o A. vem agora colocar a questão num plano mais pragmático, aplicando o seu exame do Real a autores e textos concretos. Por forma que desta vez não é só a definição de *Realidade* que se põe em causa — são também os fundamentos teóricos com que o Realismo pretende impor-se como expressão literária.

No momento que vivemos da História do pensamento europeu, a avaliar pela predominância das publicações em matéria de reflexão filosófica, histórica e literária, nomeadamente no espaço alemão, dir-se-ia que todos os caminhos vão dar a Marx. Há os apoiantes e há os detractores, há os que comungam e há os que descrêem, mas forçoso será, a uns e outros, aceitar a importância da doutrina, reconhecendo o impacto por ela exercido nos múltiplos campos da actividade intelectual. Não admira, portanto, que também este livro de J. Kleinstück, ao ocupar-se da problemática literária do Real, venha tomar posição no debate em torno do Realismo marxista.

Em linguagem clara e sugestiva, com o seu toque de ironia polémica, o A. vai abordando, em sucessivos ensaios, a aplicação possível (?) do rótulo de *realista* a uma gama de autores que vai de Shakespeare a Champfleury e Baudelaire, a James Joyce e W. B. Yeats.

Porém, logo no cap. sobre Shakespeare, não é tanto o dramaturgo isabelino que está em causa, como o uso que dele faz a crítica marxista, mais precisamente Georg Lukács. Já em cap. introdutório o A. previne contra o dogmatismo deste teórico da literatura, expresso, por ex., na sua conhecida definição: “Fidelidade perante a Realidade (*Wirklichkeit*), esforço apaixonado por uma reprodução ampla e autêntica da Realidade (*Wirklichkeit*), foi, para todo o grande escritor, o verdadeiro critério da grandeza literária” — juízo que Lukács exemplifica com Shakespeare, Goethe, Balzac e Tolstói. A objecta o A. que a estreiteza da fórmula lukacsiana não só subordinada a *grandeza* do escritor exclusivamente à sua condição de *realista*, como exclui do círculo dos *grandes* autores, entre muitos outros, um William Blake, um Goufried Benn e,

desde logo, por definição, os *surrealistas*. Esse *reflexo* ou *espelhamento* da Realidade descobre-o Lukács, a par de outros exemplos, num passo célebre de *Hamlet* (Acto III, Cena 2), em que o príncipe, distribuindo conselhos aos actores da *play within the play*, diz que o objectivo da arte dramática tem sido, em todos os tempos, “como que o de colocar um espelho perante a natureza”. A análise de Kleinstück visa demonstrar, pelo contrário, que Lukács confunde Shakespeare com Hamlet, ao atribuir à personagem o papel de arauto duma estética shakespeariana, quando afinal a dita cena, no contexto geral do drama, desempenha tão somente a função intelectual de provocar o desmascaramento de outras duas personagens — a mãe e o padrasto de Hamlet — e por isso é imperativo (astúcia de Hamlet, e do dramaturgo) que a imitação dramática dos factos resulte tão transparente quanto possível. Tal não bastaria, portanto para conferir ao autor da tragédia a categoria de precursor duma óptica marxista. E prossegue o A. no aprofundamento da métrica do *espelho*, para concluir que não existe *reflexo* sem a intervenção do Eu consciente, donde a relatividade inevitável na apreensão do Real (a cada consciência sua Realidade) e a impossibilidade de se atingir uma hipotética essência dos dados sensíveis.

Enquanto que Lukács mostra apoiar-se essencialmente nos escritos teóricos de Marx, Engels e Lenine, o A. prefere redescobrir as origens do moderno Realismo europeu nas tertúlias francesas de meados sec. XIX e ali buscar a resposta a duas interrogações:- Que espécie de Realidade pretende o realista reflectir? Estará ele consciente da exactidão daquilo que nos transmite?

*O Templo do Realismo* (título do cap. IV) localizou-se, na visão do A. em Paris, na *Brasserie Andler*, donde, entre 1848 e 1851, se reuniam literatos e artistas plásticos, com Goussier por mentor principal, formando uma espécie de sociedade secreta, em defesa dos novos princípios estéticos do Realismo e contra os devaneios imaginativos dos *poetas*. Tal como Lukács, também os do círculo da *Brasserie Andler* esconjuravam os seus antepassados ilustres, desde Homero e Shakespeare a Goethe e a Balzac; como ele, também, rejeitavam qualquer outra forma de expressão artística além da realista, e a Realidade visada era predominantemente de natureza económica e social: os quadros de miséria e degradação humana da grande urbe. Temas que antes à literatura eram oficialmente vedados ou tidos por indignos de tratamento literário.

Mas não é tanto aí que reside o desacordo de Kleinstück. A sua objecção de fundo dirige-se à impossibilidade de o artista reproduzir fielmente, ao contrário do que apregoa, a essência duma Realidade que por natureza lhe escapa: dez artistas não-de pintar, ou descrever, do mesmo objecto dez quadros diferente; dez fotografos não farão do mesmo objecto a mesma fotografia, porque a própria fotografia é *uma arte*. Conforme sintetiza, em remate espirituoso: “O Realismo é, pois, *irrealista*, porque procura ignorar a Realidade do Eu consciente” Para ilustração, vem a análise que o A. dedica à obra romanesca de Champfleury, um dos corifeus do grupo da *Brasserie Andler*. Fazendo, embora, incidir a sua criação literária sobre os temas favoritos do Realismo, Champfleury não só reconhece a incapacidade de *reflectir* o que objectivamen-

te observa, como confessa o seu cepticismo em relação aos fundamentos filosóficos daquela corrente estética; considera o Materialismo uma doutrina religiosa “de que foram banidos o pensamento e a fantasia” E acrescenta: “Os que se insurgem contra o dogma, constroem com o Ateísmo um novo dogma. Eles não tem direito de troçar dos crentes: o Ateísmo é uma fé” Inquietações semelhantes vai o A. descobrir também em Baudelaire. Se, em dado passo, este poeta generaliza que “todo o bom poeta foi sempre realista”, logo restringe, noutro momento: “A poesia é o que existe de mais real, é aquilo que só é completamente verdadeiro num outro mundo, ou reconhece, intrigado: “Este mundo, dicionário hieroglífico”

Champfleury e Baudelaire, em pleno surto realista, situam-se, portanto, para além do Realismo. Tal como James Joyce, na tentativa de captação da Realidade psíquica, que é a técnica do *monólogo interior*. Tal como W. B. Yeats, o defensor da arte como “visão da realidade”, ao exprimir-se por estas palavras: “Players and painted took all my love / And not those things that they were emblems of” (matéria do cap. VII). Tal como William Blake, à distância de um século, já antecipava as interrogações dos realistas, no verso lapidar: “A fool sees not the same tree that a wise man sees”. Resta saber (se acaso é legítimo pôr a questão), quando se trata de reproduzir o mundo objectivo, quem é o *louco* e quem é o *sábio* (matéria do cap. VI).

Assim, conforme a resenha que viemos fazendo, nos caminhos que vão dar a Marx o A. circula na qualidade de dissidente. E, todavia, a sua maneira de observar o mundo bem podia acreditá-lo como o mais pragmático dos marxistas. Na verdade, o perfil humano de Johannes Kleinstück confere-lhe uma singular autoridade moral para se pronunciar sobre a tal Realidade económica e social que é objecto do Realismo de Lukács. Em sucessivos contactos ao longo de vinte anos, nunca o conhecemos encerrado em torres de marfim nem pontificando em alta roda de intelectuais. Vimo-lo, sim, preferir o convívio habitual dos emigrantes portugueses nas respectivas associações e locais de encontro na cidade de Hamburgo; vimo-lo confraternizar com os rurais em tabernas do Alentejo; soubemo-lo alojado, como hóspede de amizade, no lar dum pescador da Póvoa de Varzim. Ele seria um intelectual marxista, se a doutrina de Marx porventura correspondesse à sua interpretação do mundo; mas, se o fôsse, nunca seria, como tantos outros, um marxista de gabinete.

