

IFC*

713

BIBLIOTECA
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Língua e Literatura



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

2131

BIBLIOTECA
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

ERRATA

Inclua-se no índice de RECENSÕES

Dino Preti

Manuel Alvar. Niveles socio-culturales en la habla de las
Palmas de Gran Canaria

541

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

LÍNGUA E LITERATURA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Orlando Marques de Paiva

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

Secretário Geral: — Dr. José Geraldo Soares de Mello

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

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

Secretário; — Lic. Eduardo Marque da Silva Ayrosa

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



Secção Gráfica

U Faculdade de Filosofia,
S Letras e
P Ciências Humanas

Língua e Literatura

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

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

Publicação anual

Comissão de Redação:

Aída Costa
Carlos Drumond
Paulo Vizioli

Diretor-Responsável deste número:

Aída Costa

Comissão de Revisão:

Erasmus d'Almeida Magalhães
Jaime Bruna
Yedda Tavares

ANO IV

Ling. e Lit.	São Paulo	v. 4	p. 1 591	1975
--------------	-----------	------	----------	------

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 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.

SUMÁRIO

	Pág.
<i>Nota da Redação</i>	7
ARTIGOS	
<i>Aída Costa</i>	
Reflexões sobre o universo do "Hercules Furens" de Sêneca.	11
<i>Aurora F Bernardini</i>	
A poesia-pintura futurista	25
<i>Carlos Alberto da Fonseca</i>	
O signo entre o texto e o contexto	33
<i>Catarina Tereza Feldmann</i>	
A metáfora na poesia inglesa de Fernando Pessoa	59
<i>Célia Berrettini</i>	
O monólogo de Molière	77
<i>Edith Pimentel Pinto</i>	
Gíria brasileira e gíria portuguesa	93
<i>Eloísa Ferreira Araujo da Silva</i>	
Luz e Sombra — A Unidade da contradição	139
<i>Erasmio d'Almeida Magalhães</i>	
Bibliografia de lingüística indígena brasileira (1954-1974) ..	149
<i>Hélio Lopes</i>	
Literatura fantástica no Brasil	185
<i>Helmin Nasr</i>	
Ibn El Rūmi	201
<i>Isabel Dantas</i>	
Os índices na peça de teatro: "Deus lhe pague"	205
<i>Italo Carone</i>	
A obra de Villiers de l'Isle-Adam	225
<i>Izidoro Blikstein</i>	
Estrutura, criatividade e transformação no léxico	237
<i>Jaime Bruna</i>	
Parataxe e hipotaxe no estilo de Machado de Assis e de Eça de Queiroz	267
<i>José Antonio Pasta Junior</i>	
Projeto de Pierre Menard	285
<i>Júlia Marchetti Polinésio</i>	
Um conto de Gadda, quase sinfonia	305
<i>Luiz Piva</i>	
A descida aos infernos em José Regio	313
<i>Maria Aparecida Barbosa</i>	
Estrutura semio-táxica intra-léxica — Alguns taxemas verbais	325
<i>Maria Aparecida Santilli</i>	
"Requiem" Por uma "Terra Morta"	353
<i>Maria Luisa Fernandes Miazzi</i>	
Os termos neolatinos para a designação da "boneca" ..	361
<i>Maria Vicentina de Palma do Amaral Dick</i>	
O problema das taxonomias toponímicas	373

<i>Marion Fleischer</i>	
Enfoque de analogias: A. dos Anjos e G. Benn	381
<i>Mauro Quintino-de-Almeida</i>	
A propósito de uma fábula de Fedro (I, 1) ..	391
<i>Nelly Novaes Coelho</i>	
As novas cartas Portuguesas e o processo de conscientização da mu- lher-século XX	409
<i>Olívio Caeiro</i>	
A reflexão sobre Hugo von Hofmannsthal	415
<i>Oswaldo Humberto Leonardi Ceschin</i>	
A irreverência religiosa na sátira medieval galego-portuguesa ..	435
<i>P. E. Salles Gomes</i>	
Para um estudo sobre “Os Azes de Cataguazes”	455
<i>Paulo Emiliano</i>	
Ainda para os “Azes”	475
<i>Paulo Vizioli</i>	
A poesia de Philip Larkin	487
<i>Philippe Willemart</i>	
Psychanalyse et Traduction	505
<i>Victoria Namestnikov El Murr</i>	
Categoria de aspecto no sintagma verbal russo	511
<i>Walnice Nogueira Galvão</i>	
O impossível retorno	517

RECENSÕES

<i>Julio Ortega</i>	
César Vallejo — El escritor y la crítica. (Eduardo Peñuela Cañizal)	546
<i>Heimrich Heine</i>	
Duas edições críticas de Heine patenteiam a divisão alemã: Historisch- Kritische Gesamtausgabe der Werke-Brief aus Berlim/ Über Polen/ Reisebilder (Erwin Theodor)	549
<i>Masaharu Anesaki</i>	
Art, Life and Nature in Japan (Francesca Cavalli)	553
<i>Gerald Prince</i>	
A Grammar of Stories. An introduction. (Fredric M. Little) ..	560
<i>Giancarlo Marmorì</i>	
Senso e Anagramma. (Helda Bullotta Barracco)	562
<i>Aracy A. Amaral</i>	
Tarsila, sua obra e seu tempo. (Jacó Grinsburg)	564
<i>Lúis da Câmara Cascudo</i>	
Nomes da Terra. (Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick) ..	567
<i>Weyne C. Booch</i>	
A Rhetoric of irony. (Munira H. Mutran)	568
<i>John Bassett</i>	
William Faulkner — The critical heritage (Yedda Tavares) ..	570
NOTÍCIAS ROMANICAS (Isaac N. Salum)	573

NECROLÓGIOS

<i>E. Rina M. Ricci</i>	
Em memória de Edoardo Bizzarri (1910-1975)	587

NOTA DA REDAÇÃO

Cumprem-se, graças a Deus, os bons augúrios da Comissão de Redação do terceiro número da revista LÍNGUA E LITERATURA. Aqui está o quarto número, que apresenta a colaboração de Professores de todas as áreas de Letras da Faculdade e alguns trabalhos de Pós-graduandos expressamente recomendados pelos respectivos Orientadores.

É com especial satisfação que registramos a colaboração valiosa de Professores de outros Institutos de nossa Universidade e de Universidade estrangeira.

Não poderíamos deixar também de exprimir nosso regozijo pela participação, no quarto número, de Professores de Línguas Orientais, os quais, pela primeira vez, enriquecem, com sua presença, nossa revista.

Por fim, é ato de elementar justiça uma palavra de agradecimento ao Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula, Diretor da F.F.L.C.H. da U.S.P., a cujo estímulo inestimável e apoio indispensável se deve a publicação de mais este número da revista LÍNGUA E LITERATURA.

ARTIGOS

REFLEXÕES SOBRE O UNIVERSO DO “HERCULES FURENS” DE SÊNECA.

Aída Costa

O “ser-no-mundo”, a problemática da existência, é o enfoque que mais nos sensibiliza no *Hercules Furens* de Sêneca.

O questionamento fundamental do universo herculano contém-se, todo, no Prólogo da tragédia, o qual invoca o nascimento do herói, faz o retrospecto de sua gesta e o prospecto de sua ruína.

Os cento e vinte e quatro versos da fala inicial de Juno podem fornecer, supomos, elementos básicos suficientes à análise da problemática existencial no mundo em que se define a figura de Hércules. Apelo ao texto restante, ao desenvolvimento da ação trágica, representará, entretanto, esforço dialético válido e relevante no sentido de configurar esse mundo cujo significado se tente vislumbrar, cuja filosofia vivencial se procure entrever.

Atribui Kitto a sobrevivência do *Heracles* de Eurípides à força espantosa da cena de loucura (1). Teria sido, assim, a “anormalidade” do herói o fator determinante da preservação da tragédia grega.

Perguntamo-nos, porém, se a “anormalidade” (2) do herói, na ação terrificante do “Furor”, teria garantido, por si só, a subsistência do *Heracles*.

Inegável o “pathos” da cena dramática, a impressão violenta e persistente que produz. Existe, contudo, na tragédia, algo menos espetaculoso que a cena de loucura, algo que, sem explicitar-se nitidamente, sensibiliza mais, atinge mais fundo: o caráter enigmático do tema dramático. Esse “abismo do Inexplicável” seria responsável pela magia que envolve o *Heracles* euripídiano, assim como do *Hercules Furens* de Sêneca.

(1) — KITTO, H. D. F. — *Greek Tragedy. A Literary Study*. London, Methuen & Co. Ltd., 1956, p. 236.

(2). — KITTO, H. D. F. — loc. cit.

Especulando sobre esse caráter enigmático da peça poderíamos indagar se não estaria ele na própria “normalidade” exclusiva, incomparável, de Hércules, no seu universo trágico peculiar, cuja essência se constitui para nós em fascinante desafio.

Importa na compreensão do universo trágico do *Hercules Furens*, que teve como modelo o *Heracles* de Eurípides, buscar apreender o sentido vivencial da lenda, a partir das origens do herói. Os antecedentes do enredo dramático, os elementos fundamentais do mito, são necessários, sem dúvida, à integralização do universo em que se insere a figura mítica de Hércules.

Esses elementos básicos, anteriores ao desencadeamento da ação trágica, estão explícitos ou subjacentes, na fala prologal de Juno.

Herói de incomparável prestígio popular na mitologia grega, as lendas que lhe dizem respeito apresentam longa e diversificada evolução através do tempo e do espaço. O emaranhado de origens orientais, dória, argiva, tebana ou cretense, constituiu-se em dificuldades já para os mitógrafos antigos.

A literatura dramática fez sua opção por determinada variante e associou-a a outras lendas.

O nome *Alcides* (3), nome original do herói, que define o filho de Zeus, a força, o vigor, o poder, o terá designado, segundo certa versão da lenda, até a morte dos filhos havidos de Mégara, quando a Pítia ou o próprio Apolo o teria substituído por *Heracles*, “glória de Hera”

No Prólogo da tragédia, em seu delírio passional, Juno (4) investe contra a terra terrível de Tebas, “cheia de noras ímpias”, que, tantas vezes, a fez madrasta, e desafia Alcmena a que suba a sua morada celeste e ocupe seu lugar de esposa de Júpiter e a Hércules a que possua os astros, a ele prometidos. (21-23) (5)

A concepção semi-divina de Hércules notabilizou-se na literatura latina, a partir do século III antes de Cristo, com a “tragico-

(3). — Cf. BAILLY, M. A. — *Dictionnaire Grec-Français*. 11e ed., Paris, Librairie Hachette.

(4). — Cf. GRIMAL, Pierre — *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Préface de Charles Picard, Paris, Presses Universitaires de France, 1951. Juno é a deusa romana assimilada a Hera.

(5). — O texto de que nos servimos é o seguinte: *Sénèque. Tragédies*. Texte établi et traduit par Léon Hermann Paris Société d'édition “Les Belles Lettres”, 1924, t. 1.

moedia” (6) *Amphitruo* de Plauto. Abusando de seus poderes divinos, Júpiter, metamorfoseado em Anfítrio, marido de Alcmena, engendra com esta, a qual esperava um filho do esposo, o Hércules lendário.

Filho do Pai dos deuses e de uma mulher, Hércules não é um herói semi-divino como outros de semelhante progênie. Sua excepcionalidade revela-se desde o berço, ressalta da confrontação de sua condição super-humana com a categoria divina de sua inimiga Juno. Decorrência, desdobramento desse cotejo suscitado pelo ciúme insopitável que Juno alimenta por Alcmena e do ódio mortal votado a Hércules, filho desta, dão os componentes fundamentais do complexo mítico-dramático em que se põe o círculo trágico do destino do herói.

Eurípides conjugou variantes da lenda, combinou a lenda tebana e a lenda argiva, dando ordem diferente aos acontecimentos, fazendo que os “doze trabalhos” precedessem o assassinio dos filhos, em lugar de a eles suceder.

Ocorrências prodigiosas revelam, logo no berço, a estirpe divina de Hércules, assinalando o privilégio próprio dos entes divinos de “serem, desde o nascimento, tudo o que serão mais tarde” (7).

A fala da Mégara de abertura do primeiro episódio refere que, recém-nascido (8), Alcides estrangula, com a pequena mão, as duas serpentes (9) que Juno lhe fizera introduzir no quarto enquanto dormia, triunfando, assim, da morte, na primeira tentativa feita pela deusa de levá-lo à perdição.

(6). — Cf. “*Amphitruo*”, in *Plaute*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout, 3.e ed., Paris, Société d’édition “Les Belles Lettres”, 1952, t. 1.:

“*Quid contraxisti frontem? quia tragoediam
Dixi futuram hanc...*”

(52-53)

Faciam ut commixta sit tragico comoedia”

(59) (o grifo é nosso)

Terá sido a primeira vez que aparece o termo “tragicomédia” na literatura universal? Note-se que Plauto concebe a “tragicomédia” como a mistura do *trágico* e do *cômico* no sentido aristotélico. Para Aristóteles, enquanto a tragédia é “uma imitação... de homens de alto valor moral”, a comédia é a “imitação de homens de qualidade inferior” *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Société d’édition “Les Belles Lettres”, 1969, 5, 1449 b.

(7) — WEIL, Henri — *Études sur le drame antique*. Paris, Librairie Hachette et Cie., 1897, p. 185.

(8) — “... prius/quam nosse posset ..” (215-216).

(9) — “et tumida tenera guttura elidens manu/proluisit hidrae” (221-222).

Outros sucessos da infância e da juventude de Hércules omitidos pelo Prólogo ajudam-nos na tentativa de sentir, em toda a sua profundidade e extensão, a figura do herói.

Refere a mitologia lendas de significado iniludível para a compreensão da figura dramática de Alcides, do seu microcosmo mítico pessoal, dentro de seu macrocosmo trágico. Entre essas lendas, cabe referir as seguintes, como reveladoras, no suceder do tempo, de sua natureza super-humana:

Ao sugar o seio de Hera, Alcides morde-o, com tal força, que o leite divino — que o tornaria imortal — jorra até a abóboda celeste e aí se espalha na Via-láctea (10), imprimindo marca da força e do poderio do herói na mesma configuração física do cosmos.

Ainda criança, Alcides tira a vida a seu mestre Lino, transgredindo ordem de coisas normal no relacionamento humano (assassinio considerado legítima defesa por Radamanto) (11), o que denota e grifa a condição excepcional do herói.

Quando jovem, tendo matado o leão que dizimava os rebanhos do rei Téspios, a este vincula-se pela união com suas filhas, das quais tem filhos, por ele mandados para a Sardenha, filhos, cujos descendentes, escapos à injunção humana da morte, em vez de morrer, dormem sono profundo e eterno (12), numa demonstração inequívoca de sua ancestralidade imortal.

Mais tarde, a façanha de livrar os tebanos da opressão da cidade beócia de Orcômeno conquista o direito ao reino de Tebas por meio do casamento com Mégara, filha do rei Creonte.

Hércules não será, então, apenas, aquele “tipo de cavaleiro andante medieval”, já o disse alguém, salvação no perigo, amparo dos oprimidos, escarmento dos opressores, um herói nacional grego, mas o herói que, desde o nascimento, ao longo da puerícia e da adolescência, pelo poder miraculoso de sua origem, vai, coerentemente, afirmando e confirmando sua humanidade divinizada.

O processo de construção da figura do herói, assim nuclearmente delineada pelo mito, tem continuidade e completa-se no “ciclo dos doze trabalhos” (13), impostos, segundo a mitografia helenística, por

(10) — Cf. GRIMAL, *op. cit.* (V “Heracles”)

(11) . — Cf. GRIMAL, *op. cit.* (V “Heracles”)

(12) . — Cf. GRIMAL, *op. cit.* (V. “Heracles”).

(13) — Cf. WEILL *op. cit.*, p. 184: os mitógrafos mencionam mais de doze trabalhos. M. Wilamowitz sustenta que essas amplificações da lenda de Hércules, achando-se no poema de Pisandro de Camiros, do século VI são anteriores a este e supõe que um poeta do século VIII, do Peloponeso, tenha sido o primeiro a estabelecer “o ciclo dos doze trabalhos”

Euristeu, cuja progenitura (14), devida à intervenção de Juno, e acatada por Hércules, valeu àquele os reinos de Tirinto, Micenas e Mídea, na Argólida (15).

Causa justificável perplexidade, na sua aparente falta de lógica, a submissão de Hércules a Euristeu. Vista, porém, no complexo mítico da saga herculana, pode-se, não só aceitá-la e compreendê-la, como também considerá-la indispensável à estruturação da personalidade mítica do herói.

Dentro da cronologia mitológica, a sujeição do filho de Zeus e Alcmena a Euristeu teria sido determinada pela Pítia, após o acesso de loucura em que imolou os próprios filhos, para que os trabalhos a ele impostos pelo tirano “lhe granjeassem a glória e lhe mercassem a apoteose” Efetivamente, essa tradição mítica salva o herói da ruína criminosa, ao mesmo tempo que enseja e justifica os feitos extraordinários que o individualizam excepcionalmente.

Dois aspectos poderiam, então, ser considerados na submissão de Hércules: a submissão como uma espécie de condição redentora de seu terrível crime e a submissão como a explicação da origem dos “doze trabalhos”, simplesmente. O primeiro não cabe na cronologia trágica.

De que modo, entretanto, coonestar a sujeição de Hércules ao vil Euristeu? Weil admite-a como tentativa dos dórios de legitimarem sua volta (16).

O poder maravilhoso de Hércules sobre seres divinos foi posto a prova, desde o seu nascimento, no cotejo dele com Juno: ele inutilizou, uma a uma, todas as investidas da deusa. Contra o vencedor da divindade existe, porém, algo que está acima do próprio Júpiter: o Destino, a lei suprema que governa os deuses como os homens.

Colocando os trabalhos de Hércules antes do assassinio dos filhos, a cronologia trágica apanha a personalidade do herói em momento culminante de glória, pré-apoteótico, para colocá-la na crise que conduz à catástrofe.

No segundo estásimo, após a descida às últimas profundezas do mundo (17), o derradeiro trabalho, de trazer os despojos do rei do

(14). — “Natus Eurystheus prooperante partu” (830).

(15). — Cf. GRIMAL, *op. cit.* (V. “Eurysthée”).

(16). — Cf. WEIL, *op. cit.*, p. 183. Os trabalhos de Hércules a serviço de Euristeu seriam uma fábula inventada pelos dórios a fim de legitimarem sua conquista como a volta dos senhores, legítimos descendentes de Perseu.

(17). — “mundi penetrare fundum” (831)

terceiro império (18), o coro dos tebanos, em ritmo diferente do ritmo dos quarenta e cinco versos anteriores, volta ao assunto da tragédia:

“Thebis laeta dies adest,
aras tangite supplices,
pingues caedite uictimas”
(875-877) (19)

e termina sua intervenção celebrando a vitória definitiva de Hércules sobre os infernos, além dos quais, nada mais existe, e concitando-o a coroar-se com o choupo querido:

“Transuectus uada Tartari
pacatis redit inferis;
iam nullus superest timor:
nil ultra iacet inferos.
Stantes sacrificus comas
dilecta tege populo”
(889) (20)

O retorno triunfante do Tártaro marca na tragédia, o apogeu da felicidade de Hércules. Tudo prenuncia seu triunfo absoluto sobre o próprio céu, isto é, a última etapa da construção daquele seu universo sem barreiras, à qual construção Júpiter vem assistindo compassivo.

No hiato entre a suma felicidade e a suprema desgraça tramada por Juno desenvolve-se o “drama”

Jacqueline de Romilly ressalta que, em Sófocles, os indivíduos se enganam sobre o que os espera, embora o que os espera seja, em si, claro, ao contrário do que se passa em Eurípides, no qual, “surpresas são verdadeiras surpresas” Assim, a desgraça que atinge Hér-

(18). — “*tertiaie regem spoliare sortis*” (832).

(19). — “Surge para Tebas o dia da felicidade; tocai, suplicantes, os altares, imolai gordas vítimas”

(20). — “Tendo transposto as águas do Tártaro, ele voltou dos infernos; nada mais resta a temer: não há nada além dos infernos. Sacrificador, coroa teus cabelos levantados com o choupo querido”.

Hermann chama a atenção (V. p. 36, Nota 2) para “o caráter semi-divino de Alcides, já, neste passo, indicado discretamente ... com o auxílio dos dois últimos versos, que, para todo romano, evocam o culto de Hércules na Ara Máxima”, lembrando que “na cena seguinte, o próprio Alcides se coroa de choupo para sacrificar a Júpiter”

cules em plena felicidade, em pleno sucesso, “não era mais previsível que sua oportuna chegada, algumas cenas antes” (21).

Realmente, apesar da advertência pressaga do Prólogo, é com surpresa e verdadeiro impacto que vemos esboroar-se o mundo miraculoso de Hércules.

A ação dramática tem início na expectativa ansiosa da volta de Alcides dos infernos. Mégara, reunida a Anfitrião e aos filhos, termina sua primeira fala com um apelo patético que exprime dúvida pungente a respeito do êxito do herói em sua última e decisória prova:

“.. Si qua te maior tenet
clausum potestas, sequimur: aut omnis tuo
defende reditu sospes aut omnes trahe.
Trahes nec ullus eriget fractos deus”
(305-308) (22).

Chegado a Tebas, vitorioso, Alcides desafia Juno a dar-lhe tarefa que ele não possa cumprir:

“Da si quid ultra est...”
“.. quae uinci iubes ”
(614-615) (23)

Ele volta como um super-homem, a quem foi dado ver lugares inacessíveis a todos (606), desconhecidos de Febo (607), mas também como um deus, a quem teria sido dado reinar sobre o mundo inferior, sobre a terceira parte do universo:

“et si placerent tertiae sortis loca,
regnare potui. ”
(609-610)

Hércules transcende, aqui, o caráter do herói grego, “indivíduo” à parte”, excepcional, mais do que humano”, que deve, no entanto,

(21). — ROMILLY, Jacqueline de — *L'Évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p. 109.

(22). — “Mas se um poder muito forte te retém preso, nós te seguimos: defende-nos, a todos, voltando são e salvo, ou leva-nos, a todos, contigo. Tu levarás e nenhum deus nos reerguerá da nossa ruína”.

(23). — “Se tens ainda alguma tarefa para mim, dá-ma. Que me ordenas vencer?”

“assumir a condição humana”, conhecer as vicissitudes, provações, limitações”, “enfrentar os sofrimentos e a morte” (2.).

A crise preparada pela situação em Tebas está para deflagrar. Lico, usurpador do trono de Creonte, frustrado em seu designio de casar-se com Mégara — casamento, que lhe daria o “status” real ambicionado — decide matar a mulher e os filhos de Hércules.

Hércules detém o gesto assassino de Creonte e abate-o e a seus partidários; é um “vitorioso” que se dirige aos altares, para encontro com o pai celeste e os deuses do alto (895-899), em termos de gratidão:

“ .meritas uictimis aras colam”
(899) (25)

Dessa posição piedosa, Hércules passa a atitude inaudita de agressão aos mesmos deuses. É surpreendente sua resposta a Anfitrião, que está perplexo diante da sua fisionomia transtornada, do seu olhar perturbado, das suas visões fantásticas.

A chave do misterioso universo de Hércules ele próprio no-la dá nesta resposta:

“Perdomita tellus,tumida cesserunt freta,
inferna nostros regna senser impetus:
immune caelum est, dignus Alcide labor.
In alta mundi spatia sublimis ferar,
petatur aether: astra promittit pater.
Quid si negaret? Non capit terra Herculem
tandemque superis reddit. En ultro uocat
omnis deo um coetus et laxat fores,
una uetante. Recipis et reseras polum?
An contumacis ianuam mundi traho?
Dubitatur etiam? Uinda Saturno exuam
contraque patris impii regnum impotens

(24). — VERNANT, Jean Pierre — *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução de HAIGANUCH Sarian, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973, p. 287.

(25) — “imolarei vítimas que lhes devo”.

(26). — Subjoguei a terra; os mares furiosos dominei, os reinos infernais sentiram minha força: só o céu permanece incólume; e é uma tarefa digna de Alcides! Às altas regiões do firmamento subirei; o éter será atingido por mim: meu pai promete-me os astros. E se ele mo negasse? A terra já não comporta Hércules e o devolve, finalmente, aos deuses do alto. Sim, espontaneamente, toda a assembléia dos deuses abre-me as portas; uma só

auum resoluam; bella Titanes parent,
me duce, furentes; saxa cum siluis feram,
rapiamque dextra plena Centauris iuga.
Uideat sub Ossa Pelion Chiron suum;
in caelum Olympus tertio positus gradu
perueniet aut mittetur”

(955-975) (26).

A Loucura? O “Furor”, que Juno faria sair do fundo do reino de Plutão? (95,96)

Insensatez, o tom arrogante, belicoso, as palavras ameaçadoras e sacrílegas contra Júpiter? Porque é a Júpiter que ele se dirige.

Desequilíbrio mental? Ou, ao contrário, atitude coerente, à qual, na gradação ascendente dos acontecimentos, deveria levar a fabulação?

— Atitude lógica na estruturação mental da personagem, que pretende deixar sua condição humana. Hércules aceita o desafio de Juno. (21-23)

O tom arfante, de violência desencadeada, é modelo paroxístico da etapa final de sua caminhada para o domínio total do cosmos.

Já, dele, pensara Mégara:

“Inferna tetigit, posset ut supera assequi”

(423) (27).

Simple mortal, Anfitrião, imbuído da “distância entre os homens e os deuses” (28), fica aterrado diante daquela “hybris” descomunal, daqueles sentimentos sacrílegos, daquela ameaça inqualificável, e, em vão, implora a Hércules que contenha o ímpeto desvairado “de um coração grande” mas insano:

deusa a isso se opõe. Recebes-me e abres para mim o céu? Ou arrombo a porta do mundo recalcitrante? Hesitas ainda? Tirarei as algemas de Saturno e, contra a realeza prepotente de um pai ímpio, libertarei meu antepassado: que os Titãs se preparem, furiosos, para a guerra sob meu comando; arrancarei os rochedos com suas florestas e arrebatarei com minha mão direita os montes cheios de Centauros. Então, com o auxílio de dois montes sobrepostos, abrirei caminho para os deuses. Que sob o Ossa, Quirão veja seu Pelião: o Olimpo, posto como um terceiro degrau para o céu, lá chegará ou lá o lançarei”.

(27). — “Desceu aos infernos para poder apoderar-se dos céus”

“Infandos procul
auerte sensus; pectoris sani parum
magni tamen compesce dementem impetum”
(973-975).

Anfitrião não poderia compreender, em toda a sua extensão, a anormalidade do herói. Daí, seu estupor

Chega o momento decisivo da acareação com o Destino. E o Destino se cumpre através das fúrias infernais, que se desencadeiam por força da intervenção de Juno. (976-986)

Hércules sente-se ameaçado pelos monstros infernais. Agora, está louco. Confunde os próprios filhos com os filhos de Lico. Mata-os. Mata Mégara. Teria matado Anfitrião se não intervisse Teseu.

Em seguida, cai por terra “como um freixo ou um pinheiro abatido nas florestas”;

“ ad terram ruit
ut caesa siluis ornus aut pinus. ”
(1046-1047).

Desperto, recuperada a razão, conhecedor do crime abominável que praticara, quer suicidar-se.

Anfitrião e Teseu salvam-no do suicídio. Acabou-se o privilégio divino de Alcides.

Teseu o reduz à condição de mortal submisso à Fortuna, levando-o para Atenas, terra que “costuma restituir a inocência aos próprios deuses” (1344)

Está desintegrado o universo herculano.

Era um universo prodigioso, enigmático, que ultrapassava o poder da compreensão humana, não, porém, o da inteligência divina. Juno o apreende; capta-lhe o significado total; discute-o com inteira clareza no Prólogo.

A cosmovisão antiga — segundo a tragédia — repousa sobre um universo tríplice, constituído de três planos, incomunicáveis entre si, para a condição humana, assim sotopostos: o mundo dos deuses, o mundo dos vivos, o mundo dos mortos.

Não pode o mortal penetrar no reino dos mortos e, muito menos, pô-lo em contacto com o reino dos vivos. Não pode o homem ascender ao reino dos deuses e apossar-se dele.

O cosmos trágico apresenta o herói como senhor absoluto do mundo dos vivos, dono incontrastável do mundo dos mortos, candidato virtual à posse completa do mundo dos deuses superiores.

O cosmos herculano, assim definido, é, na fala prologal, o gerador da antinomia trágica. Hércules torna-se o soberano único do orbe terrestre, conquista supremacia sobre todas as forças de deterioração e destruição do mundo dos vivos:

“ .Quicquid horridum tellus creat
inimica, quicquid pontus aut aer tulit
terribile, dirum, pestilens, atrox, ferum,
fractum atque domitum est. ”

(30-33) (29)

Conquistada, a terra não bastou ao herói. Os limites cósmicos do homem não mais o comportaram. Ele teve que amplificar o mundo em que nascera e em que vivera, trazendo para este mundo o próprio reino do Júpiter tartárico; ele teve, em outras palavras, que confundir, num só, os dois mundos, o dos vivos e o dos mortos:

“ .. Nec satis terrae patent:
effregit ecce limen inferni Iouis
et opima uicti regis ad superos refert”

(46-48) (30).

Hércules venceu os infernos, sobrepujou-lhes o deus, não só quebrando a inviolabilidade de suas fronteiras, quando neles penetrou, como, principalmente, profanando-os, ao desvendar, aos olhos dos homens, os mistérios terríveis da morte. Hércules descobriu as profundezas, antes insondáveis, do inferno e trouxe para os vivos sua intimidade misteriosa, trouxe acorrentado, o próprio Cérbero, jamais antes subjogado. Juno viu-o com os próprios olhos. Hércules provoca a Divindade passeando o negro cão pelas cidades da Argólida:

“patefacta ab imis manibus retro uia est
et sacra dirae mortis in aperto iacent.

(28). — Cf. VERMANT, *op. cit.*, p. 282.

(29). — “Tudo o que de horrível a terra inimiga criou, tudo o que o mar ou o ar produziu de terrível, de monstruoso, de pestilento, de atroz, de feroz, foi por ele destruído, subjogado”

(30). — Já a terra não é bastante grande para ele: então, arrombou as barreiras do Júpiter infernal e trouxe para o mundo do alto as presas opimas do rei vencido”

At ille, rupto carcere umbrarum ferox,
de me triumphat et superbifica manu
atrum per urbes ducit Argolicas canem”
(55-59) (31).

De tal modo o “carcereiro das sombras” à luz dos vivos abala as estruturas do universo mitológico, que a Deusa treme de pavor. (61-62)

É um repto antes nunca visto. A sacralidade do reino dos mortos, se não permite a devassa dos vivos, muito menos admite a promiscuidade com estes.

A perda de Eurídice e a lenda que refere a morte de Orfeu como castigo de Zeus, irritado com as revelações místicas feitas por Orfeu aos iniciados de seus mistérios, mostram bem a anomalia sacrílega intolerável que representa o conhecimento, pelos vivos, dos segredos do reino dos mortos.

Mas Hércules está vitorioso; ninguém foi capaz de detê-lo. Destruída a barreira que separa os vivos dos mortos, nada impedirá que escravize o próprio Plutão, que se torne senhor do Érebo:

“ Cur non uinctum et oppressum trahit
ipsum catenis paria sortitum loui
Ereboque capto potitur?.. ”

(52-54) (32)

Hércules ainda não está satisfeito, ainda não realizou, por inteiro, seu mundo. É o que anuncia Juno. Tendo já carregado, aos ombros, o céu (71-72), procura, agora, o caminho dos deuses superiores:

“...quaerit ad superos uiam”

(74)(33)

Aí, não será apenas um habitante igual aos outros. Aí, destituirá Júpiter e lhe tomará o lugar. Será a subversão do próprio céu:

(31) — “do fundo da morada dos manes, ele abre caminho de volta à terra; daí para frente, os mistérios terríveis da morte estão visíveis a todos. E ele orgulhoso por ter conquistado o cárcere das sombras, triunfa de mim e leva pela mão soberba, através das cidades da Argólida, o negro cão”

(32) — Por que não trará, acorrentado, carregado de grilhões, o mesmo deus a quem a sorte deu um reino igual ao de Júpiter, por que não se há de apoderar do Érebo capturado?”

(33). — “procura o caminho que conduz aos deuses do alto”

“caelo timendum est, regna summa occupet
qui uicit ima: scepra praeripiet patri”
(64-65) (34).

Subvertido por Hércules, o céu será um reino esvaziado da antiga divindade; será um mundo superior novo, concebido, segundo uma nova ordem celeste, de três estratos, entre os quais, não haverá mais barreiras intransponíveis, cujo rei e senhor único será o próprio Hércules.

Esse o universo miraculoso da tragédia em que se movimenta, sozinho, o filho de Júpiter e Alcmena. A construção dramática esvaziou as outras personagens. (35) Hércules, Júpiter potencial, deveria abafar outras figuras, num mundo cuja essencialidade não aceita outros protagonistas, apenas comparsas. Lico, Mégara, Anfitrião, Teseu existem apenas em função da glória de Hércules e para que, como já lembrou alguém, um “perigo iminente” forneça os elementos circunstanciais da interferência da Fortuna”

Hércules é herói aristotélico: não é bom, não é mau. Se fosse bom, sua ruína seria martírio e o martírio sua realização. Se fosse mau, sua ruína seria castigo. Não é homem; é mais que homem. Não será deus, porque, para evitar que o seja, o Destino o destruirá.

O Párodos anuncia as trágicas implicações de um céu ofendido na supremacia absoluta de Júpiter:

“Alte uirtus animosa cadet”
(201) (36).

Impossível desvincular Hércules de seu mundo. Hércules trágico é seu mundo trágico. Com sua ruína, este seu mundo desestrutura-se, resolve-se em um mundo humano, engrandecido pela ação inocentadora da terra de Atenas, que “costuma restituir a inocência aos próprios deuses” (1344)

É ilusória a impressão de que Hércules teria sido derrotado por Juno, de que, do conflito com a deusa, teria resultado a demolição do universo herculano. Hércules e seu universo foram destruídos pelo

(34) — “pelo céu é que é preciso temer; é preciso temer que do reino superior se apodeie aquele que venceu os domínios inferiores: ele arrebatará ao pai o cetro”

(35). — KITTO, H. D. F., *op. cit.*, p. 242.

(36). — “Quanto mais orgulhoso o valor, de mais alto cai”

Destino. Do círculo trágico do Destino não poderia o herói desven-
cilhar-se, sob pena de descaracterizar-se como herói trágico.

Desaparece o universo mágico do Hércules divino e emergirá da
catástrofe, atingido pela Fortuna invejosa dos heróis valorosos, não
o homem divinizado, nascido de Júpiter e Alcmena, mas “um grande
homem que pode triunfar até da cega hostilidade dos deuses” (37),
que, vencido pelo Fatum, aceitará, por fim, serena e corajosamente,
o grande valor de sua humanidade, conforme o conselho de Teseu:

“ Surge et aduersa impetu.
perfringe solito. Nunc tuum nulli imparem
animum malo resume, nunc magna tibi
uirtute agendum est: Herculem irasci ueta”
(1274-1277) (38)

O “caráter exemplar e significativo do mito” (39) de Hércules,
no *Hercules Furens*, é a precariedade do herói que transcende sua
condição humana, alcançando, provisoriamente, condição jupiteriana,
pela vitória sobre a hierarquia divina helênica.

A intervenção inelutável, irrevogável, do Destino repara a co-
moção universal provocada pelo excesso do herói, restabelece a hie-
rarquia divina convulsionada por ele.

O Hércules excepcional identifica-se com o universo excepcio-
nal em que insere o “mythos” da personagem.

Restaurada a ordem cósmica, o Hércules excepcional perde con-
seqüentemente, seu caráter divino, deixa de existir como o ser ex-
traordinário que era, para incorporar-se à grande humanidade.

(37). — Cf. KITTO, *op. cit.*, p. 248.

(38). — “Levanta-te e, com teu ímpeto costumeiro, quebra a adversi-
dade. Retoma, agora, tua coragem, que se mostra igual aos maiores males;
usa, agora, de todo o teu grande valor: Proíbe Hércules de irritar-se”.

(39). — Cf. ELIADE, Mircea, *Mito e realidade*. São Paulo Editora
Perspectiva, p. 47.

A POESIA-PINTURA FUTURISTA. (ANÁLISE DE UM
POEMA DE FILLIA ATRAVÉS DA ESTÉTICA DE
BOCCIONI).

Aurora F Bernardini

Mais do que em qualquer outro campo da arte, a experiência da poesia é uma experiência aberta — o poema aparece como objeto processualmente completado (mediado) pela possível interpretação. Quanto maior intensidade for dada à idéia de que o essencial é o texto, como resultado de uma operação, de um traçado de atividade, tanto mais delicada e importante se torna a escolha do aparato teórico subjacente e do método envolvido para analisá-lo. Muitas vezes obras originais, de relevante valor intrínseco, são esquecidas ou postas de lado apenas porque um certo crítico menos informado não soube ver nelas o que ele queria (e não algo do que o poema queria que se visse nele). Da análise decorre a interpretação. Quando há harmonia entre o método empregado, a aplicação oportuna de certas categorias de estudo e o objeto a ser estudado, a interpretação é sempre mais satisfatória.

Tomemos um pequeno exemplo, não muito importante nem muito atual, mas que se presta particularmente para mostrar como uma nova luz lançada sobre um objeto há tempo (ou sempre) esquecido, fá-lo às vezes aparecer e até mesmo brilhar.

Abordar um Fillia (poeta-pintor futurista) à luz das diretrizes estéticas de um Boccioni (Dinamismo plástico) é ao mesmo tempo ser fiel ao espírito de sua obra e ter as condições de verificar, com surpresa, o alto grau de coesão entre o seu procedimento e o programa sincrético visado pelo Futurismo italiano, no dizer de Boccioni.

Seu livro “Dinamismo plástico”, publicado em 1914, é, à primeira vista, um pot-pourri de concepções e princípios do movimento futurista, alguns originais, outros já expressos nos manifestos anteriores. Após uma leitura mais cuidadosa entretanto, vislumbra-se a possibilidade de se encontrar uma certa coerência na obra que, uma vez assimilada em seu espírito, surpreende não apenas por ser repositório de fragmentos interessantes mas por possuir também uma certa engenhosa organicidade. Se, finalmente, analisarmos os itens assim

reordenados à luz da moderna semiologia, não podemos deixar de nos surpreender diante da fecundidade das colocações e de sua possibilidade de transposição.

Uma vez que falamos em espírito da obra, é conveniente lembrar que nesta, como na maioria das produções literárias do Futurismo Italiano, é imprescindível uma abordagem que chamaremos afetiva, a qual, entretanto, nada tem de parcial. “Amiano le coze rozze” nos diz Boccioni (pag. 31, ob. cit.) “non ancora liberate dalle scorie del nostro tempo” Nesta frase está a chave para uma abordagem satisfatória, a permissão implícita para ordenar, para transpor, para facilitar (esquematizar) sua comunicação sem, naturalmente, alterar a mensagem. A estética de Boccioni se torna tanto mais válida e compreensível quanto mais aceitarmos suas regras do jogo — em outros termos — se da matéria bruta que nos é apresentada extrairmos os elementos significativos que satisfaçam a nosso sistema de esperas e delimitarmos as escórias, quais seriam, por exemplo, o tom excessivamente enfático, às vezes panfletário ou certas afirmações ora confusas ora radicais, explicáveis pela psicossociologia do movimento.

Uma vez posto isso, a transposição das considerações de Boccioni para a literatura não só é legítima (“Un quadro, come un poema, sono oggi sviluppati nel loro oggetto, non in superficie di esecuzione, ma in profondità d’interpretazione — sintesi estrema — fenomeno plastico puro.” (Ob. cit.) como também desejável, nem que seja por ampliar o horizonte da análise introduzindo novas formas de abordagem e abrindo novas possibilidades de percepção.