OLIVIO CAEIRO

HANS-JOACHIM TEUCHERT: *August Graf von Platen in Deutschland. Zur Rezeption eines umstrittenem Autors*, Bouvier Verlag, Bonn 1980, in 8º, 276 pgs.

Quando em 1968 publicámos *O Diário de Platen-Hallermünde. Expressão duma crise espiritual*, foi objectado que nos estaríamos ocupando inutilmente



dum poeta menor, sem eco no mundo contemporâneo. Erro do julgador Não é com doutorais sentenças *ex cathedra* que se enterra um poeta. Há que aprofundar os parâmetros históricos em que o autor se enquadra; é preciso conhecer os parâmetros históricos em que o autor se enquadra; é preciso conhecer os movimentos literários que lhe sucederam e a marca que eventualmente neles se projectou; é indispensável a humildade de aceitar que o momento que vivemos não é definitivo — o autor hoje esquecido pode amanhã, perante um retorno de interesses estéticos, voltar à aceitação duma época. A moderna teoria da recepção, ao estudar o caminho percorrido pela obra literária na sua projecção histórico-social, veio justamente denunciar o abuso de tais juízos de autoridade (?) e substituí-los por uma visão mais assente na realidade do acontecer. Se um poeta, de mérito em seu tempo esmoreceu na presença duma outra época, não foi porque o crítico A. ou o Prof. B. decidiram expulsá-lo mas porque as condições temporais para a sua recepção são desfavoráveis e, possivelmente, aguardam melhor vez...

Para o caso de August Graf von Platen-Hallermünde, desaparecido há século e meio, vem dar-nos razão este ensaio de H.-J. Teuchert, apresentado em 1978, como dissertação, à Universidade de Munique e agora publicado sob forma impressa.

O desiderato que preside ao trabalho é a aplicação da teoria da recepção literária ao exemplo concreto dum autor, tendo-se preferido, intencionalmente, conforme o subtítulo promete, “um autor controverso” As directrizes teóricas para tal adoptadas provêm, entre outros, de Robert Jaul e Wolfgang Iser, e, como objecto de incidência, escolheu-se August Platen. Perspectiva interessante, porque vem pôr à prova as potencialidades da nova teoria, e escolhe certa, porque difícil será achar na literatura alemã um poeta sobre o qual o juízo dos tempos tenha mostrado mais desavindo. De lírico genial, o maior depois de Goethe, a mero artífice do verso “a quem falta o amor” ( a sentença foi do próprio Goethe); de grande inovador das letras alemãs a modesto epígono dos clássicos; de patriota redentor e liberal a odiosa encarnação dos privilégios aristocráticos; de sacerdote do Belo, herdeiro da sublimidade helénica, a homossexual confesso e a megalómeno que morreu “em cheiro de celebridade” — para bem ou para mal, não houve chancela que não assentasse ao Conde de Platen e à sua obra poética.

Seria, portanto, desejável que o A., com este ensaio, viesse finalmente interpretar as motivações de tais desencontros, com vista a captamos a verdadeira imagem do poeta. H.-J Teuchert esforça-se, de facto, por dar-nos uma panorâmica da recepção plateniana, desde a época da Restauração até à moderna crítica da R.D.A., mas, quando aos méritos reais da obra de Platen, não nos deixa muito elucidados. Talvez que, com propósito deliberado, pretendesse tão somente dar a palavra às sucessivas posições críticas, coibindo-se de intervir, a fim de não prejudicar a fidelidade da auscultação a que procede; porém, num estudo em que tanto se repetem, em referência à diversidade daquelas posições,

os epítetos de “miBrenstanden”, “Fehlverhalten”, “Fehlrezeption”, etc., parece que o reconhecimento dessas conotações negativas devia pressupor a existência duma outra realidade positiva, que afinal não chega a ser revelada. Por outras palavras: afirma-se que Platen é falsamente julgado, mas não se concretiza qual seria o recto julgamento.

Propõe-se o A., no âmbito da dissertação, defender as *teses* seguintes:-  
1. Platen, em geral, é mal compreendido. Por sua própria culpa? Por culpa das investigações sobre Heinrich Heine? Por culpa da investigação plateniana? Ou por culpa dos imitadores de Platen? — 2. Platen e os seu apologistas encontram-se em oposição estética à respectiva época. — 3. No estilo e nas ideias, Platen é mais moderno do que a crítica reconhece. — 4. No campo da recepção plateniana, verifica-se uma redundância dos factos e dos argumentos.

A resposta a estas questões processa-se através da análise da projecção do poeta nos sucessivos momentos da história literária da Alemanha. Pensamos que o A. consegue efectivamente provar: a) Que as *culpas* se distribuem pelas diversas origens acima aludidas; b) Que a corrente plateniana representa, em qualquer época, um desacordo com o mundo ambiente; c) Que a apreciação de Platen se caracteriza, na verdade, pela incidência recorrente (e quase sempre emocional) de determinadas componentes. Quanto à modernidade do poeta, o A., evitando mais uma vez as tomadas de posição pessoais, e portanto os juízos de valor, dedica-lhe pouco mais de uma página das conclusões, deixando assim por desenvolver um aspecto que reputamos essencial, sobretudo na avaliação dum autor *controverso*.

Seguindo agora o percurso traçado por Teuchert, temos, em primeiro lugar, Platen na época da Restauração, ou seja, o poeta em face dos homens do seu tempo. Até à sua morte, em 1835, pode dizer-se que o acontecimento literário que mais o celebrou foi a desastrosa plémica com Heine. Numa das comédias satíricas, Platen, talvez em busca de sensação, agride Heine na sua origem judaica; este, em *Die Bäder von Lucca*, riposta tratando o opositor de pederasta. Questão delicada, porque envolvida, por um lado, o antisemitismo latente na sociedade alemã e o convencionalismo moral do *Biedermeier*, e, por outro, a colisão política da aristocracia conservadora contra a burguesia liberal. Aqui temos uma das tais *redundâncias* que vêm acompanhando a apreciação estética de Platen até aos nossos dias. Para os Platenistas, Heine é o caluniador obscuro; para os adoradores de Heine, Platen é um vago poeta em extinção, inferiorizado por um desvio erótico inconfessável. Intervenção curiosa nesta disputa secular é a de Hans Mayer, no seu ensaio *AuBenseiter* (1975), ao interpretar a polémica Platen — Heine como uma *auto-identificação* de ambos os autores: Heine, o judeu, sente-se recordado e ferido da sua marginalização, na pessoa do outro marginalizado que é o homossexual Platen; este, por seu turno, vê-se espelhado na sua frustração, perante o autor de sucesso, mas nem por isso menos frustrado, que era Heinrich Heine.

Seis anos volvidos sobre a morte de Platen. Georg Herwegh vem deslocar o polo de interesse em torno do poeta. ao publicar um elogio, de forte impacto político, acerca dos *Polenlieder*, colectânea de exaltação à independência da nação polaca, que a censura havia em princípio proibido e que em 1839 tivera uma primeira edição obscura. Estava lançada a outra linha mestra da recepção de Platen: desde o liberalismo do Vormarx ao Realismo socialista da R.D.A. (e aqui opera-se um verdadeiro renascimento plateniano), temos o poeta assinalado como um dos grandes combatentes da liberdade e do progressismo ideológico.