Não vamos poder expor aqui o esquema geral de seu livro nem enumerar todos os conceitos importantes que ele contém. Limitar-nos-emos, para maior clareza, a reunir apenas os elementos que apresentam certa relação com a análise dos poemas de Fillia que empreenderemos em seguida (grifando os que aparecem no texto estudado).

1. *Finalidade da obra de arte*: — Considerar todas as sensibilidades artísticas, mas dar um conteúdo transcendente e lírico, considerar a obra de arte como a *construção* de uma nova realidade interna que os elementos da realidade externa contribuem em construir através das leis da Analogia Plástica (essencial em Poesia). É através da analogia plástica que chegamos aos estados de espírito plásticos: concordância de tons, volumes, linhas.

2. *Objeto* (A ser conhecido e a ser expresso): — Tudo. Há elementos anônimos que aguardam sua expressão. É necessário descobrir *as leis que vão se formando em nossa sensibilidade*, numa ordem de valores definida. É preciso admitir os rendimentos de uma nova sensibilidade. Em lugar de se estabelecerem limites fixos pa-

ra os objetos, é preciso que eles sejam interpretados em suas *recíprocas influências* formais, na gravitação das massas, na direção das forças. Nós estamos no objeto, e vivemos seu *conceito evolutivo*. O objeto é um núcleo de formas irradiantes, *transforma a vibração desagregadora do Impressionismo numa solidificação* ou construção centrífuga acoplada a uma centrípeta que dá o peso ou o volume do objeto. As cores e as formas devem expressar por si próprias, sem recorrer à representação objetiva, e devem criar no artista *estados-de-cor* e *estados-de-forma*.

3. *Atmosfera*: — Conceção dos corpos não como sendo isolados no espaço, mas como núcleos mais ou menos compactos de uma realidade. As distâncias entre um corpo e outro são continuidade da matéria de diferente intensidade. *Luz é a qualidade da atmosfera que tem sempre forma e volume definíveis e portanto plasmáveis*.

4. *Emoção*: — Equivale ao drama, ao movimento, à *interpretação das forças*.

5. *Movimento*: — O gesto não será mais um movimento paralisado no dinamismo universal, mas a *sensação dinâmica*, eternizada como tal.

6. *Aparição*: — Construção que se refere às partes que ligam o objeto à atmosfera. A *Aparição* do objeto é sua interpretação através da *sensação*. É a concepção que cria a *forma da continuidade no espaço*.

7 *Sensação*: — É contrária ao desdobramento corpo + força, inspiração + execução, quantidade + qualidade.

8. *Interpretação essencial do objeto*: — Há no objeto: linhas-formas, linhas-cores ideais, infinitas, que partem de linhas-formas, linhas-cores reais, finitas e que ligam o objeto, através de massas-correntes atmosféricas, aos volumes e aos planos dos outros objetos. Nós interpretamos a natureza recriando os objetos como prolongamento dos ritmos que eles imprimem em nossa sensibilidade. A interpretação do objeto é o equilíbrio entre a *sensação (aparição)* e a *construção (conhecimento do objeto)*, determinado numa forma.

9. *Obra de arte: Objeto-ambiente*: — *Construção arquitetônica irradiante*, da qual o artista forma o núcleo central (não o objeto). É um organismo independente, cujos elementos formativos obedecem a suas próprias leis internas. É a *síntese de todos os momentos*: tempo, forma, lugar, cor etc. É o *objeto vivido em seu porvir*, vive sua realidade essencial como resultante plástico entre objeto e ambiente. É uma nova unidade indissolúvel de forças contraditórias em evolução.

10. *Objetivos da obra de arte futurista: — Moldar a atmosfera. Desenhar as forças dos objetos. Desenhar a forma das continuidades no espaço. Materializar o fluido.*

Vejam agora como, neste particular tipo de análise, a que chamamos Trilogia de Fillia, Alba — Sera — Notte (Alvorada — Tarde — Noite), procura determinar numa forma a relação plástica que existe entre o conhecimento do objeto (construção) e sua aparição (sensação).

ALVORADA

o sentido e a perspectiva sensível do olho tornam-se uma lente potentíssima que absorve a luz e as cores formando um pequeno centro violeta na imobilidade obscura do cérebro.

todo o movimento e a cinematografia visual passam na película do violeta em retângulos regulares

TARDE

cristal contagotas do olho parafusado sobre a transmissão das luzes

as sensações das cores luminosas perdem a intensidade da abundância filtrando como lubrificantes vivos sobre as polias onde as correias rapidísimas do movimento deslizam com violência demais lúcida

NOITE

chapa negra com diversos espaços geométricos — planos de vida fotografada

complexo sensível de ambientes que fecham os sujeitos torna-se pesada em matizes elementares

complexo sensível de ambientes que fecham os sujeitos estilizados, deformados a definição torna-se pesada em matizes elementares

(de *I nuovi poeti futuristi*, 1925)

* * *

ALBA

il senso e la prospettiva sensibile dell'occhio diventano una lente potentissima che assorbe la luce e i colori formando un piccolo centro violetto nell'immobilità scura del cervello.

tutto il movimento e la cinematografia visiva passano nella pellicola del violetto a rettangoli regolari

SERA

cristallo contagocce dell'occhio avvitato sulla trasmissione delle luci

le sensazioni dei colori luminosi perdono l'intensità dell'abbondanza filtrando come lubrificanti vivi sulle puleggie dove i cintoni rapidissimi del movimento scivolano con violenza troppolucida

NOTTE

lastra nera con diversi spazi geometrici-piatti di vita fotografata complesso sensibile di ambienti che chiudono i soggetti stilizzati e sformati

la definizione si appesantisce in elementari sfumature

(da *I nuovi poeti futuristi*, 1925)

*

O conhecimento do objeto pressuposto em *Alvorada*, relaciona-se com a “construção” do mecanismo da visão: os raios de luz, incidentes da córnea, refrangem na lente ocular (lente potentíssima) e vão formar uma pequena imagem invertida (pequeno centro violeta) na retina (imobilidade obscura do cérebro). A focalização é realizada pela lente que modifica seu tamanho e seu poder de refração (o sentido e a perspectiva sensível do olho), sob influência do cérebro.

Na interpretação essencial do objeto integra-se o emprego da cor violeta. As leis da combinação das cores definem como cores primárias o azul, o amarelo, o vermelho. Por sua vez, o Pós-Impressionismo, numa de cujas ramificações Boceioni situa o Futurismo, caracteriza-se por uma preferência pelas cores puras do prisma e pela decomposição dos tons em suas cores componentes. Isso permite portanto definir o violeta como sendo a combinação de duas cores primárias: o azul e o vermelho.

A segunda parte do poema é o complemento dinâmico da primeira, a interpretação do plano externo, que não é o objeto, mas a transfiguração pela qual este passa ao identificar-se com o sujeito (todo o movimento e a cinematografia visual), no plano interno (a película do violeta) que redundando na aparição do objeto (retângulos regulares) e na criação de um novo objeto-ambiente (*Alvorada*).

A partir das forças dos objetos (olho — luz — objetos interpretados em suas influências recíprocas) chega-se, através das leis que vão se formando em nossa sensibilidade, à criação de uma entidade unitária (*Alvorada*), em antítese com o conceito fragmentário do universo. Transforma-se a vibração desagregadora do Impressionismo numa solidificação: a luz é assim a qualidade da atmosfera que tem forma e volumes disponíveis e portanto plasmáveis. Dessa maneira o poema procede a uma síntese, sendo *Alvorada*, o objeto-ambiente vivido em seu porvir, a síntese dos momentos de tempo, lugar forma e cor.

Ao mesmo tempo verifica-se que na combinação dos dois movimentos (o sentido — todo o movimento) consuma-se uma represen-

tação (visual) de algo indiscutível: uma definição imperfeita e concentrada de conceitos que encontra sua explicação e sua completação no momento da percepção dos leitores. A representação nasceu da dupla associação do figurativo como método e do denotativo como objetivo.

Em *Tarde e Noite* repete-se o mecanismo desenvolvido no primeiro poema, sendo porém que em *Tarde* suas fases estão invertidas: a construção do objeto, feita no segundo movimento, é complementada pelo primeiro onde há uma combinação dos planos interno e externo (cristal contagotas do olho parafusado sobre a transmissão das luzes). A aparição do objeto é obtida através das forças irradiantes do núcleo, por isso em *Tarde* “as sensações das cores luminosas perdem a intensidade da abundância”, em contraposição com *Alvorada* onde “a definição torna-se pesada em matizes elementares”

Na Trilogia os objetos, que são etapas sucessivas de um único elemento, são interpretados em suas recíprocas influências: em *Alvorada* dá-se uma absorção total da luz, o máximo de potência. (É curioso notar que o efeito de potência é preparado no próprio nível léxico, por palavras ou associações de palavras quase sinônimas: “o sentido” e “a perspectiva sensível do olho”; “a luz” e “as cores”; “o movimento” e “a cinematografia visual”). Já em *Tarde* a absorção que ocorre é limitada (cristal contagotas do olho) e em *Noite* há uma ausência total de absorção (chapa negra), com espaços de absorções realizadas anteriormente (diversos espaços geométricos-planos de vida fotografada).

A luz é entendida aqui como uma qualidade da atmosfera que dispõe de forma e volumes definíveis, ela é portanto plasmada como correnteza líquida, sujeita ao movimento que é uma sensação dinâmica (as sensações das cores luminosas. filtrando como lubrificantes vivos sobre as polias, onde as correias. do movimento).

As cores que aparecem na Trilogia: violeta, preto, são capazes de provocar no leitor, sem recorrer à representação objetiva, certos estados-de-cor. A própria disposição gráfica e a extensão dos versos dos poemas tendem a produzir estados-de-forma. Tais estados, particularmente apreciáveis nas representações pictóricas concretas do Futurismo, são aqui apenas perceptíveis. Entretanto, eles existem mesmo nos casos mais velados. É possível notar, por exemplo, como a disposição dos versos tende a acompanhar a disposição semântica: graficamente, o primeiro poema é quase o inverso do segundo (5x3, 2x4) e, no nível do significado isso poderia corresponder à quase oposição Alvorada-Tarde. O último poema, como fecho, é, graficamente, a retomada das três aparições do objeto: três parselhas sucessivas sem separação alguma — a forma das continuidades no espaço.

*

* *

BIBLIOGRAFIA

Boccioni, U. — *Pittura e Scultura Futuriste* (Dinamismo Plastico), Edizioni Futuriste di Poesia, Milano — 1914.

Eco, U. — *La Definizione dell'Arte*, Edizioni V Mursia, Milano — 1968.

Jacobi R.

(aos cuidados de) — *Poesia Futurista Italiana*, Guanda Editore, Parma 1968.

Pomorska K. — “Ob izutchénii Gógolia — metodologúitcheskie zamiétki” — (estudando Gógol — notas metodológicas) in *To honor Roman Jakobson*, Mouton, The Hague-Paris — 1967

O SIGNO ENTRE O TEXTO E O CONTEXTO (PROJETO DE UMA ANÁLISE INTEGRAL)

, Carlos Alberto da Fonseca

1 PROPOSIÇÃO

Quando o homem falou, atribuiu a conceitos coletivos uma imagem sonora arbitrária, mas que lhe servia para a comunicação e lhe permitia a enunciação dos processos desencadeados pela concatenação de idéias antes apenas mentalizadas: o contexto social em que vivia fornecera-lhe conceitos que foram acoplados (porque anteriores) a formas sonoras. Quando a mera comunicação cotidiana não lhe bastou, e lhe surgiu a necessidade da expressão estética, o homem utilizou os mesmos elementos para a elaboração de textos artísticos, em que as “palavras” eram manejadas de maneira a estabelecer relações recíprocas e, ao mesmo tempo, afastando-se da utilização prática do código lingüístico estabelecido, concretizar idéias imaginadas e imagens idealizadas só possíveis por proposições motivadas: uma motivação social ao nível da necessidade da arte, que acarretou o uso motivado dos elementos da fala na elaboração das obras literárias. As obras, a princípio existentes apenas na memória, um dia foram escritas: então o homem descobriu uma outra espécie de suporte formal para seus elementos de fala. Mas, existente como manifestação oral ou como atividade de escrita, a motivação intrínseca manifestada na manipulação das “palavras” constituintes da obra foi a responsável por uma espécie de intertextualidade social — uma intercontextualidade — responsável, por sua vez, pelas sucessivas traduções interlinguais, intralinguais ou inter-semióticas (in TODOROV, 1970, p. 44). Desta maneira, o contexto, ao qual se assimilavam as obras escritas (e as antes mantidas apenas pela alternativa do som), ao mesmo tempo em que se reforçava pelas transformações de sentido das “palavras”, pelos empréstimos conseguidos ao nível dos substratos lingüísticos e pelos novos sentidos conseguidos através do encadeamento das próprias “palavras” no texto, o contexto se sobrecarregava de duas funções. Uma delas é a de fornecer novas significações: neste caso o texto passa a ser um sociofato, na medida em que é produzido não apenas no meio social, mas também por um

indivíduo que se sobressai e representa as idéias pessoais ou do grupo. A segunda é a de recolher as significações: neste caso, cada indivíduo ou todo o grupo recebe o sentido emanado do texto. As duas funções consolidam as significações e as colocam (recentes e antigas) em disponibilidade por meio de um repertório cada vez mais aumentado. Mas, para a elaboração do texto, o homem se valeu de matéria do contexto: desta maneira, o contexto se oferece ao texto, que o devolve de uma outra maneira: real, mas ficcionalizado; crível, mas imaginado. Entre o real e crível e o ficcionalizado e imaginado, há mediação lingüística: na medida em que tornam fictício o real, as “palavras” motivadas se convertem numa nova língua, um novo código — uma linguagem que fala consigo mesma dentro do texto; na medida em que tornam imaginado aquilo que era crível, as “palavras” se aproximam do objeto contextual, evocando-o. Aqui está o cerne da questão: há duas realidades (o *texto* e o *contexto*), mas sua única possibilidade de existência estética é o fato de que se valem dos elementos da língua.

Quando um primeiro homem escreveu sobre como escrever, escreveu o primeiro manual de como escrever sobre o que foi escrito. A partir daí, ou foi analisada a linguagem do texto, ou o contexto evocado, ou a língua instrumentada no texto. As análises estruturalistas, as perspectivas sociocontextuais-psicológicas-históricas e semióticas/semiológicas fornecem visões sempre parciais da obra analisada. Seria possível uma visão que, partindo do texto e estruturando por desestruturação sua língua e linguagem, abordasse aspectos contextuais, a partir desta mediação lingüística, e depois se reportasse novamente ao texto, estabelecendo, então, a recursividade entre o objeto, o evocado por ele e a natureza do instrumento utilizado? Tentarei discutir esta análise integral, comentando, também, as visões parciais. As conclusões estão implícitas, na medida em que a discussão sobre a possibilidade da análise integral se encarrega de, mostrando seus estatutos recursivos, apresentar, também, a parcialidade das outras visadas críticas. Pode ser que, ao final do exposto, a atividade analítica proposta se revele senão utópica pelo menos exigente. Mas é a exposição da inquietação experimentada antes e depois da escrita de um texto.

2. O TEXTO — UMA FALA MEDIATIZADA.

A obra — uma ficção e duas realidades: o *texto*, matéria formal que presentifica algo além dele; o *contexto*, substância exarada pelo texto, e que o preserva como ficção, e o espaço onde ele se realiza. Entre os dois, uma aventura para tornar dito o imperceptível e percebido o indizível. Configuração, representação, imitação, verossimilhan-

ça, reprodução; o reflexo e o espelho: quase tudo o que se exige de uma obra, sem que se pense na natureza de sua matéria.

Tudo o que se problematiza numa obra é pela mediação da linguagem. A obra não existe a não ser em palavras; ela é um ser de papel preenchido pelas palavras e pelo que delas emana; apropria-se do espírito da linguagem e origina-se de si mesma, levando a elasticidade da palavra para sua forma; não é apenas uma seqüência de palavras nem um depósito de signos, mas uma fonte de significação. É sempre dizer o que diz — recolocando o passado no presente, fazendo-o avançar e vibrar; conservá-lo no seu sentido de passado, mas revolvendo-o, envolvendo-o, resolvendo-o e devolvendo-o. Recapitular o passado de um signo é recuperá-lo, contê-lo em sua substância, filtrá-lo em sua sincronia, oferecê-lo em tempo de verdade particular e presente. A elaboração lingüística na obra — o que lhe dá a possibilidade de existência — é, então, um re-produzir a realidade; o texto é a experiência manifesta de tudo aquilo que estava latente no objeto a formar. Formado, ainda é uma ironia: pleno de escolha subjetiva, deve ser visto como plano objetivo. Sua única obrigação é a manifestação de um paradoxo: claro, definido, equilibrado e tenso, deve proporcionar um gozar reflexivo num espaço/tempo infinitivo e recursivo, como recursivos são os estatutos por ele questionados, que se movem entre uma essencialidade plurissignificativa amortecida em *repertório apassivado* (signo) que se ativa num trajeto de encadeamento verbal em busca de uma *unidade significativa maior* (texto), que deflagre uma *realidade latente* — produtora e fornecida (contexto) — ponto de chegada e de partida.

Quando se trata de estabelecer as duas realidades da ficção, é impossível conceber seus estatutos sem que se detenha no caráter intrínseco do elemento mediador e primordial de todo o processo ficcional: considere-se como ficção, sem distinção, a prosa e a poesia: ambas se utilizam de uma mesma matéria-prima, ambas são formas narrativas, uma construção dialética entre paradigmas e as relações entre eles. Sua manipulação por qualquer uma destas modalidades ficcionais depende de outros fatores, todavia externos ao problema da constituição de um texto: por um resultado final ou outro (texto-prosa ou texto-poesia) sempre se alçará um texto: pleno de significação, continente e conteúdo. Dois momentos literários bastariam como exemplo: os poemas em prosa de Baudelaire (*Spleen de Paris*) e o caráter de parte da prosa latino-americana contemporânea, repleta de procedimentos expressamente poéticos.

Esta identidade se dá ao nível da utilização das estruturas mínimas do repertório sígnico, que comporta a existência de níveis e aspectos. Ao significante corresponde um nível prosódico e dois as-

pectos: o paradigmático e o sintagmático. Ao significado cabe um nível sintático e um aspecto semântico (1). O nível prosódico, em um texto-poesia, corresponde ao metro, à rima, à assonância, ao ritmo (ou à ausência deles), à instituição dos versos e das estruturas estróficas; num texto-prosa, às personagens e situações. Os aspectos que lhe correspondem se objetivam por um processo de constituição: um trabalho alquímico e arquitetural na seleção dos elementos simples (paradigmas) e sua combinação em unidades complexas (sintagmas). Quanto ao nível sintático, num poema ou texto em prosa, corresponde aos temas, motivos, episódios — às tensões internas manifestadas pelo texto. Sua correspondência com o aspecto semântico se estabelece por decorrência: uma tensão se nivela sintaticamente em função de sua própria carga semântica.

Se pensarmos na arbitrariedade ou motivação existentes entre o significante e o significado de um signo, a caracterização dos níveis e aspectos se enriquece. O significado (que, como se verá, é informado e concretizado por um contexto ideológico) se mostra anterior ao significante: é um conceito mental resultante de uma oferta contextual, e cujo suporte (sonoro ou gráfico) foi selecionado e desenvolvido por caminhos e meios arbitrários que lhe possibilitassem uma permanência no código. Construindo um texto (e reforça-se — prosa ou poesia), é um objeto motivado que se erige por processos de recorrência significativa interna a partir de uma significação exterior ao texto, mas nele interiorizada em signos.

Se uma tradição literária afirma que a prosa é comandada por um caráter de representatividade recusado pela poesia, o que se constata é que os comandos se permutam: “a poesia comporta, ela também, elementos representativos; e a ficção (prosa), propriedades que tornam o texto opaco, não transitivo.” (TODOROV, 1970b, p. 64) Assim, a poesia, representando, apodera-se de instrumentos pelos quais se manifesta a transitividade de sua linguagem; a prosa, carregada de opacidade, comporta-se intransitiva, sem deixar de representar. E, nos dois casos, o que se vê exteriorizada é uma crise de ambiência problematizada, porque mediatizada, pela própria linguagem. Agora, um dos dois comandos desaparece: prosa e poesia, iguais a *texto possível*, são o campo rigoroso da transitividade, que se manifesta enquanto dizer um dizer, significando-o.

(1) — Entre um poema, conto, novela ou romance (cada forma tem sua prosódia particular), há que se notar apenas diferenças qualitativas na funcionalidade de tais níveis e aspectos.

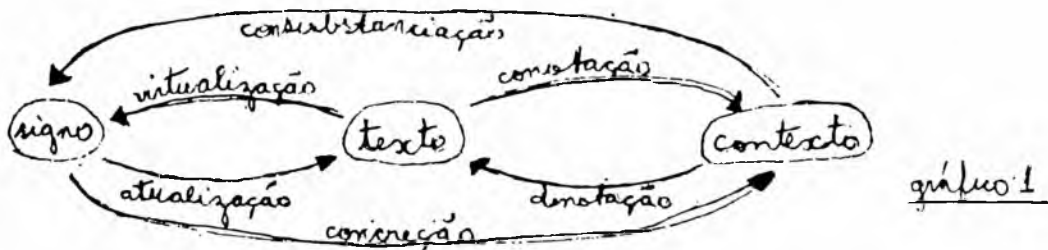
3. A ANÁLISE INTEGRAL — OS ESTATUTOS RECURSIVOS

“Une littérature (. .) n’est et ne peut être qu’une exploitation de quelques unes des propriétés d’un langage.”

Paul Valéry (2)

Propor os termos “texto” e “contexto” não basta: o texto é uma fala (linguagem) que se motiva enquanto se constrói, apoiando-se em dados fornecidos *a priori* pelo contexto. São duas realidades que participam de uma comunhão sob apenas uma condição: a mediação da língua. Não há a possibilidade de texto sem a existência prévia de um contexto que lhe forneça a significação; não há a possibilidade estética de um contexto sem um texto que o signifique. Mas não haveria um texto significativo e um contexto significado sem que, entre os dois, não se reconhecesse o elemento que os converte em objeto estético: a língua, o repertório de signos (PAZ, 1973, p.253/254), cuja conversão em linguagem tem, aqui, alguns aspectos apontados, tendo em vista o que se pretenda ter como instrumento para uma análise integral da obra.

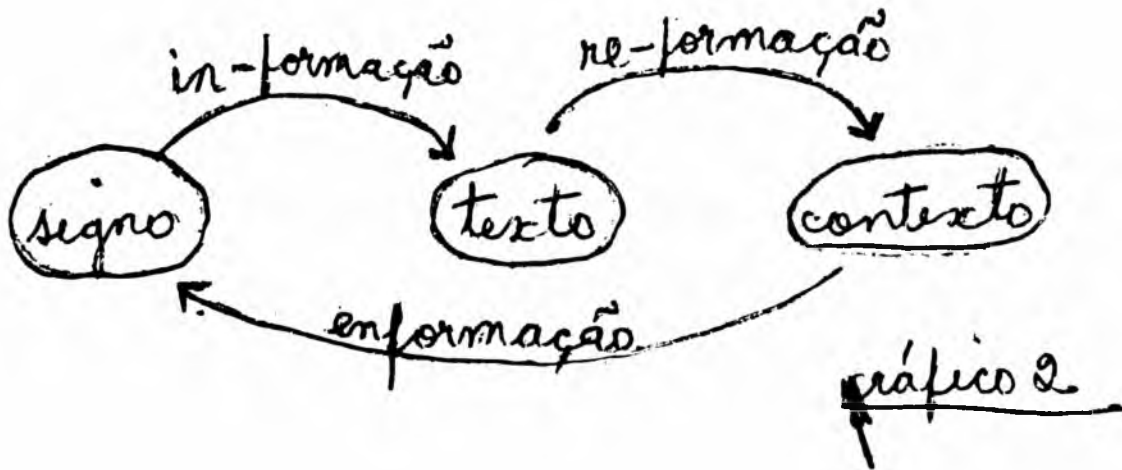
Signo, texto e contexto: três instantes absolutos, mas redutíveis: o signo é a possibilidade de atualização do texto e a capacidade de concreção do contexto; o texto é a virtualização do signo e a conotação do contexto; o contexto consubstancia o signo e denota o texto. Como se vê no gráfico abaixo:



Mas o caráter desta redução só faz reconhecer a pertinência estruturadora dos signos, que garante a especificidade do texto e a inclusividade do contexto: se o texto virtualiza o signo, este o atualiza; se o texto conota o contexto, este o denota; se o signo concretiza o texto, este o consubstancia. Esta reação em cadeia, incessante, pode objetivar o que Eco chama de “oscilação contínua” (1974a, p.89): o

(2). — *Regards sur le monde actuel et autres essais.*

contexto consubstancia o signo, o signo atualiza o texto, o texto conota o contexto, o contexto denota o texto, o texto virtualiza o signo e o signo concretiza o contexto. Estabelece-se, então, uma rede inextricável de significação, que torna impossível uma abordagem isolada de cada um dos estatutos: é necessário “considerar a obra como totalidade e unidade dinâmica” (TODOROV, 1970b, p.100), tanto no que ela tiver de mais concreto (o texto em si) quanto no que puder ter sido e tido extrapolado (o contexto evocado). Esquemmatizando o problema, vê-se que o signo, enformado pelo contexto, in-forma-se ao texto, que re-forma um contexto:



Toda a recursividade apontada propaga-se, assim, pela mediação da linguagem em seu estado primordial de signo. E, a partir disto, a análise de um texto e a referência a um contexto só poderiam ser feitas se fosse feita a “análise das unidades significativas do sistema literário, isto é, do conteúdo do sistema conotativo” (TODOROV, 1970a, p. 35) instaurado pela matéria-prima da obra. O texto — a Literatura, por extensão — surge, então, como o continente de uma realidade que “só existe na medida em que o homem a julga presente na linguagem” (CASAI MONTEIRO, 1965, p. 127) mediadora entre o texto e o contexto, porque, ao oferecer sua configuração abstrata e sua matéria perceptível, ela implica a motivação que é, “na tradição saussuriana, a existência de relações não arbitrárias entre o significante e o significado” (GREIMAS, 1972, p. 23) Em outras palavras, se o signo lingüístico é arbitrário em relação à língua e à fala (onde ele existe virtualmente no repertório individual, ou, mais propriamente, porque tem existência consentida num contexto coletivo que lhe confere certas relações psíquicas arbitrárias), na medida em que se transforma na matéria básica de um texto torna-se motivado — fazendo do texto uma fala mediatizada — porque, atualizando-se, deve estabelecer relações bem marcadas e definidas, ainda que sua possibilidade polissêmica adquira dimensões imensuráveis.

Assim, a matéria do *texto* é os disfarces (*signos*) de um mundo de disfarces (*contexto*), o que implica na instituição de três estatutos relativamente autônomos, porque recursivos. Cada um deles estabelecendo-se em sistemas: processos em andamento contínuo, com seus elementos em constante interdependência, com uma estruturação estática mas uma funcionalidade dinâmica; um ciclo de eventos garantindo uma permeabilidade interna dada pelo manejo particular dos signos (estatuto primordial) que constituem um texto (estatuto primeiro) que deflagra um contexto (estatuto segundo). Quando uma obra se manifesta à fruição, apresenta-se plena de significação em qualquer um de seus três estatutos/sistemas, sobrepostos, mas sempre cada um deles deslocado em relação ao anterior. Um deslocamento que procede da própria recursividade — uma contínua recorrência internalizada na obra, e que a garante e justifica.

O *signo*, estatuto primordial, resulta de uma associação psíquica arbitrária efetuada para preencher as possibilidades oferecidas pelo repertório contextual. É o produto final oferecido por um processo de consubstanciação e enformação de idéias, conceitos e valores — aceitos passivamente e cristalizados, “em virtude duma espécie de contrato estabelecido entre os membros de uma comunidade” (SAUSSURE, 1972, p.22) em função de uma tradição. Compõe um *sistema lingüístico* na medida em que se comporta como um depósito entrópico que deixa ver a possibilidade de energia agindo com regeneração ou degeneração de seus elementos nos múltiplos modos de apresentação (falas) e vinculação (línguas) consagrados pela essencialidade de sua constituição. O signo deve ser encarado como a correlação combinada de um significante e de um significado, o primeiro sempre exprimindo o segundo. “Temos portanto o significante, o significado e o signo, que é o total associativo dos dois primeiros.” (BARTHES, 1972, p.135) Mas não é, como poderia parecer, um sistema estático, um elenco de “palavras”: se visto sincronicamente o signo apresenta uma movimentação interna de energias (veja-se, por exemplo, a possibilidade polissêmica de “penas”), do ponto de vista diacrônico as transformações se tornam mais evidentes: o tempo, agindo naturalmente sobre a língua acarreta um “deslocamento da relação entre o significado e o significante” (SAUSSURE, 1972, p. 89): o espaço conceitual de “brasa” tem sido reformado internamente. Poderá ser visto sob esta perspectiva o problema da sinonímia: na medida em que um significado se torna tenso, outros significantes preenchem esta in-tensão. Dois outros fatos relevantes da regeneração de energias são a comutação (“na sela da palavras”/“na cela das palavras”) e a *découpage* (“cavo algo” por “cavalgo”) em que, se alguns fonemas se distinguem por traços acústico-articulatórios pertinentes, os significados respectivos constituem um outro espaço semântico. For ou-

tro lado, se pensarmos na degeneração dos signos, poder-se-ia examinar a questão das palavras-ônibus (“bacana”), em que um único significante se encarrega de uma associação com diversos significados. Nestas possibilidades de regeneração ou degeneração, o contexto ideológico atua constantemente, o que garante a dinamicidade do sistema lingüístico. O signo é, então, um estatuto primordial, e o que dele releva, de sua constituição em um sistema lingüístico, é a estreita relação sempre mantida entre o significado e o significante, e a possibilidade maior de os fornecer que de os ver fenecer. E porque será a matéria-prima de um sistema posterior.

O *texto* compõe um *sistema semiológico* na medida em que se apropria dos elementos do sistema lingüístico e se converte em um significante que adquire uma atualização em *forma*, pois que a “semiologia só pode comportar uma unidade ao nível das formas, e não dos conteúdos; o seu campo é limitado, tem por objeto apenas uma linguagem, só conhece uma operação: a leitura ou deciframento.” (BARTHES, 1972, p. 136) A limitação de seu campo provém da motivação entre os signos que o constituem. Parece, desta maneira, carecer de um significado próprio. Mas, propiciado por seu estabelecimento em linguagem, toma-o emprestado ao significado do sistema lingüístico. Eis a outra face da motivação, a que possibilita a reprodução de uma realidade anterior (um contexto), e que procura conotar esta mesma realidade em situação posterior. Este significado do texto — o conteúdo — e seu suporte formal comportam-se como um texto — o espaço da manifestação, entrelaçamento e ativação de potencialidades latentes — atrás do qual se esconde, ainda em estado de inconsciência, um sentido: a soma de sua forma e de seu conteúdo. Se no sistema lingüístico o signo era o “total associativo” de um significante e um significado, no sistema semiológico os fenômenos são paralelos: o sentido é a soma de uma forma e de um conteúdo — uma forma que só existe enquanto apropriação da totalidade de um estatuto primordial e um conteúdo que só se manifesta por recorrência a uma parte (o significado) dessa totalidade. É, então, um problema de simbiose e não de reafirmar uma dualidade inexistente: “na realidade, não pode estar na forma nada que não estivesse já no seu conteúdo.” (CASAI MONTEIRO, 1965, p. 122) Uma outra afirmação confirmaria esta posição: a aproximação dos conceitos de *fábula* e *trama*, propostos por Todorov (1970a, p. 42, 61 e 97) à “ousadia de uma excessiva simplificação” de Ricardou (1965, p.57). Ao conteúdo corresponderia a *fábula* — matéria básica extraída do mundo — que se apresenta como um “objeto”, passível de uma “síntese imediata” pela atitude do estruturador do texto, para quem o “ato de escrever faz surgir um mundo novo (*trama*) cuja estrutura é aquela mesma da linguagem” A forma se comporta como a *trama*,

a maneira pela qual os fatos do mundo estão em relação entre si; é um “objeto descrito”, passível de uma “síntese diferida”: “um mundo fictício obtido pelo exercício da escritura, (que) opõe sua estrutura própria à de nosso mundo — e assim o coloca em questão.” *A trama* (forma, significante) é, então, a elaboração episódica, ao nível prosódico e aspectos paradigmático (implica uma seleção) e sintagmático (decorrência de uma combinação) da *fábula* (conteúdo, significado, ao nível sintático e aspecto semântico). São duas existências de graus diferentes, mas que não se contradizem: alimentam-se reciprocamente, de maneira que “a forma (*trama*) organiza esteticamente sua matéria (conteúdo, *fábula*): o que era ‘mundo’ converte-se em ‘linguagem’ ” (WELLEK & WARREN, 1962, p.306) Só agora a única operação possível para a Semiologia — “a leitura ou deciframento” — encontra seu lugar. E as exigências feitas ao texto (configuração, etc.) ficam destruídas quer se pense nos estatutos da forma (o signo do sistema lingüístico, o significante do texto, o *objeto descrito*, a *síntese diferida*) e do conteúdo (o significado do sistema lingüístico, o significado do texto, o *objeto*, a *síntese imediata*), quer se pense que o texto instaura um outro mundo, fictício, que mantém relações de re-produção com o mundo real apenas pela mediação da linguagem, numa “seqüência ordenada de elementos *materiais* e *discretos* que representa uma realização dum determinado *sistema semiótico* ” (AGUIAR E SILVA, 1974, p.24) Sua característica principal é, então, como sistema semiológico, a de ser uma entidade que pode apenas uma coisa: tem algo próprio, diretamente derivado do sistema lingüístico (o signo, tornado forma), mas, para que se manifeste integralmente, toma emprestado o necessário significado: eis seu deslocamento em relação ao sistema anterior, e primordial. É, pois, um estatuto primeiro, porque resultado da manipulação de elementos de um sistema anterior, primordial, e porque deflagrará um sistema posterior.

O *contexto* resulta da apropriação do sentido do sistema semiológico, agora alçado como a *forma* de um *sistema ideológico* que toma emprestado ao sistema anterior e primeiro, um conteúdo que se elabora em *conceito*: a soma desta nova forma e deste conceito constituem a *significação* — na medida em que é o segundo resultado de uma corrida em busca da realização da necessidade de comunicação (uso motivado de um código) e da informação estética (transformação, negação e destruição parcial efetuadas no interior desse mesmo código). É o mais complexo dos três estatutos/sistemas: além de fornecer aos signos lingüísticos a arbitrariedade entre os significantes e os significados e, ao texto, a motivação necessária para a concreção dos signos lingüísticos em elementos semiológicos, é capaz de se recolher nos primeiros, preenchendo-os de significados de naturezas as mais

diversas — psicológicos, econômicos, políticos, sociais, religiosos, etc. — e, nos segundos, manifestar-se claramente por meio de um aprisionamento numa escritura que convida, propõe e instiga uma “leitura ou deciframento” Sua manifestação é, assim, a de uma metalinguagem, na qual fala com e sobre a linguagem do sistema semiológico e a língua do sistema lingüístico. Seu deslocamento em relação ao sistema semiológico é originado pelo fato de que, dele, retira um conceito que lhe faltava como parcialidade, porque emprestado anteriormente ao conceito (significado) do sistema lingüístico. Deve ser considerado, pois, um estatuto segundo, porque deflagrado por um sistema anterior, primeiro. Sua complexidade, aqui, se renova: sendo o espaço de uma fruição analítica do sistema semiológico é, também, o espaço de vetores divergentes para esta mesma fruição e uma fonte inesgotável de conceitos completados por imagens acústicas arbitrárias.

A recursividade — sugerida, insinuada e timidamente afirmada — pode agora ser sistematizada, em quatro dimensões: a) uma movimentação de avanços e retrocesso no plano dos significados; b) preenchimento dos espaços vazios que acompanham formas plenas; c) as transformações do signo, sentido e significação ao passarem do sistema lingüístico para o semiológico para o ideológico para o lingüístico; e d) as relações de redução apontadas nos gráficos 1 e 2:

a) o conceito (significado) do sistema lingüístico avança para o sistema semiológico, constituindo-se em seu conteúdo. Este conteúdo (significado do sentido), por sua vez, avança para o sistema ideológico, retornando à condição de conceito. Este conceito (significado da significação) retrocede e fornece sua substância ao conceito do sistema lingüístico. A identidade entre o conceito do sistema lingüístico e o do sistema ideológico não é apenas de terminologia: o conceito do estatuto primordial é o resultado de uma conscientização coletiva ou individual de elementos fornecidos pelo conceito do estatuto segundo. É neste instante que se opera o maior deslocamento em todo o processo de recursividade: o sistema ideológico (contexto) fornece uma quantidade infinita de conceitos (que serão realizados parceladamente) que serão preenchidos por um significante elaborado segundo as possibilidades estruturadoras do sistema lingüístico (signo): o significado lingüístico é, então, anterior a seu respectivo significante. O *signo*, constituído, pode ser, a partir daí, manipulado em um *texto*, agora em termos de conteúdo deste sistema semiológico. A constatação desta dimensão de recursividade entre os estatutos/sistemas pode fornecer elementos para a compreensão da intertextualidade: nada numa obra é “produto inédito de uma inspiração pessoal, feito sem alguma ligação com as

obras do passado” (TODOROV, 1970b, p.11) Sendo uma linguagem, vale-se das combinações existentes previamente no domínio dos indivíduos que a realizam, inclusive o escritor, que, ao escrever um eles são a complexificação do texto: uma obra, editada ou não, passa a ser um ser no mundo, um indivíduo com corpo e idéias, à maneira dos indivíduos que a realizam, inclusive o escritor, que, ao escrever um (novo) texto vale-se de sua memória pessoal, da memória consensual e da memória literária, e elabora todas estas memórias na linguagem de seu texto, estabelecendo mais um elo da corrente recursiva;

b) o conteúdo do sistema semiológico (tomado ao conceito do sistema lingüístico) preenche a forma do texto, plena enquanto traz em si todo o estatuto primordial, mas ao qual falta, ao se erigir em estatuto primeiro, uma vibração existencial. O conceito do sistema ideológico (tomado ao conteúdo do sistema semiológico) preenche sua forma, também plena enquanto carrega em si todo o estatuto primeiro, ao qual falta, ao se alçar em estatuto segundo, uma conotação elástica. O que se percebe é que, se no sistema lingüístico o significado se apresentava anterior a seu significante, agora as posições se invertem pela presença da motivação (que estrutura as obras, porque é parte de um projeto estético), a reger a “leitura ou deciframento”: as formas (os significantes) dos sistemas semiológico e ideológico se mostrem anteriores, respectivamente, a seus conteúdo e conceito (os significados);

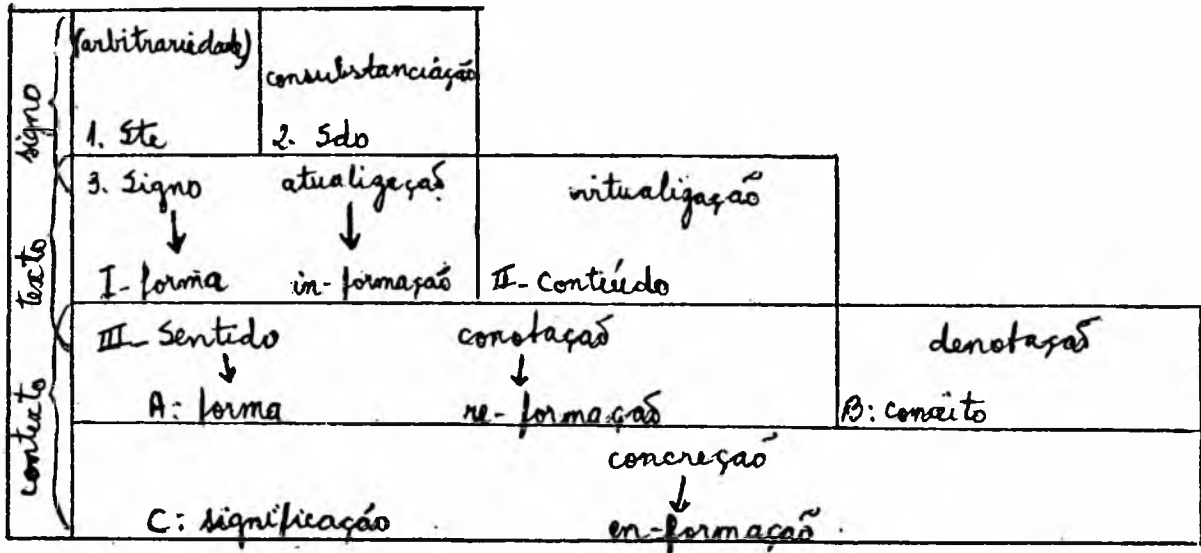
c) ao se constituir, o sistema semiológico toma sua forma ao signo (totalidade do sistema lingüístico); o sistema ideológico toma-a ao sentido (totalidade do sistema semiológico): a significação, “totalidade associativa” de uma forma e de um conceito contextuais, permanece plena: não é passível de nenhuma redução — ao contrário, é a possibilidade fornecedora de novos conceitos ao sistema lingüístico. Pode-se dizer que há uma tensão interna cada vez maior na passagem de um sistema a outro: o signo se reduz a uma forma, que se apropria do conceito do signo, formando um sentido — que é um novo signo; este se reduz a uma forma, toma para si o conteúdo do sentido, objetivando uma significação — que é um novo signo. Há, aqui, dois eixos recursivos bem distintos:

signo lingüístico → sentido semiológico → significação ideológica;
signo lingüístico → sentido semiológico → significação ideológica;
significante lingüístico → forma semiológica → forma ideológica, a identidade terminológica entre *forma* semiológica e *forma* ideológica é causal: a primeira (texto) deve, mediatizada pela linguagem, re-produzir a segunda (contexto);

d) a motivação entre os significantes e os significados é o elemento basilar da quarta dimensão da recursividade: o conceito (signi-

ficado) do signo lingüístico é o espaço da consubstanciação dos elementos fornecidos pela significação; este conceito se atualiza no signo lingüístico e se in-forma na forma (o significante) do texto, ao mesmo tempo em que se retoma em conteúdo (significado) virtualizado; este conteúdo conota o sentido do texto e se re-forma na forma (o significante) do contexto, enquanto se retoma em conceito (o significado) denotado; este conceito concretiza e enforma uma significação que se reverterá na própria substância dos conceitos dos signos lingüísticos.