Diferente é a imagem criada pelo renovo clássico-romântico( que o A. engloba, de forma discutível, sob a rubrica “a época do Realismo”), em fase avançada do séc. XIX. O aparecimento das tertúlias poéticas — o *Tunnel über der Spree* em Berlim, na Baviera o *Círculo de Munique* — vem corporizar uma tendência decorrente da evolução da sociedade burguesa, para uma prática literária acima da realidade quotidiana e do comprometimento político da Arte. Em autores como Emanuel Geibel, Paul Heyse, Felix Dahn, mesmo Fontane na sua fase juvenil, começa a manifestar-se na prática poética o culto da forma, a figura idealizada do poema como “príncipe e sacerdote” e o seu ofício como uma predestinação quase transcendente. Foi esta geração que redescobriu Platen e o tomou por modelo. Não o intervencionista dos *Polenlieder*, antes o escultor apolíneo dos *Sonetos de Veneza*, das Odes, Éclogas e Idílios sobre motivos italianos. Os reflexos podem ver-se ainda nos poemas encomiásticos que estão se publicaram em memória de Platen, na construção do monumento hoje existente em Ansbach e no culto pelo túmulo do poeta em Siracusa. A este capítulo da recepção plateniana dedica Teuchert algumas das melhores páginas do seu ensaio.

Na transição do século, com a exaltação patriótico-imperialista da época guilhermina e os primeiros incómodos da era industrial, o idealismo já esboçado no renovo clássico-romântico atinge a sua expressão mais elevada — é a fase dos poetas da torre de marfim, representada sobretudo pelo círculo de Stefan George. Foi então que a aceitação de Platen se tornou, de mero epigonismo, em consagração ritual. Ele é, a par de Gorge, o paradigma duma estética sacralizada. Mas agora com novo contributo: a publicação integral do *Diário Íntimo* de Platen (1896/1900) veio revelar na sua nudez os tormentos dum pendor homossexual e a tentativa da sua sublimação estética. Ao Adrasto plateniano correspondia o mito de Maximin na poesia de George.

E posto isto, parece que só faltava à figura de Platen a mitificação. Ela veio, já em pleno sec. XX, com a narrativa célebre de Thomas Mann, *Der Tod in Venedig*, onde o perfil do poeta dos *Sonetos de Veneza* se funde com o mito de Tristão. À respectiva análise procede Terchert com pormenor e acerto.

Para além de algumas deficiências que apontámos, o defeito mais evidente desta publicação de H.-J Teuchert reside na execução gráfica do volume. As

gralhas, das mais absurdas, contam-se por dezenas; há nomes trocados (Richard Winkler por Eugen Gottlob Winkler); referências bibliográficas lacunares (falta a página ou o ano de edição); notas deslocadas de páginas, ou referidas no texto mas faltando no rodapé, etc. Não é de aceitar que editora tão responsável como a Bouvier se permita lançar no mercado produto tão mal acabado. Sobretudo num país em que as edições são geralmente muito cuidadas.

De qualquer modo, e apesar das hesitações do A. quanto a uma apreciação valorativa do poeta que é objecto do seu estudo, este livro vem comprovar a presença, por vezes bem marcante, de Platen, tanto no interesse dos críticos como na influência estética, em gerações sucessivas.

Decididamente, Platen não é um “poeta menor”

OLIVIO CAEIRO

MANFRED JURGENSEN: *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Francke Verlag, Bern/München 1979, in 8º, 302 pgs.

A prática do diário íntimo, ainda sem intuitos de divulgação pública, começa em pleno Renascimento europeu, no âmbito do individualismo e do culto da personalidade que é característico da época. Vem depois a conhecer um novo surto entre os secs. XVIII e XIX, com a tendência para o confessional desenvolvida pelo pietismo, o rousseauismo e o movimento romântico, e vai então ensaiando os primeiros contactos com o leitor. No sec. XX, na crise de duas guerras mundiais, o diário íntimo converte-se finalmente em diário para uso externo, talvez porque a evolução dos costumes veio consentir, entre outros, mais este gesto de franqueza que é o *nudismo intelectual*; ou talvez, sobretudo, porque a problemática do Homem moderno já não se confina tanto ao foro metafísico e passa a traduzir-se num protesto contra a agressão do mundo ambiente — envolve, portanto, uma necessidade de denúncia pública, como anseio de mudança para algo de indefinido. Conduzidas, deste modo, ao contacto do leitor, as notas intimistas ganham mais nítida feição literária e, em casos muito estilizados, a forma diarística passa mesmo a intervir, no todo ou em parte, na estrutura duma obra de ficção.

É, pois, recente o reconhecimento do diário íntimo como forma literária. Daí que só as últimas três décadas tenham surgido os grandes estudos de fundo sobre a sua problemática geral. Salvo análises monográficas dum diário determinado, que não aspiram a uma teoria de conjunto, alguns artigos dispersos, de breve extensão, e dissertações universitárias cuja importância não chegou à publicação impressa, as obras teóricas basilares provieram da França e da Alemanha, podendo resumir-se às seis seguintes (por ordem cronológica de primeiras edições): Michèle Leleu, *Les journaux intimes*, Paris 1952; Albert Gräser, *Das literarische Tagebuch. Studien über Elemente des Tagebuchs als Kunstform*,

Saarbrücken 1955; Alain Girard, *Le journal intime*, Paris 1963; Peter Boener, *Tagebuch*, Stuttgart 1969; Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris 1976. Embora não expressamente incidente no estudo do diário íntimo, mas indispensável ao conhecimento dos seus mecanismos psicológicos, cite-se ainda, de George Gusdorf, *La découverte de soi*, Paris 1948.

A bibliografia sobre o diário é, portanto, escassa, se a comparamos com outras formas literárias, não só devido à recenticidade do seu acreditamento estético, mas também porque as últimas correntes críticas, mais procuradas com malabarismo linguísticos ou com o impacto social e político da literatura, têm ignorado o diário íntimo, vendo nele, por certo, uma espécie de onanismo intelectual.

À lista registrada vem agora somar-se este estudo de Manfred Jurgensen, a incidir especificamente sobre a *ficcionalização* do Eu, tal como ela se manifesta na literatura diarística.

Em vinte páginas de introdução, esforça-se o A. por condensar uma panorâmica geral do diário íntimo, nos seus aspectos tipológicos e morfológicos, na comparação com outras formas literárias, na posição específica que o Eu narrador ali desempenha, e promete-nos o que vem depois a constituir o objectivo do livro: a análise do Eu *ficcional* (passe o neologismo, do A. e nosso, porque *fictício* não nos satisfaz) nos diários de Goethe, Sören Kierkegaard, Franz Kafka, Thomas Mann. Max Frisch e Peter Handke. A tentativa resulta confusa e fragmentária, nada acrescentando ao que já se escreveu sobre a matéria nem elucidando quem porventura aqui venha buscar uma primeira informação. Ao referir, por ex., as formas afins do diário, não ficam expressas as distinções entre este, a biografia e a autobiografia; tudo nos aparece como fazendo parte dum mesmo conglomerado. Aproveitam-se desta introdução, quando muito, algumas considerações desgarradas sobre a coincidência do Eu-autor com o Eu-leitor, a preludiar o tema central, e que o A. ilustra com a expressão de Max Frisch, aliás transcrita mais que uma vez nos capítulos monográficos: “Escrever significa: ler-se a si próprio”.

Os espécimes estudados no corpo da obra apresentam-se por ordem cronológica, permitindo acompanhar a evolução do diário íntimo a partir de Goethe; a seleção adoptada, sem ser a única possível, é, no entanto, representativa não só duma variedade tipológica como também dos sucessivos contextos epocais. Todavia, após o estudo do último texto previsto (*Das Gewicht der Welt*, de Peter Handke), o A. vem como que *colar* ainda mais dois capítulos. Um deles sobre diários alemães contemporâneos, em que se refere a textos de Heinrich Böll, Christa Wolf, Luise Rinser, Uwe Johnson, etc., em abordagem tão dispersiva que bem podia dispensar-se, pois não consegue aprofundar em tão curto espaço esse outro problema complexo que é o *diário literário*. O outro capítulo, que, de acordo com o título formulado (*Reflexão diarística: o Eu ficcional do escritor no diário*), poderia ser uma súpula e conclusão teórica de

todo o ensaio, de novo dispersa por uma série de outros autores, alemães e estrangeiros, sem unidade visível. De interesse, apenas algumas páginas sobre o caso singular da americana Anais Nin.