O quadro abaixo aponta as dimensões da recursividade:



Todas as relações de redução operam a partir de um conceito que se in-tensifica em forma e conteúdo semiológicos, forma e conceito ideológicos, até que reconsiga sua significação. O significante lingüístico permanece o espaço absoluto da arbitrariedade. Se, no eixo dos signos, as relações operam a partir da atualização do signo lingüístico, promovem a conotação do sentido (signo semiológico) e terminam com a concreção da significação (signo ideológico), e se, no eixo dos significados, as relações operam a partir da consubstanciação do conceito (o significado lingüístico) que se virtualiza em conteúdo no sistema semiológico e se denota em conceito (no sistema ideológico) que se reverte em conceito consubstanciado do signo lin-

güístico, as relações finais de cada eixo são decorrentes: à consubstanciação (denotação + virtualização) sucede uma concreção (atualização + conotação): neste instante, pelas relações que ela estabelece ao se constituir em texto, a linguagem se mostra, plenamente, como o elemento mediador entre o texto (obra em si e o contexto (o exterior à obra)). Resta verificar a funcionalidade desta mediação, feita pelas mínimas estruturas significativas: os signos lingüísticos.

Saussure (1972, p.142) aponta duas relações possíveis entre os signos: a “relação associativa” e a “relação sintagmática” Jakobson (1975, p.37-41) amplia esta posição e define o “duplo caráter da linguagem” A relação associativa implica em “seleção e substituição”: “os signos estão ligados por diferentes graus de similaridade” A relação sintagmática “aparece em combinação e textura”: “os constituintes de um contexto têm um estatuto de contigüidade” A similaridade comporta eixos metafóricos; a contigüidade apresenta eixos metonímicos. Metáforas e metonímias dadas pela correspondência de suas relações com os respectivos aspectos paradigmático e sintagmático referidos na página 26. Levando a concepção de Jakobson para o terreno do texto constituído percebe-se que o trabalho de combinação e textura (relação sintagmática, metonímia) é o ponto fulcral da constituição do texto. A identificação das metonímias (correlação das posições tomadas frente aos signos tensos) possibilitará a verificação de que o texto mantém estreitos laços de contigüidade em relação ao contexto. Não obstante, é preciso verificar que um sintagma (a metonímia, o texto) é o resultado de um encadeamento de paradigmas (as metáforas, os signos). Poderia parecer que uma metonímia fosse uma soma de metáforas: na realidade, a operação é inversa — a seleção paradigmática, que elabora metáforas (designa-se “mulher” por “rosa”) é posterior à combinação sintagmática (produção de metonímia). A metáfora é, então, uma soma de metonímias: pense-se em “silêncio apertado”, uma metáfora, resultado final, pensado *a priori* como “um silêncio cuja intensidade impossibilitasse uma manifestação existencial”: mas perceba-se que o todo “apertado” só foi conseguido por processos de substituição das partes “intensidade” — “impossibilidade” — “desejo de existir”, substituídas por apenas um paradigma que se combina com outro (“silêncio”), produzindo-se uma metonímia. Assim, um texto é um resultado metafórico final só compreensível se forem deslindadas as metonímias subjacentes. E será esta sugestão metonímica que estabelecerá a relação de contigüidade entre texto e contexto (uma parte /texto/ reproduzindo o todo /contexto/).

Esta relação de contigüidade poderia ser aprofundada: se na língua o significante é arbitrário em relação ao significado, no texto a

arbitrariedade é substituída pela motivação: o texto é um signo motivado. Por ser basilarmente constituído de metonímias, a contigüidade estabelecida obriga a forma — o significante — do texto a reproduzir um contexto que lhe é anterior e posterior. Configuração, verossimilhança, imitação, representação, reprodução etc. passam a ser exigências repensáveis ao nível da verificação da linguagem metonímica do texto — linguagem que, se representa, configura, imita e reproduz, é por si mesma, valendo-se da “extensão e aplicação de certas propriedades de uma linguagem”, contiguando.

Desta maneira, dizer-se “o texto e o contexto” é abrir perspectivas para se perceber quais as relações efetivas entre estes dois estatutos, desvendar suas estruturas semiológica e ideológica, incorporando à análise a verificação do valor da mediação proporcionada pelo signo lingüístico — ressaltando-se a relação de contigüidade que este possibilita entre o texto (objeto final) e o contexto (evocado pela obra).

A abertura analítica oferecida por este tipo de trabalho ultrapassa os limites da descrição estruturalista e se vê ampliada por uma interpretação de intenção globalizante, que se afirma sobre a intelecção dos signos (sistema lingüístico) — especificando sua manipulação como constituintes de um texto (sistema semiológico) — e se volta, pela mediação estabelecida no interior deste texto, para a captação dos valores ideológicos do contexto exterior à obra, procurando estabelecer, até, uma dimensão mítica possível na transposição deste contexto (um objeto neutro a ser manejado conforme escolhidos instrumentos de composição) para um espaço literário próprio — o texto (um objeto individualizado).

A análise integral de um texto envolve, então, o deslindamento de seus mecanismos de composição — sua alquimia verbal, sua arquitetura formal, sua carpintaria metonímica — em busca não apenas de um sentido, mas de uma significação. Se, como foi proposto com a afirmação de Valéry, uma obra não pode ser vencida senão por um mergulho profundo nela mesma, em sua linguagem, é preciso, no entanto, e por esta mesma opção, aceitá-la em todo seu complexo recursivo e, preso a ele, realizar uma operação de dissecação que se sobrecarrega, como o próprio texto, de uma ironia e um paradoxo: é com o estilhamento da obra que se consegue, com um reagrupamento dos estilhaços, uma visão total desta obra. Esta visão total, uma “análise imanente” (ADORNO, 1973, p. 76) da obra, à procura de uma unidade que só pode ser pensada como “uma que sofre a tensão entre seus momentos” (ADORNO, 1973, p.97), deve partir de uma desconfiança do objeto a ser analisado: a penetração neste objeto só será possível por uma hesitação dialética que se coloque do

ponto de vista do texto (um tesouro roubado ao sistema lingüístico) e, dentro deste texto, esclarecer o sentido do roubo, elucidando-lhe a linguagem contígua a um contexto que lhe forneceu a significação: entra-se *no* texto (sistema semiológico) e chega-se ao contexto (sistema ideológico) via metonimização do signo (sistema lingüístico).

4. *A ANÁLISE CONTEXTUAL — AS BANDEIRAS DESFRALDADAS*

Afirmar que “o texto é o contexto” é considerar o objeto individualizado *texto* passível de uma opacidade total que o transforma no próprio *contexto*, um objeto neutro. Supor que “o contexto é o texto” é ver neste texto uma transparência tão grande, de maneira que ele se manifeste apenas referencial. Nos dois casos, o composto num texto não é mais o que ele evoca (um trabalho de elaboração lingüística do objeto evocado) mas sim o próprio objeto evocado. Trata-se de fazer valer, com exclusividade, uma similaridade inexistente: o texto como o espaço do contexto, a linguagem encarregada apenas de uma função referencial, o significado entendido como o real. Ora, o objeto evocado é neutro, justamente na medida em que é capaz de fornecer uma gama inúmera de vetores de significação sem, no entanto, pretender que apenas um deles seja o único. Esta visão analítica se distorce ao sobrepor esta neutralidade ao texto, invalidando-o como forma e fazendo-o valer apenas pelo conteúdo. O texto é considerado como o espaço da motivação entre significantes e significados, mas vale-se apenas dos significantes na medida em que sejam os suportes gráficos dos significados, não se considerando que estes apenas existem em função da natureza motivadora do eixo conceito lingüístico → conteúdo semiológico → conceito ideológico. O primeiro termo passa a ser um significante, o segundo se estabelece como o significado que lhe corresponda (motivado e posterior); ao conceito ideológico confere-se o valor de um “total associativo” dos dois anteriores. Mas apenas o conteúdo semiológico (o significado desta visão) se apresenta capaz de manifestar uma mensagem: seu significante, (consubstanciado e ignorado) é imediata e simultaneamente considerado virtualizado e obrigado a denotar um conceito — função específica da mensagem referencial. Sem ambiguidades, este texto é pretendido como substituto do real: a mediação lingüística e os eixos recursivos não são verificados. Existe apenas uma possibilidade de realização do texto: aquela que o vê como uma fonte segura de informação ideológica sobre a sociedade, um testemunho de suas transformações, a denúncia simplista dos fatos sociais políticos, morais, religiosos, econômicos, folclóricos, históricos. E, a partir da constatação de sua presença no texto, são colhidos dados para a comprovação de teses políticas, econômicas; reforços para campanhas de de-

fesa (ou ataque) de normas morais, religiosas. Textos assim analisados são erigidos em monumentos ideológicos e passam a ser os efeitos de causas não literárias: a análise (uma operação posterior) atribui ao ato de escrever a obra (um trabalho anterior) uma função extrínseca à literatura, determinando-a por causas externas. As análises cessam quando se estabelece a verdade (ou inverdade) do meio social real (e não o “meio social” do texto, re-produzido com dados do real ou não) e quando se consegue provar, a partir do e no texto, as verdades das ciências que sistematizam em campos diferentes as parciais verdades do homem: o texto se impõe objetivamente, explicado por fundamentos psicológicos, físicos, metafísicos, sociológicos, etnográficos, etc. Desta maneira, o ato de escrever torna-se um trabalho de natureza social, de elaboração de denúncias de momentos históricos determinantes: melhor escritor será aquele que souber fazer transparecer em seus textos as nervuras sociais, o denominador comum entre suas aspirações e as dos outros homens: chega-se, assim, ao óbvio de uma literatura vista como pretexto: “É notório que, no fundo, a Lukács o atrai mais a sociedade do que a literatura; e a política mais do que o estudo da sociedade.” (IMBERT, 1971, p. 122) E suas análises de Balzac, têm, como resultado, não só revelar, erguendo o texto como prova, a falsidade de uma tentativa capitalista de solução de problemas do povo (*Os camponeses* — 1973a) e a problemática da mercantilização do espírito (*Ilusões perdidas* — 1973b), mas também conferir a Balzac uma posição de honra entre os escritores realistas. O texto é a prova cabal de um crime denunciado; o escritor, o assassino redimido pelo conhecimento profundo do processo histórico; o crítico, o juiz parcial que, além de absolver o acusado, o acumula de medalhas e galardões. Mas tais considerações sobre um texto, presentificado sempre como um “microcosmo artístico de um macrocosmo social” (IMBERT, 1971, p.123), eliminam quase toda a possibilidade de um reconhecimento consciente da potencialidade artística de um escritor. Se Marx, Lukács e Malenkov reconhecem ser o “tipo” um elemento fundamental para a feitura de um romance realista, por outro lado, em termos de análise de um texto como arte literária, param por aí: “o problema do tipo é sempre um problema político” (Malenkov, in IMBERT, 1971, p. 123). Constatada a existência dos “tipos”, a análise se farta a considerar o ato de elaborar tipos: resta vê-los na extensão do texto e, principalmente, na intenção que encarnam.

Este “encarnar” situa-se na base da “teoria do reflexo”; “para todo o grande escritor, o verdadeiro critério da grandeza literária era sempre a fidelidade frente à realidade, o apaixonado desejo de uma reprodução completa e real da realidade” (LUKÁCS, 1973c, p. 217) Esta paixão manifesta a exigência do partidismo político do es-

critor, em seu sentido amplo, não necessariamente marxista, que, se não anula o ecletismo dos estatutos do texto e do contexto, pretende, no entanto, que o escritor se engaje na arquitetura dos “tipos” elegidos: se não há a necessidade de um engajamento político, há, por outro lado, a exigência de uma fidelidade ao instrumento composicional “tipo” — “sempre um problema político” Se um “método é sempre necessário para construir um objeto” (MACHEREY, 1971, p. 13), então este objeto individualizado — o texto — é uma “realidade *secundária, segunda*, o que não significa que não exista em virtude de leis que lhe sejam próprias” (p. 56): pelo fato de se apropriar de elementos externos à literatura, define-se como trans-realidade na medida em que, para ser decodificado e reconhecido, precisará deixar à mostra os mesmos elementos que o corporificaram: uma certa ilusão se convencionou no texto, mas é justificada por significações ideológicas determinantes. E ideologia, neste caso, é o trabalho de se retirar apenas uma máscara dentre todas as que cobrem o texto.

Este tipo de análise, de pretensões altamente esclarecedoras — deslindamento do passado para que melhor se compreenda o presente, e sua viabilidade ou não — fundamenta-se, também, em farta instrumentação psicológico-psicanalítica. Da verificação do psiquismo das personagens (os paradigmas de um texto-prosa) retém-se apenas seu desenvolvimento no encadeamento sintagmático da trama para que se confirme traços, freudianos ou não, e para que, inclusive, e num desejo ainda altruísta, sejam abordados aspectos positivos ou negativos constatados nas personagens e nos indivíduos reais: há a formação de verdadeiras cruzadas “moralizadoras” — os traços positivos são realçados e incentivados, os negativos são acusados e desvalorizados. Quando, ainda, um crítico contextual, valendo-se da Psicologia, faz da obra uma via “para penetrar no psíquico do autor”, a debilidade de seu trabalho, em termos do estético procurado, se mostra mais visível: “a Literatura se reduz a simples sintoma, e o autor constitui o verdadeiro objeto de estudo.” (TODOROV, 1970b, p. 159) Uma análise contextual pode, ainda, apoiar-se em outros paradigmas — os fatos históricos — e reduzir o texto literário à posição de um manual de história. A referencialidade volta a ser o lugar-comum da autonomia reduzida: ler *Guerra e paz* de Tolstói e se equilibrar numa análise que se firme sobre o pano de fundo histórico; ler *Mensagem* de Fernando Pessoa e apanhar certos índices e, com eles, confirmar as histórias de Portugal.

Sociologia, Psicologia, História, o escritor as conhece, pelo menos o empírico suficiente para fazer vibrar em tudo o seu texto: fazer destas ciências o ponto de partida e chegada de uma análise apenas

contextual — implicando, obviamente, uma posição ideológica frente a um elemento francamente ideológico — é elaborar sociologismos, psicologismos, historicismos, e não considerar que a função deste crítico (erigido em sociólogo, psicólogo/psicanalista, historiador) seria “reencontrar o caminho pelo qual a realidade histórica e social se exprimiu através da sensibilidade individual do criador” (Goldmann, in BASTIDE, 1971, p. 23) — uma nova posição dentro desta perspectiva sociocontextual e que, inclusive, considera o problema da recursividade dos sistemas na escrituração de um texto, como bem o comprova Sartre (1965, p.115): “a obra de arte não é um sonho, é um trabalho; em consequência, é um combate com a realidade, uma realidade que é perfeitamente verbal”

4. A ANÁLISE TEXTUAL — OS ALICERCES À VISTA

Se a intenção de uma crítica contextual se alarga à procura de “homologias estruturais” entre o contexto e o texto, a crítica textual, num paradoxo interno, enquanto amplia sua instrumentação, reformulando os conceitos manejados, parece fechar-se cada vez mais sobre seu objeto: a linguagem do texto. O *new criticism* e a crítica temática propugnavam uma absoluta prioridade ao texto-em-si, no que são seguidos por formalistas, estruturalistas e semiólogos. Aqui, à medida em que novos nomes aparecem, as teorias se complicam e uma lista cada vez maior de termos é formulada: a “in-tensão” de Tate, a “*plurisignation*” de Wheelwright, as “redes de significado” de Richard, a “visão integradora” de Starobinski; o “sistema de fatores correlativos” de Tinianov, o “motivo” e a “motivação” de Tomachévski, as “funções básicas” de Propp, a “classificação tipológica” de Vinogradov, a “tipologia das formas narrativas simples” de Chklóvski e Eichenbaum (TODOROV, 1970a, p. 27-50); a “semánalise” de Kristeva, a “isotopia” de Greimas, o “geno-texto” e o “feno-texto” de Saumjan/Soboleva, a “categoria situacional” de Geninasca, os “*semantic markers*” de Katz e Fodor, as “isotopias classemáticas, semiológicas, semêmicas ou horizontais, metafóricas ou verticais, semânticas e lexicais” de Rastier (GREIMAS, 1972). Se para o estruturalismo a estrutura é uma pré-significação (e o texto-enquanto-movimento seria a arquitetura dos significantes), e para o *new criticism* a estrutura é dada pelo conjunto dos significados, o divórcio dos elementos participantes do “total associativo” *signo* concorre para a afirmação de uma redução situada entre dois fogos, numa mesma tendência crítica: se a estrutura é dada, por um lado, pelos significantes, e, por outro, pelos significados, ela é passível de uma formulação tautológica: a estrutura é a estrutura, analisada sob perspectivas diferentes. Igualmente, se “o texto não é o contexto”, o texto não é outra coisa senão *texto*; se “o contexto não é o texto”, convém lembrar que um contex-

to só se manifesta através de um texto — o ideológico não é o semiológico, mas só existe enquanto constituído em *texto*. Assim, um texto é sua própria estrutura e, ao mesmo tempo, dos elementos reais que o tornam fictício. Nas análises estruturais, o texto vale pelos significantes e as relações estabelecidas por eles; os *new critics* tomam a rede de significados como o significante do signo *texto*. Por uma atitude ou outra, o elemento significação (o contextual, o ideológico) não é observado: a forma prevalece sobre o conteúdo.

Se para Barthes (1974b, p.146) a “poesia é um *clima*” convém verificar que este “*clima*” é assegurado pelo contato com os significantes do texto que, em seu encadeamento, produzem a significação decorrente da convergência dos significados anteriores a eles, mas só catalogados *a posteriori*. Barthes (1970, p. 162) afirma que “a obra é sentido suspenso: ela se oferece com efeito ao leitor como um sistema significante declarado” Esta “suspensão do sentido” é o “*clima*” onde se “vê o significante ligado, como que de perfil, a alguns significantes virtuais dos quais ele está ao mesmo tempo próximo e distinto” (p. 46): esta ubiqüidade do significante é que proporciona o *prazer do texto*, quando “uma espécie de exatidão maníaca da linguagem” atribui ao texto o caráter de um “artefato lexicográfico” (BARTHES, 1974a, p. 64 e 66). Desta maneira, o *texto* é o “silêncio que se diz em palavras” (MELO E CASTRO, 1973, p. 9-10) — “silêncio” que subsiste por “suspensão” num “clima” só possível pelas “palavras” (a face significante do signo) e seus processos de estruturação.

Poder-se-ia recordar o capítulo “Semântica da metáfora” (1974b) em que Eco trata de uma “substituição metafórica particular identificada no *Finnegans Wake*” (p.78) para perceber a que “artifícios diabólicos” o crítico recorre para penetrar no universo do sentido concentrado no manejo dos significantes: “*sang + sans + glorians + Sanglot + riant dá ‘Sansglorians’*” (p.83); ou então um “ensaio de leitura de Rimbaud” em que Claude Zilberberg (in GREIMAS, 1972, p.140-154), analisando o poema *Bonne pensée du matin* estabelece uma nova estrutura estrófica (um novo “esquema narrativo”) a partir de oposições aos níveis sintático, fonético, léxico e tipográfico presentes na “armadura semiótica do poema”; ou, ainda, *As leituras das isotopias espaciais em ROTAÇÃO de Murilo Mendes* (DURIGAN, 1974, p.117-143).

O que se percebe é que, se a crítica contextual atribui ao objeto analisado uma força retórica (ou simplesmente informativa) sem reconhecer no texto suas qualidades real e exclusivamente literárias, por outro lado, a crítica textual torna-se, cada vez mais, um campo para iniciados que, por caminhos-instrumentos-gráficos sempre mais sofis-

ticados (se bem que, com este procedimento, levantem a planta baixa de um texto, valorizando — sem, no entanto, conferir-lhe medalhões — o autor), estabeleçam *apenas* o sentido, e não a *significação* do texto. Interrompem o trabalho a meio caminho: bastaria somente que se atentasse para a relação de contiguidade patente entre o sentido (texto) desvendado (a linguagem é sempre esmiuçada às últimas consequências) e a significação (contexto), para que se conseguisse uma análise integral deste texto. Instrumentos não faltam: seu material é o suporte formal; bastaria considerar-lhe a consubstanciação significativa, e, em decorrência, penetrar nos eixos de recursividade para que se obtivesse uma visão global da obra: do texto (e o caráter mediador do signo, estilizado cerebralmente) ao contexto, e de novo ao texto, para a confirmação das hipóteses levantadas.

As análises textual e contextual — a primeira explorando o sentido, a segunda assinalando o óbvio da significação — mutilam o texto, cuja característica real é a de não ser apenas sentido, nem apenas significação, e sim um sentido que significa, oculto por uma elaboração lingüística que o revela, já que “a função da escritura do romance (ou outra narrativa) é colocar a máscara e, ao mesmo tempo, apontá-la.” (BARTHES, 1974b, p.136) Na atitude de mascarar e apontar o disfarce, disfarçadamente, está o problema da Semântica (magia do signo, alquimia do verbo, arquitetura da forma, carpintaria do conteúdo — a construção de um sentido em busca de uma significação pressentida, por processos metonímicos): relevando-a (análise contextual), ignora-se a especificidade literária, colocando a obra no plano do, por exemplo, discurso filosófico; relegando-a (análise textual), elabora-se uma descrição da obra, recusando a pertinência dos temas para a crítica literária (TODOROV, 1970b, p.99-100).

6. *A SUPERPOSIÇÃO ALTERNATIVA — O FADO HETEROGÊNEO*

As possibilidades de análise de um texto foram esgotadas e, como se leu, um maior número de páginas tateia, rebuscando-se um pouco, o estabelecimento de critérios suficientemente gerais para a descoberta de um caminho crítico prático que englobe o texto ao contexto (de onde ele saiu, para onde ele volta), tocando em implicações consideradas imediatas, e que permitisse submeter, sob uma definição comum, a prosa e a poesia. Se a análise chamada integral, de filiação crociana, afirma que “a arte é fundo com forma ou forma com fundo” (IMBERT, 1971, p. 208), o dimensionamento exposto neste trabalho é uma visão (não tão) pessoal do problema, uma exposição sintética de experiências e esforços experimentados em pequena criação: foi um processo de enquadramento de uma vivência

que sobrevive dentro de uma memória que engloba o não projetado, o nascido e o analisado. A questão, agora, é verificar o destino que uma obra teve, a verificação de parte de um acervo crítico resultante de pontos de vista diferentes aplicados ao ato de fruição analítica de um texto, unindo-o ou não ao contexto, estabelecendo ou não a elaboração lingüística como elemento mediador. A questão, agora, não vergentes: o problema é que opções extremadamente textuais ou contextual ou integral: quando se afirma “o texto e/ou o contexto”, a visada é a penetração da memória (escrita) deixada pelos textos fruídos, de uma maneira ou outra. Embora se reconheça que análises meramente contextuais ou textuais não são atitudes de real reconhecimento do caráter verbal e transverbal da literatura, sabe-se que a análise integral não é “a boa tendência que procura uma mistura equilibrada das duas tendências, numa dosagem racional do estudo de formas e do estudo de conteúdos. A própria distinção entre forma e conteúdo deve ser ultrapassada.” (TODOROV. 1970b, p.100) Mas as visadas textuais ou contextuais são a concretização da verificação da sinceridade ou do senso de realidade do escritor em direções divergentes: o problema é que opções extremadamente textuais ou contextuais oferecem visões parciais e, em alguns casos, deformadas. Um avanço globalizante pretende ser a “*Gramática do Decâmeron*” de Todorov, em que são acentuadas as possibilidades metafóricas (somas de metonímias) do verbo *punir*, visto semanticamente mas à procura de elementos que configurem um contexto social em que as leis são transgredidas, respeitadas ou burladas, e, também, a caracterização de “categorias primárias” e “secundárias” “que permitem definir as partes do discurso” e “as propriedades dessas partes”, respectivamente. (1970a, p.140): é uma tentativa de, ainda usando o texto como pretexto, conseguir ir além de uma análise meramente formal (textual) para, através dele, penetrar numa realidade social (contexto) e verificar como este exterior se encontra contíguo na obra.

Mas trabalhos deste tipo estão sendo apenas palpados: mesmo o projeto de Todorov se atém, basilarmente, em perspectivas formais. E se os enfoques textuais ou contextuais restringem a totalidade que emana do texto, não significa que haverá a necessidade de gênios críticos: apenas um uso sensibilizado e conceitual de “todas as disciplinas possíveis — história, sociologia, filologia, psicologia” (IMBERT, 1971, p.209) para que se recupere toda a obra — a obra como um todo: um *trabalho* crítico, e não apenas a simpatia de gosto ou a objetivação de teorias pessoais ou socializantes. E enquanto o futuro não se presentifica, uma penetração na memória (no memorial) da crítica bem mostraria o fado heterogêneo atribuído a uma obra: uma superposição alternativa segundo um enfoque sobre o texto e/ou o contexto.

Grande Sertão: Veredas tem sido penetrado por um ou outro flanco, ou pelos dois. A análise de Walnice Nogueira Galvão (1972) centra-se em “um estudo sobre a ambigüidade” (p. 3) fornecido pela “matéria” (conteúdo) da obra, desdobrada: “uma, a matéria historicamente dada, que está na consciência da cultura; outra, a matéria imaginária” A primeira é “a matéria do sertão, com o homem pobre do meio rural brasileiro, seu estilo de vida, sua maneira de enfrentar o mundo, o sistema de dominação vigente, a violência que o garante”; a segunda é a própria composição do romance, que “repousa na seleção de um monólogo que introduz, ao nível da narração, uma dupla perspectiva, que é a do narrador-personagem” (p. 12): a análise aproveita a segunda matéria (“a linguagem e a fala”) na medida em que ela (o signo atualizando o texto, e este conotando o contexto) possa concretizar o que “é privilegiado no romance (:) um dos aspectos desse meio, qual seja o cangaço, com o jagunço como figura central” (p. 12)

Pedro Xisto (1970, p.7-39) parte “à busca da poesia”, numa “revisão dos conceitos diferenciados de prosa (artística) e poesia” (p. 7): percorre todo o romance à procura da “expressão poética” possibilitada pela “palavra, como entidade” (p. 10): “ubiquação enfática de preposições ou de locuções prepositivas e adverbiais” (p.10); “autonomia e (...) multiplicada força denotativa de simples adjetivos articulares”; “a força — toda contida e pessoal — de um pronome”; “a prosa fluvial, torrencial, multidimensional, arrebatando as comportas da gramática” (p. 11) — a “revitalização” (p. 15) dos fatos da vida pela elaboração lingüística.

A análise de Augusto de Campos (1970, p. 41-70) procura pontos de contato, no plano semântico da obra, com o *Finnegans Wake* de Joyce, acentuando que “os grandes conteúdos do *Grande Sertão*, como os de Joyce, se resolvem não só através da, mas na linguagem” (p. 42). Uma análise do “esquema circular, da narrativa que propõe um retorno sobre si mesma” — a versão e a reversão, o “curso, ricorso de Vico e Joyce nos lábios de Riobaldo” (p. 49) se encaminha, novamente, para uma verificação de desenvolvimentos de uma “temática de timbres” (p. 55), a propósito da elaboração lingüística distribucional dos fonemas /n/ e /d/, com fixação de motivos musicais em *demênio*, *redemunho*, *nonada* e *no nada*, e exemplificação de preficado”, do nome *Diadorim* (“Dia + adora + im” e “Diá + dor ficado”, do nome *Diadorim* (“Dia + adora + im” e “Diá + dor + in” — p. 61).

A análise de Haroldo de Campos (1970, p. 71-76) repousa na maneira de Guimarães Rosa “considerar o problema da linguagem” (p. 71): novamente um paralelo com o Joyce de *Finnegans Wake*, acompanhado de Robbe-Grillet, Michel Butor, Pound, com ênfase no

fato de que “não é a estória que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura o personagem e a ação, devolvendo a estória” de um “onceiro, perdido na solidão dos gerais, que recebe em seu rancho a visita inesperada de um viajante cujos camaradas se extraviaram” (p. 73): a linguagem (os signos lingüísticos) do “onceiro” são catalogados, aclimatados, explicados.

A análise de Manuel Cavalcanti Proença (1959, p. 153-241), ressaltada a modéstia do crítico, “troteando sem grandeza, campo afora, por seiscentas páginas sem capítulos” (p. 153), enfoca, em primeiro lugar, as personagens e as relações estabelecidas entre elas, em três planos (o subjetivo, o coletivo e o mítico), ressaltando o heroísmo de Riobaldo, e afirmando que “não há dúvida que se trata de uma epopéia (p. 161); em seguida, são verificados “aspectos formais” do romance, visando o enquadramento de uma “busca da oralidade” pretendida por Guimarães Rosa: agora são explorados os latinismos, arcaísmos, palavras eruditas, indianismos, sufixação, prefixação, transformações fonéticas, expletivos, pleonasmos, superlativos, aliterações, jogos sonoros, ordem sintática emocional, coliterrações, rimas em consonância, rimas toantes, ritmo tônico, onomatopéias, multiplicação dos toponímicos, juntando todos estes procedimentos de elaboração lingüística ao caráter épico através de uma exploração semântica de *navegar, remar, travessia, mar*

Cinco análises, cinco fados à espera de um ponto convergente:

- a) o “estudo sobre a ambigüidade” perpassa a elaboração lingüística pretendendo chegar (e chega) ao contexto;
- b) a “busca da poesia” se apoia na elaboração lingüística para estabelecer critérios de identidade entre prosa e poesia como textos;
- c) a mediação lingüística desenvolvida por uma “*temática de timbres*” aproxima a decomposição de *Diadorim* ao trabalho de *découpage* procedido por Eco a propósito de “Sansglorians”, no *Finnegans Wake*;
- d) a análise da elaboração lingüística em primeiro plano pesquisa parte desta elaboração, a linguagem do “onceiro”, *uma* personagem;
- e) o “troteando sem grandeza” verifica aspectos textuais, contextuais e problemas de gênero, em capítulos separados, como se fossem ensaios isolados.

Nos cinco trabalhos verifica-se, como estatuto predominante, o reconhecimento do valor artístico do sistema lingüístico na efabulação do romance: Augusto e Haroldo de Campos se detêm na caracte-

rização do tratamento lingüístico; Walnice Nogueira Galvão avança até o contexto social; Pedro Xisto se afasta para a discussão de problemas estéticos; Manuel Cavalcanti Proença situa-se ora no contexto, ora no texto, ora se afasta para classificar o romance. Vasta memória crítica: é forçoso reconhecer que “o fato de que os juízos do crítico não se imponham como verdades universais, não quer dizer que sejam constituídos de fúteis experiências estéticas e valores ilusórios” (IMBERT, p. 215) Convém reformular este juízo em favor da análise integral: “experiências estéticas” variadas são pontos de vista ideológicos pessoais, não invalidam uma atividade crítica; mas reconheça-se que “verdades universais” são apenas aquelas que façam da obra uma significação em todos os sentidos — a verdade total de uma obra, tudo aquilo que o autor quis fazer significar por meio dela —, algo até hoje não realizado sobre, por exemplo, *Les paysans*, de Balzac: se *Grande Sertão: Veredas* recebe medalhões pela elaboração lingüística, os camponeses de Balzac ainda (?) não tiveram reconhecida a transcrição de sua fala, em 1844: apenas sua problemática social tem sido valorizada em análises contextuais.

Não obstante, o que se pode concluir é que, tanto no ato de criar quanto no de analisar, “as palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam” (TODOROV, 1970b, p. 177) em virtude da ampliação do número de coisas que cercam o homem. Mas em função desse mesmo aumento é necessário reatá-las ao homem, colocando-as, cada vez mais, até definitivamente, no contexto de significação em que ele vive.

*

* * *

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W.

1962 “Discurso sobre lírica y sociedad”, in *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel.

1973 *Notas de literatura*. Rio, Tempo Brasileiro. (Trad. port.: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva)

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de

1974 “O texto literário e seus códigos”, in *COLÓQUIO/LETRAS* nº 21. Lisboa.

BARTHES, Roland

1970 *Crítica e Verdade*. São Paulo, Perspectiva. (Trad. port.: Leyla Perrone-Moisés)

1972 *Mitologias*. São Paulo, DIFEL. (Trad. port.: Rita Buongiorno e Pedro de Souza).

- 1974a *O prazer do texto*. Lisboa, Edições 70. (Trad. port.: Maria Margarida Barahona)
- 1974b *Novos ensaios críticos/O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix. (Trad. port.: Heloysa de Lima Dantas e Annie Arnichaud e Álvaro Lorencini)
- BASTIDE, Roger**
- 1971 *Arte e Sociedade*. São Paulo, Cia Editora Nacional/EDUSP (Trad. port.: Gilda de Mello e Souza)
- CAMPOS, Augusto de**
- 1970 “Um lance de ‘dês’ do *Grande Sertão*”, in *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.
- CAMPOS, Haroldo de**
- 1970 “A linguagem do iauaretê”, in *Guimarães Rosa em três dimensões*.
- CASAI MONTEIRO, Adolfo**
- 1965 *A palavra essencial*. São Paulo, Cia Editora Nacional/EDUSP
- DURIGAN, Jesus Antonio**
- 1974 “As leituras das isotopias espaciais em *Rotação* de Murilo Mendes”, in *SIGNIFICAÇÃO* nº 1.
- ECO, Umberto**
- 1974a *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva. (Trad. port.: Pérola de Carvalho).
- 1974b *As formas do conteúdo*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP (Trad. port.: Pérola de Carvalho).
- GALVÃO, Walnice Nogueira**
- 1972 *As formas do falso*. São Paulo, Perspectiva.
- GREIMAS, Algirdas Julien**
- 1972 “Pour une théorie du discours poétique”, in *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Larousse.
- IMBERT, Enrique Anderson**
- 1971 *Métodos de crítica literária*. Coimbra, Livraria Almedina. (Trad. port.: Eugénia Maria M. Madeira de Aguiar e Silva)
- JAKOBSON, Roman**
- 1975 “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”, in *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix. (Trad. port.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes).
- LUKÁCS, György**
- 1973a “Balzac: *Los campesinos*”, in *Sociología de la literatura*. Barcelona, Ediciones Península. (Trad. esp.: Michael Faber-Kaiser Org.: Peter Ludz)
- 1973b “Balzac: *Ilusiones perdidas*”, in *Sociología de la literatura*.
- 1973c “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels”, in *Sociología de la literatura*.

MACHEREY, Pierre

1971 *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa, Editorial Estampa.
(Trad. port.: Ana Maria Alves)

MELO E CASTRO, Ernesto Manuel de

1973 *O próprio poético*. São Paulo, Edições Quíron.

PAZ, Octavio

1973 “Los signos en rotación” in *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti

1959 “Trilhas no Grande Sertão”, in *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio, José Olympio.

RICARDOU, Jean

1965 depoimento in *Que peut la littérature?* (Org.: Yves Bruin)

SARTRE, Jean-Paul

1965 depoimento in *Que peut la littérature?*

SAUSSURE, Ferdinand de

1972 *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo, Cultrix/EDUSP (Trad. port.: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein)

TODOROV, Tzvetan

1970a *As estruturas narrativas*. São Paulo, Perspectiva. (Trad. port.: Leyla Perrone-Moisés).

1970b *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.

WELLEK, René e WARREN, Austin

1962 *Teoria da Literatura*. Lisboa, Europa-América.

XISTO, Pedro

1970 “À busca da poesia”, in *Guimarães Rosa em três dimensões*.

ZILBERBERG, Claude

1972 “Un essai de lecture de Rimbaud: ‘Bonne pensée du matin’”, in *Essais de sémiotique poétique*.

A METÁFORA NA POESIA INGLESA DE FERNANDO PESSOA.

Catarina Tereza Feldmann

Confrontando os poemas ingleses de Fernando Pessoa com seus escritos em prosa, sobretudo os artigos de *A Nova Poesia Portuguesa*, onde explica os princípios da poesia portuguesa moderna, tais poemas em uma língua que não a sua materna permitem equacionar seus processos criativos.

De fato, bem antes de se iniciar como poeta em vernáculo, aquele que viria a ser o maior poeta português moderno compôs largamente em língua inglesa. Havia freqüentado escolas inglesas em Durban e em inglês desabrochava para a vida intelectual. E mais, esse idioma parece ter ficado para sempre como a língua de sua inteligência: nela pensava e estruturava seus esquemas mentais. Também foram de língua inglesa os primeiros poetas e escritores que o influenciaram como Shakespeare, Milton, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Byron, Emerson, Poe, Whitman, etc. Compreende-se, assim, porque Pessoa se lançou às primeiras tentativas poéticas em inglês: dominando a língua estrangeira com perfeição e tendo definido seus padrões estéticos ideais baseado nas leituras que fizera de poetas que se exprimiram nesse idioma, valia-se do mesmo meio de expressão para se aproximar de seus modelos. Além disso, em inglês podia construir livre de interferências emotivas, pois, de certa forma, nessa língua conseguia trabalhar diretamente da inteligência: no idioma de sua intelectualidade dificilmente conseguiu transmitir suas verdadeiras emoções (1).