No capítulo dedicado ao diário de Goethe, relaciona-se este texto com os outros escritos autobiográficos do mesmo autor (*Dichtung und Wahrheit, Italienische Reise*, correspondência com diversos — sobretudo Schiller —, as conversações com Eckermann, etc.), no propósito de mostrar que o diário, neste caso, funciona como peça duma engrenagem mais vasta, que é a busca duma consciência histórica do Eu. Embora Jurgensen se afaste por vezes do tema central, ainda resulta nítido esse perfil de monumentalidade, de tranquila postura acima das contingências do tempo, que é típico da expressão do Eu goetheano.

Onde, porém, o A. se mostra com maior à vontade é no domínio da especulação filosófica. Por isso, a análise que nos dá do diário (ou diários) de Kierkegaard resulta no capítulo mais sugestivo e mais profundo de todo o livro. Somos colocados perante um Eu inquieto, cujas relações como divino prenunciam a crise existencial do Homem moderno. A identidade de si próprio tenta o diarista alcançá-la na identificação com Deus; as dúvidas e os desânimos do longo caminho a percorrer nessa busca incessante traduzem-se, curiosamente, numa estilização do Eu — o diálogo dramático do indivíduo com o seu *alter ego*. De modo que o A. achou neste texto o objecto adequado para a demonstração de um dos pressupostos da sua teoria sobre o Eu *ficcional*: o diário íntimo contém em germe, mais nitidamente que qualquer outra forma de expressão pela palavra, a própria génese do fenómeno literário. Tudo começa quando o indivíduo se interroga e a si mesmo quer dar uma resposta.

A crise antecipada em Kierkegaard vem a assumir no diário de Franz Kafka o grau de *angústia existencial*. Temos o indivíduo alienado em relação ao mundo que o rodeia. Essa impossibilidade de harmonia e entrega traduz-se numa *Metamorfose* do Eu (processo recorrente na obra kafkiana), onde se opera a recriação do universo, em termos dum convívio possível. O diário decorre, assim, no confronto dialógico entre o escritor e o Eu *ficcional*; este assume por vezes o papel dum interlocutor imaginário, sob o tratamento de “tu” ou de “ele”, ou estabelece-se mesmo um diálogo entre ambos, sob a figuração das personagens A. e B. Daí também o recurso frequente aos estados oníricos, onde aquela metamorfose assume a credibilidade do real. Temática assaz interessante. Pena é que o A., abordando por duas vezes a sedução que a obra e a personalidade de Goethe exerceram sobre Kafka, não consiga extrair todas as consequências dum estudo comparativo que se antevia alician-te, em função das condicionantes culturais das duas épocas.

Do extenso diário que Thomas Mann foi mantendo ao longo da vida, restam os apontamentos referentes aos anos de 1918-21 e 1933-55, mas só os dois primeiros anos de exílio (1933-34) estão por ora editados. É com esta

matéria que o A. faz a exemplificação da literatura intimista na época do III Reich. Avulta, como é de esperar, o protesto do diarista contra a iniquidade política que o levou a homiziar-se; os aspectos específicos em que essa revolta se manifesta na *ficcionalização* do Eu resultam de facto sugestivos na análise de Jurgensen. Na expressão do A., “a peculiaridade deste Eu diarístico reside na obsessão com que se identifica com a sua *origem política e cultural*”. Isto é, porque na Alemanha distante *deixou* a sua identidade cultural. Thomas Mann assume, de longe, como que o papel de “*Praeceptor Germaniae*” e dele faz a sua missão pessoal na tarefa comum do resgate da pátria. Só que, na intimidade do diário, este perfil *construído* do Eu revela pormenores que numa autobiografia estariam vedados. Assim, por ex., ainda nas palavras de Jurgensen, “pertence à essência deste autor da burguesia hanseática medir também o valor do seu trabalho cultural em termos de moeda corrente” De modo que assistimos no diário à contabilização detalhada dos rendimentos recebidos na sua actividade de escritor, ao lançamento de despesas feitas e considerações sobre o custo de vida e até ao balanço do valor do prémio Nobel, que lhe foi sonegado pelas autoridades nazis. Como se vê, um diário pode ser também, conforme o título metafórico escolhido por Vergílio Ferreira, uma “conta corrente”. . . Matéria avultada nas notas íntimas de Thomas Mann é também o registro da aceitação externa da sua obra literária (críticas, recensões, simples comentários de intelectuais responsáveis), ainda no quadro do tal Eu *constituído*, bem como considerações sobre a possível identificação do artor (ou aquilo que o público julga identificável) com algumas personagens da sua obra de ficção. Em vários aspectos deste Eu monumentalizado seria de esperar a comparação com Goethe, que o A. ainda aflora, mas, mais uma vez, não aprofunda.

Finalmente, com a interpretação de dois contemporâneos, Max Frisch e Peter Handke, o A. situa-nos perante a ficção do Eu no diário literário. Trata-se de textos expressamente concebidos para publicação e portanto já expurgados das trivialidades e redundâncias dos espécimes tradicionais, embora procurando imitar-lhes a temática e o estilo. Do confronto entre o indivíduo e o seu *alter ego*, passa-se ao diálogo preconcebido entre um autor e um leitor. As razões que condziram à consagração pública desta forma literária vê-as o A. na crise do Eu na sociedade tecnocrática de após a 2ª Guerra Mundial e também num retorno às origens do próprio fenómeno ficcional (em germe no diário íntimo, como dissemos), dado que as formas consagradas parecem tornar-se impotentes para traduzir o plurifacetado dum Eu em busca de identidade. Deste modo, vamos achar, no diário literário dum escritor, idéias e esboços desenvolvidos na sua obra de ficção restante, e nesta, aspectos morfológicos ou estilísticos que provêm do diário íntimo. Jurgensen procede à análise dessa interrelação, na obra de ambos os autores.

Fomulámos algumas objecções ao mérito da obra em apreço. Porém, o que nela mais desagrada é a repetição fatigante de idéias, juízos e citações já contidas em páginas anteriores. Pensamos que o defeito provém, em boa medida, do esquema estrutural adoptado. Em vez de encarar as diversas manifes-

tações do *Eu ficcional* por zonas temáticas e examinar em profundidade cada uma destas, o A. faz um comentário de cada texto na sua linha diacrónica. Ora o diário íntimo é uma forma que, por natureza, não obedece a planificação prévia — vai decorrendo ao sabor do quotidiano, que, inevitavelmente, em muita coisa se repete. Daí também a tendência do A. para o tautológico, à medida que as situações e as reacções dos diaristas se repetem também.

Em apreciação global, e a concluir, diremos que o livro de Manfred Jurgensen sobre o *Eu ficcional* não é de todo inconsequente. Alguma achega vem trazer ao estudo psicológico do diário íntimo, onde, aliás, continua a sobrar boa margem para investigações. Mas, pela qualidade, este trabalho não se situa ao nível dos estudos basilares a que aludimos.

OLIVIO CAEIRO

Catedrático de Lit. Alemã Univ. de Lisboa



# **NOTICLÁRIO**



**SOCIEDADE BRASILEIRA DA PROFESSORES DE LINGÜÍSTICA — SBPL  
XII ENCONTRO**

No âmbito da 32ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência — SBPC, de 06 e 12 julho de 1980, realizou-se o XI Encontro de Professores de Lingüística, no Campus da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, com a seguinte programação:

**MESA REDONDA**

Segunda-feira, 7 de julho de 1980  
das 8:00 às 10:30 horas, sala 7050/7056

**LINGÜÍSTICA E ALFABETIZAÇÃO DE ADULTOS: MÉTODOS E CONFRONTOS LINGÜÍSTICOS — IDEOLÓGICOS.**

Coordenador: Maria do Socorro Silva de Aragão (Universidade Federal da Paraíba) Participantes: A. Kosc (MOBRAL — Rio de Janeiro); I. Passoni (Secretaria de Educação e Cultura do Estado de São Paulo e Universidade de São Paulo) e J. J. Peralta (Faculdades Integradas Princesa Isabel)

**SIMPÓSIO**

Terça-feira, 8 de julho de 1980  
das 15:00 às 18:00 horas, sala 7050/7056

**LINGUAGEM, IDEOLÓGICA E EDUCAÇÃO: CONTRIBUIÇÃO DA LINGÜÍSTICA PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA SOCIEDADE DEMOCRÁTICA**

Coordenador: Eduardo Peñuela Cañizal (Universidade de São Paulo) A linguagem e o seu papel no processo democrático.

Expositores: E. Lopes (Universidade Estadual Paulista) Linguagem e ideologia; H. Villares (Universidade de São Paulo) Linguagem e inconsciente no processo da educação; e A.M.B. Ortiz (Universidade de São Paulo) Objeto, signo, valor e linguagem.

**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO COORDENADA**

**SOCIEDADE BRASILEIRA DE PROFESSORES DE LINGÜÍSTICA**

Quarta-feira, 9 de julho de 1980  
das 8:00 às 10:30 horas, sala 7050/7056

**LINGÜÍSTICA E TECNOLOGIA DA EDUCAÇÃO**

Presidente: Regina Célia Pagliuchi da Silveira

I.G.V Koch (31-B.9) Lingüística e produção de textos.

R. Buongerminio (32-B.9) Fenômenos fonéticos constatados a partir da acentuação em português.

R.C.P da Silveira e C.C.P Leite (33-B.9) Signos lingüísticos e uma gramática textual do português.

J.H.S. de Siqueira (34-B.9) Uma revisão crítica de um método de ensino de redação aplicado em alunos universitários.

L.T Martins (35-B.9) Novas perspectivas para o ensino da ortografia.

**SIMPÓSIO**

Quarta-feira, 9 de julho de 1980  
das 15:00 às 18:00 horas, sala 7050/7056

**DISCURSO PEDAGÓGICO, DISCURSO CIENTÍFICO E DISCURSO BUROCRÁTICO NA UNIVERSIDADE — CONFRONTO E MANIPULAÇÃO**

Coordenador: Cidmar Teodoro Pais (Universidade de São Paulo) Linguagem, estruturas de poder e manipulação nas instituições.

Expositores: M.P Rector (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) Meta-censura da linguagem; E. Neiva Junior (Universidade Federal Fluminense) Linguagem e produção de ideologia; J. de F. Forbes (Núcleo de Ensino em Psiquiatria e Psicologia) Linhagem, instituição e repressão.

**ASSEMBLÉIA**

Quarta-feira, 9 de julho de 1980  
às 18:00 horas, sala 7015/7019

**SESSÃO DE COMUNICAÇÃO COORDENADA**

Quinta-feira, 10 de julho de 1980  
das 8:00 às 10:30 horas, sala 7050/7056

## LÍNGUA PORTUGUESA E ENSINO

Presidente: Leonor Lopes Fávero

L.L. Fávero e E.M. Barian (26-B.9) Implicações sintático — semânticas na análise de orações, na unidade maior: o texto.

M.E.M.Z. Baptista (27-B.9) Contribuição à pedagogia da língua portuguesa.

M.C.P. de S. e Silva (28-B.9) Dificuldades na produção escrita de orações relativas.

L.F. de Azevedo (29-B.9) O problema da seleção lexical em redações de alunos universitários.

M.I.S. de M. Franco (30-B.9) Estudo do comportamento lingüístico no pré-escolar.

## SESSÃO DE COMUNICAÇÃO COORDENADA

Sexta-feira, 11 de julho de 1980

das 8:00 às 10:30 horas, sala 7050/7056

## VOCAÇÃO INTERDISCIPLINAR DA LINGÜÍSTICA

Presidente: José Jorge Peralta

J.J. Peralta (20-B.9) A lingüística e a análise de textos literários — seus valores e limitações.

M.A. Barbosa (22-B.9) Tipologia dos processos de produtividade léxica.

C.T. Pais (23-B.9) Transcodificação e produção de ideologia.

E.P. Cañizal (48-B.9) A prática democrática do significante artístico.

M.S. Fonseca e R. Avelar — Uma experiência no campo de tecnologia aplicadas à educação: Considerações sobre a percepção do código escrito e código oral.

## MESA REDONDA

Sábado, 12 de julho de 1980

das 8:00 às 10:30 horas, sala 7050/7056

## LINGUAGEM DOCUMENTÁRIA E ACESSO À INFORMAÇÃO

Coordenadora: Maria de Fátima Gonçalves Moreira Talaro (Universidade de São Paulo)

Participantes: J.B. de Assumpção (Universidade de São Paulo); M.A. Barbosa (Universidade de São Paulo) e C.T. Pais (Universidade de São Paulo).



## CONVERSAÇÕES ALAS 80:

### Constituição da Associação Latino-americana de Sanscritista (ALAS)

Lilian Proença de Menezes Montenegro

Promovidas pelo Curso de Língua e Literatura Sânscrita do DLLO da FFLCH da USP, realizaram-se de 11 a 13 de fevereiro de 1980, as CONVERSAÇÕES ALAS 80. As reuniões tiveram por objetivo constituir a ALAS (Associação Latino-americana de Sanscritistas) e eleger a sua Diretoria, além de patrocinar a formação de mesas-redondas sobre a história, a metodologia e a bibliografia dos estudos Sânscritos na América Latina e a discussão de trabalhos concernentes à cultura sânscrita em geral.

A idéia de constituir uma associação de sanscritistas latino-americanos surgiu em Weimar (República Democrática Alemã), em maio de 1979, quando lá estiveram, entre aproximadamente 400 especialistas de todo o mundo, participando da IVth WORLD CONFERENCE OF SANSKRIT STUDIES, promovida pela I.A.S.S. (International Association of Sanskrit Studies)\*. Os professores Juan Miguel de Mora e Marja Ludwika Jarocka, ambos da Universidad Nacional Autónoma de México, e o prof. Carlos Alberto da Fonseca, da USP. Pareceu a esses professores que seria bastante proveitosa e importante a formação duma associação que congregasse os esforços dos especialistas no assunto na América Latina e promovesse a difusão dos estudos sânscritos acadêmicos nos países de fala portuguesa e espanhola através da publicação de revistas e boletins e da realização de congressos e colóquios. Escassos e mesmo nulos tinham sido até aquele momento os contatos entre especialistas e centros de cultura voltados ao estudo e à divulgação da cultura sânscrita nesses países. A criação da ALAS veio, portanto, preencher uma lacuna que se fazia sentir não só entre os especialistas de um mesmo país, mas também de um país para outro.