O primeiro heterônimo, o inglês e juvenil Alexander Search, escreveu cerca de uma centena de poemas (2), na "busca" (Search), ao

(1. — Na sua biografia de Fernando Pessoa, João Gaspar Simões declara que "Se 'pensava' já em inglês, como, de resto, pensará toda a vida, a verdade é que não 'sentia' como inglês, o que, aliás, nunca, em verdade, psicologicamente, virá a acontecer, como veremos" (*Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 2ª edição, Lisboa, Livraria Bertrand, s/d, p. 71).

(2). — Georg Rudolf Lind afirma que "na famosa arca de Pessoa", havia "as listas completas (ou quase completas) dos Sres. Search e Ch. R. Anon, num total de 115 poesias, escritas todas elas entre 1903 e 1909". G.R. Lind, "A Poesia Juvenil de Fernando Pessoa", *Humboldt* 8, nº 17, 1968, p. 26.

que parece, de conscientizar seus temas centrais e a melhor maneira de exprimi-los. ,

Nas composições seguintes, ou seja, nos 35 *Sonnets* e na coletânea *The Mad Fiddler*, Pessoa deixa entrever que já havia encontrado uma “técnica” de composição poética bem próxima dos ideais propostos nos artigos de *A Águia*. Em linhas gerais, o último desses artigos, “A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico”, considera que a poesia moderna em Portugal seria uma poesia de “vida interior”, de “alma” e, portanto, “subjectiva” e, ao mesmo tempo, preocupar-se-ia com a natureza, sendo “por isso também uma poesia objetiva”. Assim, caracterizar-se-ia pelo “vago”, pela “subtileza” e pela “complexidade” (explicados no mencionado artigo) e, ao mesmo tempo, pela “nitidez”, pela “plasticidade” e pela “imaginação”. Ao tratar desses elementos responsáveis pela objetividade, Pessoa afirma que tinha em mente a obra dos românticos que “pensam por imagens”, imagens provenientes da natureza sentida como real exterior. Em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, volta ao assunto:

De novo, o que o romantismo trouxe foi o sentimento, propriamente tal, da Natureza. (A renovação da metáfora e da imagem). (3)

Com efeito, se observarmos os poemas ingleses de Pessoa, veremos que, tal como os românticos e simbolistas, tratam de emoções e sensações; a utilização de metáforas “nítidas” e “concretas”, à maneira romântica, evita, porém, que o Poeta se perca no “desequilíbrio” “degenerativo” que desprezava nos simbolistas. E as imagens empregadas por Pessoa lembram muito às dos poetas românticos ingleses: Coleridge, Wordsworth, Shelley, Byron, etc. A identidade nessa porção da obra pessoana faz-se mais evidente, pois tendo sido escritos no mesmo idioma, os significantes coincidem: *abyss, meadows, glades, sky*, etc. Convém acrescentar que esse tipo de metáfora, extraída da natureza concreta, deve ter sido absorvida por compartilharem, Pessoa e esses poetas ingleses, algumas posturas básicas perante o mundo: o platonismo ou transcendentalismo (em Pessoa, com laivos de ocultismo) e a simpatia, o amor, pela Natureza. Dessa forma, não veio apenas a imagem, mas a imagem aglutinada a algumas conotações que possuíam nas obras daqueles poetas.

A fim de observar o que ocorre na poesia inglesa de Pessoa no que diz respeito às metáforas e suas estruturações, focalizaremos ape-

(3). — *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, s/d, p. 146.

nas um conjunto metafórico: aquele relacionado com o claro e o escuro e as cores vivas, como o azul, o verde, o amarelo e o vermelho.

Dentre as metáforas recorrentes nos Poemas Ingleses, cabe a “noite” (*night*) com seus correlatos “escuro” (*dark*), “escuridão” (*darkness*) e a “dia” (*day*), “luz” (*light*), “clareza”, “iluminado” (*lit*), ou ainda a “estrelas que brilham na noite”, um dos maiores índices de frequência. O sentido vem explicado nos *Textos Filosóficos*:

Simile of “substance and shadow” The realities (secondary) are will (*substance*) and *idea* (light), (but a light from within, created by the substance) the shadow they produce is the body. (4)

e ainda,

It is evident then that ideas are real and things shadows incarnate. (5)

Nessa concepção platônica, tudo que se relaciona com *luz* indicaria o ideal, a essência das coisas; atingir essa luz, penetrar a “sombra”, a aparência das coisas em busca de sua essência, eis a meta primordial dos mecanismos conscientes de Pessoa. Opondo-se a essa luz, ao “dia”, acha-se a “noite” que indica, portanto, aquela porção de nossa existência indevassável à luz da razão. A “escuridão”, como verificaremos a seguir, jamais se apresenta totalmente negra: rasgam-na raios ou pontos luminosos, reflexos do mundo exterior, das emoções e sensações, que atingem o pensamento, ou seja, idéias relativas ao mundo sensível. O desespero do poeta de “Ceifeira” vem da impossibilidade de conhecer racionalmente o mundo exterior, pois tudo que lhe chega ao consciente não passa de imagens referidas a esse mundo, infalivelmente deturpadas no decorrer do processo intelectualizador

Para completar esse conjunto metafórico, o Poeta valeu-se dos olhos, da visão, pois tal sentido é o que mais se presta a interiorizar a “luz” Ainda, ter visão significa também ter conhecimento.

O soneto XIV, dos 35, demonstra o dilema do precário conhecimento que logramos do mundo exterior, através do conjunto “noite escura” e “estrelas brilhantes”:

(4). — Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos*, estabelecidos e prefaciados por Antonio de Pina Coelho, vol. I, Lisboa, ed. Ática, 1968, p. 131.

(5). — *ibidem*, p. 87

We are born at sunset and we die ere morn,
And the whole darkness of the world we know,
How can we guess its truth, to darkness born,
The obscure consequence of absent glow?
Only the stars to teach us light. We grasp
Their scattered smallnesses with thoughts that stray,
And, though their eyes look through night's complete mask,
Yet they speak not the features of the day.
Why should these small denials of the whole
More than the black whole the pleased eyes attract?

Em síntese: vivemos na escuridão, tendo uma vaga idéia da existência da luz que jaz por trás da aparência das coisas. A “noite”, inacessível ao pensamento, encobre essa verdade. As estrelas, “símbolos” dessa realidade, “olhos” de outros seres, distam pequenas e escassas na vasta escuridão por onde vagueia o pensamento.

A esse propósito ocorre lembrar a observação de A. Severino:

A imagem do *dia* como símbolo paradoxal do que é oculto e misterioso é encontrada a passo e passo na obra poética de Fernando Pessoa, tanto na escrita no vernáculo, como na elaborada em língua inglesa. (6)

No soneto, esses pequenos pontos luminosos atraem a visão mais que a escuridão dominante: tão ínfimos sinais de haver uma Realidade transcendente mantêm o Poeta constantemente na busca de como alcançá-la, motivando-lhe a contínua análise dos processos emotivos e do pensamento. As sensações que temos do mundo exterior fazem que a escuridão nunca se torne absoluta. Caso contrário, parece sugerir o Poeta, não haveria consciência de vida. (7)

Antes de prosseguirmos, cabe lembrar que a reincidência de céus estrelados na poesia romântica tornou a imagem um verdadeiro clichê. Apenas para citar um exemplo, Walt Whitman, que tão profundamente influenciou Pessoa, ao defrontar-se com o céu estrelado, indaga-se acerca da força subjacente ao Universo, como transcendentalista que era. Eis um trecho de “On the Beach at Night Alone”:

(6) — A. Severino, “O Ensaio Acerca de Macaulay”, in *Alfa*, Marília, nº 15, p. 113. V. também a citação da p. 112.

(7) — A propósito de “Dois Excertos de Odes” de Álvaro de Campos, comenta A. Severino: “Fernando Pessoa, ao enfatizar as estrelas, estabelece logo de início o negrume e a luz como qualidades paradoxais inerentes à própria noite” (“A Presença de Milton numa Ode de Álvaro de Campos”, *Colóquio*, Revista de Artes e Letras, nº 58, abril de 1970, p. 58.

As I watch the bright stars shining, I think a thought of the
clef of the universes and of the future.
A vast similitude interlocks all

Contudo, enquanto Whitman apenas detecta o esquema platônico, Pessoa desmonta-lhe os detalhes: o que se vê, o que se busca e quanto pode ser apreendido ou desvendado pelo consciente.

Por volta de 1903, portanto aos 14 anos, Pessoa já pensava dessa forma; comprova-nos um poema encontrado em um caderno de exercícios escolares (8):

The blackest clouds are never packed so tight
That we see not some blue,
The sky is ne'er so dark some ray of light
May not break through.
Nought is more cold than ashes are,
Yet there a fire hath been:
The night around a lonely star
More dark than all is seen.

A ênfase final, porém, é posta na escuridão da noite; por sabermos que há luz, acentua-se o negrume à sua volta; sabermos que há uma realidade que não podemos atingir faz que mais e mais a queiramos e mais nos faça sofrer.

Em 1903 e em 1913, ou alguns anos antes (data em que os sonetos devem ter sido escritos), e mesmo mais tarde, nos heterônimos em vernáculo, as imagens permanecem as mesmas; no referido soneto XIV, porém, o conjunto metafórico vem explicitado. De todas as composições onde aparece, é aí que se encontra da forma mais intelectualizada: ao analisar a imagem, Pessoa dissecou a emoção neia vazada, tal qual preconizava em *A Nova Poesia Portuguesa*. Aliás, esses ensaios só poderiam ter sido escritos por alguém que a essa altura já se houvesse exercitado muito em composições poéticas, visando a uma forma de expressão que condissesse com seus ideais estéticos — grande parte da poesia inglesa de Pessoa consiste desses exercícios.

Há, contudo, outras conotações de *night* e *day*. Alexander Search, em um de seus poemas, usa da analogia convencional razão — dia, como opostos a noite-loucura:

(8) — Hubert Dudley Jennings, "Alguns Aspectos da Vida de Fernando Pessoa na África do Sul", *Colóquio*, Revista de Artes e Letras nº 52, fev. de 1969, p. 68.

But oh! to feel with consciousness'clear sight
Reason's day go to twilight in swift growth,
And the twilight of reason, pale and chill,
Darken towards impenetrable night.

Aqui se acham bem evidentes as relações visão-consciência, razão-dia, e a noite impenetrável. (9)

Na impossibilidade de sondar o mundo sensível, das aparências, pelo pensamento, Pessoa acaba por optar por aquela que designa como a terceira maneira de conhecer a realidade: pelas “faculdades de ordem imaginativa”, que “criam outra realidade, que nós sabemos fictícia, mas que deleita por não ser aquela que nos é quotidiana, e por ser uma realidade que é nossa, que nos não é imposta” (10) Assim, Pessoa vê-se a toda hora a considerar a imaginação, ou o sonho, como alternativa para os meios cognoscitivos insuficientes. O sonho aproxima-se mais da Realidade do que o conjunto de noções trazidas pelos sentidos ou abstraídos pelo pensamento, pois apreende, ou cria, um mundo visto na sua integridade. Tais concepções traem o poeta, que vive pela imaginação, pois o fenômeno da criação artística depende quase diretamente dessa maneira de ser: o poema nasce a partir de dados do mundos fornecidos pelas “faculdades imaginativas” No dizer do próprio Pessoa, “A literatura, como toda a arte, é uma confissão de que a vida não basta” (11) e sabe-se que assentou quase toda sua obra nessa premissa. Se Álvaro de Campos levou essa temática ao extremo, Alexander Search é o heterônimo que a conscientizou e discutiu mais aberta e objetivamente. (“Epigram”):

“I love my dreams”, I said, a winter morn,
To the practical man, and he, in scorn,
Replied: “I am no slave of the Ideal,
But, as all men of sense, I love the Real”
Poor fool, mistaking all that is and seems!
I love the Real when I love my dreams.

ou ainda (“Doubt”):

(9). — G. R. Lind, “A Poesia Juvenil de Fernando Pessoa”, ed. cit. p. 29.

(10) — *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, ed. Ática, 1966, p. 313.

(11). — *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, ed. cit., p. 286.

Tell me, tell me who dreams most —
He who sees the world aright
Or the man in dreaming lost?
What is true? What is't that seems
The lie that's in reality
Or the lie that is in dreams?

Conclui-se, pois, que a Verdade se mantém inacessível; tanto o sonho como a realidade não passam de “*lies*”, mentiras. (12) Trata-se, portanto, do Poeta, plenamente cômico de o ser, que descreve aqui sua atitude perante as coisas. E essa objetivação de seus processos mentais dá-se, uma vez mais, no idioma de sua inteligência, em inglês.

No campo metafórico, o sonho, fruto da imaginação, não pertence à escuridão porque se verifica no consciente; mas também, não sendo a Realidade mesma que se visa a conhecer, não se mostra iluminado diretamente como, por exemplo, o dia: apresenta-se como um reflexo embaçado de luz; tem certa relação com o Ideal, ou melhor, é a única visão dele permitida ao Poeta, embora apenas uma como que imitação, um reflexo desse Ideal concebido em termos de luz.

O soneto XXII mostra, ou melhor, demonstra “logicamente”, como Pessoa sempre o faz nos sonetos, que um dia nublado não deixa de ser essencialmente dia, embora o sol esteja oculto atrás das nuvens:

Even as upon a low and cloud-domed day,
When clouds are one cloud till the horizon,
Our thinking senses deem the sun away
And say “ ‘tis sunless” and ‘there is no sun”;
And yet the very day they wrong truth by
Is of the unseen sun’s effluent essence,
The very words do give themselves the lie,
The very thought of absence comes from presence;

Como diz o soneto, logo adiante, “*He speaks of light that speaks of absent light*”: ao verificarmos ausência de luz, revelamos a preocupação com a existência, ou não, da própria luz. Assim, nosso pensamento supõe atrás das nuvens a essência do dia que, por estar enco-

(12). — Note-se, no segundo poema citado, a tentativa de reproduzir o ritmo e até o tom leve das “nursery rhymes” inglesas, muito embora a problemática aí expressa seja já a típica pessoana. No *Primeiro Fausto*, aparece um ligeiro eco dessa composição: “Oh vulgar, oh feliz! Quem sonha mais, / Eu ou tu? Tu que vives inconsciente, / Ignorando esse horror que é existir” Fernando Pessoa. *Obra Poética*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1965, p. 459.

berto, suscitou a questão da ausência do sol. Esse soneto, aliás, nada mais é que a expressão poética do “texto filosófico” anteriormente mencionado. “[] *idea* (light), (but a light from within, created by the substance) the shadow they produce is the body” E mais, constitui a explicitação da metáfora empregada em outras composições: se traduzirmos o termo *deem* do terceiro verso por *imaginar* ao invés de *supor*, *crer*, teríamos que o nosso pensamento imagina o sol oculto. Concluir-se-ia, dessa forma, que a essência por detrás da aparência das coisas só pode ser atingida pela imaginação. Na obra de Pessoa o sonho, o imaginado, vem sempre representado por nuvens, pelo encoberto, tal qual a descrição do soneto acima. Como esta fuga para a imaginação vem a ser uma constante no autor de *Mensagem*, fica explicado o lusco-fusco, o nevoento característico de diversos poemas seus. Palavras como *mist*, *misty*, *dim* aparecem frequentemente nos poemas em língua inglesa; respondem, até certo ponto, pelo vago, nebuloso, típico de boa parte das composições pessoanas. E a idéia de enevoado, embaçado, vem geralmente relacionada com a palavra *dream*. sonho.

A criação artística, como vimos, está intimamente ligada com os processos imaginativos. Daí, em “The Poem”, ao tratar do poema que está por nascer, Pessoa empregar metáforas semelhantes às que se referem à imaginação e ao sonho:

It has no stanza, verse or word.
Ev'n as I dream it, it is not.
'Tis a mere feeling of it, blurred,
And but a happy mist round thought. (13)

O poema ainda não se formou, não tem estrofes, versos ou palavras; nada se definiu por enquanto; há apenas uma vaga sensação de que possa vir a ser criado. A única realidade consiste em sonhá-lo na sua indefinição: “*a feeling of it blurred*” O mero imaginá-lo, entretanto, traz “*a happy mist round thought*” a névoa com se defronta quem pressente uma realidade para além do alcance do racional, e uma névoa “alegre”, pois dissipa momentaneamente a escuridão ao redor do pensamento.

Da mesma forma, “Suspense”, em que o poeta acaba por se queixar de cansaço de só sonhar, trata, nas primeiras estrofes, do conteúdo dos sonhos:

(13). — “The Poem”, *apud* “Oito Poemas Ingleses Inéditos de Fernando Pessoa”, de G. R. Lind, *in* *Ocidente*, Lisboa, nº 362., junho de 1968, Vol. LXXIV, p. 268.

I dream, and strange dim powers
My shining sleep assist;
A sound as of coming showers
Creeps towards me, loudly hours
Lie round me like a mist. (14)

A aparência de sono encobre a realidade interior dos sonhos. Defrontamo-nos com uma concepção similar em “A Sensationist Poem”: *Let your silence tell me of the numberless dreams that are you*” Essa idéia de que o sono não passa de aparência parece vir confirmada pelo adjetivo “*shining*” que, tal qual o “branco” que analisaremos a seguir, sugere, ao que tudo indica, na obra de Pessoa, o brilho das coisas vistas apenas como exterior, ocas, ou evanescentes. Os sonhos, por trás desse exterior inerte, vêm assistidos por “*strange dim powers*” (poderes estranhos e anuviados). “*Dim*,” embaçado, anuviado, nos remete ao soneto do dia nebuloso, indicando sua relação com o sonho (explícito no primeiro verso citado). Com efeito, essas “forças pouco nítidas” devolvem ao Poeta as horas passadas, esquecidas. Tais momentos já vividos, por ora apenas lembrados, apresentam-se “*like a mist*” — envoltos em névoa, demonstram não se tratar de vida real, mas de uma realidade somente atingível pela memória e por processos mentais de ordem imaginativa.

O tom melancólico da composição resulta não só da tristeza de viver em sonhos, impossibilitado de se voltar para a vida sensível, mas também do “encoberto”, “embaçado” refletido pelos vocábulos “*mist*”, “*dim*” e pela expressão “*A sound as of coming showers*”, que traz consigo o “cinza”, o “nebuloso”, dos dias de chuva. “Antinous”, que descreve o imperador Adriano a revolver lembranças dos tempos em que seu escravo ainda vivia, e depois, a imaginar a estátua que lhe erigiria, decorre num dia de chuva, tendo por “cor” dominante o mesmo “cinza” (entre o “branco” do ideal e o “preto” indevassável ao pensamento, entre o “dia” e a “noite”, ou ainda como o dia encoberto), esse enevoadado característico, para Pessoa, de quem vive apenas pela imaginação.

Ao lado das mencionadas, surgem, aqui e ali, nos Poemas Ingleses, outras cores, mais vivas. Como seria de esperar, pertencem, o azul, o amarelo, o verde e o vermelho, àquelas áreas mais diretamente expostas à “luz”, ou seja, ostentam cor viva os objetos de certa forma relacionados com o Ideal. A esse respeito, Jacinto do Prado Coelho é de parecer que:

(14). — “Suspense”, *ibidem*, p. 270.

A sujeição da imagem do mundo a esquemas mentais reflete-se na pobreza de expressões cromáticas, não só poucas numerosas, como, não raro, com função simbólica. (15)

Do que nos foi possível observar nos poucos poemas ingleses publicados, as cores vêm, com efeito, empregadas de modo simbólico. Assim, uma vez estabelecido o equacionamento cor-significado, ou seja, conhecidas as conotações das cores, verifica-se que os sentidos a elas atribuídos são constantes, confirmam-se a cada passo na leitura da obra de Pessoa.

Blue (azul) liga-se geralmente a céu, sugerindo céu claro, desanuviado, isto é, livre de interferências inquietantes porque inexplicáveis. Cronologicamente, a primeira composição que inclui é o poema de 1903: "*The b'ackest clouds are never packd so tight/That we see not some blue*" Em português, há um poema em que o sentido vem explícito:

Mas entre mim e as brandas glórias
Deste céu limpo e este ar sem mim
Intervêm sonhos e memórias. (16)

Aqui a aproximação "céu limpo" e "este ar sem mim" indica aquilo que se tornara evidente no soneto XXXV — que céu azul (ou limpo) conota uma coloração ou brilho apenas exterior, implica a inexistência de substância "por detrás"; como, aliás, sucede com o azul do céu que inexiste na realidade. No soneto XXXV, lê-se

The outer day void statue of lit blue
Is altogether outwaid, other, glad
At mere being not-I

O azul iluminado equivale a uma estátua oca e consiste só de exterior; forma sem conteúdo. Ainda que o dia visível pressuponha a existência de luz, o poeta se mantém alheio, defrontando apenas o "invólucro", incapaz de desvendar o Mistério. O brilho exterior pode sugerir falta de vitalidade e até certa frieza. O branco, para Pessoa, parece quase identificar-se com o azul nessas conotações. Em "Anti-

(15). — Jacinto do Prado Coelho, *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, Lisboa, ed. Verbo, 3ª ed., 1969, p. 172, nota de rodapé: refere-se ao ensaio de Maria Luiza Guerra, *A Ausência de Cor na Poesia de Álvaro de Campos*, sep., de Palestra Lisboa, nº 32, 1968.

(16) — Fernando Pessoa, *Obras Poéticas*, ed. cit., p. 165. Todas as demais citações indicadas por número entre parênteses se referem a essa edição.

nous”, por exemplo, a estátua que o imperador Adriano sonha erguer em memória de Antinous “*will loom white out of the past*” (p. 605) Novamente, o branco qualifica uma estátua, forma de pedra, sem vida. O corpo do escravo também é sempre descrito como sendo branco: “*Now is Apollo sad because the stealer/Of his white body is for ever cold*” (p. 602), ou ainda: “*O father of the gods [but] spare/This boy and his white body (. . .)*” (p. 604). Há duas interpretações possíveis, sobretudo quando lembramos que, sendo bitínio, Antinous talvez nem fosse tão branco de pele: ou Adriano refere-se em ambos os casos ao corpo já inerte de Antinous, que parece ser a mais provável, ou o “branco” indica uma perfeição apenas física, comparável à das estátuas de Apolo. Nesse caso, a ênfase residiria no prazer sensual que Antinous proporcionava a Adriano, sem maiores inquietações “metafísicas” Também em “Antinous”, o Poeta descreve a morte no semblante do jovem escravo como “*Death’s blue paleness*” Aqui houve uma combinação de azul com palidez, portanto algo esbranquiçado, ambos a transmitirem, uma vez mais, uma sensação de frieza, de falta de vida. (17)

Vejamos o que ocorre com o amarelo. Dado à representação do Ideal como “dia”, “luz”, o amarelo nos traz de imediato a conexão amarelo-brilho. Contudo, nem sempre é assim; pode significar apenas reflexo de um sol já visto no passado, como acontece no soneto XXIV: “*Our yellow, local day on its wont jars,/For it hath communed with an absolute day.*” As mais das vezes, entretanto, a idéia de amarelado surge sob a forma de *golden* (dourado), confirmando sua relação com “luz”, concebida como um bem, uma riqueza. Enquanto o “azul” e o “branco” demonstram apenas a existência exterior, insubstancial, o “dourado” se apresenta como a consubstanciação da luz, sugerindo a idéia de ouro (maciço, e não estátua oca). (18) Talvez os anéis, supostamente dourados, de certos poemas, estejam vinculados a esta noção de “ouro”, de vida Ideal. Em “Meantime”, depa-ramo-nos com “*her hands played with rings*”, e na epígrafe de “A Sensationist Poem”, com “*Her fingers toyed absently with her rings*”

(17). Talvez caiba lembrar, de passagem, o comentário de Maria da Glória Padrão acerca do “azul”; “Azul é sentimento sem objeto como o movimento de um acordar para o nada (Canc. 102), como tudo o que não existe e em que ele queria acreditar (Canc. 196) (*A Metáfora em Fernando Pessoa*, Porto, Ed. Inova, 1973, p. 118.). Parece faltar a essas conclusões uma referência à origem concreta do azul, extraída certamente da natureza, do céu de sanuíado, referência essa que atenuaria o vago da interpretação citada.

(18). — Analisando “Paúis”, G. R. Lind considera a complexidade da imagem “alma em ouro” do primeiro verso, e afirma: “A emoção da alma ao contemplar o por do Sol alia-se à ânsia de Ideal; a palavra ouro é utilizada neste seu sentido extremo tanto por Pessoa como por Sá Carneiro” (*Teoria Poética de Fernando Pessoa*, Porto, ed. Inova, 1970, p. 42.

Tratar-se-ia de uma deusa, de uma das Parcas, talvez, ou de personificações de um sonho inatingível a brincar com a Vida? Se assim for, deprender-se-ia não passar a Vida de um brinquete nas mãos de deusas caprichosas, o que não estaria totalmente em desacordo com as idéias de Pessoa, sobretudo com aquelas expressas através de Ricardo Reis.

Paradoxalmente, o outro ideal de Pessoa vem transmitido pelo “verde”, com tudo que o sugere: árvores, folhas, campos, paisagens, jardins, etc. Tais imagens, sempre distantes, sonhadas, conotam, acima de tudo, lugares onde a natureza viceja e inspira paz. Opõem-se a duas outras constantes na obra de Pessoa: de um lado à “noite”, ou ainda, ao “enevoadado”, ao “cinza” do Poeta que vive preso ao pensamento e, de outro, ao deserto monótono, estéril, da vida daquele a quem privaram de uma existência natural e sensível. Em “Suspense”, por exemplo, queixa-se o Poeta de estar “*sick of dreaming, / Weary of being the same / Over desert spaces of seeming.*”

Embora nunca nos sejam revelados pormenores dessas paisagens (como cabe a quem anseia por se ver livre da constante dissecação mental de tudo), tais campos ou ilhas nos lembram as descrições de Wordsworth, Coleridge, Poe, Shelley, Byron, etc., confirmando a filiação da metáfora pessoana às dos românticos, sobretudo daqueles que lera no período de sua formação intelectual. Por outro lado, a comprovação do sentido atribuído ao verde da natureza pode ser encontrada num poema de Caeiro, o heterônimo whitmaniano, de vida simples, o Mestre, como Pessoa o chamou, talvez por invejar-lhe a existência calma: “Metafísica? Que metafísica têm aquelas árvores? / A de serem verdes e copadas e de terem ramos [] Mas que melhor metafísica que a delas, / Que é a de não saber para que vivem / Nem saber que o não sabem?” (pág. 207). A conotação do verde coincide, pois, com o ideal de “Ceifeira”, cuja imagem deve ter advindo de “The Solitary Reaper” de Wordsworth: o ideal de poder ser plenamente emotivo, sensível, à maneira dos românticos. Como já ficou dito, as imagens devem ter sido absorvidas por Pessoa juntamente com suas conotações, por evocarem uma simpatia mais profunda que apenas sua forma.

Esse ideal verdejante, vislumbram-no os sonhos, a imaginação. Eis como aparecem em alguns trechos dos Poemas Ingleses: “*Let the drooping of your eyelids veil landscapes that are far away*” diz o Poeta em “A Sensationist Poem”, onde se evidencia tratar-se “*landscapes*” de conteúdo de sonhos; em “Ship sailing out to sea”, um dos “Oito Inéditos” publicados por Georg Rudolf Lind, lamenta o Poeta:

There are happier glades
Beyond where I know.
But this is to-day and woe.

Em outra composição dessa mesma série, “God made my shivering nerves. ”, lê-se “*Gold. misted green island where my bark doth tend*” onde, além de verde, a ilha imaginada afigura-se envolvida por uma névoa dourada, de onde se depreende sua relação com o sonho e com o Ideal. (19)

Relacionados com o elemento verde encontramos as flores, o canto dos pássaros e um riacho, todos tipicamente românticos. As flores que, como as árvores, vicejam, desabrocham, frutificam, o pássaro que canta sua alegria ou sua dor sem estar a analisá-las (tal qual a “Ceifeira”), e o riacho, água em movimento, oposto ao “deserto”, e que, por sua vez, também emite um som “sem razão”, refletem todos a vida simples, natural, com que sonha o Poeta irremediavelmente preso ao vaivém do pensamento. Em “Epithalamium” essas imagens aparecem conjugadas, comprovando o relacionamento apontado:

Ye by whose secret presence the trees grow
Green, the flowers bud, and the birds sing free. (pág. 613) (20)

Tendo estabelecido o sentido simbólico dessas cores e dos outros elementos a elas relacionados, vale a pena observar como Pessoa as utiliza. O soneto XXVIII joga com o significado do “verde” e do “branco” de maneira surpreendente, evidenciando, da parte de seu criador, extrema habilidade em explorar poeticamente tais metáforas, absorvidas dos poetas românticos de língua inglesa, na análise de sua problemática:

The edge of the green wave whitely doth hiss
Upon the wetted sand. I look, yet dream.
Surely reality cannot be this!

(19). — Os três poemas citados pertencem à série dos “Oito Poemas Ingleses Inéditos de Fernando Pessoa”, de G. R. Lind, já mencionada.

A última formulação lembra muito “Alastor”, de Shelley. E, pelo que revela uma exclamação lançada em seu diário, aos 25/9/1907, Pessoa, em dado momento, se identificou com Alastor: “Alas! Poor Alastor! Shelley how I understand thee” (J. G. Simões, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, ed. cit., p. 102).

(20) — Em *Mensagem*, encontram-se todas essas imagens, dadas claramente como relacionadas com o ideal sonhado:

O sonho é ver as formas invisíveis
Da distância imprecisa, e, com sensíveis
Movimentos da esp'rança e da vontade,
Buscar na linha fria do horizonte
A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte —
Os beijos merecidos da Verdade. (p. 78)

Quando Pessoa avista a onda ao longe, enxerga-a verde — plena de substância, vitalidade, força, movimento. Ao aproximar-se do Poeta, porém, esvai-se brancamente sobre a areia molhada. O “branco”, como das outras vezes, conota insubstancialidade: a espuma branca desfaz-se sem que se possa perscrutar a vitalidade que se presumira na onda, sua essência. O “verde” da onda mantém-se inacessível, só existe na distância, tal como as “*landscapes*” acima mencionadas. Contudo, a umidade da areia prova que por trás daquela aparência evanescente continuava a existir a essência água. Tanto que o soneto segue, afirmando alguns versos adiante que “*Only what in this is not this is real*”, que retoma a postura platônica de seu criador. Na análise das metáforas, releva notar o uso do branco, com sua conotação bem definida, em forma de advérbio, *whitely*, modificando a onomatopéia *hiss*. A sinestesia, tantas vezes encontrada na obra de Pessoa, se encarrega de combinar diversas sensações, cada uma “nítida” em si, resultando a descrição de uma emoção única porém “complexa”, como vem estipulado em *A Nova Poesia Portuguesa*.

Tal como a onda avistada ao longe, as paisagens tipicamente românticas se colocam, como se verificou, sempre distantes do Poeta, porque, uma vez atingidas, deixariam de ser tão perfeitas, de existir integralmente; só assim imaginadas, intactas, constituem o Ideal, gerando continuamente a esperança de virem a ser apreendidas na sua totalidade. Adolfo Casais Monteiro, comentando essa contínua obsessão de Pessoa, afirma:

Esse mundo das essências, oculto e impenetrável, é o único para ele real — porque não existe. Pessoa não o pode destruir, porque o pôs fora do alcance da sua máquina mental de destruição. (21)

Por outro lado, poderíamos argumentar que Pessoa, que tanto teme o vazio da “emoção pela emoção”, desloca o lirismo, ou os cenários que o motivam, para longe, “fingindo-se” irremediavelmente dissociado da emoção, quando, na realidade, o que o atormenta é uma extrema sensibilidade diante das coisas, e tudo que faz é analisar suas emoções, buscando dominá-las através da objetivação.

Quando não longíquas, se incrustam tais imagens, representativas da vida ideal, em frases negativas. É o que acontece em “*Desolation*” (22), onde o Poeta lamenta a vida triste que lhe é concedida, como carente de todos esses elementos: trata-se, entre outros, do deserto

(21). — Adolfo Casais Monteiro, *Estudos Sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, Rio de Janeiro, Agir, 1958, p. 137.

(22) — “Oito Poemas Ingleses Inéditos” ed. cit., p. 286.

desprovido do verde e de água, da praia intocada (uma das metáforas de maior reincidência na poesia de Pessoa, cuja conotação se equipara à “ilha verde aonde, em sonhos, o leva o barco”), da flor que não brotou. Essas formulações negativas indicam que o Poeta não estava apenas descrevendo paisagens mas, à maneira dos poetas metafísicos ingleses, jogava com conceitos, simbolizados em imagens quase convencionais. Dessa forma, ao estruturar verdadeiros clichês românticos em construções sofisticadas, com laivos de barroquismo, acabou por dar-lhes novas configurações, inesperadamente modernas. É o resultado que pretendia ao preconizar a intelectualização da emoção, expressa através de metáforas como as dos românticos. Eis alguns trechos de “Desolation”:

Here where, among the grim, deserted stones,
No hope of green for desertness atones,
Or water's sound
Make sweet the solitude around,
... ..
Out of my destiny no flower was made
To grow.
All in me fated was not even to fade
Or e'en a vain and transient glory show
... ..
Gardens fair because therein grows
The unfound rose,

Falta comentar a conotação pessoana do “vermelho”. Esta cor vem mencionada nos dois poemas narrativos pertencentes ao “círculo do fenômeno amoroso” e unicamente aí. Tal exclusividade não deve ser fruto do acaso ou coincidência, sobretudo em se tratando de Fernando Pessoa. Em “Antinous”, aparece na seguinte frase:

Yet oh that (. . .) thou
Wert the red flower perfuming my life. (pág. 605)

Adriano lamenta ter que imaginar uma estátua para manter viva a memória do seu amor. Melhor seria se Antinous vivesse como uma “flor vermelha perfumando-lhe a vida”. O menino, ou o amor que representava, se compara à flor, símbolo, como se verificou, do “viver”, da vida natural, sensível. Essa existência simples, instintiva, vem, no caso de Adriano, acrescentada da idéia do prazer sensual. A “flor”, por si mesma, representaria a vida sensível; a luxúria, o despertar de emoções fortes parece ter exigido, contudo, uma intensificação da metáfora. De onde o vermelho, sangüíneo, ter-se revelado

símbolo desse extremo abandono aos sentidos, da vida explicitamente sexual.

O perfume dessa flor se vincula, talvez, à emoção que o envolvia, ou desejadamente o envolvesse; a emoção decorrente da vida amorosa, como o perfume que exala da plenitude vital da flor. Vê-se que, neste caso, tal como ocorre com todo o campo metafórico relacionado com o “verde”, a emoção se mantém pura e íntegra, resistente ao pensamento.

Em “Epithalamium”, onde reaparece o vermelho, ou melhor, onde Pessoa o empregou pela primeira vez (data de 1913, enquanto “Antinous” traz a data de 1915), o significado pessoano desse cromatismo se revela mais claramente:

In a red bacchic surge of thoughts that beat
On the mad temple. (pág. 617)

O “vermelho” qualifica as idéias báquicas que batem nas temporadas desvairadas; o pensamento, ao invés de, como nas outras composições, reinar tiranicamente, subjugando a emoção, encontra-se dominado por idéias impregnadas de sensualidade, geradas pela imaginação que prevê os acontecimentos da noite de núpcias. “*Flush*” e “*flushed*” (págs. 614 e 618 respectivamente) nesse mesmo poema seriam correlatos do “vermelho”: portam, não só a idéia da cor, mas também de calor, de excitação.

A conotação confirma-se quando lembramos que o “vermelho” aparece em inglês exclusivamente nesses dois poemas em que Pessoa se refere abertamente à vida sexual, símbolo do ciclo natural vegetativo da natureza, impulso capaz de abater o consciente.

Nesses dois poemas amorosos, sobretudo em “Epithalamium” deixam de ser os olhos, ou a visão, o sentido dominante; o conhecimento mental cede lugar às mãos, que estabelecem um contato mais direto com os objetos, evidenciando a existência de um concreto tangível. Apenas um exemplo de cada poema. Em “Antinous”, deparamo-nos com “*O hands that once had clasped Hadrian's warm hands*” (pág. 601) e em “Epithalamium”, ao referir-se à noiva, diz o Poeta: “*her hand,/ Touching the body's warmth of life, doth band/Her thoughts with the rude bridegroom's hand to be*” (pág. 614) Nos dois trechos citados, note-se a proximidade do adjetivo *warm* (quente) como que a ressaltar o calor humano vital.

A obra em vernáculo inclui muitas das metáforas aqui analisadas. Tal qual em inglês, reaparecem sempre com o mesmo sentido.

Mas tudo leva a crer que foi nos poemas ingleses, como vimos, que Pessoa se exercitou primeiramente nas suas novas e típicas formulações com material metafórico extraído dos poetas românticos ingleses. Nessa parte de sua obra o trabalho de “construção” acha-se mais evidente: os *35 Sonnets*, por exemplo, resultam claramente de jogos de palavras e de conceitos, de elaborações bastante intelectualizadas com base em imagens da natureza. (23) Ainda que de maneira um pouco mais velada devido às estruturas menos rígidas, ou por não serem deliberadamente shakespearianas, o mesmo fenômeno percorre todas as composições inglesas. O inglês, ao que tudo indica, facultava a Pessoa a adaptação aos seus temas de meios expressivos que admirara em outros poetas, pois na língua estrangeira conseguia trabalhar vocábulos diretamente a partir da inteligência ou seja, dissociados da emoção. Daí, por vezes, seus versos ingleses carecerem de emotividade, apesar de lidarem exclusivamente com a vida subjetiva: resultam de uma extrema objetivação, de um processo intelectualizante da emoção. Em português continua havendo intelectualização, mas, devido a ser essa a sua língua, aquela em que “lhe era dado, por certo, descobrir as mais íntimas afinidades entre o que sentia e o *como* exprime” (24), o sopro emotivo anima as formulações de aparência simples e fluente, frutos, porém, de vários anos de exercícios na busca de uma expressão poética satisfatória para suas emoções.

(23). — Bem o notou o crítico do *The Glasgow Herald* ao resenhar “Antinous” e os *35 Sonnets*, a 19/9/1918: “They (the sonnets) are full of rich images and deep suggestion, and prick one into thought by their very condensations and obscurities. For behind them is a poet’s philosophy, not argued out by syllogism, but by figures of the sea and earth and air, and leaving strangely impressed where mere reasoning might only have provoked. Both books are the work of a strong poetical intelligence”

(24). — João Gaspar Simões, *op. cit.*, p. 118.

O MONÓLOGO DE MOLIÈRE.

Célia Berrettini

Piaget, em *Le Langage et la pensée chez l'enfant*, diz:

Est-il sûr que, même chez l'adulte, le langage serve toujours à communiquer la pensée? Sans parler du langage intérieur, un grand nombre de gens du peuple ou d'intellectuels distraits ont l'habitude de parler tout seuls de monologuer à haute voix"

asseverando ainda que o monólogo é

“une préparation au langage social: le parleur solitaire s'en prend à des interlocuteurs fictifs” (1)

O intelectual distraído, mergulhado nas suas elucubrações, ou mesmo as pessoas do povo, preocupadas com seus problemas, podem falar sozinhos, imaginando receptores a quem dirige a palavra. Isto é na vida real. E tal emissão de mensagem a receptores imaginários pode, realmente, representar seja um alívio às preocupações pelo simples fato de serem elas expressas, seja o combate à solidão, forjando um pretense diálogo em que não há respostas (pois o verdadeiro diálogo se caracteriza pelo par: pergunta-resposta), seja ainda a ilusão de uma realidade própria de um bêbado ou de um doente mental, se aceitarmos a opinião de Roman Jakobson, que, em *Essais de Linguistique Générale*, afirma:

“Il n'y a pas d'émetteur sans receveur, sauf, bien entendu, quand l'émetteur est un ivrogne ou un malade mental” (2)

Se o monólogo pode e é encontrável na vida real, o é também na Literatura, existindo monólogos famosos no Romance e no Teatro. E, se para muitos, pode parecer inverossímil na vida, não deixa de

(1) — Jean Piaget, *Le Langage et la pensée chez l'enfant*, Neuchatel, Delachaux et Niestlé, 1947, p. 13.