De conformidade com o Artigo 5º dos seus estatutos, a ALAS tem por objetivo “promover, diversificar, intensificar, coordenar exclusivamente os estudos sânscritos em todos os países da América Latina; manter contatos com o Centro de Organização dos Congressos Internacionais de Ciências Humanas da Ásia e com a International Association of Sanskrit Studies; organizar coló-

---

(\*) — Ver notícia sobre “O IV Congresso Internacional de Estudos Sânscritos da IASS”, publicada em *Língua e Literatura*, nº 8, pp. 325-32.

quios latino-americanos de estudos sânscritos; favorecer as publicações de caráter científico relativas ao estudo da cultura sânscrita; favorecer e facilitar o intercâmbio de experiências acadêmicas entre os seus membros”

É também intenção da ALAS “estabelecer e reforçar os laços entre os centros nacionais latino-americanos de estudos sânscritos; colaborar com os centros superiores de estudos sânscritos na América Latina para a formação de quadros docentes e de pesquisadores; editar revistas e boletins; difundir na América Latina os estudos sânscritos antigos e modernos e, em geral, tudo que contribua para o conhecimento da cultura sânscrita” E, por último, “incentivar o estudo comparativo da cultura sânscrita com fatos culturais particulares a cada uma das culturas latino-americanas; facilitar a atualização bibliográfica dos centros latino-americanos de estudos sânscritos; auxiliar na reciclagem dos docentes e dos pesquisadores do estudo do Sânscrito; constituir e incrementar uma biblioteca especializada em Indologia”

As CONVERSACÕES ALAS 80 contaram com a presença, entre outros, dos professores Dr. Izidoro Blikstein (responsável pelo Curso de Língua e Literatura Sânscrita da USP), Carlos Alberto da Fonseca, Mário Ferreira, Lilian Proença de Menezes Montenegro, Maria Valéria Aderson de Mello Vargas, Elisa Fumiko Kikuchi Tamajusuku — todos da USP —, Dr. Juan Miguel de Mora e Marja Ludwika Jarocka — da UNAM —, além de alunos e ex-alunos da USP

No primeiro dia dos trabalhos, foi criada a ALAS, cuja sede se decidiu instalar em São Paulo nos Departamentos de Letras da USP. Foi eleita, também, a Diretoria para o biênio 1980-1981: Presidente, Prof. Carlos Alberto da Fonseca (USP), Secretário Geral: Prof. Mário Ferreira, (USP), Vice-Presidente para o México: Prof. Dr. Juan Miguel de Mora (UNAM), Vice-Presidente para a Argentina: Prof. Dr. Fernando Tola (Universidad de Buenos Aires), Secretária Regional para o México: Profª Marja Ludwika Jarocka (UNAM), Secretária Regional para a Argentina: Profª Dra. Carmen Dragonetti (Universidad de Buenos Aires). Por decisão unânime da Assembléia, foram nomeados membros honorários, por seu pioneirismo e dedicação aos estudos sânscritos no Brasil, o Reverendo Jorge Bertolaso Stella († em 18-7-80) e a Profª Dra. Maria Luísa Fernandez Miazzi († em 02-11-77).

No dia 12, realizaram-se as mesas-redondas, nas quais foram debatidas as questões relativas à metodologia do estudo e do ensino da língua e da literatura sânscrita na América Latina. Também nesse dia foram apresentadas as seguintes comunicações: “La relacion entre el *Pañcatantra* y el *Coloquio de los perros* de Cervantes”, pela Profª Marja Ludwika Jarocka; “Acerca de Bhavabhuti y las varnas”, pelo Prof. Dr. Juan Miguel de Mora; “Hinduismo, Lingüística e Semiologia”, pelo Prof. Dr. Izidoro Blikstein; “Algumas formalizações narrativas da literatura sânscrita”, pelo Prof. Carlos Alberto da Fonseca; “Cinco poemas de Amaru — uma proposta de tradução”, pelo Prof. Mário Ferreira.



Ao final do encontro, foram traçadas as diretrizes das CONVERSAÇÕES ALAS 81, que serão realizadas no mesmo local, no período de 23 a 27 de fevereiro de 1981, ocasião em que será promovida a PRIMEIRA CONFERÊNCIA LATINO-AMERICANA DE SANSKRITISTAS.

Por iniciativa da Universidade Autónoma de México, será brevemente editado um livro comemorativo à criação da ALAS, no qual figurarão os estatutos e o texto integral das comunicações apresentadas.

A exemplo dos congressos de estudos sânscritos realizados periodicamente em todo o mundo, as CONVERSAÇÕES ALAS pretendem persistir no trabalho de levantamento e interpretação de dados relativos a uma das mais brilhantes e ricas culturas que passaram pelo mundo e pela história e colaborar para um exame mais abrangente do Homem. Esses estudos interessam também à Antropologia, Etnologia, Sociologia, História das Religiões, Lingüística, etc. — cujos especialistas podem e devem recorrer aos sanscritistas em busca de subsídios para suas ciências.



## O IVº CONGRESSO INTERAMERICANO DE ESCRITORAS

*Nádia Battella Gotlib*

Realizou-se na cidade do México, de 3 a 6 de junho de 1981, o “IVº Congresso Interamericano de Escritoras”, sob o patrocínio da Universidade Nacional Autônoma do México, do Instituto Nacional de Belas Artes, da Direção Geral de Assuntos Culturais da Secretaria de Relações Exteriores e da Associação de Escritores do México. A Comissão Organizadora foi composta por Amparo Dávila, Isabel Fraire, Margo Glantz, Elena Poniatowska, Elena Urrutia — profissionais ligadas à atividade docente universitária ou ao trabalho de escritoras.

O Congresso reuniu quase 400 participantes, na sua grande maioria mulheres, provenientes de vários países americanos e de alguns países europeus onde se desenvolvem estudos ou textos de certa forma relacionados com a literatura feminina das Américas.

O objetivo do Congresso foi, fundamentalmente, o de divulgar a literatura feminina americana e de, segundo o “programa”, “contribuir para o estudo e conhecimento das características especificamente femininas em nossas literaturas, produzidas no decorrer deste século.” Neste sentido, a programação assegurava o desenvolvimento do trabalho de divulgação inaugurado em 1975, com o 1º Congresso realizado na Universidade de Carnegie-Mellon, em Pittsburgh, Estados Unidos, aproveitando o ensejo das comemorações do “Ano Internacional da Mulher”, e que tinha por objetivo difundir a literatura feminista americana. A proposta de desenvolver este trabalho norteou também as preocupações do IIº Congresso, realizado na Universidade de San José, Califórnia, em 1976, e do IIIº Congresso, este realizado na Universidade de Ottawa, Canadá, em 1978, oportunidade em que se incluiu a literatura brasileira no programa e em que se prestou uma homenagem à escritora Clarice Lispector, falecida no ano anterior ao da realização deste Congresso.

O “Programa Geral” do IVº Congresso obedecia, pois, à proposta fundamental de divulgação da produção literária feminina, agora

através do estudo dos seus modos de ocorrência no século XX, com temário disposto conforme se segue:

### OITENTA ANOS DE LITERATURA FEMININA

1. Existência ou inexistência de uma literatura especificamente feminina.
2. Sexo e escritura: a escritura e o corpo.
3. Contribuições da escritura da mulher para a literatura do século XX: linguagem, estrutura, temática.
4. Contribuições das mulheres às transformações da crítica, da pesquisa (nos campos da literatura, arte, ciências sociais) e do jornalismo.
5. Possibilidades de uma teoria e de uma metodologia literária aplicáveis à literatura feminina.
6. Literatura feminina e sociedade: transgressão ou continuidade das formas estabelecidas.
7. Censura, autocensura e repressão social.
8. Sistemas de representação dominantes: diversas imagens e discursos atribuídos à mulher.
9. Sexismo na literatura infantil.

Estava com a razão o senhor Reitor da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México) quando, na sessão de abertura, constatou provável e aconselhável ambiente polêmico e de diálogo que deveria prevalecer na condução dos trabalhos. Foi o que tive oportunidade de constatar nos debates centralizados sobretudo em torno dos temas: 1) existência ou não de uma literatura especificamente feminina; 2) novas teorias críticas para o exame das obras femininas; 3) a produção literária feminina e contextos ideológicos e políticos. Tais preocupações provocaram movimentação nas salas e pátios internos do belíssimo prédio em estilo barroco onde atualmente funciona a Escola de Medicina e que serviu de sede do Congresso, o “Palacio de la Inquisición”, na Plaza Santo Domingo, no centro da cidade do México.