(2) — Roman Jakobson, “Linguistique et Poétique”, em *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Minuit, p. 32.

sê-lo no palco, donde a diminuição — mas não desaparecimento — de seu uso nos autores contemporâneos. Mas, por mais convencional que seja a presença do monólogo no teatro, “essa tirada emitida por uma personagem só ou que se crê só”, é talvez mais aceitável, pois ao emissor personagem corresponde um receptor público, a quem, em última análise, é dirigida a mensagem.

Há identidade entre o ato de comunicação lingüística e a comunicação literária ou dramática. Se temos um personagem-emissor que diz algo a um personagem-receptor sobre algo, graças à existência de um código comum e de um contacto, e se o receptor pode por sua vez tornar-se emissor e vice-versa, aparece o diálogo que é fundamentalmente a forma lingüística própria de toda obra dramática. Pode-se então dizer que essa obra dramática é a comunicação lingüística. A emissão que se realiza no palco, quando essa obra é representada, destina-se ao público; o espectador é o receptor da mensagem. Desde a Grécia Clássica até hoje, a função apelativa, conativa do teatro foi acentuando-se e o chamado Teatro de Agressão obtém a transformação do tu-espectador-receptor em emissor que reage positivamente ou negativamente à mensagem da obra teatral. O espectador é incorporado ao espetáculo, de maneira que se torna bem nítida a comunicação, o diálogo entre o palco e o público.

Em toda obra teatral, ou melhor, representação teatral é preciso pois ter presente:

1 — Personagens que dialogam no palco. E essa mensagem se dirige ao receptor-público. Portanto, comunicação de uma comunicação lingüística.

2 — Um personagem que monologa no palco. E essa mensagem se dirige ao receptor-público. Portanto, uma comunicação lingüística.

Tanto num, como noutro caso, o receptor-público permanece mudo, sem tornar-se emissor. Mas este receptor último sempre está presente, quer na 1.^a, quer na 2.^a forma, *reagindo internamente*, pelo menos, ou *externamente*, respondendo, por exemplo, com o riso, a uma cena cômica. Não há diálogo, no sentido estrito do termo, visto que o público não se manifestou verbalmente. Mas houve a comunicação, um diálogo mudo entre palco e público. E nesse caso, não há distinção entre diálogos e monólogos teatrais, em face do público que os recebe e que a eles reage positiva ou negativamente, interior ou exteriormente, e em diferentes graus de intensidade. Se há diferença entre diálogo (meio de comunicação entre personagens) e monólogo (um único personagem, ainda que, por vários procedimentos, simule

diálogo), o que permanece inalterável é a situação de ambos, em relação ao espectador: meio de ação sobre aquele que o escuta.

Tzvetan Todorov, citado por Pierre-Larthomas (3), estabeleceu distinção entre monólogo e diálogo, na sessão de 3/12/1966, da “Société d’Études de la Langue Française” Diz ele:

Monólogo

“peut être caractérisé comme une extension de la forme linguistique d’exclamation; c’est la parole expressive par excellence qui ne s’adresse à aucun interlocuteur”

Diálogo

“peut être considéré comme une extension du couple élémentaire “question-réponse”

Essa caracterização parece ignorar a possibilidade ao monólogo de forjar interlocutores imaginários, havendo monólogos que são puros diálogos simulados.

E, interessante se faz notar ainda a definição do próprio Todorov no *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du Langage*, trabalho mais recente e que talvez contenha a respeito o pensamento último do autor (4). Diz ele, sucintamente:

“On peut décrire *le monologue* par les traits suivants: l’accent mis sur le locuteur; le peu de références à la situation allocutive; le cadre de référence unique; l’absence d’éléments métalinguistiques; la fréquence d’exclamations.

Par opposition, on décrira *le dialogue* comme un discours qui: met l’accent sur l’allocutaire; se réfère abondamment à la situation allocutive; joue sur plusieurs cadres de références simultanément; se caractérise par la présence d’éléments métalinguistiques et la fréquence de formes interrogatives. L’opposition, on le voit, est loin d’être simple”

A frase final mostra bem a dificuldade em discernir o monólogo do diálogo. Mas, tomemos um único traço: a frequência das exclamações para o monólogo, a frequência das interrogações para o diálogo e ve-

(3) — Pierre Larthomas, *Le Langage Dramatique*, Paris, Nizet, 1972, p. 374.

(4). — Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 387-388.

remos a dificuldade de caracterização das duas formas, dificuldade aliás reconhecida pelo próprio Todorov. A interrogação, apontada como própria do diálogo, abunda nos monólogos, com o fito, por exemplo, de exprimir a perplexidade em face de um problema que coloca o personagem numa posição de dilema, seja na tragédia, seja na comédia.

O famoso monólogo de Harpagon, do Ato IV, cena 7, de *L'Avare*, de Molière, é um exemplo incontestável da vulnerabilidade desse ponto da tese apresentada por Todorov. Se Harpagon, desesperado diante do roubo de que foi vítima, se manifesta em grande número de exclamações, dirigindo-se: *aos Céus*, para clamar por justiça:

“Au voleur! au voleur! à l’assassin! au meurtrier! Justice, juste ciel! Je suis perdu, je suis assassiné! On m’a coupé ma gorge, on m’a mon argent!”

ao próprio braço, agarrando-o como se fosse um ser a parte, o possível ladrão:

“Arrête! Rends-moi argent, coquin!... Ah! c’est moi. Mon esprit est troublé, et j’ignore où je suis, qui je suis, et ce que je fais. Hélas!”

ao dinheiro, que ele adora como a um ser humano:

“Mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m’a privé de toi! Et, puisque tu m’es enlevé, j’ai perdu mon support, ma consolation, ma joie; tout est fini pour moi, et je n’ai plus que faire au monde! Sans toi, il m’est impossible de vivre. C’en est fait, je n’en puis plus, je me meurs, je suis mort, je suis enterré!”

ao público, que o vê e escuta:

“Que de gens assemblés!”

aos comissários de polícia e outros que deverão fazer justiça:

“Allons, vite, des commissaires, des archers, des prévôts, des juges, des gênes, des potences et des bourreaux!”

terminando, exclamativamente:

“Je veux faire pendre tout le monde; et, si je ne retrouve mon argent, je me pendrai moi-même après!”

Harpagon, ao lado dessa série de exclamações — freqüentes no monólogo, como o salientou Todorov —, emprega igualmente uma longa série de interrogações, que seriam características do diálogo, segundo aquele autor. Diz o personagem, preocupado com o ladrão e com o seu tesouro desaparecido:

“Qui peut-ce être? Qu’est-il devenu? où est-il? où se cachet-il? Que ferai-je pour le trouver? Où courir? où ne pas courir? N’est-il point là? n’est-il point ici? Qui est-ce?”

e, dirigindo-se *ao público*:

“N’y a-t-il personne qui veuille me ressusciter en me rendant mon cher argent, ou en m’apprenant qui l’a pris? Eh! que dites-vous?”

e continuando *ao mesmo público*:

“Eh! de quoi est-ce qu’on parle là? de celui qui m’a dérobé? Quel bruit fait-on là-haut? Est-ce mon voleur qui y est? De grâce, si l’on sait des nouvelles de mon voleur, je supplie que l’on me dise. N’est-il point caché là parmi vous?”

Este monólogo, rico em exclamações e interrogações que lhe dão uma vivacidade e movimento próprio do diálogo, quebrando-lhe a estatuidade é, poder-se-ia dizer, um monólogo-diálogo na medida em que o locutor se dirige a receptores visíveis (espectadores), animados (espectadores), e imaginários. O fato de Harpagon interpelar o público, fazendo como que desaparecer a fronteira que separa palco e público tem sido motivo de estudos. Entre outros, o mais recente de que temos conhecimento, parte de Pierre Larthomas, que estabelece alguns pontos dignos de atenção (5). Vejamo-los. Este dirigir-se ao público, segundo ele, deve ser encarado quanto: 1 — à sua natureza; 2 — ao seu lugar na obra; 3 — à personalidade daquele que fala.

1 — *Quanto à sua natureza*, Larthomas admite o estabelecimento de diálogo entre palco e público apenas em certas formas particulares de teatro: o de Guignol e às vezes o de music-hall. Diálogo muito simples, à base de *Sim* e *Não* e com os defeitos de uma improvisação coletiva. Mas, em última análise, é, diz ele, uma falso diálogo, supondo apenas a presença do público. Seria este o caso do monólogo de Harpagon, que não obtém resposta.

(5). — Pierre Larthomas, p. 250-254.

2 — *Quanto ao seu lugar na obra, distingue:* a — *Começo* — *O Prologus*, da Comédia Latina, que dá o tema e pede a atenção do público para que a peça comece; b — *Fim* — *O vaudeville*, da comédia do século XVIII, usando versos e cantos no final da peça (*Le Mariage de Figaro*), dirige-se ao público de maneira direta. Há, no entanto, como no final de *Amphitryon*, de Molière, o emprego do equívoco *chacun*, que pode designar tanto os personagens quanto o público; c — *Corpo da peça* — É o caso do monólogo de Harpagon.

3 — *Quanto à pessoa que se dirige ao público distingue:* a — *O autor* — Nas *Rãs*, de Aristófanes, é ele que fala, num tom grave, por intermédio de Corifeu, ao tratar da salvação da cidade e da concórdia entre os cidadãos; b — *Personagem* — É Harpagon, o avaro, que interpela o público, levado pela indignação de se ver roubado e em face das “gens assemblés”; c — *Ator* — O caso do encenador de Pirandello, em *Questa sera si recita a soggetto*. Mas em todos os casos não há diálogo, diz Larthomas. Reacionário, recusa a idéia de

“transfo mar l’espace scénique et à modifier les emplacements des acteurs et des spectateurs”,

duvidando que

“le théâtre ait à gagner à ces expériences”

Voltando ao monólogo de Harpagon, mesmo que não se aceite a existência de diálogo personagem-público, visto este não responder senão pelo riso, o diálogo simulado lá está através das apóstrofes (figura de retórica pela qual se dirige diretamente às pessoas ou coisas personificadas, e figura que, *por natureza*, pertence ao diálogo). Se aceitarmos, porém, o riso como uma resposta do público às “loucuras” de Harpagon e se considerarmos que esse público se faz talvez mais partícipe do que ouve, ao lhe ser dirigida diretamente a palavra, teremos um caso do que poderia ser chamado *Monólogo-diálogo*.

O emprego, no referido monólogo, por duas vezes, do “locutivo plural”: “Sortons” (pensando Harpagon em algum acompanhante invisível); “Allons” (pensando o avaro nos comissários e agentes de polícia, presentes apenas em seu pensamento), esse.

“locutif pluriel représentant uniquement la personne du locuteur”, (6)

(6) — J. Damourette e E. Pichon, *Essai de Grammaire*, citado por Pierre Larthomas, p. 376.

dá bem a idéia de diálogo. Sugere que o personagem como que se vê desdobrado — *eu e você* ou *vocês* — para ordenar e receber ordens, num desejo talvez inconsciente de vencer a solidão e sentir o apoio de uma companhia para tomar uma decisão.

O monólogo, “pensamento verbalizado” ou “monólogo interior exteriorizado” ou, melhor ainda, “diálogo interior exteriorizado”, toma pois, em muitos casos, graças aos procedimentos utilizados, as feições de um diálogo vivo, dinâmico, tanto nas comédias, como nas tragédias de Corneille e Racine, por exemplo, embora nestas jamais apareçam referências ao público, que é completamente ignorado. Mas as apóstrofes (no longo monólogo inicial de *Cinna*, em mais de cinquenta versos, Émile se dirige aos seus sentimentos

— “*impatients désirs*” — “*enfants impétueux de nos ressentiments*” —,

ao seu amado *Cinna*, e outra vez aos seus sentimentos

— “*vaines frayeurs*”, “*lâches tendresses*” —,

ao Amor, intercalando, quase no final, quatro interrogações), a frequência de interrogativas e exclamativas (no monólogo do Ato IV, cena 4, de *Phèdre*, a protagonista subjugada pelos ciúmes, usa quatro interrogações e seis exclamações em vinte e um versos) emprestam ao monólogo uma vida, uma vibração intensa, por mais convencional que ela possa parecer

Convenção aceita no antigo drama, por gregos e romanos, foi o monólogo muito empregado por Plauto e Terêncio, alcançando segundo as estatísticas de Duckworth (7), a média de 17% e 12%, respectivamente, do total dos versos, podendo suas funções serem as seguintes:

- 1 — Monólogo de *Exposição*, trazendo informações para o desenvolvimento ou explanação da intriga ou para a exposição dos fatos ocorridos fora do palco.
- 2 — Monólogo de *Anúncio* do que acontecerá no palco ou fora dele.
- 3 — Monólogo de *Comentário* acerca dos fatos de conhecimento do público.
- 4 — Monólogo de *Caracterização* de um personagem.
- 5 — Monólogo de *Deliberação* sobre um possível curso da ação.

(7) — George E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton. New Jersey, Princeton University Press, 1952, p. 103-109.

- 6 — Monólogo de *Moralização* a propósito de um tópico sugerido pela situação apresentada.
- 7 — Monólogo de *Efeitos Cômicos*.
- 8 — Monólogo de *Combinação* de vários elementos, sendo que os n.º 3, 4, 5, 6, 7 são os mais efetivos dramaticamente.

Quanto aos tipos de monólogos: *de entrada*, *de saída* e *de encadeamento*, todos encontráveis na comédia antiga (segundo ainda Duckworth), vão aparecer na obra de Molière, que nela se inspirou em grande parte, especialmente para o célebre monólogo a que nos referimos, partindo do solilóquio-monólogo de Euclião, da *Aulularia* de Plauto.

E agora tocamos no problema do *Solilóquio*. Vê Duckworth, como outros autores, distinção entre solilóquio e monólogo. *O verdadeiro solilóquio* é aquele no qual um personagem, pensando estar só, fala em voz alta, sob o impacto de forte emoção, e muitos deles exprimiriam perplexidade, indignação, angústia, remorso, ansiedade, etc. É o caso de Euclião e de seu descendente Harpagon, perplexos, indignados, angustiados, desesperados diante do roubo de que foram vítimas. E *o monólogo* é mero discurso dirigido ao público. Mas, em seguida, o autor reconhece que “uma fala furiosa não é um verdadeiro solilóquio porque muito dele é dirigido ao público” e ainda: “na realidade, todos os solilóquios são falados em benefício da audiência”, embora volte a acrescentar “mas o verdadeiro solilóquio proferido sob força emocional não viola a probabilidade dramática”. Nós, no entanto, para todos os efeitos, preferimos englobar, sob a forma genérica de monólogos, toda fala de um personagem só ou pensando estar só, mas que em última instância se explica, se manifesta ao espectador e receptor obrigatório em toda representação teatral.

Muitos dos monólogos de Plauto e Terêncio, por se dirigirem francamente ao público, com excesso de esclarecimentos, foram criticados por “falta de propriedade dramática”. A esse respeito, cita Duckworth o autor Norwood, que condena acerbamente, na *Aulularia*, o monólogo de Euclião, que é ouvido pelo escravo oculto, possibilitando a localização do esconderijo do tesouro e conseqüentemente o seu roubo: “O mais estúpido trecho de autor dramático”; “aqui Plauto pode ser visto como assassinando a arte dramática”. E a essa crítica sucede a defesa: Se Euclião “assim excede a probabilidade psicológica”, é preciso reconhecer, no entanto, que “o falar só foi uma característica racial de gregos e romanos e que o uso do monólogo na comédia foi indubitavelmente muito mais realístico para o antigo público do que parece para os críticos modernos”. Esta explicação — “característica racial de gregos e romanos” — talvez pudesse melhor ser substituída por aquela que faz remontar o monólogo às épocas em que a cena era ocupada por um recitante único, além de que o homem,

preocupado ou distraído, mesmo na vida real, lança ou pode lançar mão do monólogo.

Usado no Teatro Grego e Latino, abundante no Teatro do Renascimento, freqüente no Teatro Francês do século XVII — embora de uso mais limitado a partir de 1640 —, tem servido o monólogo muitas vezes para satisfazer às aspirações de atores: possibilidade de exhibir virtuosismos. Molière autor, não esquece Molière ator, para ostentar seus extraordinários dotes verbais, por exemplo, em *L'Etourdi*, em que encarnou o loquaz e engenhoso Mascarille, desdobrando suas artimanhas, e explicando-as orgulhosamente, para ajudar o estouvado patrão.

Um teórico do teatro, no século XVII, nos deixa um testemunho favorável ao monólogo: o Abade d'Aubignac, em *Pratique du Théâtre*. Diz ele:

“J'avoue qu'il est quelquefois bien agréable sur le théâtre, de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme et de l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes pensées, expliquer tous ses sentiments et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère; mais certes il n'est pas toujours bien facile de le faire avec vraisemblance” (8).

No entanto, Charles Sorel, mais tarde, em 1671, diz que não são “des hommes sages, mais plutôt fous qui ont accoutumé de parler seuls”, (9) admitindo o monólogo nos momentos de grande paixão (Coincide pois, em parte, com o que dirá Jakobson).

Já no século XVIII, Diderot conclui pela sua distinção na comédia e na tragédia, dizendo:

“Le genre sérieux comporte les monologues; d'où je conclus qu'il penche plutôt vers la tragédie que vers la comédie, genre dans lequel ils sont rares et courts” (10).

Mas a verdade é que ambos os gêneros o empregam com uma grande diferença, e que já foi assinalada: a comédia pode fazer com que o locutor se dirija, comicamente, ao público, o que faria descer o tom trágico, pela ruptura do tom teatral mais solene.

(8) — Abbé d'Aubignac, *Pratique du Théâtre*, Paris, Champion, 1927, p. 250.

(9) — Charles Sorel, citado por Jacques Scherer, *La Dramaturgie Classique en France*, Paris, Nizet, s.d., p. 258.

(10) — Pierre Larthomas, p. 377.

O século XIX, com toda a revolução romântica tão bem traduzida por Hugo no *Préface de Cromwell*, nem assim se libertou do monólogo, por mais convencional que possa parecer. Falando do drama, diz ele que o dramaturgo preenche a múltipla finalidade da arte que é

“d’ouvrir au spectateur un double horizon, d’illuminer à la fois l’intérieur et l’extérieur des hommes (. . .) l’intérieur par les apartés et les monologues” (11)

No século XX, por mais convencional ainda que seja o monólogo, grandes dramaturgos como Cocteau e Beckett — para citar apenas franceses ou autores em língua francesa — construíram peças como *La voix humaine*, de 1930, e *Oh les beaux jours!*, de 1963, respectivamente, que são dois grandes monólogos, embora com intenções diferentes: o 1.º, longo monólogo em um ato, em que uma voz feminina, ao telefone, fala ao amado, pondo a nu sua alma, com todas as queixas e saudades; o 2.º, em 2 atos, com a mulher-tronco, Winnie, que, enterrada viva num deserto escaldante, angustioso — até a cintura, no começo, e até o pescoço depois —, numa nítida imagem do deslizar para a velhice e a morte, tradução plástico-poética da usura da vida, do fim crepuscular, fala sem trégua e sem obter resposta (o marido atrás de uma pequena elevação está praticamente ausente, não proferindo senão, uma ou duas vezes, alguns grunhidos e pedaços de frases roucas). Palavra banal, monótona, que é lídima expressão do tédio deste mundo. Monólogo cômico-dilacerante, que expressa a eterna solidão, acentuando a cruel impressão do absurdo da existência, da desolação, do Nada — cosmovisão trágica e pessimista do autor

Mas focalizemos, de maneira um pouco mais detida, o monólogo na obra de Molière, monólogo que, como é fácil depreender, é francamente cômico, resultado de diversos fatores genialmente associados. Expondo fatos, comentando-os, anunciando outros, deliberando ao mesmo tempo que caracteriza personagens, é ele freqüente na obra molieresca, ainda que nem sempre indicado. Estudando o teatro de Molière, notamos:

I — O estranho fato da peça *Le Misanthrope* não apresentar nenhum monólogo indicado, justamente por ser o *misanthrope* o amante da solidão que não suporta o peso das hipocrisias sociais! Mas, se por um lado, o monólogo assentaria bem à sua solidão, por outro, sua ausência, isto é, o estar sempre acompanhado de um ou vários per-

(11). — Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 91.

sonagens, que não pactuam com suas idéias, põe em evidência o choque de sua personalidade com a dos demais. Está assim ressaltada a situação conflituosa. A cena 3 do Ato IV, entre outras, mostra a impossibilidade de comunicação de Alceste com Célimène, sendo que em dado momento, ele exprime, em dez versos, sua indignação contra a amada, sua dor e covardia que o impede de “briser la chaîne qui l’attache” É como se ela não estivesse presente; ele fala *dela*: “Je suis ému contre elle” É seu “pensamento verbalizado”, monólogo proferido sob forte emoção (solilóquio), voltando em seguida Alceste a dirigir-se à frívola Célimène, mediante o uso do *vous*: “Ah! que vous savez bien ici. ” Mas não há entendimento entre eles; nesse sentido, não há diálogo.

II — Já outras peças, como *L’École des Femmes*, *Sganarelle*, *L’Étourdi*, *Les Fâcheux*, *Les Fourberies de Scapin*, *George Dandin* e *Amphitryon* apresentam número bastante elevado de monólogos.

Deixando de lado: os monólogos de Arnolphe, depositário das confidências de seu próprio rival que lhe tiram o sossego, em *L’École des Femmes*; os do engenhoso Mascarille, lacaio que procura ajudar o desajeitado patrão no seu caso amoroso, em *L’Étourdi* (digno de menção é o cômico monólogo do Ato III, cena 1, na sua paródia aos monólogos da tragédia, com apóstrofes a *Bonté*, *Courroux*); os curtos monólogos de fim de cena e quase sempre não indicados, de Eraste, que comenta o infortúnio por encontrar *fâcheux*, que impedem o seu encontro com a amada Orphise, em *Les Fâcheux*; os do infeliz George Dandin, às voltas com as conseqüências do seu casamento desigual, em *George Dandin*, vamos dedicar alguma atenção a alguns que, por suas características especiais, a requerem.

Sganarelle ou Le Cocu Imaginaire apresenta dois curiosos monólogos à cena 16 e um grande monólogo à cena 17 Na 1.º, aparecem dois personagens, Sganarelle e Célie, e o que poderia passar por diálogo, à primeira vista, não é, em grande parte, senão monólogo bifurcado e de intenso efeito cômico. Sganarelle, sem ver Célie, a quem Lélie dirigira um galanteio, na cena anterior, pensa que aquele se referira à sua mulher, entregando-se então a um monólogo, em que expressa cômica indignação e o seu dever de reagir Se ao ver Célie, um verdadeiro diálogo, ainda que breve, se estabelece, logo em seguida, Célie, levada pela fúria do ciúme, monologa, ainda que acompanhada. Este monólogo, dirigido ao traidor Lélie, ausente, é entrecortado pelas réplicas de Sganarelle, que pensa tratar-se de diálogo Assim, a cena é um falso diálogo, formada como está de:

1/3 de monólogo inicial de Sganarelle (com procedimentos de diálogo)

1/3 de monólogo final de Célie (com procedimentos de diálogo) Suposto diálogo ingênuo, da parte de Sganarelle que crê estar ela interessada pelo seu problema, enquanto ela, fora de si, não pensa senão na “traição” do amado, tal singular quiproquó.

Já o da cena seguinte, nos põe em face de um Sganarelle desdobrado num diálogo entre seus dois *eus* antagônicos: um, valente, preocupado com a sua honra e que o incita à vingança; outro, poltrão, amedrontado diante das possíveis bastonadas e que o obriga a recuar, vencendo afinal o primeiro, ainda que para, comicamente, proparlar a sua infâmia:

Curiosamente cômico é também o monólogo do Ato I, cena 4, de *Les Fourberies de Scapin*. Argante, crendo-se só, fala e é ouvido por Scapin e outro criado, dando lugar a um *estranho diálogo a um*, diríamos: Scapin ouve as falas e replica, em apartes, sem ser ouvido, havendo uma série de 10 pares de perguntas e respostas, tal um diálogo muito sui-generis, o que dá origem a forte comicidade. Vale a pena transcrever a cena, ainda que parcialmente, por constituir, tem-se dito, nítida sátira ao caráter inverossímil do monólogo:

“C’est trop être poltron.

Je veux résolument me venger du larron.

Je vais dire partout qu’il couche avec ma femme”

“Argante — A-t-on jamais ouï parler d’une action pareille à celle-là?
Scapin à Silvestre — Il a déjà appris l’affaire, et elle lui tient si fort en tête, que tout seul il en parle haut.

A. — pensando estar só — Voilà une témértié bien grande!

S. — Écoutons-le un peu.

A. — Je voudrais bien savoir ce qu’ils me pourront dire sur ce beau mariage.

S. — Nous y avons songé.

A. — Tâche: ont-ils de me nier la chose?

S. — Non, nous n’y pensons pas.

A. — Ou s’ils entreprendront de l’excuser?

S. — Celui-là se pourra faire.

A. — Prétendront-ils m’amuser par des contes en l’air?

S. — Peut-être.

A. — Tous leurs discours sont inutiles.

S. — Nous allons voir.

A. — Ils ne m’en donneront point à garder

S. — Ne jurons de rien.

A. — Je saurai mettre mon pendard de fils en lieu de sûreté.

S. — Nous y pourvoirons.

A. — Et pour le coquin de Silvestre, je le rouerai de coups.

S. — J’étais bien étonné s’il m’oubliait”

Na mesma peça, no Ato III, cena 2, assistimos a uma fala de Scapin, engraçadíssima, que nos mostra bem a insuficiência da definição tradicional do monólogo: “personagem só ou que se crê só” Seria apropriada a denominação de diálogo simulado, visto que Scapin se desdobra em dois e mais personagens? Ou monólogo, ainda que a personagem saiba que não está só, pois Géronte está escondido no saco? De início, Scapin representa dois papéis: um, ele próprio, que protege Géronte contra perseguidores fictícios; outro, o perseguidor que desfere golpes no saco, para vingar-se do velho. E esta farsa se repete: com outro pretense perseguidor e, finalmente, com vários falsos inimigos reunidos, terminando a cena com a fuga precipitada do malandro Scapin ao ver descoberta sua “fourberie” Repetimos: Monólogo ou diálogo? Com Géronte, não há diálogo. Monólogo, pensamento verbalizado ou monólogo interior exteriorizado, não é. Representação de diálogo?

Mas focalizemos, por fim, um dos mais divertidos monólogos molierescos: o de Sosie, ao abrir a peça *Amphitryon*. Sosie, obedecendo ao general tebano Amphitryon, deve, à noite, procurar Alcèmene, a esposa de seu amo, e relatar-lhe a batalha que terminou com a vitória do general, ao mesmo tempo que lhe anunciará o seu próximo retorno. Esquematizando os procedimentos utilizados no monólogo do poltrão Sosie, temos: — *Apóstrofes* — Dirige-se a interlocutores invisíveis, que, dependendo do encenador, poderão ser ou não os espectadores:

“Qui va là? Heu? Ma peur, à chaque pas, s'accroît.
Messieurs, ami de tout le monde” (Versos 1,2)

— *Apóstrofe a Alcèmene*, comicamente representada pela lanterna. Ele ensaia as palavras que lhe dirá (“préparation au langage social”, de Piaget), ao mesmo tempo que as comenta;

“Madame, Amphitryon, mon maître, et votre époux.
(Bon! beau début!) l'esprit toujours plein de vos charmes,
M'a voulu choisir entre tous,
Pour vous donner avis du succès de ses armes,
Et du désir qu'il a de se voir près de vous” (Versos 205-209)

— *Desdobramento do eu*, como num diálogo, dirigindo-se a si mesmo, como se fosse outro, mediante o uso de seu nome (Muitos monólogos de tragédias do século XVII usam idêntico procedimento):

“Sosie, à quelle servitude
Tes jours sont-ils” (Versos 166-167)

— *Desdobramento do eu*, mas agora mediante o uso do plural, como para exprimir que está acompanhado. Aliás, pensa nos lacaios como ele:

“Notre sort est beaucoup plus rude
Chez les grands que chez les petits.
Ils veulent que pour eux tout soit, dans la nature,
Obligé de s’immoler” (Versos 168-171).

— *Desdobramento do eu*, mediante o uso dos imperativos plurais:

“Je dois aux yeux d’Alcmène un portrait militaire
Du grand combat qui met nos ennemis à bas;
Mais comment diantre le faire,
Si je ne m’y trouvais pas?
N’importe, parlons-en et d’estoc et de taille” (Versos 192-196)

— *Representação de diálogo entre ele e Alcmène* (ele mesmo falando pela lanterna, que representa a esposa do patrão):

“Alcmène — Ha! vraiment, mon pauvre Sosie,
A te revoir j’ai de la joie au coeur.
Sosie — Madame, ce m’est trop d’honneur,
Et mon destin doit faire envie.
A. — Comment se porte Amphitryon?
S. — Madame, en homme de courage,
Dans les occasions où la gloire l’engage” (Versos 210-216)

— *Comentário do diálogo representado*. Após a réplica que acaba de ser citada, acrescenta Sosie:

“(Bien répondu). E mais adiante:
“(Fort bien! belle conception!)” (Verso 217)

— *Narração da batalha*:

“Figurez-vous donc que Télébe,
Madame, est de ce côté:
Il marque les lieux sur sa main, ou à terre)
C’est une ville, en vérité. ” (Versos 238-240)

— *Tritemporalidade*, o que torna o monólogo altamente cômico: Sosie se refere a uma batalha que se realizou no *passado* e da qual

não tomou parte; relata-a, no *presente*, a Alcmène representada por uma lanterna, que lhe responde por seu intermédio; e este relato é uma preparação para o *futuro*, diante da esposa do general, ao mesmo tempo que, no presente, afugenta o medo que o aguilhoa (12).

Monólogo pois, com feições de *diálogo representado*, e mais curiosamente, *diálogo comentado*, além de *diálogo simulado consigo mesmo*. Diálogo com personagem conscientemente imaginada (Alcmène, lanterna) e procurando comunicação direta com o público, através dos “Messieurs. ” do início.

Se este “Messieurs” se dirige ao público, Molière utilizou (sem contar as farsas, como por exemplo, *La Jalousie de Barbouillé*) três vezes esse procedimento, pois além do caso de Harpagon, também em *L'École des Maris*, faz com que Lisette, no fim da peça, diga ao “parterre”:

‘Vous, si vous connaissez des maris loups-garous,
Envoyez-les au moins à l'école chez nous”

Já quase concluindo, preferimos mostrar, com nova citação, o que um personagem molieresco pensa de outro, que monologa. Em *Les Amants Magnifiques*, no início, Clitidas, surpreendendo Sostrate a falar sozinho, comenta, em quatro falas, que cortam o monólogo:

“Il est attaché à ses pensées?

... ..

Il raisonne tout seul.

... ..

Voilà des soupirs qui veulent dire quelque chose, et ma conjecture se trouvera véritable.

... ..

Cette tête-là est plus embarrassée que la mienne?”

Como vemos, Molière comentou o monólogo, satirizou-o, mas dele se valeu, e muito, para obter efeitos cômicos, explorando a tendência do monólogo em transformar-se em diálogo: diálogo interior exteriorizado, diálogo simulado, diálogo representado, diálogo comentado, mas sempre diálogo. Diálogo, ainda, com o público, na medida em que este responde, com o riso, pois, se admitimos que há uma linguagem teatral não apenas verbal, mas também para-verbal — gestos, cenário, etc — a resposta do público não tem de ser necessariamente verbal.

(12) — Pierre Larthomas, p. 378.

À guisa de conclusão, queremos lembrar que Roland Harweg (13), em estudo publicado na revista *Semiótica*, apresenta idéias bastante inovadoras, ao separar, rigorosamente, nos textos, dois aspectos:

1 — um que diz respeito ao *número de pessoas* que cooperam para a constituição do referido texto.

2 — outro que se refere à *direção* na qual essas pessoas falam. Para ele, há não somente diálogos, mas também monólogos, para os quais há a cooperação de mais de uma pessoa. Donde conclui pela necessidade de uma redefinição do termo monólogo, que é tradicionalmente conceituado por seu *caráter numérico* — um só produtor do discurso, propondo definí-lo por seu *caráter direcional*. Assim, temos um monólogo quando uma ou mais pessoas têm uma certa experiência e a contam, em alternância supletiva, a uma outra e quando esta não emite nenhuma resposta, podendo então haver monólogos unipessoais ou multipessoais, enquanto que os diálogos só podem, pelo menos, ser bipessoais.

Aceitando tal definição direcional, o monólogo no sentido tradicional poderia ser considerado um monólogo unipessoal (com variantes) e peças inteiras, com monólogos e diálogos, um monólogo multipessoal, em relação ao público. Por outro lado, aceitando a idéia de um público receptor, que responde, interiormente ou exteriormente, pelo menos com o aplauso, o monólogo tradicional (com toda a sua possibilidade de transformar-se em diálogo) e a peça, em geral, serão um diálogo. (*)

(13). — Roland Harweg, “Quelques aspects de la constitution monologique et dialogique de textes”, em *Semiotica*, Bloomington, IV, 2 (1971), 127-148.

(*) — Trabalho apresentado ao 1º Congresso de Ensino e Pesquisa em Comunicação — Belo Horizonte — Julho de 1973).

A LÍNGUA POPULAR E A GÍRIA BRASILEIRA E PORTUGUESA

Edith Pimentel Pinto

Se trabalhos de caráter teórico, a respeito de gíria, no Brasil são raros, mais ainda o são sobre a língua popular em geral.

Em 1939, na 1.^a série de seus *Estudos Filológicos*, Antenor Nascentes já fazia sentir a necessidade de compilar a gíria brasileira, dispersa em inúmeros estudos, tarefa a que ele próprio deu curso, em 1953, com *A gíria brasileira*. Hoje, mais de vinte anos passados, já se pode renovar o apelo, visto que o livro de Nascentes, utilíssimo e sério, está a requerer complementação. Falta um novo trabalho de compilação e de expurgo, que, partindo das obras ditas de caráter regional, permita estabelecer, afinal, o que é, de fato, gíria brasileira em nossos dias.

Este ainda não é esse trabalho. Empreendemos por ora a discreta tentativa de caracterizar a gíria brasileira — como um todo pressuposto — em face da gíria portuguesa. Procuramos, para tal, levantar alguns processos de formação gírica, no Brasil e em Portugal, no intento de encontrar os pontos de confluência ou de divergência, e verificar se se trata ou não dos velhos processos, próprios da língua portuguesa, em geral, cuja deriva se confirma no Brasil.

Apesar de este estudo não pretender, nem direta, nem indiretamente, fazer incursões no terreno de etimologia moderna (1), é impossível descurar o problema quando se trata de estabelecer o campo de trabalho: o que é a gíria brasileira? como separá-la da portuguesa? o critério pode ser o de considerar gíria brasileira apenas o que foi criado aqui? e com ou sem raízes lusas? e com ou sem contribuição de outras línguas, no caso de tais línguas também enriquecerem a gíria portuguesa? (2)

(1). — “A côté de l'étymologie-origine le XXe siècle a revendiqué l'étymologie histoire du mot” — BALDINGER, K., “La biographie des mots”, apud REY, Alain, *La lexicologie*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 154.

(2). — BASTUJI, Jacqueline, “Aspects de la néologie sémantique”, in *Langages* — La néologie lexicale. Paris, Didier-Larousse, dez. 1974, 8^o ano, n^o 36, p. 6.: “La néologie sémantique est un cas particulier de la polysémie, avec un trait diachronique de nouveauté dans l'emploi, donc dans le sens”

Como o joeiramento é, evidentemente, impossível, nos limites deste estudo, e bastante difícil mesmo fora dele, ficaremos no cotejo de traços, para salientar similitudes e oposições.

Esse, pois, o intento que perseguimos, a partir do escasso material de que dispomos.

A dificuldade de obter, a respeito da gíria portuguesa, obras sérias e completas, ameaçou, por muito tempo, a realização desse propósito. Afinal, de posse do *Dicionário de calão*, de Albino Lapa, com prefácio de Aquilino Ribeiro, que endossa a obra, e, visto que se trata de compilação, conforme declaração expressa do autor (3), concluímos que a certeza prévia da imperfeição deste primeiro estudo não poderia continuar a constituir pretexto consistente e honesto para eludir a tentativa.

No que se refere ao Brasil, por não dispormos de obra recente do mesmo tipo, recorreremos ao referido trabalho de A. Nascentes (4), completando-o com o de Euclides Carneiro da Silva (5), o de Felisbela da Silva (6), o de Ariel Tacla (7) e o de Souto Maior (8) e com recursos eventuais a outros, que, a seu tempo, mencionaremos.

Evidentemente, nessas condições, não poderíamos pretender conclusões definitivas. Todavia, se ficarem esboçadas algumas constantes que caracterizem e identifiquem a gíria brasileira em face da portuguesa, constituindo, assim, subsídio para os estudos a que nos dedicamos — a língua portuguesa no Brasil — já teremos avançado um passo na direção daquilo de que mais carecemos nesse terreno, a fundamentação dos fatos lingüísticos.

Cumprе esclarecer, ainda, que este é um trabalho predominantemente descritivo. Não nos preocupam, no momento, questões que, embora pertinentes, não poderiam ser aqui desenvolvidas em profundidade, como os problemas relativos à etimologia ou às viagens das palavras. E, se, mesmo como estudo descritivo, muita coisa nos es-

(3). — “Foi toda essa riqueza dispersa que nos abalançamos a coligir em forma de Dicionário, reunindo nele todas os termos já escritos, com rigorosa seleção, e juntando muitos outros novos...”, LAPA, Albino, *Dicionário de calão*, 2 ed., /Po:to/, Edit. Presença, /1974/, pp. 24, 25.

(4). — NASCENTES, A. — *A gíria brasileira*, Rio de Janeiro, Livr. Acadêmica, 1953.

(5). — SILVA, Euclides C. da, — *Dicionário da gíria brasileira*, Rio de Janeiro, Edições Block, /1973/

(6). — SILVA, Felisbela da — *Dicionário de gíria*, 5 ed., São Paulo, Edit. Prelúdio, /s.d./

(7). — TACLA, Ariel — *Dicionários dos marginais*, Rio de Janeiro, Gráfica Record Ed. 1968.

(8). — SOUTO MAIOR, Mário — *Dicionário folclórico da cachaça* — Recife, Of. de Mousinho Artefatos de Papel, 1973.

capou, isso nem sempre se deve à insuficiência das fontes, que não são as ideais, como já declaramos; deve-se, freqüentemente, ao desejo de pôr rapidamente em obra, sem mais tardança, aquilo que o perfeccionismo tendia a adiar indefinidamente, mas que, afinal, aqui está, para ser aperfeiçoado depois, com esforço nosso e colaboração de todos aqueles que nos julgarem merecedores dessa atenção.

O fundo comum luso-brasileiro.

A simples leitura de obras em que se arrolam termos de gíria brasileira e de gíria portuguesa revela, desde logo, a existência de um grande fundo comum. Ocorre, às vezes, uma ligeira diferença *fônica* (*porre* — B e *porré* — P) (9), ou *semântica* (*bicha*, com sentido de homossexual, nos dois países, mas também de fila de pessoas, em P); (10); ou *sintática* (*puxar a brasa pra sua sardinha*, B, e *puxar a brasa à sua sardinha*, P), mas, quase sempre, os termos são usados em perfeita consonância de intenção e situação: (11)

aliviado: indivíduo a quem se furtou qualquer coisa.

aliviar: furtar.

arame: dinheiro.

banana: indivíduo medroso, indolente.

bestunto: cabeça.

bicanca: nariz comprido.

bicho: estudante de 1º ano (dos liceus, em P).

bife: inglês.

cachola: cabeça.

caranguejo: automovel.

carioca: café fraco (12).

cebola: relógio de bolso.

chata: carteira de bolso.

chato: indivíduo importuno; piolho.

espetar-se: comprometer-se.

estar na sombra: estar p. eso.

fazer cera: mandriar, ganhar tempo.

(9). — Usaremos, no correr deste trabalho, as siglas B, para Brasil, e P, para Portugal.

(10). — Também no Rio de Janeiro se usa *bicha* na acepção de *fila*.

(11). — Não cabe aqui, dada a índole deste trabalho, a crítica das fontes, que, no entanto, pode e deve ser feita alhures, para, por exemplo, exclusão de termos dados como gíria, mas que o são, v.g., *galrar* e derivados, que consta em Albino Lapa, mas é o latim *garrulare*.

(12). — Dado que, conforme já assinalamos, não trataremos de estabelecer as viagens das palavras, não faremos distinção entre termos que vieram de P para B e termos que foram de B para P, como é o caso desta (*café carioca*) e de outras expressões (*amigo da onça* etc.)

forrobodó: baile ordinário.
fresco: invertido.
fuça ou *fuças*: cara.
gagá: velho tonto.
gorgomilo: garganta.
gramar: aturar.
grana: dinheiro.
grupo: mentira.
matar o bicho: beber um aperitivo.
matina: manhã, madrugada.
milho: dinheiro.
patavina: nada.
penosa: galinha.
prego: casa de penhores.
presunto: cadáver.
sabão: censura, reprimenda.
safardana: indivíduo sem escrúpulos.
ser um trouxa: ser ingênuo, fácil de enganar.
tira: policial.
xilindró (ou *chilindró*): prisão.

Na impossibilidade de apresentar aqui um levantamento, que, mesmo incompleto, seria exaustivo, tomemos como amostra, nas gírias portuguesa e brasileira, a mesma área semântica — a da cachaça, que é de caráter nitidamente popular, e que, pelos muitos eufemismos que a situação comporta, pode nutrir dicionários inteiros, como o de Souto Maior (13). Visto não dispormos, no momento, de obra semelhante para Portugal, levantamentos apenas aqui os termos arrolados por Albino Lapa, encontrados também em Souto Maior, com significação idêntica ou semelhante:

ardina, ardorosa: aguardente (P também *ardósia* e *ardose*)
açorda, B ou *assorda*, P: bebedeira.
azul, azulzinha, azuladinha, azulina: aguardente (uma espécie de).
borracheira: bebedeira, B, bêbado, P
borrachice: bebedeira.
cabeleira: bebedeira.
camoeca: bebedeira.
cardina: bebedeira.
carraspana: bebedeira.
chica, B ou *chiquita*, P: qualquer bebida alcoólica.
estar a meio pau: estar embriagado.

(13). — SOUTO MAIOR, Mário — *Dicionário folclórico da cachaça*, Recife,/Oficinas de Mousinho Artefatos de Papel/, 1973.

estar entre as dez e as onze: estar embriagado.
estar na chuva: estar embriagado.
gatos: bebedeira.
geribita, jeribita, jiribita, jerubita, B, giribita, P: aguardente.
gramática (dois dedos de.), B: aguardente; princípio de embriaguez, B.
grossura: bebedeira, P; *estar grosso*; estar embriagado, B.
malaio: bêbado, B, bebedeira, P.
mela: P ou *melé*, B: aguardente.
moafa: bebedeira.
peru: cachaça com vermute, B, *perua*, bebedeira, P.
piela: bebedeira.
pição: bebedeira.
pileque: bebedeira.
pitada: bebedeira.
piteira: bebedeira.
porre, B, porré, P: bebedeira.
rasca: bebedeira.
rosca: bebedeira.
tacharla: bebedeira.
terga: bebedeira.
turca: bebedeira.
vinagreira: bebedeira.
zanguriana ou *zangurina, B, zanguriana, P*: bebedeira.

Pela amostra se vê que muita precaução se requer antes de dar tal ou qual termo como gíria brasileira, ou como gíria regional brasileira. Ou então cumpre meditar numa definição de gíria brasileira que não padeça de tanta imprecisão.

Contribuição dos adstratos lingüísticos.

Afora esse grande acervo comum, constituído de formações herdadas, no caso do Brasil, ou de formações paralelas, a que o gênio da língua conduz as massas, cá e lá, há, ainda, coincidência na contribuição proveniente de adstratos lingüísticos.

Como é notório, nos dois domínios, a língua portuguesa está em situação de contacto geográfico com a castelhana, o que responde pela coincidência de muitos empréstimos correntes na gíria de ambos os países, como *bacana, B*, ou *bacano, P*, *charlar, B e P*, além de outros, específico do Brasil (*cambalachos, engrupir, entrevero*) ou de Portugal (*mirones, piropo*). A este propósito, convém notar que os castelhanismos vigentes na gíria portuguesa não pertencem especificamente à língua dos marginais, enquanto no Brasil os castelhanismos, —

sobretudo argentinismos — alguns dos quais depois caídos no uso geral, provêm da fala dos marginais: (14)

alarde: visita carcerária.

biaba: bofetada.

bobo: relógio.

bronca: escândalo, discussão.

campana: vigia.

escruncho: roubo com arrombamento, escalada ou chave falsa.

esparro: auxiliar de punquista (15)

(14). — Não pudemos compulsar, como já ficou dito, obra portuguesa específica da língua dos marginais.

(15). — Na falta de obras especializadas, da gíria castelhana dos vários países, respigamos alguns exemplos através da literatura, que nos foi mais acessível:

MÉXICO: — “cuatro bochincheros que tuvieron que morir juntos”, Fuentes, Carlos — *La región más transparente*, 10 ed. 4 reimpr., México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 401.

Cf — *bochincho* ou *bochinche*, B: boato, baile reles, desordem, conflito

Nota — Este termo se encontra registrado, a seguir, na documentação referente a Cuba.

bochincheiro, B: o que frequenta bochinchos.

— ¿“Por que se le da la “lata” a nuestros semejantes?”

Cf.: *lata*: cara, B e P

dar (levar) *a lata*, B, mandar (ou ser mandado) embora (pelo namorado).

URUGUAI:

— “¿ Sabés que no se me había ocurrido? Pues es una idea buenísima.

Ahora es ella la que suelta la risa.

— Falluto”

BENEDETTI, Mario, *Gracias por el fuego*, Mexico, Ediciones Era, 1969, p. 21.

Cf. — *Fajuto* — B: falso, enganoso. Nota: Moderno. Não consta em A. Nascentes.

— “... punquista de siete años, caras de hambre. ” *Id. Ibid.* p. 56.

Cf. — *Puguista* — B, batedor de carteira. A. Nascentes acusa o correspondente argentino.

— “Ah, y este tipo¿ como se llama? Algo con elle. Collazo, no.

Callorda, tampoco. Calleriza, claro” *Id. Ibid.* p. 60.

Cf. *Calhorda*, B: tipo duvidoso e antipático; *calhordas*, P: indivíduo desleixado.

— “Pero, muchacho, ¿qué bicho te ha picado?” *Id Ibid.* p. 63.

Cf. *Que bicho te picou?* — B, expressão familiar, pergunta a quem se mostra inexplicavelmente aborrecido, irritado. Apesar de ser expressão corrente, não está registrado em nossas fontes.

— “Y si viera qué barato!” *Id. Ibid.* p. 68.

Cf. — *Barato*, B: tudo que é muito bom, interessante ou fora do comum.

— “Lo más sentimental que le dije, fué: Sos bárbara vos” *Id. Ibid.* p. 76.

À guisa de curiosidade, notem-se as expressões: *sou jô* e *soiene*, B, por: sou eu.

Outra observação importante, a respeito de castelhanismos, é a dúvida que lançam, quanto à origem de certos termos e expressões, que correm como brasileiros ou luso-brasileiros, à falta de pesquisas

Cf. *Bárbaro*, B: excelente, extraordinário. Moderno. Não consta em A. Nascentes.

“... y por otro lado aprovechar al máximo el trabajo pichincha del cuhmaje latinoamericano” *Id. Ibid.* p. 78.

Cf. *Pechincha* ou *pichincha*, B, P: coisa obtida por preço insignificante. A. Nascentes, discute a origem obscura da palavra, talvez ligada a *pequeno* (G. Viana), pronunciado nos Açores aproximadamente como *pitchencho*. *Dic. Etimológico da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, /s.Ed./, 1932, p. 601.

— Cid Franco registra a expressão como gíria e dá exemplos de Garrett e C.C. Branco, com sentido um tanto diverso: *pechinchar*, v. int'ans.: lucrar sem esperar ou merecer; obter. *Dic. de expressões populares brasileiras*, SP, Ed. Unidas /s.d./, vol. III, p. 74.

— “había una rubia descomunal que no me daba pelota” *Id. Ibid.* p. 145

Cf. — *Dar pelota*, B: oferecer oportunidade; demonstrar simpatia ou confiança.

ARGENTINA:

— “... y el que crea que macaneo se puede ir a freir buñuelos”

CORTAZAR, Julio, *Final del juego*, /10 ed./, Buenos Aires, Editorial Sudamericano, 1970, p. 117

Cf. — *fritar bolinho* (ser de.), B: ser molengo, ser incapaz de fazer coisa útil; ocupar-se de tolices. Apesar de ser expressão muito usual, só Felisbello Silva a registra.

— “Estábamos nerviosísimas con la expectativa y José pagó el pato” *Id. Ibid.* p. 191.

Cf. — *Pagar o pato*, B e P: ser a vítima.

CUBA:

— “... me dieran ganas de romperle la cara por la frescura y la sinberguensería”.

CABRERA INFANTE, G. — *Tres tristes tigres*, 3 ed., Barcelona, Editorial Seix Barral, 1969, p. 29.

Cf. — *frescura*, B: emproamento; gaiatice; impertinência.

— “Me alegré, verdá. Yo, en el duro” *Id. Ibid.* p. 43.

Cf. — *no duro*, B: com toda certeza.

— “... pensando que puede o no puede haber una bronca.” *Id. Ibid.*, p. 77.

Cf. — *bronca*, B: repreensão, censura

P: bebedeira; *encrenca*, sentido que parece ser o do texto

— “De verdá, dice Silvestre con su cara de palo” *Id. Ibid.*, p. 141.

Cf. — *cara de pau*, B: cínico

— “... ¿no ves que este niño te está tomando el pelo?” *Id. Ibid.* p. 141.

Cf. — *tomar o pelo*, B: divertir-se à custa de alguém, ironizando

— “... y arma tremendo bochinche.” *Id. Ibid.* p. 208.

no campo da etimologia histórica ou da geografia lingüística. A vigência, aqui e ali, em toda a América de língua castelhana, dos mesmos termos e expressões, sugere a possibilidade de tratar-se de panamericanismos, decorrentes de um fundo comum ibérico (16).

Enquanto é fartíssima a contribuição da gíria de origem castelhana, é escassa a das línguas indígenas e africanas — adstratos geográficos muito mais íntimos, porque de caráter interno, ao nível popular. Note-se, inicialmente, que alguns de tais empréstimos continuam constituindo objeto de dúvida, quanto ao seu étimo verdadeiro, o que, no momento, não nos preocupa muito, pois aqui se trata de levantar a contribuição dos adstratos (e isso não padece dúvida) em termos de usual (17). Deste ângulo, verificamos que os empréstimos indígenas (verdadeiros ou falsos), assim como os africanos (*idem*), têm pouco relevo na gíria, restringindo-se, os africanismos, a línguas técnicas — o jargão das comunidades místicas, por exemplo.

Termos tupis (?), usados com alguma freqüência:

arataca, B: cacete, bordão, amadilha.

babaquara, B: palerma.

boitatá, B: demônio.

caipora, B: infeliz, azarado.

capenga, B: manco.

Africanismos usuais, sobretudo em comunidades mística dos quais poucos correm na língua comum:

alufa, B: sacerdote de umbanda.

amalá, B: comida de santo.

babá, B: mãe de santo.

babalaó, B: pai de santo.

babalorixá, B: espírito encarnado.

caboré, B: menino.

caçamba, B: veículo velho.

caçambar, B: delatar (SP)

candango, B: a princípio, português; depois, qualquer pessoa de fora (pejorativo)

(16) — Cf. a nota anterior.

(17). — Cf. por exemplo, o étimo de *cafundó*, de origem africana, segundo G. Viana, ou ligado a *fundo*, para Amadeu Amaral; *catimbar*, *catimbeiro*, *catimbó*, de origem africana, para uns, indígena, para outros. — NASCENTES, A. — *A gíria brasileira*, Rio de Janeiro, Livr. Acadêmica, 1953, pp. 26 e 37-38.

candomblé, B: sessão de médiuns.
cangerê, B: feitiço.
curinga, B: carta de valor variável.
saravá, B: saudação amistosa.

Nenhum desses termos está registrado em Albino Lapa. E, no Brasil, seu uso restrito não causa espécie, pois, embora devidos a adstratos de íntima contigüidade, não provêm de língua de prestígio, nunca vicejaram no submundo urbano dos grandes centros, mas apenas permanecem, tradicionalmente, no seio de certas comunidades fechadas, nem sempre lícitas.

Exatamente o contrário ocorre com os termos tomados por empréstimo a línguas estrangeiras, sobretudo de origem francesa, e, mais recentemente, norte-americana — muitos deles vigentes em B e P — pois se trata de um fato de ordem cultural, de âmbito universal: (18)

bai-bai (by,by), B: até logo.
bangue-bangue (bang, bang), B: pistoleiro; tiroteio.
beque (bec), P: nariz.
big (big), B: grande, extraordinário.
bói (boy), B: grumete (antigo); homossexual.
bos (boss), B: patrão, chefe.
brete, B, *brété* ou *brite*, P (bread?) — pão.
cabeça de turco (tête de turc), P: o que arca com a responsabilidade.
cachê (cachet), B: remuneração do artista, por apresentação ou por dia.
canife (canif), P; canivete.
charme, *charmoso* (charme), B: encanto, atração, faceirice.
checape, *checar* (check up), B: exame médico completo.
chelipe (sleep), P: dormir; sono.
cófe (coffee), B: café.
craque (crack), B: atleta notável.
dogue (dog), B, P: cão
dancing (dancing), B: casa de danças (pagas).

(18) — “Le prestige de l'étranger auprès du public explique le recours fréquent à des mots anglo-saxons ou à la coloration anglo-saxonne” — FEYRY, Monique “La néo'logie — L'anglomanie dans les marques et les raisons sociales françaises”, in *La banque des mots*, Revue de terminologie française, Paris, Conseil International de la langue française, no 6, 1973, p. 125.

- drible* (*drible*), B: negaceio, finta (19).
drincar, dringue, drinqueto (*drink*): beber; aperitivo.
esnobação, esnobar (*snob*), B: ostentação, jactância; ostentar, jactar-se.
espíquer (*speake-er*), B: locutor.
fan (*fan*), B: torcedor; P: torcedor de futebol.
fachilaite (*flash light*), P: lanterna.
gigolô, gigolete (*gigolo*), B: homem, mulher que vive às expensas do sexo oposto.
gilete (*Gillette*, marca de lâminas para barbear), B: pederasta ativo e passivo.
grogue (*grog*), B: embriagado.
habituê (*habitué*), B: freqüentador.
iess, iá, iaiá (*yes*), B: sim.
limosa (*lime, limace*), P: camisa (20).
moá (*moi*), P: eu.
mônei, B, *móni*, P: (*money*): dinheiro.
naifa, (*knife*), B, P: faca.
naite (*night*), B: noite.
pôster (*poster*), B: cartaz.
prise (*prise*), B: dose de cocaína.
ragu (*ragout*), B: comida.
rali (*rally*), B: corrida de automóveis.
rendevu, rendeva (*rendez-vous*), B: lugar de encontros clandestinos.
rififi (*rififi*), B: confusão.
róbi (*hobby*), B: passatempo predileto.
soçaite (*society*), B: alta sociedade.
teipe (*tape*), B: fita gravada.
travesti (*travesti*), B: homossexual.
trotoar (*trottoir*), B: passeio de meretrizes em busca de fregueses.

Note-se que, no Brasil, onde a gíria é extremamente aberta aos estrangeirismos, aos quais nenhuma resistência se opõe, como em Portugal, a integração deles à língua se faz, principalmente, por adaptação fônica (*teipe, trotoar*), e o vocábulo passa a regular-se pela norma da língua popular (*rendevu*, encurtado, em *rendeva*); secundariamente, traduz-se o termo (decalque: *dentro (in) fora (out) quente (hot) quadrado (square)*); raramente se faz adaptação pela grafia (*mônei*). Evidentemente, os mesmos processos vigoram em Portugal, onde se notam algumas adaptações pitorescas, como *barrujo (vin rouge), che-*

(19). — Poder-se-ia acrescentar, aqui, quase toda a língua do futebol.

(20) — O uso do termo pressupõe conhecimento de gíria francesa: de *lime*, por alongamento, *limace*, donde o português *limosa*. Cf. — DAUZAT, Albert, *Les argots*, Paris, Delagrave, 1946, p. 106.

lipe (sleep), limosa (limace) — em que pode ter entrado alguma analogia com limo.

Muito menor contribuição de empréstimos culturais se deve, por motivos notórios, a línguas de menor prestígio que o inglês e o francês, em nossa área de influência cultural, como é o caso do alemão e do italiano:

blitz, B: batida policial rápida.

gute, P: bom.

bambino, bambina, B: menino, menina.

paúra, B: medo.

Todavia, a maior parte dos estrangeirismos não se localiza na gíria, mas na língua técnica dos esportes, do jornalismo, da publicidade e da propaganda, como já foi referido por Pierre Guiraud e Monique Feyry, em relação à França (21).

Ainda quanto aos estrangeirismos cultos, mas ligados diretamente às línguas clássicas e a fontes de acesso intelectual, observem-se os seguintes exemplos:

antípoda, P: sapateiro.

autópsia, B: revistar um suspeito; P: retirar todos os valores que a vítima traz.

búzios, P: atestado médico; ouvidos.

calcântibus, P: pés.

caronte, P: aluno do quinto ano da Universidade.

ditongo, P: pão pequeno.

editor responsável, P: o marido.

éditos de todos os dias, P: as refeições principais.

entrar na vinha do Senhor, P: embriagar-se.

iconoclasta, P: desfrutado, trocista.

logaritmos, P: bolos ou pastéis de bacalhau.

minotauro, P: marido enganado.

noé, B e P: embriagação.

par de França, P: marido e mulher ridicularmente vestidos.

paupéribus, P: pobre.

rapsódia, P: sopa miscelânea.

sem clorofila, P: pessoa pálida; sinaleiro.

tangente, P: estudante que passa com a nota mínima.

uretra, P: matrícula geral na Universidade.

(21). — FEYRY, Monique, *Op. Cit.*, passim.

— GUIRAUD, Pierre, *L'argot*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, pp. 87, 88.

Como se vê, este é um tipo de formação tipicamente português, que permite estabelecer contraste com a gíria brasileira, pois evidencia, no conjunto geral da língua popular, a contribuição tradicional e prestigiosa do calão universitário, o que não ocorre no Brasil (22). Aqui os grupos produtores de gíria mais profícuos e influentes são o dos marginais, dos boêmios, dos sambistas, dos futebolistas, dos jornalistas. Deve-se a estes, possivelmente, a maioria das formações cultas, que não são vivazes, como as portuguesas, mas de existência efêmera: (23).

balzaquiana, B: mulher de mais de trinta anos.
congeminhências ou *conjuminhências*, B: imprevistos, circunstâncias inesperadas (24).
fosforescência ou *fosforecência*, B: ignorância palavrosa.
frontispício, B: face, cabeça.
mirabolância, B: espalhafato.
paganini, B: o que paga bebida.
parafernália, B: confusão, desordem.
pirandelo (dar o...), B: fugir, escapar.
prosopopéia, B: frises pomposas, subterfúgios.

Em muitos destes vocábulois percebe-se que a simples analogia fônica comandou a formação — *paganini-pagar*; *pirandelo-pirar* (verbo este comum à gíria portuguesa) — enquanto em Portugal se trata de relação abstrata: *rapsódia-sopa miscelânea* — metáfora, de que trataremos noutra parte deste trabalho. Esta é, pois, uma das mais expressivas diferenças entre a gíria brasileira e a portuguesa. Outras se podem notar, ainda, nos processos de formação.

(22). — Empregamos, aqui, o termo *calão*, no sentido português, como sinônimo de gíria, e não no sentido brasileiro, especializado, depreciativo.

(23). — Zdenek HAMBEJS, estudando a gíria jornalística, exemplifica fartamente a produção de neologismos cultos devidos a essa fonte: *africanização*, *alarmismo*, *astronave*, *autarquização*, *autodeterminar*, *autofinanciável*, *baianês*, *calamitado*, *cariocada*, *chargista*, *co-fundador*, *desacumulação*, *desbrasilizado*, *desincompatibilizar*, *desinflacionário*, *dietista*, *ejetar*, *endividamento*, *esburacamento*, *esquerdizante*, *estrelato*, *flager*, *liberalização*, *marginalização*, *negatividade*, *nutrólogo*, *parabenizar*, *paraíba*, *paulistanismo*, *repeteco*, *representatividade*, *seletividade*, *subdesenvolvimentista*, *zoneamento*, etc. etc.

HAMPEJS, Zdenek — “Alguns neologismos e peregrinismos do Português do Brasil”, in *Letras*, Rev. dos Cursos de Letras da Fac. de Fil. da Univ. do Paraná, Impr. da Univ. do Paraná, 1961, nº 12, pp. 49 a 66.

(24). — Os vocábulois são registrados, neste trabalho, tais como se encontram nas fontes, embora estas, às vezes, incorram em certas hesitações e incoerências. Assim, Albino Lapa consigna *frageca* e *frajeca* (medo).

Processos de formação

Os processos de formação de qualquer gíria são os processos normais de formação da língua em questão, como já assinalava Dauzat, em relação ao francês (25). O que se pode observar a este respeito é, pois, a preferência por este ou aquele processo, como característica de determinada gíria.

1 — *Supressão de fonemas*

Uma das formas de *encurtamento* do vocábulo consiste em suprimir fonemas iniciais, como ocorre mais freqüentemente no Brasil que em Portugal:

- (al) *cagüeta*, — *cagüetar*, — *cagüetagem*, B: delator, delatar, delação.
- (al) *coviteiro*, B: telefone.
- (a) *fanar*, P: roubar
- (a) *güento*, B: castigo, corretivo.
- (a) *bistruz* (abestruz), B.
- (bu) *lhufas*, B: nada.
- (coi) *tadinho*, B: coitadinho.
- (des) *forra*, B: desforra.
- (en) *grupir*, B: enganar.
- (en) *rustir*, B: esconder; P: comer, enganar, esconder, disfarçar
- (es) *tá*, B: em várias locuções:
 - tá ca cachorra*: estar possesso
 - tá na cara*: é evidente.

Muito mais produtiva, porém, é a redução de fonemas finais, característica das línguas populares contemporâneas, segundo Dauzat (26):

- advoga*, por advogado, P
- algiba*, por algibeira, P
- bici*, por bicicleta, B.
- boteco*, por botequim, B.
- cápita*, por capitão, B.
- carná*, por carnaval, B.
- cómico*, por comissário, P
- comissa*, por comissário, B.
- comuna*, por comunista, B.

(25) — *Op. Cit.* p. 90.

(26). — “Il les abrège surtout par le développement systematique d’une tendance propre à la langue populaire contemporaine” *Op. Cit.* p. 46.

condiça, por condição, B.
conduça, por condução, B.
confa, *confusa*, por confusão, B.
congesta, por congestão, B.
coque, por coquetel, B.
cruza, por cruzei:ro, B.
delega, por delegado, B.
digesta, por digestão, B.
disgra, desgraça, B.
estala, por estalagem, P.
estranja, por estrangeiro, B.
expô, por exposição, B.
fanico, por faniquito, P.
fla, por Flamengo, B (clube esportivo)
facha, por fachada, B e P
flame, por flamengo, P (queijo).
flu, por Fluminense B (clube esportivo).
fraga ou *fragra*, por flagrante, B e P
gabi, por gabinete (de Investigações), B.
gafi, por gafeira, B.
gonô ou *guinô*, por gonorréia, B.
gorja, por gorjeta, B.
ínfia ou *infiosa*, por infantaria, P.
intréper, por intérprete, P
investiga, por investigador, B.
janê, por janeiro, B.
japa, por japonês, B.
jorna, por jornada, P
lárias, por laranjas, P
latrô, por latrocínio, B.
louca, por loucura, B.
mala, por malandro, B.
maneca, por manequim, B.
*margin*a, por marginal, B.
matusa ou *matusca*, por matusquela, B.
metralha, por metralhadora, B.
motoca, por motocicleta, B.
neura, por neurastenia, P
ota, por otário, B.
paco, por pacote, B.
padre, por padeiro, P
paixa, por paixão, B.
pornô, por pornografia, B.
portuga, por português, B.

prisa, por prisão, B.
rufia, por rufião, B.
sacaná, por sacanagem, B.
salafra, por salafração, B.
sarja, por sargento, B.
satisfa, por satisfação, B.
subre, por sobretudo, P.
sugesta, por sugestão, B.
transa, por transação, B.
tusta, B e *tusto*, P, por tostão.
xilim, por xilindró, B (27).

Observe-se que a deformação por truncamento final (segundo a nomenclatura de Guiraud), se dá em *substantivos* (28).

Note-se, nesse rol de vocábulos resultantes de truncamento, alguns casos de *metátese*, relacionados com a posição do fonema *r*: *groja* (*gorjeta*) B, *intréper* (*inérprete*), *padre* (*padeiro*), P, exatamente como ocorre na França: *areo*, por *aero*, forma, aliás, que se usa no Brasil até no coloquial familiar (29).

Outras alterações fonêmicas expressivas são:

azambrado (ajambrado?); homem desajeitado, P
binho: vinho, P
bacaiiau: bacalhau, B (30)
bão: bom, B.
barrido: varrido B.
bistruz: avestruz, B.
biúvo, *biúva*: viúvo, viúva, B.
berda-merda: barda-merda, B.
brexó: belchior, B.
fussar: fossar: procurar, esmiuçar, B.

(27). — Constitui comprovação das referidas palavras de Dauzat, quanto à modernidade deste processo, o fato de que A. Nascentes registra, das deformações supra, apenas 18: *boteco*, *comuna*, *condiça*, *cruza*, *disgra* (e *disga*), *estranja*, *facha*, *fla*, *flu*, *flaga-fragga*, *louca*, *ota*, *paco*, *paixa*, *portuga*, *rufia*, *satisfa* e *xilim*.

(28) — *Op. Cit.* p. 75.

(29) — GUIRAUD, Pierre, *Op. Cit.* p. 89.

(30) — Florisbello da Silva registra *bacalhau*: mulher magra; vagina; e *bacaiiau*: chicote, como se se tratasse de termos diversos...

Note-se que não reservamos uma parte especial deste trabalho para a prosódia, porque as fontes, com raras exceções, não fornecem elementos. Ariel Tacla registra verbos no infinitivo sem *r* final (*achacá*, *acendê*, etc) e alguns vocábulos e locuções como: *butão*, *drento*, *miriti* (*meretíssimo*) *ozente* (ó gente), *píssico*, (psico) *quaji*, *sastifa* (*satisfa*) *xente* (gente), *os home*, *ozóio* (os olhos), *maldilazo* (mal de Lázaro), *sacomé* ou *sacumé*, (sabe como é), *simidão* (se me dão), etc.

gaipira: (caipira?): mal vestido, andrajoso, roto, P.
gilapiga: geropiga, P.
lupes, núpcias, P.
mironga: milonga, B.
mocalo: cavalo, P.
paia: palha, P: conversa desinteressante, engodo, mentida *puxar a paia*: dormir.
panza: pança, P.
pioiento: piolhento, B.
pirula: pílula, B e P.
subre: sobre, forma truncado de sobretudo, P.

Note-se que a redução do ditongo *-ei-*, medial, tônico ou átono, ocorre em B e P (*bera* por *beira*; P: indivíduo ordinário; coisa sem valor, insignificante; *manerar*: ir com jeito, com calma, B), enquanto a do ditongo *-ao-* constituído de preposição e artigo, só ocorre em P: *armar ó efeito* (ao): dar ares de importância; *queres mama, vai ó Gama*: recusa de dinheiro.

A deformação do significante, por truncamento, tem reflexo estrutural e acarreta, muitas vezes, acomodação acentual. O tipo mais freqüente de acomodação é o que se refere aos *oxítonos* em *-ão*, que, talvez por analogia com o sufixo aumentativo (*ão*) em relação ao grau dito normal, desenvolvem uma forma *paroxítona* em *-a* (única exceção, em *-o*: *tostão* — *tusto*, P):

paixão: *paixa*, B.
sugestão: *sugesta*, B, etc.

Por sua vez, inúmeros *paroxítonos* desencadeiam, por truncamento, *oxítonos*, processo feracíssimo na gíria brasileira e praticamente ausente da portuguesa, constituindo, por isso, um dos pontos básicos de distinção das duas gírias:

fevereiro: *feverê*, B.
janeiro: *janê*, B.
latrocínio: *latrô*, B.
miséria: *miserê*, B.
pornografia; *pornô*, B, etc.

De *paroxítonos*, podem, porém, resultar outros *paroxítonos* — fato comum aos dois domínios:

advoga, algiba, fanico, flame, jorna, neura, subre, etc, P
comissa, cruza, delega, estranja, mala, paco, salaфра, etc, B.

Já a formação de *proparoxítonos*, por recuo de acento, após truncamento do vocábulo, é rara e geralmente pode ser explicada por outro fator: (31)

cômico, de *comissário*, P, é, evidentemente um depreciativo, devido a analogia fonológica.

cápita, por *capitão*, B, está sob visível influência de *cabeça* (32)

Quanto ao acento, é pois, de salientar a manutenção de porcentagem maior de *paroxítonos* — característica geral da língua — em relação aos *oxítonos* e *proparoxítonos*, estes em minoria em ambas as gírias, mas relevantes na portuguesa, enquanto aqueles são extremamente vivazes nas duas, como resultado de redução fonêmica, ou de outros tipos de formação:

bebum, B: bêbado.

bidu ou *bedu*, B: adivinho.

bebeléu, B: a morte, o outro mundo.

borocoxô ou *borocochô*, B: velho, fraco, impotente.

caguê, P: medo.

caraminguá, B: dinheiro.

choné, P: maluco.

chulapé, P: gatuno.

churré, P: adolescente.

coió, B: idiota.

fuá, B: confusão, briga.

fumacê, B: fumador de maconha.

fuzuê, B: briga, barulho.

gabilé, P: dinheiro.

gadê, P: fortuna.

lamerê, P: reprimenda.

lerê, P: vinho.

lirei, P: maluco.

liró, P: janota.

(31). — Vários estudos dão conta do frequente truncamento de *proparoxítonos*, nos dois domínios, mas principalmente no Brasil, como fato corrente na língua popular.

Cf. TONIOLO, Ennio José, "Proparoxítonos populares", in *Littera*, Rio de Janeiro, Grifo, nº 11, maio-agosto, Ano IV, 1974, pp. 95-96.

(32). — Além da forma *proparoxítona*, ouve-se também a *paroxítona*: *capita*.

manês, P: homem.
mané, P: boticário.
mocó, B: coisa escondida; esconderijo; maconha.
parangolé, B: conversa desinteressante.
pioé, P: gatuno novato.
porré, P: bebedeira.
pororó, B: dinheiro.
salsifrê, P: baile ordinário.
taró, P: frio.
toró, B: temporal.
totó, B: surra.
transiné, B: por trás.
xodó, B: namoro.
zagrê, P: vinho.
zaré, P: embriagado.
ziriguidum, B: samba.

Ao passo que os *oxítonos* são muito abundantes, podendo dizer-se que constituem a mais expressiva formação popular brasileira, os *proparoxítonos* escasseiam: em geral, ou são termos de uma língua técnica (33) ou se devem a uma eventual deslocação acentual, para efeito de intensificação (*esquêsito*, *melódia*, *ventânia*) (34); ou, ainda, são formações longas, sob modelo de *antipático-simpático*: *circuncir-fláutico*, *escalafobético*, *esquipático*); ou, finalmente, são superlativos (35).

Ao contrário, em Portugal, a formação de *proparoxítonos* é expressiva, ainda acrescida daqueles que se devem à deslocação de acento, como, *Lísbia*, por Lisboa: (cf. nota 34)

alétarga, P: gritaria.
bécula, P: taberna; papalvo, saloio.
bitáculo, P: nariz, cara.
endrómina ou *indrómina*, P: mentira; mentiroso.
gáfete, P: meio tostão.
ganízaro ou *janízaro*, P: mariola, manganão.
pápulo, P: jornal; testamento; escritura; qualquer papel escrito.
pécora, P: mulher muito emproada; amante; concubina.
pindérico, P: homem ou mulher pobre.

(33). — Cf. nota 23 p. 28.

(34). — Neste trabalho, são considerados *proparoxítonos* os vocábulos terminados em hiato, que se resolve em ditongo crescente, por recuo do acento, como *ventania-ventânia*.

(35) — Cf. p. 47

pontífice, P: cigarro.
estúrdia, P: pândega, brincadeira.
falépias, P: notas de banco.
fumílio P: tabaco de fumo.
gábio, ou *gabéu*, P: chapéu.
gídio, P: bom, belo.
lárias, P: laranjas.
laudácia, P: bebedeira.
lávio, P: lenço.
lósbia, P: bofetada.
púrrio, P: bêbado.
sêmea, P: pão.

2 — Troca de fonemas

Bem menos expressiva que a formação por truncamento é a que se vale de troca de fonema ou grupo de fonemas:

degavarinho, B: devagarzinho.
fidunto, B: defunto.
ganfaria, P: garrafa (com -n- infixal parasitário).
patiló, B: paletó.

3 — Introdução de fonemas

A deformação do significante, por introdução de um fonema parasitário, ocorre, no Brasil, até em nível de língua formalizada (*pe-neu*, *substituto*, etc), quase sempre para desfazer uma seqüência consonantal:

caften: cafetão, cafifa, cafiola, cafiolo.
caftina: cafetina.
táquis: taxi.

Em Portugal, o que se dá, mais freqüentemente, é a introdução de um infixo nasal (-n-) parasitário, que quase sempre pode ter explicação a partir da estrutura do próprio vocábulo:

angonia (agonia?): falta de dinheiro.
angüentar (Minde): agüentar.
ganfarra: garrafa.
ganforina: gaforina.

O acréscimo de fonemas iniciais, que parece contrariar a tendência moderna, mais forte, de supressão, apresenta pouco relevo nos

dois domínios. Ressalte-se, apenas, no Brasil, a voga atual dos prefixos *mini-*, *maxi-*, *super-*, *hiper-*, a que voltaremos, quando tratarmos dos processos de intensificação; e, em Portugal, os neologismos de formação parassintética, segundo a norma da língua: *acagalizado*: atemorizado, *incarrapacível*: intolerante, etc.

A sufixação, dita parasitária por P. Guiraud (36), processo de alongamento do vocábulo, que não está entre os preferenciais da gíria brasileira, inclinada à tendência oposta, é, sem dúvida, o de mais alto relevo em Portugal, onde se recorre a sufixos normais na língua, e a novos *sufixos*, sem raízes etimológicas, uns e outros somados, não somente a nomes, mas também a pronomes e advérbios, exatamente como ocorre na gíria francesa (37):

- *acho*, *acha*: *gadacha*, pedaço de pão; *galrachas*: dedos; *gamacho*, *gamacha*: rapaz, rapariga; *garnacho*, polícia; *garracho*, unha, mão.
- *ame(s)*; *orelhames* orelhas; *baixames*, dinheiro.
- *anço*: *gamanço*, roubo; *mestranço*, os mestres.
- *ango*: *mesango*, mesa.
- *anho*: *gadanho*, garfo; *gadanhos*, dedos; *escarramanho*, escarro.
- *anto(s)*, *anta*: *cimantos*, em cima; *horanta*, hora.
- *ante(s)*: *notante*, nota; *lonjantes*, muito longe; *vezante*, vez.
- *arro*, *arra*: *galfarro*, agente de polícia; *galfarras*, dedos; *gomarra*, galo, galinha; *gomarras*, ovos.
- *chim*: *gadachim*, unhas.
- *eco*: *nerveco* (estar com.) nervoso.
- *ele(s)*: *cuele*, *cueles*, casa; *baixeles*, dinheiro; *magareles*, homem ou mulher.
- *elo*, — *ela*: *grandela*, armazém.
- *emes*: *dentremes*: bolso interior do casaco ou colete.
- *ica*: *larica*, fome.
- *ila(s)*: *larila*, *larilas*, indivíduo efeminado.
- *iles*: *quiles*, casa; *branquiles*, branco.
- *ilhas*: *costilhas*, costas.
- *ina(s)*: *gualdinas*, calças; *gabulina*, provinciano.
- *ines*: *aguines*, mulher atraente; *baguines*, dinheiro; *donguines*, meretiz; *triguines*, de trás.

(36). — *Op. Cit.*, p. 70 e ss.

(37). — *Id. Ibid.*

- *inha(s)*: *gadinhas*, mãos.
- *isca*: *lanisca*, ovelha.
- *ites*: *buchites*, comilão.
- *nes*: *guernes*, partes sexuais da mulher.
- *oco*, — *oca*: *landoca*, mulher pouco asseada.
- *ola*: *brigadola*, polícia; *gardinhola*, bebedeira; *grandola*, janela; *granjola*, rapaz crescido, com aparência de menino; *grafonola*, a esposa; mulher que fala demais.
- *onga*: *pastonga*, pasta.
- *onho(s)*: *castronhos*, pés.
- *orra*: *ganchorra*, mão; *gruchorra*, posição difícil.
- *oso*, — *osa*: *batosas*, mãos; *bichosa*, cabeça; *gatosa*, bebedeira; *lanchosa*, refeição; *gargantosa*, garrafa; *larosa*, manteiga; *malosa*, mala; *mantosa*, manta; *tamposa*, tampa (39).
- *ota*: *larota*, indivíduo efeminado.
- *otes*: *gingote*, velho.
- *punha(s)*: *gadapunhas*, mãos.
- *ques*: *fornicoques*, desejos.
- *ucho*: *galucho*, cigarro, soldado.
- *ude*: *garrude*, rapaz, garoto.
- *udo*, — *uda*: *lanzudo*, ignorante.
- *ula(s)*: *garulas*, pernas.
- *ulho*, — *ulha*: *grulha*, pessoa muito falante; juiz; inglês; *pe-u*; *vasculho*, pessoa desprezível.
- *uncho*, — *uncha*: *gravatuncha*, gravata; *chegaduncho*, muito chegado; *faduncho*, fado; *fatuncho*, fato, roupa.
- *unfa*: *escadunfa*, escada.
- *unho*, — *unha*: *brancunho*, branco; *escadunha*, escada; *gadunhas*, mãos; *gardunho*, guarda; *gatafunho*, letra mal feita; *mesunha*, mesa.
- *urdo*: *gadurdo*, porco, sujo.

Observe-se que muitos destes sufixos terminam em *-s*, que pode ocorrer também como índice único de alongamento (sem idéia de plural), e, ainda, sobrepor-se a outro sufixo:

Apalhins: África.

bolas (um.): indivíduo sem importância.

caganitas, homem pequeno.

calhordas: indivíduo desleixado.

(39). — Observe-se que este sufixo, como tantos outros, só excepcionalmente exerce a função consagrada pela norma gramatical (*gargantosa*: que tem garganta). Geralmente exerce a função exclusiva de alongar o vocábulo.

camones: inglês.
coisas, indivíduo cujo nome se ignora.
fuscas, noite.
nimas (animatógrafo), cinema.
cim-anto-s, acima, em cima.
dentr-eme-s, bolso interior.
escarr-am-ancho, escarro.
for-anto-s, fora de casa.
lonj-ante-s, muito longe.
pes-unh-ado, pontapé.