Para lá se dirigiram dez participantes da delegação brasileira, a saber: Lygia Fagundes Telles; Néliida Piñon; Bella Josef (UFRJ), Tereza Pires Vara (USP); Fúlvia Rosemberg (Fundação Carlos

Chagas); Miriam Paglia Costa (Jornalista e poetisa); Lúcia Vilares (Jornalista e poetisa); Maria de Lourdes Hortas (poetisa-Recife); Maria Carneiro da Cunha (jornalista) Algumas destas participantes já haviam se reunido por ocasião de um debate sobre “Literatura Feminina”, organizado por Eunice Arruda e Maria Carneiro da Cunha, com a colaboração da UBE (União Brasileira dos Escritores) nos dias 25 e 26 de junho de 1981, com vistas a preparar questões para serem levadas ao Congresso do México. Participaram deste encontro preparatório, entre outras: Renata Pallottini (poetisa, prof<sup>a</sup> da ECA-USP), Ida Laura (poetisa), Fúlvia Rosemberg (Fundação Carlos Chagas), Jeanne-Marie Gagnebin (PUC-SP), Ilka Brunhilde Laurito (poetisa) No decorrer destes debates, foram questionados os vários problemas referentes ao assunto ‘literatura feminina’, concluindo-se, sobretudo, pela importância e necessidade de um estudo sistemático dos ‘modos de participação da mulher na literatura brasileira’, com o objetivo de detectar a existência (ou não) de uma linha de tradição feminina do discurso literário produzido pela mulher brasileira. Apesar do público restrito que compareceu a estas discussões, e apesar das digressões que surgiram por ocasião dos debates, foram abordados tópicos fundamentais para o estudo do tema em questão, levados como subsídios para os debates futuros a serem desenvolvidos no Congresso do México.

As atividades do “IV<sup>o</sup> Congresso Interamericano de Escritoras”, reunidas num denso “Programa” publicado em trinta páginas, distribuíram-se em: a) mesas de comunicações; b) sessões plenárias; c) espetáculos vários. As duas primeiras atividades — as “mesas de comunicações” — três a quatro realizadas simultaneamente — e as “sessões plenárias” — duas a três por dia, tinham por tema os 9 tópicos anunciados no “Programa Geral do Congresso” (aqui anteriormente citado) As atividades artísticas consistiram em: 1) visita à exposição de pintura no saguão do “Palacio de Bellas Artes”, após cerimônia de abertura do Congresso; 2) leitura de poemas feita por escritoras de diversos países, imediatamente após as sessões plenárias; 3) espetáculo de dança pelo “Ballet Folklorico de México”, no Palácio de Belas Artes; 4) recital de poesia: “Si me permiten hablar. La Voz de la Mujer de América Latina”, com Susana Alexander (textos de várias poetisas latino-americanas); 5) representação da peça teatral *Vacío*, baseada no texto *Tres Mujeres*, de Sylvia Plath, em espetáculo de Julio Castillo; 6) visita ao “Museu de San Carlos”, após cerimônia de encerramento do Congresso.

Dos trabalhos apresentados, alguns seguiram linhas bem definidas de abordagem dos temas e colaboraram no sentido de fornecerem subsídios de informação e problematização dos tópicos em exame.

Saliento os textos que prestaram informações sobre a trajetória da mulher-escritora, desenvolvendo um panorama histórico da participação da mulher na literatura: é o caso do texto de Nélide Salvador (Argentina), em “Actitud creadora de la mujer en la poesía argentina” e de Norma Pérez Martín (Argentina), em “la Mujer en el Teatro Argentino”. O trabalho de Lúcia Villares, “As Mulheres na Poesia Marginal”, também examinava uma faixa da camada de produção literária feminina em função dos temas, dos momentos do movimento feminista brasileiro e dos processos ‘marginais’ de produção, edição e divulgação destes textos poéticos. Daisy Zamora (vice-primeira Ministra da Cultura do governo da Nicarágua) com o trabalho “La mujer en la revolución nicaraguense y la revolución en la literatura de la mujer nicaraguense” delineou o quadro histórico da literatura de Nicarágua condicionando a qualidade da produção literária ao engajamento no governo revolucionário do seu país. Esta posição de se considerar a literatura como ato político e a seu serviço foi também a posição assumida pela representante da União dos Escritores Palestinos, que ressaltou a difícil situação do seu povo, atribulado pela guerra e pelas preocupações diárias e de caráter imediato na luta de defesa do território nacional.

Um outro tipo de abordagem procurou examinar setores específicos da produção literária feminina, pela análise de obras representativas de escritoras. Houve, neste trabalhos, como em outros, aliás, alusões frequentes a Marguerite Yourcenar, Doris Lessing, Lilian Hellman, Anais Lin, Marguerite Duras, Simone Weil, Adrienne Rich. Nesta linha de análise de autoras específicas, situo o trabalho de Teresa Pires Vara, “Cacos para um vitral: a poesia de Adélia Prado”, procurando eliminar o distanciamento entre a voz da crítica e a voz da poesia, num discurso empático de confissão implícita de afinidades; e o de Helena Araújo, colombiana radicada na França, que analisou uma obra da argentina Luisa Valenzuela, em “*El proceso a la Virgen*, de Luisa Valenzuela”, em que detectou dois tipos de comportamentos femininos: o que se apóia na ‘proteção viril’ e o que tenta libertar-se de tal proteção, sendo, neste caso, rechaçado pela sociedade patriarcal conservadora. E cito o trabalho apresentado por mim, “Literatura Brasileira Feminina no século XX: Clarice Lispector”, em que procurava examinar a situação de ‘crise’ da mulher na literatura de Clarice Lispector, entre uma constituição social burguesa repressora e uma tendência de fascínio pela libertação da condição social de dominada.

O tema que suscitou mais polêmica foi, sem dúvida, o referente às especificidades (ou não) existentes na literatura feminina e às razões de importância (ou não) de um estudo específico da produção lite-

rária feminina. As discussões foram muitas e creio que os resultados não foram satisfatórios. Aliás, as linhas de interpretação e análise do objeto 'literatura feminina' ficaram bem nítidas, no decorrer dos debates: 1) linhagens de feição 'feminista', que procuravam fortalecer o desenvolvimento da participação feminina também através da produção literária; 2) linhagens não fundamentalmente de caráter 'feminista', que procuravam, por instrumentos de caráter político e/ou estético, fortalecer a compreensão dos modos de participação feminina num contexto social mais amplo da produção literária e com vistas a atender ao caráter universalizante da literatura (Lygia Fagundes Telles, Brasil; Angélica Gorodischer, Argentina; Magda Portal, Peru).

Com ou sem embasamento de caráter 'feminista', a colocação das questões do 'feminino' na literatura suscitou debates em torno de problemas importantes como: a averiguação das características tipicamente femininas e as características femininas típicas de culturas de determinados países (Margaret Randall, México); o sexismo e a androginia, discutidos principalmente em função da obra *Orlando*, de Virginia Woolf; a determinação da raízes femininas na criação: o artesanato, a transmissão oral, o bordado, as receitas de cozinha, o diário íntimo, a poesia (Támara Kámenzain, "Bordado y escritura del texto"). Possibilitou, ainda, discussões sobre as determinações sexuais como elementos sociais e não sociais, questionando o problema da liberação da mulher na relação com a luta de classes, os sistemas de repressão, discriminação e injustiça social (Antonieta Madri, Venezuela)

A consideração da literatura feminina sob o ponto de vista 'teórico' fundamentou trabalhos em torno do estudo de uma linhagem de *crítica literária feminista*. Gabriela Mora (radicada nos EEUU) em "Crítica literária feminista: aproximaciones a su Teoría y a su Práctica" propôs um histórico da teoria da crítica desde Simone de Beauvoir até outras estudiosas mais recentes, apoiando-se em extensa bibliografia teórica sobre o assunto. Esclareceu como tais estudos têm atuado na prática exemplificando com *tipos* diversos de pesquisas que tentam detectar os problemas específicos da mulher como parte de um contexto social amplo, tais como: a imagem da mulher segundo a visão tradicional exalta valores autênticos ou impostos? quais os temas literários de sua preferência? quais as figuras e expressões do uso feminino?

Maria Eugenia Cossío, em "Por una crítica sexual", baseou-se na especificidade sexual como elemento de distinção de leitura feita por mulheres: se admitida como válida a leitura feminina, considera-se como possível — e este é o fundamento da sua tese — a ocorrên-

cia de uma leitura sexual e o conseqüente estudo de tal leitura, por uma crítica sexual, ou seja, um estudo de recepção de texto que leve em consideração a especificidade sexual: de como o homem lê diferentemente da mulher e de como críticos se comportam diferentemente — se homens, se mulheres — diante dos mesmos personagens. Esta proposta, levada a outras conseqüências, extremas, aceitaria a idéia de uma *teoria da literatura feminista*, examinada do ponto-de-vista da mulher, e, conseqüentemente, de uma outra *história da literatura feminista*, de acordo com os posicionamentos assumidos no exame desta produção literária.

Textos de caráter literário, na linha do depoimento pessoal de escritoras, dominou grande parte do repertório das comunicações. Estes variaram em nível de 'elaboração' estética. Houve textos mais 'coloquiais', que se aproximavam do tom de conversa informal com o público e houve os que procuraram, a partir deste traço, o da informalidade, chegar a uma exaltação por vezes exacerbada, dos modos do 'ser feminino', questionando, aí, as relações entre *escritura e corpo*. Nicole Brossard ("El cuerpo y la escritura"), de intensa participação no feminismo canadense, num discurso teórico-poético, interroga sua própria escritura analisando, metalinguisticamente, o ato de escrever; Alicia Dujovne (da Argentina, radicada na França), no texto "El Cuerpo Transparente", se insurge contra a austeridade e com irreverência, humor e ironia, faz a apologia da mulher que se entrega ao prazer da escritura.

O tema "Sexismo na literatura infantil", que contou com duas sessões de comunicações, foi tratado, entre outras, por Elena Dreser ("Busquemos alternativas na literatura infantil") e por Angela Zago e Thais Manzanilla ("Análise de dois modelos de contos") Fúlvia Rosemberg, do Brasil, com a comunicação "Discriminações sexuais na literatura infanto-juvenil brasileiras", mostrou os resultados de uma análise exaustiva de quase 300 livros de literatura infanto-juvenil, questionando os resultados em função do contexto social de onde surgiu esta produção literária.

Na sessão de encerramento, Elena Poniatowska ("Contribuciones transformadoras de la mujer en la literatura del siglo XX"), autora, entre outros, do romance *La Noche de Tlatelolco* que trata do movimento estudantil mexicano, no ano de 1968, fez um retrospecto de mulheres escritoras, lembrando o papel reacionário de umas e o revolucionário de outras, defendendo a literatura participante que se coloca em defesa dos oprimidos, como colocaram-se Simone Weil e Alaide Foppa.



O Congresso prestou também uma homenagem a Alaide Foppa, escritora de cidadania guatemalteca que foi sequestrada a 19 de dezembro de 1980 pelo governo da Guatemala. Alaide Foppa, além de poeta, crítica de arte, jornalista, tradutora, ministrou o primeiro curso de “Sociologia da Mulher” na Faculdade de Ciências Políticas da UNAM (Universidade Nacional Autônoma do México)

O Congresso colaborou, pois na minha opinião, para criar o espaço de discussão nem sempre possível no rol das preocupações de fundo patriarcal e machista, que não consideram o campo de estudo de assuntos referentes à mulher digno de investigação sistemática, ou que confundem o simples desenvolvimento de estudos referentes à mulher com posições políticas feministas de caráter discriminador.

Permitiu o esclarecimento de algumas das diversas facções político-ideológicas no que respeita à colocação do problema da *mulher* na América Latina, enquanto produtora de textos literários (de ficção) e enquanto leitora profissional e produtora de outros textos (de teoria, crítica e história da literatura)

Tais abordagem polarizaram-se no ‘modelo revolucionário’, a considerar a literatura como instrumento de luta política e sempre a seu serviço, segundo representantes da Nicarágua e Cuba; e na vertente com preocupações de ordem eminentemente ‘estética’, a considerar a escritura, ela mesma, como processo libertador do ser, segundo algumas representantes da Argentina, Canadá e México.

Houve, no entanto, trabalhos que reuniram, em texto literário de alta qualidade estética, a produção marcadamente pessoal e de representação de um contexto social e político experimentado criticamente, por vezes com louvável bom humor e arguta ironia — caso de Alicia Dujovne.

Se estas *questões* continuam, na maioria, constituindo *questões*, sem suportes teóricos discutidos suficientemente, elas revelaram também um objetivo que ficou bem claro, por parte de alguns setores de participantes do encontro: que o estudo sistemático destas supostas especificidades femininas tem por finalidade uma compreensão que visa favorecer e propiciar *compreensão mútua*, entre todos que compõem o conjunto social dos que trabalham com a arte literária, sem discriminações redutoras; visa, num outro plano, repercussões que provoquem na realidade social e política a sedimentação de condições *necessárias* ao bom desempenho feminino no seu trabalho com a arte da literatura.

O próximo Congresso, previsto para 1983, deverá ser realizado em outro país da América Latina. Houve sugestão, por parte da Comissão Organizadora do IVº Congresso, de que ele fosse realizado no Brasil. (\*) (\*\*)

---

(\*) — Textos de e sobre o Congresso já foram publicados em jornais e revistas do México e Estados Unidos. No Brasil, houve notícia de Congresso no jornal *Mulherio*, Ano I, nº 2, julho /agosto de 1981 (“Respeitar a criança, o passo necessário por Fúlvia Rosenberg”); na revista *Visão* de 22/junho/1981 (“Literatura: Espaço Polêmico”, por Miriam Paglia Costa); no jornal *Leia Livros* (ano IV, nº 37, 15/julho a 14/agosto/1981) da editora Brasiliense (“As escritoras no México”, por Lúcia Villares) e em reportagens do jornal “A Folha de São Paulo”, por Maria Carneiro da Cunha, a saber: “Gostosa Gargalhada”, de Alicia Dujovne (trad. de Maria C. da Cunha): “Folhetim”, 1/jul./81; “Daisy Zamora, a poesia no poder” (entrevista de Maria C. da Cunha): “Folha de São Paulo”, 19/jul./81; “A Verdade de Elena” (entrevista de Maria C. da Cunha com Elena Poniatowska): “Folhetim”, 9/ag./81; “As Façanhas da Cavaleira Andante” (entrevista de Maria C. da Cunha com Alicia Dujovne): “Folhetim”, 20/set./81.

Matéria do “IV Congresso Interamericano de Escritores” (textos das comunicações, entrevistas com escritoras, textos de poesia das escritoras) está sendo preparada por algumas das brasileiras que participaram do Congresso e deverá constituir um número da revista *Almanaque*, editada pela Brasiliense e com publicação prevista para agosto de 1982.

(\*\*) — Minha participação no referido Congresso foi possível graças ao auxílio concedido pela CAPES-MEC.