Tais sufixos, além de alongar nomes e um ou outro adjetivo verbal (*chegadunho*, forma intensiva), aplicam-se também a outras classes gramaticais como:

pronomes tu — *toiene* (40).
vos — *vosaltres*.
todos — *totelicante*.
tudo — *trudeles*.
advérbios: aqui — *acache*, *aquera*, *aquines*
ali — *alines*, *alimer*
em baixo, por baixo — *baguines*
em cima, acima — *cimantos*
dentro de casa — *dentrávias*
fora de casa — *forantos*
muito longe — *lonjantes*
tarde — *tarduncho*
atrás — *triguines*
não — *nejo*, *nanja*, *nanjar*
nada — *nadantes*, *nanai*, *neles*, *nentes*, *népia*
nicho, *nicles*, *ninde*, *patavina*.

Note-se que, na área da negação, também no Brasil há proliferação de formas: *neca*, *néris*, *nerusca*, *nicles*, *nim*, *níquel*, *patavina*.

Já o alongamento por sufixação é muito menos expressivo, qualitativa e quantitativamente, na gíria brasileira:

— *aca*: *baitaca*, grande, excelente.
— *acho*: *esculacho*, crítica severa.
— *ância*: *caganifância*, coisa sem valor.
— *anga*: *burun'anga*, coisa sem valor; *bruzundanga*, pessoa sem valor.
— *ata*: *ondata*, moda.

(40) — Cf. a forma brasileira *siene*, sou eu, referida na p. 23.

- *eba*: *mandureba*, cachaça.
- *eta*: *recueta* (dar a. .), recusar.
- *ex*: *prafrentex*, avançado, moderno.
- *ico*: *milico*, militar.
- *ina, ino*: *ardina*, cachaça; *batatulina*, com certeza; *gaitolina*, dinheiro; *vagolino*, malandro; *vivaldino*, intrujão esperto.
- *oca*: *bicharoca*, pederasta; *bolostroca*, coisa mal feita.
- *óide*: *molóide*, moleirão; *zebróide*, indivíduo pouco inteligente.
- *ola*, — *olo*: *bandola*, banda; *curriola*; turma; *cachola*, cabeça; *baitolo*, pederasta.
- *ongo*: *mocorongo*, caipira, indivíduo desajeitado.
- *ória*: *canória* (entrar em.), ir preso.
- *osa, oso*: *ardosa*, cachaça; *bananosa*, miséria; *bufosa*, arma de fogo.
- *ota*: *cervejota*, cerveja.
- *que*: *rabistequê*, *rabiosquê*, rabo.
- *uca*: *brasuca*, brasileiro
- *ucha*: *canucha*, cadeia.
- *udo*: *classudo*, de muita classe; *estreludo*, de muita sorte.
- *uga, burruça*: depreciativo de português.
- *ulho*: *bagulho*, resto, coisa insignificante, pessoa em estado lastimável; coisa furtada.
- *uncho*: *tiruncho* (tira), policial.
- *usca*: *delerusca*, delegado.

Vê-se que a sufixação parasitária, no Brasil, não apresenta a originalidade criativa que se observa em Portugal. Evidentemente, coincidem, ambas as gírias, na utilização dos sufixos normais da língua (-*arro*, *oso*, -*ota*, etc), e no processo de sobreposição de sufixos, menos expressivo no Brasil: *vivo*, *vivaldo*, *vivaldino* — formas das quais a segunda pode ser regressiva em relação à terceira. Em termos de preferência, note-se, na gíria portuguesa, a predominância de sufixos constituídos de fonemas nasais (-*ame*, -*anco*, -*ango*, -*anho*, -*anta*, -*ante*, -*engo*, -*inas*, -*ines*, -*inha*, -*nes*, -*onga*, -*uncho*, -*unfa*, -*unho*, etc), o que não é relevante na brasileira. Em contraposição, dada a preferência, no Brasil, por vocábulos curtos, note-se que aqui se dá a sufixação a partir de uma forma regressiva:

brasileiro: *bras-uca*
delegado: *delerusca*
militar: *milico*
repetição: *repeteco*

Para evidenciar a oposição que, deste ângulo, se nota, entre as duas gírias, basta o exemplo de: *gato*, de que derivou, normalmente,

gatuno, forma alongada com que a gíria portuguesa designa o gato, enquanto a gíria brasileira volta ao termo *gato*, para designar o *gatuno*, isto é, o ladrão (41).

A preferência brasileira por vocábulos curtos, em contraposição aos longos, da fala popular portuguesa, ocorre, não só no processo de sufixação, mas também na formação geral dos neologismos. Como já observamos, os vocábulos longos ficam reduzidos à língua técnica de alguns grupos de atividade (42), enquanto em Portugal são correntes em toda a gíria:

atabanado: café servido em chávena grande.
acagalizado: atemorizado.
afergulhar: ter pressa.
alcachinado: curvado.
algueireiro: mentiroso.
amachucadelo: sova.
berzundela: pândega.
cachapenato: lugar cômodo.
cacharamba: bebedeira.
calcorrear: correr.
desarringança: boa idéia para um número de revista (teatro).
enguiunhado: :egelado.
escalhabardodotes: sapatos distribuídos aos alunos necessitados.
escarramancho: escarros.
impeciduar: chamar, alcinhar.
incandeeirado: ébrio.
incarrapável: intolerável.
mascanhideira: boca.
restran:áido: preso.

Observem-se, entre estes neologismos, alguns de formação parasintética, segundo a norma geral da língua, processo inexpressivo no Brasil (*desencucar*, cometer desatino; *embesourado*, de mau humor, etc), que prefere composições analíticas, conforme veremos.

No tocante aos neologismos — especialmente verbos — outra oposição se pode ainda assinalar: enquanto no Brasil poliferam verbos da 1ª conjugação (com poucas exceções: *desmilingüir*, *enrustir*), em Portugal é na 3ª que se desenvolvem os verbos mais expressivos:

emponhir: empenhar.
entrujir ou *intrujir*: entender.

(41) — Este designativo também está registrado em Albino Lapa.

(42). — Cf. p. 28.

galdir: gastar, desperdiçar.
gamanchir: furtar, roubar.
ganchir: comer
lempandir: ver.
refundir: vender o produto do roubo; *ao are*, enterrar.
relapir: dormir
rustir: esconder, enganar (43).
soquir: furtar.
sornir ou *sornar*: dormir.
soquir ou *suquir*: comer, tirar, furtar.
traduquir: roubar.
ungrir: apanhar.
xurdir: trabalhar assiduamente.

É, finalmente, digno de nota o fato de que os derivados, no Brasil, se ramificam, numa verdadeira família de cognatos, distribuídos por várias classes gramaticais, enquanto em Portugal o processo é mais discreto, geralmente se limita à mesma classe, como variantes sinonímicas. Assim,

— da base *ard* — (arder), P: *ardina*, *ardosa*, *ardósia*, *ardose*, todos substantivos: a cachaça.

— da base *gad* — (agarrar), P: *gadanhim*, unhas; *ganhos*, dedos *gadinhas*, *gadunhas*, *gapenhas*, mãos *gadanho*, garfo.
gadanhar, deitar a mão

Da base *bag* —, P: *bago*, *bagação*, *bagalhoça*, *baguines*, *baguinho*, *bagulho* — dinheiro.

Desta mesma base significativa, no Brasil:

bago, *bagarotes*, dinheiro
bagalhudo, homem de dinheiro
bagalhoça, muito dinheiro

Da base *bacan-* (coisa boa), em Portugal só dois derivados (*bacano*, homem rico; e *bacanaço*, o endividado que ostenta riqueza), enquanto no Brasil:

bacana, tudo que é bom, belo rico, maravilhoso
bacanão, muito bom, muito rico, muito bonito
bacaninha, (afetivo): bom, bonito, rico, simpático
bacano, o mesmo que *bacanão*.

(43). — Caldas Aulete registra *enrustir* como gíria brasileira, documentando com R. Pederneiras, *Geringonça carioca. Dic. contemporâneo da língua portuguesa*, 3 ed. Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1958, I vol. p. 1013.

bacanuda, mulher bonita, de corpo atraente
bacanudo, *bacanucho*, o mesmo que *bacano* ou *bacanão* (intensificação)
bacanagem, alta sociedade
bacanidade, admiração, bondade
bacanizar-se, exhibir-se

E da base *mich-* (coisa insignificante), em Portugal, temos: (44)

micha, chave
micha croqueira, chave com orifício
micha macha, chave com espigão maciço.
michareles, sem dinheiro
micho, sem dinheiro
michosa (bichosa?), cabeça

Mas, no Brasil:

michosa, *micha*, chave falsa
michar, fracassar
micharia, coisa sem valor
micheiro, ladrão hábil em usar chaves falsas
micho, reles, falso
michuruca ou *michuruco*, reles, sem valor
michurucagem, coisa sem valor
michuruquice, coisa sem valor
mincho, o mesmo que *micho* (cf. nota abaixo)

Composição

Um dos processos mais freqüentes de composição popular consiste na repetição de *fonemas* ou de *bases significativas*, com propósito, respectivamente, *onomatopaico* ou *intensificador*

Pertencem ao primeiro tipo os vocábulos imitativos, como:

bafafá, B: barulho
blabláblá, B: conversa sem propósito.
bochicho, *bochincho*, *buchincho*, *bochecho*, B: boato, futrica.

(44) — Parece-nos que o termo feminino (*micha*: chave) e o masculino (*micho*: coisa insignificante) têm a mesma origem. A Nascentes, em *A gíria brasileira*, com abono de Carvalho (?), sugere o hipotético *misho* (?). No entanto o étimo pode ser o francês *mince*, que, segundo Dauzat, soa “mincho à Samöen, Morzine” *Op. Cit.* p. 105.

bumba, B: queda de coisa pesada; choque; pancada.
curupaco, *curupacopapaco*, B: papagaio.
curucucu, B: galo.
dim-dom, *dindom*, B: relógio de parede.
fiu-fiu, B: mulher bonita.
flaqui-baqui, P: bofetada.
fungagá, P: música ordinária.
gluglu, B: peru.
mumunha, B: segredo.
pum-pum, B: revólver.
zum-zum, B: boato, conflito.

Se este processo, com escassos exemplos em Portugal, é preferencialmente brasileiro, a repetição de bases significativas, com propósito intensificador o é por excelência: não encontramos exemplo em A.Lapa, que não documenta formações como:

fácil-fácil: muito facilmente.
mole-mole, *molíssimo*, *facílimo*.
povo-povo, *povo miúdo*, *povo humilde*.
zerinho-zerinho: totalmente novo.

Afora este processo, que caracteriza a gíria brasileira, os demais tipos de composição, que se regem pelas normas da língua, geralmente são comuns a B e P, manifestando-se, apenas, certa preferência por este ou aquele processo.

As composições equivalentes a *substantivo*, formam-se mediante:

1. *substantivação*: *o cujo*, *o quente*, *um barato*
2. *um verbo no presente do indicativo + um nome*:
bate-papo, *conversa*, B.
papa-defunto, *agente funerário*, B.
guarda-lama, *cabelos muito crescidos sobre as orelhas*; *as orelhas*, P.
salta-pocinhas, *pessoa de andar muito estudado*, B e P.
tapa-olho, *bofetada*, B e P
3. *um pronome (o, a) + a preposição "de"*:
os da pesada, *ladrões arrombadores e assaltantes*, B.
os da pavuna, *ladrões que roubam à noite*, B.
as do rebolado, *artista do teatro de revista*, B.

Este processo, na gíria portuguesa, parece ser de carácter regional; A.Lapa o documenta com exemplos do Minde:

a da Maroa, loja
a do rijo, loja
a do Vaz Neto, loja

4. *uma frase:*

aquela que matou o guarda, cachaça, B.
moinhos da fonte da classe do neto, notas, papéis de banco, P (também do Minde).

As composições equivalentes a *qualificadores*, isto é, a *adjetivos* e *advérbios*, talvez o mais vivaz dos processos brasileiros deste tipo, não estão documentadas em A.Lapa. As de valor *adjetivo* formam-se, entre nós, a partir de:

1. *um substantivo + um adjetivo:*

barra-limpa, (indivíduo) de boas qualidades, B.
caixa-alta, (indivíduo) rico, B.

2. *a preposição “de” + um verbo no infinitivo:*

de amargar, lamentável, B.
de morrer, triste, terrível, B.

3. *uma locução:*

a fim. ou a fim de ., inclinado, disposto, B.

4. *uma frase:*

colírio para os olhos, bonita (a mulher), B.
flor que não se cheira, pouco recomendável (pessoa), B.
pra ninguém botar defeito, excelente, B.
sujeito a chuvas e trovoadas, incerto, perigoso, B.

As composições de valor *adverbial* obedecem geralmente a esquemas constituídos de:

1. *um substantivo no plural:*

agradou horrores, muito, B.

2. *a preposição “pra” (para) + um substantivo ou um verbo no infinitivo:*

pra burro, muito, B.
pra valer, de fato.

3. *a preposição “em” + um nome*

na batata, certamente, B.
no duro, de fato, B.

4. *uma locução:*

naquela base, como se sabe, B.
sem essa, não, nada disso.
a leite de pato, grátis, sem despesa.

5. *uma frase: e lá vai fumaça, e mais alguma coisa que não foi vida, muitíssimo.*

Alterações semânticas

A observação dos processos constantes nos exemplos recém-referidos (*de. .pra. .*) permite perceber o intento popular de reforço semântico, de *intensificação*.

Aparentemente, não tem muito sentido, num estudo de gíria em geral, uma referência especial aos processos de intensificação, uma vez que se trata de característica de toda gíria. O que se pretende, aqui, é apenas realçar os processos mais significativos, ou que vigoraram com mais insistência, no Brasil e em Portugal.

De grande vivacidade, na gíria brasileira, é a utilização de unidades semântico-gramaticais, tradicionalmente indicativas de grau (*diminutivos, aumentativos, superlativos*), que, livres dessa função, assumem valor afetivo:

- azulzinha, azuladinha*, tipo de cachaça, B.
- branquinha*, cachaça, cocaína, B.
- fichinha*, coisa ou pessoa insignificante, B.
- panelinha*, conchavo, B.
- peixinho*, protegido, B.
- pilequinho*, bebedeira, B.
- santinha*, cachaça, B.
- vaquinha*, arrecadação de dinheiro entre amigos, B.
- de fininho*, sorrateiramente, B.
- pular miudinho*, passar aperto, B.
- bonzão*, bom, simpático, B.
- desinformadão*, desatualizado, B.
- esbanjão*, esbanjador, B.
- jogão*, jogo muito bom, B.
- reclamão*, indivíduo que reclama demais, B.
- tijolão*, chute muito forte, B.
- timão*, time (de futebol) muito querido, B.
- velhão*, grande amigo, B.

Não conseguimos colher exemplo disto em Albino Lapa (45). Assim como de superlativo em *-errimo*, que, graças ao fonema /rr/,

(45). — Maria Manuela Moreno Oliveira, embora não se refira especificamente à gíria, registra o processo em Portugal, exatamente como no Brasil, a partir de a) — *caracterizador* (adjetivo) + *ÃO* (mauzão, pesadão, ignorantão, etc); b) — *substantivo* + *ÃO*: barulhão, bocadão, colheitão, friozão, et.

Cf. *Processos de intensificação em português*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1972, pp. 73, 74, 75.

que parece funcionar como reforço, tem muito voga na gíria brasileira e se aplica a qualquer base significativa nominal:

afinadérrimo
animadérrimo
bonequérrima (mulher muito elegante).
brotérrima (mulher jovem e muito bonita)
exclusivérrimo
favoritérrimo
uvérrima (mulher muito bonita)

As formas em *-íssimo*, desgastadas, são, como se vê, substituídas por formas em *-errimo*; quando ocorrem, aquelas se aplicam a bases significativas estranhas ao processo normal da língua (46)

bonequíssima (mulher muito bonita)
estrelíssima (estrela muito famosa).

Com a usura dos sufixos normalmente indicativos de graus, e seu aproveitamento fora dessa função, ocorre substituição, em relação à função esvaziada. Modernamente, o *diminutivo* é expresso com o sufixo *mini-*, o *augmentativo* com *maxi-*, o *superlativo* com *super-* e *hiper-*. (47) Também valor *superlativo* tem o sufixo *-udo*, aposto a substantivos:

bacanudo, muito bacana, B.
bossudo, de muita bossa, B.
estreludo, de muita sorte, B.
sortudo, de muita sorte, B.

E, ainda, a forma de composição reiterativa, já mencionada (48): *mole-mole*, *fácil-fácil*, assim como o uso da preposição *pra*, seguida de nome ou verbo infinitivo: *pra burro*, *pra cachorro*, etc. (49)

No âmbito do vocábulo, como já assinalamos (50), a deslocação acentual constitui meio de intensificação: *esquésito* é propriamente um superlativo de *esquisito* — e *esquêsito* ainda mais.

(46). — Embora não consignado na obra que é fonte deste trabalho, sabemos da ocorrência do processo em Portugal, usado, como diz M. Manuela Moreno Oliveira, “em tom de brincadeira” (*imensérrimos*, *sosíssimo*, *despedi-díssima*, etc). Cf. *Processos de intensificação em português*, pp. 65, 66.

(47) — *Id. Ibid.*, p. 70. Note-se que a A. liga o fato à linguagem jornalística e não propriamente à gíria.

(48). — Cf. p. 43, 44 deste trabalho.

(49). — Cf. p. 45 deste trabalho.

(50). — Cf. p. 33 deste trabalho.

Já no contexto da frase, a entonação pode assumir função intensificadora. Classes gramaticais normalmente inexpressivas, para essa finalidade, como artigos e demonstrativos, adquirem especial relevo, conforme a entonação que se lhes imprime, e é exatamente esse fator que permite enquadrar na gíria frase como: (51)

*foi "a" festa, foi a maior festa que se pode imaginar.
esse é "o" negócio, o negócio é excepcional.
o espetáculo foi "uma" coisa, espetáculo fora do comum.
"aquele" abraço, um grande abraço.*

Todos estes processos de intensificação, não registrados por A. Lapa — talvez em virtude do plano da obra — são freqüentíssimos no Brasil. (52)

Metáfora-Ironia

Se considerarmos que a metáfora é processo intensificador por excelência, não estranha o fato de que seja base de muitas formações gíricas: "La métaphore spontanée et jallissante provoque un sentiment parce qu'elle exprime un sentiment: elle est un des moyens les plus efficaces pour transmettre une émotion." (53) Assim, a partir do mesmo recurso, o que diferencia a gíria brasileira da portuguesa será o tipo de metáfora preferida.

O tipo mais popular de metáfora baseia-se numa relação física — forma, cor, cheiro, som, etc:

*abóbora, cabeça, P
alpendres, óculos, P
estalo, estampa, estampilha, bofetada, P
firmamento, capa acadêmica, velha e esburacada, P
grelha, prisão, P
lágrimas, uvas, P
macarrão, divisas, galões militares, B.
museu, pessoa macróbia, B.
redondo, prato, B.
salchicha, pneu de carro, B.*

(51). — OLIVEIRA, M. Manuela Moreno, *Op. Cit.*, p. 29 e ss

(52). — Aliás, a bibliografia brasileira, de que nos servimos, também não fornece elementos prosódicos. Apenas Ariel Tacla tenta, imperfeita e assistematicamente, registrar pronúncia. (Cf. *Dicionário dos marginais*, Rio de Janeiro, Gráf. Record Ed., /1968/, passim.

(53). — LE GUERN, Michel — *Sémantique, De la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, /1973/, p. 75.

tampinha, indivíduo de baixa estatura, B.
violão, quadris da mulher, B.

Há, porém, um tipo de relação mais sutil, que se processa em nível abstrato:

acepipe, passeio, P.
afiambrado, indivíduo bem vestido, P.
naufrágio, canja com um só pedaço de frango, P.
rapsódia, sopa miscelânea, P.

Este tipo, de evidente cunho intelectual e acento irônico, é raro no Brasil, talvez pelas razões já referidas, de provir, grande parte da gíria portuguesa, dos meios universitários, enquanto a brasileira emana sobretudo das classes mais incultas.

Pela mesma razão, talvez seja a *ironia* outra fonte produtora de gíria muito mais fluente em Portugal que no Brasil:

arpejo, arrote, P.
artista, rapaz que passa a vida na rua; vadio, larápiao, vendedor de jornais, livros ou caixas de fósforos, P.
cabina de som, retrete, privada, P.
castelo, retrete, privada, P.
habitante da torre, piolho, P.

Por *antítese* se explicam muitas destas formações, como:

ácidos, os oficiais ou pessoal militar das frentes, em oposição ao da retaguarda, as *bases* -P

Por *metonímia* se pode explicar o largo uso, nas duas gírias, de nomes próprios por nomes comuns:

Brasil — *Alcides*, indivíduo tímido, fraco, medroso.
Amélia, mulher dedicada, trabalhadora.
Barnabé, funcionário público.
Belarmino, louco, imbecil.
Calixto, indivíduo que traz mau agouro ao jogo.
Catarina, recruta louro (de Sta. Catarina ou não)
Chaves (Seu. .), carcereiro.
Cornélio, marido enganado.
Cremilda, dentadura postiça.
Cristina, maconha, cocaína.
Cristo, vítima.

Dalva, galinha.
Dona Felícia, felicidade.
Dona Inácia, disciplina.
Dona Juanita, maconha.
Dona Justa, polícia.
Dona Maria, polícia.
Donato, morador da casa que vai ser assaltada.
Domitila ou *Donitilha*, mulher de ladrão.
Estácio, indivíduo tolo, otário.
Firmino da Silva, indivíduo calado e conformado.
Jaquim, otário.
Jeremias, criança que chora de noite.
João (fazer de.), bobo.
Joaninha, algemas.
Julião, otário.
Justa, *Justina*, *Justaliana*, justiça.
Leonor, bola de futebol.
Miguel, sanitários.
Otaviano, otário.
Patrícia, aguardente.
Pedrinho, nota de um cruzeiro novo.
Rafael, cigarro de maconha.
Rosa Maria, cigarro de maconha.
Xavier, carcereiro.

Claro que nem sempre o símbolo que o nome próprio representa pode ser facilmente explicado, pois às vezes se prende a um traço cultural que já se perdeu; outras vezes, sobretudo na gíria brasileira, trata-se de um elo puramente fônico, que liga dois termos cognatos (*dono*, *Donato*) ou sem nenhuma relação etimológica (otário-Otaviano). Na gíria portuguesa, este último fator mal se percebe:

Adelaide, indivíduo efeminado.
Almeida, varredor de rua.
Alonso, desentendido.
Amélia, primeiro tenor (Coimbra); efeminado; galanteador.
Mas: *Dona Amélia*, o que se deixa enganar.
Anacleto, entendido em tauromaquia.
André, mestre de música; regente; crítico.
António Ferreira, podão, pessoa fraca, trôpega.
Barbosa, pederasta.
Belisário, moeda que se dá ao jogador que perdeu tudo.
Bernarda, motim.

Bernardina, bebedeira.
Constância, indivíduo gabarola.
Cardoso, pederasta.
Chiquita, bebedeira.
Claudina, nádegas.
Clementina, moeda de prata de 500 réis.
Cristina, camisa.
Dona Guida, casa de penhor.
Dona Elvira, automóvel antigo.
Fabiano, pobre diabo, sujeito inofensivo.
Francisca, namorada.
Francisco Paiva, cigarro.
Francisco Vaz, padre.
Francisco Vazancho, bispo.
Francisquinho, copo de vinho.
Gregório, órgão masculino.
Guimarães (o de. ., um de.), tesoura, canivete, toalha.
Horácio, invertido.
Inácio, curandeiro.
Jacinto, menstruação.
Jan Coelho, juiz de Direito; a justiça.
Jaquina, bebedeira.
Joaninha, bebedeira.
João meia-dúzia; . das cinco respostas, revólver
João da Cruz, dinheiro.
João da rua, vento.
João das penhas, pernas.
Joãos do vale, dentes.
João Pestana, sono.
Jordão, compadre.
Juliana, bebedeira.
Lopes, escrementos.
Lourenço, indivíduo efeminado.
Lucas; invertido; maluco.
Luísa, metralhadora ligeira.
Mané de Sousa, órgão masculino.
Marta, bebedeira.
Matias, palestra.
Miguel, agente de polícia.
Pai Gonçalo, indivíduo fraco; marido dominado.
Paulino, coelho
Rodriguinho, *Rodriguito*, aquele que, no teatro, faz papel que provoca lágrimas.

Santo Amaro, presunto.
Santo Cristo, navalha.
Sebastiana, masturbação.
Simão, macaco.
Vicente, gato; corvo.
Zé, órgão masculino.
Zé dos anzóis, um indivíduo qualquer.
Zé Pedro, bigodes.

Especificação de sentido

Alterações semânticas de relevo, que vêm, de há muito, chamando a atenção dos estudiosos da língua em todos os seus níveis, são as *especificações de sentido*, que, devidas a fatores psico-sociais, refletem a cultura em questão, e, portanto, podem caracterizar as gírias de Brasil e Portugal:

Abotoar:

B, morrer; agarrar alguém pela lapela.
P, enriquecer ilicitamente.

afinar:

B, confessar.
P, arreliar, zangar.

alto (estar):

B, estar embriagado.
P, ter dinheiro, gastar muito.

andar de queixo caído;

B, admirar-se.
P, estar decepcionado, desgostoso.

apoquentado: . .

B, aborrecido.
P, bife.

barbeiro;

B, mau motorista.
P, frio ventoso que faz arrepiar

bico de papagaio:

B, defeito na coluna vertebral.
P, grão de bico.

bode:

B, mulato; briga, confusão.
P, homem feio.

bode (*dar*):

B, briga, confusão.

P, queda no picadeiro.

bóia:

B, refeição.

P, tocinho.

bolada:

B, grande quantidade de dinheiro.

P, sorteio, em aula, para chamada oral.

bolar:

B, inventar, arquitetar.

P, escarnecer.

bolha (*ser um*):

B, pessoa insignificante, bobo.

P, maluco, sem juízo.

bronca:

B, repreensão, crítica.

P, bebedeira, encrenca.

bronca (*dar a* . .):

B, repreender, censurar.

P, confessar o crime.

cabeçada:

B, desatino.

P, viagem clandestina.

carango:

B, automóvel. (54).

P, soldado de infantaria.

dica:

B, denúncia, delação, indicação.

P, espreita.

enfiado:

B, envergonhado.

P, pálido, descorado.

engomado (*estar*):

B, bem vestido.

P, estar na cela, por castigo.

escarrapachar:

B, sentar-se displicentemente.

P, dizer tudo que sabe.

(54). — Trata-se, evidentemente, de forma regressiva de *caranguejo*, termo que, em Portugal também significa automóvel. No Brasil usa-se também *caraguejola*.

esfrega:

B, reprimenda, lição.

P, baile.

estriilar:

B, reclamar (55).

P, revelar o que sabe.

fenemê:

B, caminhão.

P, cigarro.

fiilar:

B, pegar ou pedir, sem intenção de pagar.

P, prender, apanhar.

foca:

B, jornalista novato.

P, avarento.

gaita:

B, dinheiro.

P, reprovação.

galinha:

B, mulher devassa.

P, azar.

gamar:

B, enamorar-se.

P, furtar com sutileza.

lanterna:

B, o último, em certas competições.

P, garrafa de vinho.

macaca:

B, azar.

P, bolsa, carteira.

mancar:

B, cometer um engano; faltar com a palavra.

P, espreitar, vigiar.

maneca:

B, manequim.

P, maçã.

micho:

B, insignificante, ordinário.

P, sem dinheiro.

pé-de-boi:

B, indivíduo trabalhador.

P, indivíduo sem cultura; ignorante.

(55) — Neste sentido, em Portugal: *estrilhar*.

pechincha:

B, mercadoria de preço muito vantajoso.

P, amante.

pedra no sapato (ter ou estar com. .):

B, ter dificuldade.

P, estar prevenido, acautelado.

picareta:

B, indivíduo aproveitador, oportunista; negociista duvidoso.

P, nariz muito grande e recurvo.

pingente:

B, indivíduo que viaja pendurado em veículo de transporte coletivo.

P, amante; mulher feia.

pipi:

B, urina.

P, tipo efeminado; órgão genital das crianças.

pistola:

B, órgão genital masculino.

P, garrafa de vinho.

pito:

B, repreensão.

P, vagina.

pivete:

B, menor delinqüente.

P, mau cheiro.

podar (fazer a poda):

B, cortar relações, eliminar.

P, acusar, dizer mal, ralhar.

poeira:

B, de baixa categoria (cinema).

P, embuste para encobrir patifaria.

poleiro:

B, galerias (nos teatros).

P, companheiro.

pomada:

B, indivíduo vaidoso, arrebicado, bem vestido.

P, vinho muito bom.

-dar a...: bajular.

quadrado:

B, indivíduo desatualizado.

P, (Porto), avental.

quebranto:

B, mau-olhado.

P, monóculo.

quente:

B, verdadeiro; indivíduo perito em qualquer coisa.

P, embriagado.

quinau:

B, logro.

P, sol, soalheira.

sacana:

B, indivíduo descarado (56).

P, rapaz que começa a praticar a pederastia passiva; mau; masturbação.

saco:

B, testículos; pessoa ou coisa aborrecida; paciência.

P, prisão.

sapeca:

B, desinvolto, assanhado; correção, surra.

P, qualquer moeda de prata ou cobre.

sinagoga:

B, cabeça.

P, casa onde ninguém se entende; confusão, atrapalhão.

sopa (dar):

B, favorecer, dar facilidade.

P, negar um favor.

tareco:

B (ou *treco*), coisa.

P, gato.

torcida:

B, incentivadores de um conjunto esportivo (57).

P, bebedeira.

uva:

B, mulher bonita.

P, carta de bacharel; bebedeira.

vaquinha:

B, cotização entre amigos, para enfrentar uma despesa.

P, bilha de leite.

viúva:

B (*alegre*), viatura policial.

P, garrafa de vinho tinto; a força (antigo)

zebra:

B, ocorrência inesperada.

P, maluqueira, mania.

(56). — O verbo *sacanear* estabelece a aproximação dos dois sentidos: *fazer mal, ser desleal*, P.

(57). — Neste sentido, em P: *falange de apoio*.

Sintaxe

Na construção portuguesa, o que se observa, de início, é a manutenção da norma, no uso de preposições, e a preferência por certos verbos que aparecem menos, ou nunca aparecem na gíria brasileira; além disso, alguns poucos usos típicos, como o do pronome *lhe*, que não ocorre na fala do Brasil, a não ser em nível coloquial familiar, e, assim mesmo, em desacordo com a norma gramatical (*acho que já lhe conheço*). Na gíria portuguesa são freqüentes frases como:

guinda-lhe a senha da aldabra do justo: rouba-lhe a carteira do bolso do casaco.

luzir-lhe o pelo: diz-se ao que ganha e vive bem.

meta-lhe o dedo na boca: diz-se da pessoa que se faz de parva sem o ser.

Ainda em relação a pronomes, encontram-se, na gíria brasileira, as mesmas características observadas em outros níveis da língua: *pronome reto* como *objeto direto*, *pronome átono*, em *início de frase*, etc:

engole ele: roupa muito grande para quem a veste.

se arrancar, se mandar: ir-se embora, fugir.

se estrepar: sair-se mal, comprometer-se.

Em relação a verbos, há, também usos típicos portugueses: *haver*, *impessoal*, no sentido de *existir*, que, no Brasil, só o coloquial refletido acusa, é abundante na gíria em Portugal:

há baile?: pergunta-se a quem limpa o nariz com os dedos.

há, mas são verdes: diz-se, de coisa inatingível (58).

há trampa no beco, há fita no café (59)

no cortiço não havia nadantes: a casa estava vazia.

quando há vento é que se molha a vela: deve-se aproveitar a ocasião.

quê c'houve?: que aconteceu?

Às vezes, porém, o mesmo significado é expresso, no Brasil e em Portugal, com os mesmos significantes e ligeira variação na escolha de palavras gramaticais — geralmente preposições e artigos:

(58). — Expressão equivalente, aproximadamente, no Brasil, é *não vem, que não tem*: não adianta; não lhe aproveita — expressão que traz o verbo no presente do indicativo, em função imperativa e o verbo *ter* no sentido de existir, típico do português do Brasil, em todos os níveis.

(59). — A. Lapa não registra o sentido destas duas expressões.

- provocar desordem: *armar banzé*, B.
armar ao banzé, P
estar sem recursos: *estar* ou *andar por baixo*, B.
estar ou andar em baixo, P
estar desconfiado: *estar com a pulga atrás da orelha*, B.
estar com a pulga no ouvido, P
ser parcial: *puxar a brasa pra sua sardinha*, B.
puxar a brasa à sua sardinha, P

Há, pois, uma nítida preferência, em cada gíria, por este ou aquele termo, esta ou aquela construção, podendo-se, pois, falar em estilo popular português e estilo popular brasileiro, bem caracterizados. Certos verbos, por exemplo, só aparecem numa delas, ou numa delas é raro. É o caso dos verbos: *armar*, 10 verbetes em Lapa, 2 no Brasil; *arrear*, 11 em Lapa, 2 no Brasil; *andar*, que não consta em nenhum verbete de A. Nascentes, e ocorre em 4 de Euclides Carneiro da Silva, aparece em 49 de Lapa, com várias construções, todas dentro da norma da língua:

- andar*: perder ao jogo: dar; pagar; ficar reprovado.
andar forte, *andar cheio dele*: ter dinheiro.
andar à divina: ser pobre.
andar com a saia mal talhada: estar grávida.
andar de monco caído: estar triste.
andar na broa, *na ema*: estar embriagado.
andar sem sal — estar aborrecido.

Já o verbo *ir* é relativamente freqüente na gíria brasileira — 20 verbetes em Carneiro da Silva — mas se destaca em 46 de Lapa; a riqueza dessas construções decorre do uso variado das preposições, que lhes conferem muitos sentidos conotativos:

- ir um brinco*: estar asseado; bem vestido; bonito.
ir feito: estar no segredo de alguma coisa.
ir à bola: simpatizar com alguém.
ir à parede de toque: ser acareado.
ir às fuças: dar bofetadas.
ir ao Brásil: ser enganado.
ir em cana: ser preso.
ir na pirez: safar-se.
ir num sino: excelentemente.
ir para as malvas: morrer etc.

Comparem-se essas construções com as brasileiras: nenhuma das 20, de Carneiro da Silva, inclui a preposição *a*, nem as 2 de A. Tacla

(que trata, especificamente da camada mais popular da gíria: a dos marginais); 6 verbetes de Felisbello da Silva a incluem (*ir à boca; ir à igreja; ir a pique; ir à vida; ir às favas; ir à reza*), mas não são construções eminentemente populares. Há, ainda, algumas construções de *ir*, em que Brasil e Portugal coincidem; são construções em que a noção de *movimento* praticamente desapareceu:

ir em cana: ser preso.

ir no conto: ser enganado e furtado.

ir no embrulho: ser enganado.

Fatos da mesma ordem se verificam com as construções do verbo *estar*, muito abundantes na gíria brasileira: 97 verbetes em Felisbello da Silva, entre as quais se encontram algumas com a preposição *a* (*estar a nenhum, estar a grito, estar a perigo*), de uso raríssimo e quase sempre em desacordo com a norma da língua. Outro verbo de grande voga, no momento, é *puxar*, que em Portugal só aparece em expressões antigas, vigentes também na língua familiar do Brasil, em sentido denotativo: *puxar a brasa à* (B: *para a*) *sua sardinha; puxar os cordelinhos; puxar pela língua*, etc. O uso atual desse verso, na gíria brasileira, pouco altera o seu sentido denotativo:

puxar o carro: ir-se embora.

puxar corda ou *puxar barbante*: estar sob sindicância, ou sendo processado.

puxar o fumo, a fumaça, a erva, xibaba: fumar maconha..

puxar um ronco, uma pestana, uma sorna, uma palha: dormir.

puxar um fogo: estar embriagado.

puxar mofo, ou *puxar uma cana*: ficar preso.

puxar uma gaiata, ou *puxar o couro*: roubar uma carteira.

puxar uma etapa: cumprir pena demorada.

puxar tempo: cumprir pena.

Ao contrário do que ocorre em Portugal, em que o uso de várias preposições com o mesmo verbo caracteriza construções diferentes (cf. *ir, andar, levar*, etc), os exemplos brasileiros acima referidos pertencem a um só tipo de construção; o que ocorre é apenas especificação de sentido, na dependência do objeto direto. “Mutatis mutandis”, trata-se do mesmo fato que já assinalamos, no campo lexical: uma vez caído no gosto do povo, o termo se repete por ramificação, desenvolvendo uma grande família de cognatos. (60) Assim também uma construção, tornada popular, se repete como uma fórmula. Tai

(60). — Cf. p. 41, 42.

padronização de processos não encontra equivalência em Portugal, salvo, talvez, na recorrência de certos sufixos. (61)

Percebe-se, ainda, nas construções portuguesas, grande apego à norma, que assim se revela viva, já que está na boca do povo. No Brasil, os desvios em relação à norma são maiores e seriam talvez mais bem documentados no campo da prosódia — em que não nos aventuramos, neste trabalho.

De forma geral, este rápido levantamento das características das duas gírias, para fins de cotejo, evidencia, de início, o *caráter europeu* da gíria portuguesa — europeu, não por sua natureza ibérica, pois este é um fato que se transmite ao Brasil, mas por *comunidade de processos* em relação a outras gírias da Europa, como a francesa, por exemplo. Isto não se verifica no Brasil, situado na área de influência norte-americana, e muito sensível à língua da publicidade e da propaganda, além de pouco apegado às suas tradições, em termos de cultura indígena e africana.

Evidentemente, o contingente lexical ligado à cultura técnico-científica moderna, de origem alienígena, que é ponderável nos dois países, não constitui ponto de contraste.

Fator de real diversificação, que marca, não só o léxico, mas outros campos da língua popular, é a influência das comunidades universitárias e estudantes em geral, sem relevo, no Brasil, o que permite emersão da gíria de outras comunidades, sobretudo a dos marginais. Isto explica o *caráter primário* da gíria brasileira, em quase todos os campos, conforme se pode deduzir de suas principais características: *adaptação fônica dos empréstimos*, feita por um povo que mais ouve do que lê; *derivação por encurtamento* do vocábulo (*formas regressivas e deverbais*); correlatamente à *rejeição dos polissílabos*, principalmente *proparoxítonos* (com exceção das línguas técnicas), *proliferação de oxítonos* e formação de *novos paroxítonos*; recurso à *sufixação* para constituição de muitas *unidades morfológicas, em torno da mesma base semântica*; recurso à *prefixação*, de preferência, *para fins de intensificação*; frequência de *composições redundantes e onomatopaicas*; recursos *intensificadores de ordem fônica: deslocamento de acento tônico e entonação* da frase; gosto de *formas analíticas*, em geral; repetição de *fórmulas sintáticas*, em que uma unidade gramatical ganha expressão e reforça uma base significativa esvaziada; recurso a *metáforas primárias*; pouco aproveitamento de formas sutis de relação, como a ironia; grande número de *especializações semânticas*, em correspondência às diferenças culturais que ca-

(61) — Cf. p. 37, 38, 39, 40.

racterizam o País, em relação a Portugal; *escasso aproveitamento de recursos de ordem gramatical*, sem que isso signifique delineamento de uma norma característica da língua popular — tais são, em linhas muito gerais, os principais traços que individualizam a gíria brasileira em face da portuguesa.

* *
*

BIBLIOGRAFIA.

FONTES

- LAPA, Albino — *Dicionário de calão*, 2 ed. /Porto/, Ed. Presença, /1974/
NASCENTES, Antenor — *A gíria brasileira*, Rio de Janeiro, Academia, 1952.
SILVA, Euclides Carneiro da — *Dicionário da gíria brasileira*, Rio de Janeiro, Bloch, 1973.
SILVA, Felisbelo da — *Dicionário de gíria*, 5 ed., São Paulo, Ed. Prelúdio, s.d.
SOUTO MAIOR, M. — *Dicionário folclórico da cachaça*, Recife, Of. de Mousinho Artefatos de Papel, 1973.
TACLA, Ariel — *Dicionário dos marginais*, Rio de Janeiro, Gráfica Record Ed. 1968. p

OBRAS GERAIS

- BALDINGER, K. — “La biographie des mots” apud REY, Alain, *La lexicologie*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 154 e ss.
BASTUJI, Jacqueline — “Aspects de la néologie sémantique”, in *Langages* La néologie lexicale. Paris, Didier-Larousse, dez. 1974, ano VIII, nº 36, pp. 6 a 19.
CALDAS AULETE, F. J. — *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*, 3 ed., Lisboa, Parceria A. M. Pereira, /1952/, 2 vol.
DAUZAT, Albert — *Les argots-Caractères-Évolution-Influence-Index* Alphabétique. Paris, Delagrave, 1946.
FERREIRA, Aurélio B. de Holanda — *Novo dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, /1975/
FEYRY, Monique — “La néologie — L’anglomanie dans les marques de fabrique et les raisons sociales françaises”, in *La banque des mots*, Revue semestrielle de terminologie française. Conseil International de la langue française. Paris, Presses Universitaires de France, nº 6, 1973.
FRANCO, Cid — *Dicionário de expressões populares brasileiras*. São Paulo, Fundo Estadual de Cultura, Editoras Unidas, /s.d./, 3 vol.
GUIRAUD, Pierre — *L’argot*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
— *Les mots savants*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
— *Les mots étrangers*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971.

- HAMPEJS, Zdenek — “Alguns neologismos e peregrinismos do Português do Brasil” in *Letras, Rev. dos Cursos de Letras da F.F. da Univ. do Paraná*. Imprensa da Univ. do Paraná, 1961, nº 12, pp. 49 a 66.
- LA RUE, Jean — *Dictionnaire d'argot et des principales locutions populaires, précédé d'une Histoire de l'argot*, par CASCIANI, Clément. Paris, Flammarion, /1948/
- LE GUERN, Michel — *Sémantique. De la métaphore et de la métonymie*. Paris, Larousse, /1973/
- NASCENTES, A. — *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, /s. Ed./, 1932.
- OLIVEIRA, M. Manuela Moreno — *Processos de intensificação em português — A entonação. Processos morfológicos e sintáticos*. Lisboa, Centro de Estudos filológicos, 1972.
- REY, Alain — *La lexicologie*, Paris, Klincksieck, 1970.
- SILVA, Euclides Carneiro da — *Dicionário de locuções da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Bloch, 1975.
- Dicionário da gíria brasileira*, Rio de Janeiro, Black, 1973.
- SOUTO MAIOR, M. — *A morte na boca. do povo*, Rio de Janeiro, Livr. S. José, 1974.
- TONIOLLO, Ennio José — “Proparoxítonos populares”, in *Littera*, Rio de Janeiro Grifo, 1974, nº 11, maio-agosto, Ano IV
- VIOTTI, M. — *Novo dicionário da gíria brasileira*, 3 ed. ref. corr. e muito aum. São Paulo — Rio de Janeiro, Livr. Tupã /1957/
- OBRAS LITERÁRIAS.**
- BENEDETTI, Mario — *Gracias por el fuego*, México, Ediciones Era, 1969.
- CABRERA INFANTE, G. — *Tres tristes tigres*, 3 ed., Barcelona, Editorial Seix Barral, 1969.
- CORTAZAR, Julio — *Final del juego*, 10º ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericano, 1970.
- FUENTES, Carlos — *La región más transparente*, 10 ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

LUZ E SOMBRA — A UNIDADE DA CONTRADIÇÃO
(Uma análise de *O Anel do Nibelungo*, fundamentos na
interdependência básica de símbolos e temas melódicos.)

Eloísa Ferreira Araújo da Silva

“Quem viu aquele que se inclinou sobre palavras trêmulas de relevo partido e de contorno perturbado, querendo achar lá dentro o rosto que dirige os sonhos, para ver se era o seu que lhe tivessem arrancado?”

(Cecília Meireles, “Estrela”, in *Viagem*).

Pode-se pensar a ação dramática de *O Anel de Nibelungo* como resultante de uma oposição Luz/Sombra. Temos toda uma gama de personagens “luminosos” de um lado e “sombrios” de outro, agrupados respectivamente em torno de Wotan, “Licht-Alberich” e Alberich, “Schwarz-Alberich”. Mas esta oposição não se confunde com a contraposição simplista de heróis e vilões, pois toda a obra se desenvolve sob o signo da ambivalência, manifesta não só na polivalência dos símbolos, como em sua própria estrutura. Os elementos simbólicos do texto e os temas musicais tecem cada um por si redes de significados independentes, mas suas malhas se confundem na execução, entrelaçando-se como numa rede mágica, capaz de reter uma paisagem submarina que se dilue e se recria sem cessar.

Mais do que oposição, trata-se de uma contínua e ambígua oscilação, um jogo de claro/escuro, pois os próprios polos, que deveriam constituir seus extremos, são englobados pela ambivalência: a Noite, refúgio das forças destruidoras do Mal, é também símbolo das origens, seio da Terra-mãe; enquanto a Luz, pureza, transparência, poder numinoso, pode ser também brilho enganoso, falsa aparência, armadilha. Assim como personagens sombrios são atraídos pela Luz (Alberich e o Ouro), personagens luminosos são tentados a compactuar com as sombras (Wotan e o Anel).

Em relação à instrumentação observa-se que a escolha de determinados instrumentos para a execução de cada tema não é nunca gratuita. O efeito sonoro obtido é sempre indispensável à melodia e ao texto. Embora os instrumentos também se enquadrem na tensão

“claro/escuro” — harpa, violino, flauta, oboé, corno inglês, clarinete, trompete, trompa são instrumentos predominantemente “-claros”, enquanto viola, violoncelo, tuba, baixo trompete e os instrumentos de percussão são predominantemente “escuros” — eles também são utilizados de forma ambivalente: em geral os sons agudos se associam à luminosidade enquanto os graves estão ligados à esfera das sombras.

O elemento que vai, por assim dizer, concretizar a oposição Luz/Sombra é o espaço. Trata-se evidentemente de um espaço mítico, arquetípico, significante por si mesmo. Há uma integração perfeita entre espaço e personagem; seus atributos se fundem, moldando um todo único e coeso. Os sombrios Nibelungos brotam das entranhas da terra, dela extraem seus tesouros, como sementes em germinação; as Filhas do Reno são como bolhas da superfície das águas: cristalinas, etéreas — ilusão impalpável; a serenidade de Wotan é o azul rarefeito das alturas; sua alegria, o esplendor do sol, o brilho de Walhalla; sua cólera, a tempestade, as nuvens carregadas, relâmpagos e trovões.

As águas do Reno, símbolo arquetípico do caos primordial de onde aflora e para onde retorna a vida, cumprido seu ciclo, abrem e encerram a tetralogia. Correndo da direita para a esquerda, enfatizam a idéia do ciclo do nascer ao pôr-do-sol. Contudo a disposição simétrica de Walhalla e Nibelheim em relação às águas sugere ainda uma outra conotação: a superfície das águas como espelho em que se reflete *invertida* a imagem de Walhalla: Nibelheim. A profundidade das águas, elemento primevo, tal como um espelho velado, deixa entrever num cintilar súbito a face oculta do inconsciente — Schwarz-Alberich, a imagem invertida, a sombra de Licht-Alberich.

O subterrâneo, a caverna, são símbolos, por excelência, daquilo que se oculta, do que se desconhece e por extensão do perigo, da ameaça de destruição. É a esfera do sombrio, sem dúvida, mas abriga também os mais preciosos tesouros. O herói que penetra na caverna, que se confronta com sua sombra, tem acesso às energias mais profundas da psique.

Os cumes elevados constituem o lugar do sagrado, da revelação divina, da transparência do conhecimento, da plenitude do Ser. Escalar a montanha é ir ao encontro dos ideais mais sublimes. Mas, como o sábio platônico, o herói que atinge o cume da montanha, deve descer ao convívio dos homens, pois embora o herói mitológico seja configurado como um indivíduo à parte, dotado de algo excepcional, sua missão não é nunca uma vitória individual, mas algo de que, de alguma forma, participam todos os homens.

Walhalla, a fortaleza inexpugnável entre as nuvens, é o sonho de Wotan realizado. Símbolo do poder de sua vontade, de sua grandeza,

é também o símbolo de sua fraqueza, pois o poder petrificado que se quer eterno, que se faz barreira ao fluxo do devir, é inevitavelmente arrastado por ele. Tal como fênix, ao crepúsculo, cumprido o ciclo, as chamas deverão consumi-lo para que renasça purificado, sob a forma de novos ideais.

A ambigüidade do contraste Luz/Sombra se faz presente ainda na contraposição entre a floresta e a corte dos Gibchung. A floresta é sem dúvida símbolo da vida em comunhão com a Natureza-mãe, da pureza do herói protegido pela figura materna. As árvores, embora projetem suas copas para o alto, na direção dos cumes elevados, têm suas raízes profundamente entranhadas no sol do inconsciente. Na floresta, no entanto, se ocultam as cavernas de Mime e de Fafner: o sombrio irrompe também aqui. O herói, além de se confrontar com esses elementos sombrios, deverá deixar a floresta, forjar a espada que romperá o vínculo da dependência materna, para alcançar a maturidade. A corte dos Gibchung, contraponto terreno de Walhalla, símbolo do poder e do brilho de uma dinastia de homens valorosos, tem também seu lado sombrio. Gunther não encara sua sombra, os ardis de Hagen são talvez os ardis da má consciência de Gunther que se esquia de si mesmo.

O acorde de abertura do *Ouro do Reno*, “pianissimo de início, espreado-se em arpejos “crescendo”, evocam toda uma “Ur-Stimmung”, algo perdido nas brumas do tempo mais remoto, da comunhão perfeita da Natureza com suas criaturas. É o tema conhecido como da “Natureza”, que se confunde com o tema do “Reno” e que nos remete também ao “Ser” de Heráclito, desenhando em seu fluir perpétuo os reflexos efêmeros das aparências.

O símbolo básico da ambivalência, o núcleo simbólico de toda a obra é sem dúvida o Ouro. Dois temas musicais referem-se a ele, sendo que um deles é composto: o tema do “Ouro” interligado ao do “Brilho do Ouro” e o da “Alegria das Filhas do Reno diante do Ouro”. O primeiro é uma transformação livre do tema da “Natureza”. O ouro contém em si, latente, a energia da Natureza. A melodia sugere a energia contida, prestes a liberar-se: algo está para acontecer. O instrumento que executa o motivo é a trompa, basicamente associada à natureza. É a voz das florestas, da “Urnatur”. Ao som da trompa atribui-se ainda um poder mágico de atrair e dominar os animais — Alberich, num primeiro momento fica paralisado, o gesto suspenso, fascinado pelo ouro (Rheingold, 1.S) Paralelamente ouvimos a linha melódica do “Brilho do Ouro”, executada pelos violinos. Todas as nuances de luminosidade são sugeridas pelo som dos violinos; eles estão presentes todas as vezes em que se faz menção à luz,

quer no texto, quer nas indicações cênicas. Aqui, o som configura o cintilar do ouro iluminado pelo sol, que penetrando as águas desperta seu brilho.

Os acordes jubilosos da “Alegria das Filhas do Reno diante do Ouro”, obedecem à mesma instrumentação do tema do “Ouro”, a fanfarra, com o som da trompa ainda dominando — expressão da confiança no potencial latente, o Ouro visto como fonte de energia, associado ao sol, que dá vida e beleza. Este mesmo tema modificado harmonicamente na versão cantada por Loge irá dar origem ao do “Poder do Anel”, cujo som dissonante e metálico ilustra bem o aspecto sombrio do Ouro — a utilização de seu potencial como instrumento de poder, ou seja, sua utilização destrutiva, que leva à escravidão não só dos outros como do próprio ego, que dele se utiliza, obcecado pela idéia de poder. Não é por acaso que desse tema deriva o da “Servidão”. Este surge associado aos Nibelungos, escravizados pelo Anel, mas vai caracterizar principalmente Mime em toda a ópera *Siegfried*. O tema é executado pelas violas, basicamente ligadas ao sombrio, ao tosco, distorcido. Do segundo segmento do tema da “Alegria.” (Hei-a-ja-heia!), irá surgir, com uma modificação de harmonia, o tema dos “Nibelungos”, também executado pelas violas, configurando mais uma vez a ambivalência do Ouro: a dança radiante das Filhas do Reno se transforma no ritmo febril, desesperado do trabalho escravo dos Nibelungos, os entrechoques dos sons dissonantes e o ritmo das bigornas nos dão toda a dimensão do dilaceramento imposto metodicamente.

O tema do “Anel” irá configurar o Ouro cativo, sua energia aprisionada no círculo da acumulação. Símbolo do poder, mas do poder obtido pela violência e que só pode perpetuar-se pela continuidade dessa violência. A dissonância da melodia deixa prever consequências funestas. A instrumentação (fagote e violoncelo) enfatiza o aspecto sombrio, ameaçador do símbolo. A linha melódica do acompanhamento do “Anel”, por sua vez, irá dar origem ao tema do “Ardil” (Scheming). Aqui, ao fagote acrescenta-se o tímpano, que reforça o aspecto ameaçador. O tema, repetitivo, caracteriza Mime e expressa a limitação da própria inteligência, que ofuscada pela obsessão gira em círculo. Ainda do tema do “Anel”, derivados de suas três últimas notas, surgem os temas do “Tesouro” e do “Dragão”, ambos repetitivos, lembrando a acumulação de riquezas, a estagnação, a paralisação da energia contida no Ouro e deixando prever a violência de que irá se revestir sua liberação. O som cavo da tuba evoca a caverna, em suas conotações mais sombrias.

Das quatro primeiras notas do tema do “Anel” deriva por inversão “Maldição”, (são as mesmas notas em seqüência invertida). A in-

versão melódica ilustra bem o processo psíquico que leva Alberich, no momento em que é despojado do anel, a proferir a maldição. O tímpano soa ameaçador enquanto o trombone, instrumento associado aos símbolos do poder divino e real, exprime o poder contido na maldição, que nada mais é que a energia do Ouro, que represada irá explodir, devastadora. Outro tema que surge a partir da harmonia sombria do “Anel” é o do “Ressentimento”, associado a Alberich. A utilização da trompa nos remete ao caráter de Alberich, à primitividade de seus impulsos instintivos, pois Alberich é também símbolo do inconsciente não trabalhado, caótico, indisciplinado, que pode ser extremamente destrutivo. O acompanhamento dos violoncelos reproduz o remoer do ressentimento.

O motivo de Alberich, furioso, é inverso ao da “Servidão”, característico de Mime: à ousadia de um se contrapõe a covardia de outro, embora ambos os temas sejam repetitivos, lembrando que os dois personagens estão limitados pelo círculo obsessivo do Anel. Já a “Cantilena de Mime” é uma transformação insinuante do motivo de Alberich. É curioso notar a semelhança entre a “Cantilena de Mime” e o tema da “Missão de Siegfried”. O objetivo da “Cantilena de Mime” é exatamente ocultar do herói sua verdadeira origem, ou seja, sua identidade, para que este se torne instrumento das maquinações do anão. O motivo da “Missão de Siegfried” surge no momento em que este descobre sua origem e se dispõe a partir. O mesmo motivo retorna no diálogo de Wotan e Alberich, quando fica claro, pelas palavras de Wotan, que a missão básica de Siegfried é a liberdade: agente livre, Siegfried libertará a energia do Ouro aprisionada no Anel. Seu gesto e o de Brunhilde, no *Crepúsculo dos Deuses*, devem encerrar o ciclo do medo e da obsessão pelo poder, deixando em aberto o horizonte para a alvorada do homem livre e solidário, que deve nascer das cinzas de Walhalla.

O tema de “Walhalla” é uma transformação das bases harmônicas do “Anel”. Os trombones e as tubas substituindo o tom sombrio dos violoncelos e da trompa impõem a magnificência, o esplendor de Walhalla, o caráter nobre de Wotan. Mas a analogia dos temas aponta para o significado comum: o paralisador anseio de poder.

A ambivalência se faz patente também na figura de Wotan, principalmente na ópera *Siegfried*. O tema do “Viandante”, que o introduz na ópera, revela a transformação básica que se opera em sua personalidade. Assim como o viandante substitui o guerreiro, o tema que o caracteriza, associado ao tema do “Fogo”, o fogo sagrado do conhecimento, o conhecimento profundo dos mistérios da Natureza e de si mesmo, substitui a pompa, o brilho exterior de Walhalla. Os instrumentos de corda enfatizam a nova amplitude de visão alcança-

da. Contudo, o tema da “Lança” ainda se impõe, o tema dos “Pactos” ainda é lembrado, mostrando que estes ainda vigoram, impedindo a libertação almejada. O motivo do “Poder dos Deuses” ainda se contrapõe à certeza do fim, anunciada pelo “Crepúsculo dos Deuses”

Analisando os temas que gravitam em torno de Wotan, pode-se fazer algumas observações. O tema do “Poder dos Deuses” constitui uma inversão do da “Lança”, o que não significa que haja alguma incompatibilidade entre ambos. O tema da lança, uma escala descendente, é o poder que se exerce (de cima para baixo), enquanto que o do “Poder dos Deuses”, uma escala ascendente, é o poder visto da perspectiva daqueles sobre os quais se exerce (de baixo para cima). A escala ascendente configura ainda o desejo de que esse poder obedeça a um crescendo infinito, o que é contrariado pelo tema da “Necessidade dos Deuses”, tema composto, formado pela justaposição dos temas “Poder dos Deuses”, que deriva do tema da “Natureza”, “Crepúsculo”, escala descendente contrariando o primeiro e “Frustração de Wotan”, que se compõe das quatro primeiras notas do tema da “Lança”, com um pequeno trinado em torno da primeira nota, seguido de um fragmento de escala ascendente, que se opõe ao primeiro, formando um movimento circular. Emanado da própria Natureza, o poder dos deuses cresce e atinge o ápice; agora a escala descendente se impõe, enquanto Wotan, em conflito entre o desejo de perpetuação de seu poder e o pressentimento do Crepúsculo, se remói em indecisão. Interessante notar a utilização na execução do tema do baixo clarinete, instrumento que nas obras de Wagner está sempre associado à expressão daquilo que se oculta no inconsciente. O fagote, que o acompanha, acrescenta à melodia uma tonalidade nostálgica, melancólica. No diálogo com Alberich, volta a surgir o motivo da “Revolta de Wotan”, inverso ao da “Frustração”, que dominara grande parte do último ato das *Valquírias*, executado pelos violoncelos, configurando a explosão daquilo que se ocultava no inconsciente. A contrapartida é a decisão serena expressa no tema da “Herança do Mundo”. Os violoncelos exprimem a aceitação do inevitável. O intervalo entre as duas primeiras notas é o mesmo que inicia a “Invocação da Espada”. A atitude de Wotan é a solução encontrada para a superação da angústia que vem da certeza do crepúsculo, assim como a espada é a solução, ou melhor, a resposta à necessidade do herói. Um sentimento de renúncia dolorosa se exprime no tema da “Afeição por Brunhilde”, que se inicia com as três primeiras notas do “Anseio de amor de Siegfried”. Mas o amor de Wotan está impregnado da profunda melancolia do adeus. Ele é aquele que deve renunciar ao amor desinteressadamente. Sabe que não há frutos a colher dessa renúncia, a não ser talvez a paz de quem sabe que o fluxo da vida, prosseguindo, irá ultrapassá-lo.

O tema da “Espada” é o tema que anuncia Siegfried já no *Ouro do Reno*. Bastante semelhante ao tema do “Ouro”, é mais decidido — a Espada é símbolo de energia liberada, em ação. Como o Ouro é metal, brilho, está associada às forças elementares da Natureza. O motivo é executado por trompetes, o som mais agudo, incisivo, agressivo, próprio da arma vitoriosa e nobre, na mão do herói. A Espada, na *Valquíria*, está vinculada a Siegmund; porém, este não é mais que uma projeção da vontade de Wotan, o tema de “Siegmund” é uma variação do da “Lança”. A Espada em suas mãos se estilhaça, assim como a Lança, nas mãos de Wotan, se parte: tanto ele como Wotan não têm escolha. Já o tema de “Siegfried” contém em si a “Espada”. As três primeiras notas são as mesmas dos temas da “Natureza” e da “Espada”, seguindo-se um fragmento do motivo da “Frustração” de Wotan” e outro da “Maldição” de Alberich. O herói, filho da Natureza, desconhece o medo e a ambição. Todo ele é energia, coragem, desafio. Absolutamente livre, enfrenta tanto o poder luminoso de Wotan quanto a virulência de Alberich. Na segunda cena do primeiro ato de *Siegfried*, o tema de “Siegfried” acompanha as palavras finais de Wotan: “(Dein weises Haupt wahre von heut:) verfallen lass ich es dem, der das Fürchten nicht gelernt!” O desafio entre Wotan e Mime tem outra função além de um simples recurso narrativo de rememoração da ação já transcorrida. O jogo simbólico de perguntas e respostas é um jogo com a esfinge do destino, que permanece oculta — o tema de “Loge”, que surge a seguir é um indício de sua presença e a sentença de Wotan, obedecendo à fórmula típica dos oráculos, refere-se também a ele próprio: aquele que desconhece o medo irá desencadear o Crepúsculo dos Deuses.

Se a água é uma das configurações do ser primordial, o fogo é o símbolo arquetípico da energia vital. É o princípio dinâmico, fecundador, de todas as cosmogonias. É o fogo, luz e calor do sol, que, penetrando as águas, incendeia o Ouro, impelindo o cosmos ao movimento. O fogo está presente em todas as esferas do Ser: é Loge quem insufla os desejos dos deuses e quem alimenta a forja dos Nibelungos. O mistério da combustão está na origem de todos os elementos mágicos: o elmo, o anel, a poção. O tema de “Loge” preside a cena de alucinação de Mime. A alucinação é a extravasão da energia inconsciente conduzida pela obsessão de poder que consome o anão; o pavor de Mime vem da projeção sobre Fafner de seu ressentimento e desejo de vingança. Princípio ordenador do caos primordial, o fogo tempera na forja o caráter do herói. Forjando a espada, Siegfried tempera-se a si mesmo. O tema “Siegfried na forja” é o mesmo da “Cólera de Siegfried” mas as marteladas rítmicas impõem uma disciplina à energia indomável, mas ainda dispersa, do herói, concentrando-a na espada, invencível como aquele que se forja a si mesmo. O

fogo é a marca da raça indomável dos Völsung: “Der gleissende Wurm glänzt auch ihm aus dem Auge.” (Die Walküre, 1. Aufzug, 2. S.) O lampejo do fogo que aponta para a espada na cabana de Hunding se confunde com o olhar de Sieglinde. A chama arde no peito dos amantes e transparece em seu olhar. O fogo consumidor e voraz está presente no mistério do destino inexorável. Brunhilde, despojada das características de Valquíria, é protegida pelo fogo ardente de sua intrepidez. O tema do “Sono encantado”, baseado no cromatismo de “Loge”, configura a energia latente a ser despertada pelo amor.

Se Loge é a expressão do princípio masculino, ativo, por exceção, Erda, personificação das forças telúricas, é o princípio feminino, o seio da terra que acolhe a semente germinada, a “Ur-Mutter” O conhecimento nebuloso das origens e dos fins, que se revela através do sonho, linguagem cifrada do inconsciente, é característico de Erda, assim como o raciocínio agudo, corrosivo, ágil, que se põe a serviço de qualquer fim, movimento puro da inteligência, é característico de Loge. Ambos configuram, por assim dizer, os primeiros elementos individualizados a partir do caos primordial das águas: o masculino e o feminino, o fogo e a terra. O tema de “Erda” é uma variação do tema da “Natureza” Associados a ele vamos encontrar os temas das “Vozes da Natureza”, ou seja o “Canto das filhas do Reno”, os “Murmúrios da Floresta” e o “Canto do pássaro” Associados a Erda esses temas evocam a nostalgia da criatura pela plenitude do ser uno e indiferenciado das origens. O canto das ondinas tem o encanto mágico da tentação da fixação infantil com relação à figura materna, enquanto o canto do pássaro corresponde ao despertar da *anima* na alma do herói, num primeiro momento ainda confundida com a imagem da mãe. Para entender o sentido do canto, para identificar o objeto desse anseio indefinido, que atravessa todo seu ser, o herói deve descer ao fundo do inconsciente, assimilar o “dragão”, superar o estágio da dependência infantil, para escalar a montanha ao encontro de si mesmo, na comunhão perfeita com a amada.

Em Brunhilde a ambivalência se faz presente mais uma vez. O tema de “Brunhilde adormecida”, derivado do “Canto das Filhas do Reno”, ilustra um dos aspectos do eterno feminino, a vinculação através do onírico com as energias profundas do cosmos, contrapondo-se ao tema das “Valquírias”, impetuoso e agressivo. A beleza, a capacidade de amar e de despertar amor, a luminosidade e a fragilidade femininas são sugeridas pelo tema de “Freia”, executado pelos violinos. Mas é o acorde da “Saudação ao mundo” que impõe a presença total de Brunhilde. O efeito sonoro obtido pelo emprego dos metais é uma vibração entusiástica, quente, que lembra a terra, enquanto os violinos em trinado, além da idéia de luminosidade, associada ao sol,

nos dão a dimensão do sublime, do celeste, de extrema delicadeza. Tal é Brunhilde, filha de Wotan e Erda. Aqui a ambivalência é cruzada: Erda, terra quente, sensual, mas dotada da suavidade dos sonhos, e Wotan celeste, luminoso, mas indomável.

Os temas de amor associados a Siegfried e Brunhilde são em sua maioria temas independentes, o que por si só, já reforça a característica especial desse amor: *anima* e *animus* integrados na personalidade total, aspiração máxima da criatura humana, ou dois seres excepcionais unidos num amor infinito. O tema da “Saudação do Amor” nos dá a dimensão infinitamente ampla desse amor que se estende a toda a Natureza, a toda a vida, força suprema, capaz da redenção. O aspecto heróico, a decisão inabalável que sustenta esse amor está presente na “Resolução de amar”. O tema do “Laço de simpatia dos Völsung” nos dá a dimensão de profundidade, do anseio amoroso que percorre gerações ao encontro de dois seres predestinados. O auge da sensualidade está contido no “Êxtase de amor”, a ternura no motivo da “Amada imortal” e no de “Siegfried, tesouro do mundo”

O tema da “Renúncia ao Amor” é um tema várias vezes retomado na tetralogia, relacionado a vários personagens e em diferentes situações, ao contrário dos outros temas, que se referem sempre a objetos, personagens, emoções ou acontecimentos únicos. Isso porque a renúncia ao amor é mais do que um simples objeto de troca, condição para a aquisição de poder. O desamor, o amor egoísta, a incapacidade ou impossibilidade de realizar o amor, conotações de que se reveste o tema no decorrer da obra, são características dominantes do mundo aprisionado no círculo obsessivo do poder, simbolizado no Anel. Este é um mundo às avessas, dominado por instintos cegos, onde posse se confunde com amor, e que só pode ser redimido pela renúncia, não pela renúncia negociada em troca de alguma coisa, mas pela renúncia radical da negação desse mundo, pela recusa em compactuar que pode ter conseqüências trágicas, mas é o único meio eficaz, a única força capaz de operar a inversão dialética do negativo em positivo, esperança de um mundo harmônico e livre a brotar do dilaceramento de um mundo escravo e conturbado, regido pelo ódio, pela dor e pelo ressentimento. Tal é a solução concebida por Wotan, mas que só pode concretizar-se pela ação de Siegfried e Brunhilde, livres por jamais terem compactuado com o poder.

* * *

*

BIBLIOGRAFIA

Wagner, Richard — *Der Ring des Nibelungen*. Wortlaut der Partitur herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Zentner. Reclam, Stuttgart, 1972.

Der Ring des Nibelungen (Gravação da Deutsche Grammophon Gesellschaft. Berliner Philharmoniker — Regente Herbert von Karajan. *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben von Dietrich Mack. Insel Verlag, Frankfurt am Main 1974.

Cooke, Deryck — *An Introduction to Wagner's "Der Ring des Nibelungen"* (Gravação).

Voss, Egon — *Studien zur Instrumentation Richard Wagner's*. Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1970.

Jung, C. Gustav — *L' Homme et ses Symboles*. Robert Laffont, Paris, 1964.

Campbell, Joseph — *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1959.

BIBLIOGRAFIA DE LINGUÍSTICA INDÍGENA BRASILEIRA (1954-1974)

Erasmus d' Almeida Magalhães

Em artigo de nossa autoria publicado no número anterior desta revista (1) cuidamos do desenvolvimento da linguística indígena brasileira nestes últimos quinze anos. No mesmo estudo prometíamos fazer publicar uma segunda edição da *Bibliografia Descritiva de Linguística Indígena Brasileira*, editada pela primeira vez em 1967

Problemas de diversa ordem não permitiram ao autor cumprir seu desiderato. Um deles é o difícil acesso a uma série de publicações especializadas estrangeiras (2).

Dos 478 títulos aqui arrolados só foi consultar cerca de 90. Os restantes são mencionados a partir de referências contidas nos trabalhos que foram realmente compulsados.

Esta bibliografia ainda que exaustiva, sabemos ser incompleta. Sua publicação, não podemos deixar de afirmar, vem ao encontro de uma das constantes recomendações do Programa Interamericano de Linguística e Enseñanza de Idiomas (PILEI) ou seja fazer circular a informação (3).

Ainda que no setor de Línguas Indígenas do Brasil se dê especial ênfase ao estudo das línguas Tupinambá e Guarani, pensamos ser de bom alvitre incluir a bibliografia referente às línguas do Tronco Tupi faladas no Peru, Bolívia, Paraguai e Guiana Francesa.

(1) — *Quinze anos de linguística indígena brasileira — notas e informações*. P. 51-78, 1974.

(2). — Caberia citar, como exemplo, os periódicos: *Lingua Posnaniensis*, *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae*, *Transaction of the Philological Society*.

(3). — *El Simpósio de Bloomington — agosto de 1964*, p. 93-99. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1967. *El Simpósio de San Juan (Puerto Rico) — junio de 1971*, p. 39 e p. 50-53.

Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1974.

Incluimos, em apêndice, a relação de 'trabalhos arquivados' preparados por membros do Summer Institute of Linguistics (S.I.L.). Para tal nos valem da relação publicada no último relatório (4) da benemérita entidade científica. Tivemos o cuidado de seguir o esquema de apresentação contido no *Relatório de Atividades*. Assim, a bibliografia deste tópico vem indicada segundo a língua em investigação, colocando entre parentesis sua filiação à família linguística.

* * *

*

- AARON, Waldo M. — GUDSCHINSKY, Sarah
001 Some relational post-positional of Guarani.
In Estudos..., p. 81-95. Brasília, S.I.L., 1971.
- ABRAHAMSON, Arne
002 Contrastive distribution of phoneme classe in Içua Tupi.
Anthropol. Ling. Bloomington, 10 (6): 11-21, jun. 1961.
- ALBISETI, Cesar
003 Nótulas morfemo-etimológicas da língua Bororo.
In Anais do 31º Congresso Internacional de Americanistas, vol. 2,
p. 1073-1082. São Paulo, Anhembi, 1955.
- ALBISETTI, Cesar — VENTURELLI, Angelo J.
004 *Enciclopédia Bororo — vol. I — vocabulários e etnografia.*
Campo Grande, Museu Regional D. Bosco, 1962. 1047 p. Ilus.
- 005 *Enciclopédia Bororo — vol. II — lendas e antropônimos.*
Campo Grande, Museu Regional D. Bosco, 1969. 1269 p. Ilus.
- ALBRIGHT, Sue
006 Aykamtchi higher level phonology
Anthropol. Ling., Bloomington, 7 (7): 16-22, 1966.
- ALMEIDA, Antonio Paulino de
007 Etimologia do vocábulo Cananéia.
In Memória histórica sobre Cananéia, vol. I, p. São Paulo, Coleção
Revista de História, 1963.
- ALVIANO, Fidelis
008 Ensaio da língua dos índios magironas ou maiorunas do rio Jandiatuba (alto Solimões)
Rev. Inst. Hist. Geogr. Brasil., Rio de Janeiro, 237: 43-60, 1957.
- ANCHIETA, José de
009 *Poesias. Manuscritos do século XVI em português, castelhano, latim e tupi.*

(4). — *Relatório de atividades do Summer Institute of Linguistics exercício de 1974*. Brasília, 1974. 43 p. Mapa Ilus.

Deixamos de incluir a relação dos trabalhos mencionados nos relatórios anteriores pois muitos deles estão indicados na bibliografia, portanto publicados.

Transcrição, tradução e notas de Maria de L. de Paula Martins.
São Paulo, Museu Paulista, 1954. 835 p.

ARNAUD, Expedito.

- 010 Breve informação sobre os índios Asurini e Parakanan (rio Tocantins — Pará).
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 11) Belém, 1961.
- 011 A terminologia de parentesco dos índios Asurini.
Rev. Mus. Paul. — N.S., São Paulo, XIV — 105-119, 1963.
Vocabulário po tuguês-asurini — p. 15-18.
- 012 O parentesco entre os índios Galibí do rio Oiapoque.
Bol. Mus. E. Goeldi (Antropologia nº 33). Belém, 1968. 11 p.

AYROSA, Plínio

- 013 *Apontamentos para a bibliografia da língua tupi-guarani*.
São Paulo, Universidade de São Paulo (F.F.C.L.), 1954. 255 p
(Etnografia e Tupi-Guarani — Boletim nº 8)

AZEVEDO, Leodegário A. de

- 014 As Línguas indígenas do Brasil.
In Ensaios de linguística e filologia, p. 41-46. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1971.

BALDUS, He bert

- 015 Contribuição à linguística Gê.
In Miscellanea Paul Rivet Octogenaria Dicata, v. II, p. 22-41. México, 1958.
Estudo de termos zoológicos em Xerente, Krahó e Aginagé.
- 016 Jaká-rendý.
Universitas, Salvador, 6-7: 165-168, 1970.
Versão guayaki do Saci-Pererê.
- 017 *Tapirapé-tribo tupi do Brasil Central*.
São Paulo, Universidade de São Paulo-Editora Nacional, 1970. 510 p. Ilus. (Col. Brasileira, v. 17).
'O nome da tribo', p. 20-38; Vocabulário zoológico, p. 209-215.

BALMORI, Clemente Hernando

- 018 El genero gramatical y las hablas diferenciadas.
Tilas, Strasbourg, IV: 55-65, 1964.
Guaycuru e mbaya.
- 019 Habla mujeril y varonil en lenguas diferenciadas de suramerica.
Tilas, Strasbourg, V: 111-122, 1965.
Cocama.
- 020 *Estudios de área linguística indígena*.
Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1967 77 p. Reproduz os dois trabalhos anteriores às p. 47-70 e 61-75, respectivamente.

BARBOSA, Antonio Lemos

- 021 Conversando com um índio Fulniô. Notas etnográficas e linguísticas
Verbum, Rio de Janeiro, VII (3): 411-426, 1950.

- 022 *Pequeno vocabulário Tupi-Português.*
Rio de Janeiro, Livr. São José, 1955. 202. p.
Perfil da língua tupi, p. 168-199
- 023 *Curso de tupi antigo (gramática, exercícios, textos).*
Rio de Janeiro, Livr. São José, 1956. 479 p. I.us.
- 024 *Pequeno vocabulário Português-Tupi*
Rio de Janeiro, Livr. São José, 1970. 208 p. Nomenclatura de parentesco, p. 215-223.
- BARTHOLOMEW, Louis
- 025 Boletim informativo sobre idiomas indígenas de Latino-America.
America Indígena, México, 9 (2): 515-528, 1969.
- BECKER DONNER, Etta
- 026 Notizen über einige Stämme an den rechten Zuflüssen des Rio Guaporé.
Archiv für Völkerkunde Viena, 10: 275-343.
Vocabulário comparativo Bororo, Guaraní, Kanoa, Koatitira, Makurap, Otuké, Masaká, Salamay, Saraveka e Tupi.
- BENAVENTO, Gaspar L.
- 027 *El guaraní de Entre-Ríos.*
Buenos Aires, Instituto de los Amigos del Libro Argentino, 1962.
108 p.
- BENDOR-SAMUEL, David
- 028 *Hierarchical structures in Guajajara.*
Huntington Beach, Summer Institute of Linguistics, 1972. 214 p.
- 029 *Tupi studies*
S. Ana, Summer Institute of Linguistics, 1971. 129 p.
- BENDOR-SAMUEL
- 030 Some problems of segmentation in the phonological analysis of tereno.
Word, Nova York, 16 (3): 348-355, 1960.
- 031 A structure description of Terena phrases.
I.J.A.L., Bloomington, 30 (4): 398, 19
- 032 Stress in Terena.
Transaction of the Philological Society, 105-13, 196.
- 033 Some prosodic features in Terena.
In memory of J.J. R. Firth, p. 30-39.
Londres, Longmans Green and Co., 1966.
- BIANCHETTI, J de
- 034 Toponímia guaraní de la Provincia de Corrientes.
Revista de Educación, La Plata, III: 105-11, 1968.
- BLIXEN, Olaf
- 035 *Acerca de la supuesta filiación arawak de las lenguas indígenas del Uruguay.*
Montevideo, Universidad de la República (Departamento de Lingüística), 1958. 44 p.

- BOGLAR, L.
036 Nambikuara vocabulary.
Acta Ethnographica, Budapest, IX (1): 89-117, 1960.
- BORGES, José E. Barbosa
037 Badzé — vocábulo cariri incorporado ao português do Brasil.
Rev. Campinense de Cultura, Campina Grande, II (3): 1965.
- BORGMAN, Ronald — Cue, Sandra — GRIMES, Joseph E.
038 The Waican languages.
Anthropol. Ling., Bloomington, 7 (7): 67-78, 1973.
- BOSWOOD, Joan
039 Evidências para inclusão do Aripaktsá no filo Macro-Gê.
Série Linguística, Brasília, 1: 67-78, 1973.
040 Algumas funções de participante nas orações Rikbtsa.
Série Linguística, Brasília, 3: 7-33, 1974.
041 Citações no discurso narrativo da língua Rikbaksá.
Série Linguística, Brasília, 3: 99-129, 1974.
- BOUDA, K.
042 Neue Texte in der Sprache des Kayapó in Zentral Brasilien.
Orbis, Louvain, 14 (1): 158-159, 1965.
- BOUDIN, Max Henri
043 Singularidades da língua Ia-Té.
Verbum, Rio de Janeiro, VII (1): 66-73, 1950.
044 Apontamentos para um estudo da língua Kre-Yé, dialeto Timbira do alto rio Gurupi.
Verbum, Rio de Janeiro, VII (4): 557-628, 1950.
045 *O simbolismo verbal primitivo. Análise estruturalista de um dialeto tupi-guarani.*
Presidente Prudente, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1963.
170 p.
046 *Dicionário de Tupi moderno.*
Presidente Prudente, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1966.
342 p.
047 Os índios Fulniô.
Boletim do Departamento de Ciências Sociais, Presidente Prudente, I (1): 1-27, 1964.
- BRAUN, I. — CROFTS, M.
048 Mundurukú phonology
Anthropol. Ling., Bloomington, 7 (7): 23-29, 1965.
- BRIDGEMAN, Loraine
049 Kaiwa (Guarani) phonology.
I. J. A. L., 27 (4): 329-334, 1961

- BRIDGEMAN, L. — GUDSCHINSKY, S.
050 Um plano para pesquisas nas línguas Tupi.
In O Setor Linguístico do Museu Nacional, p. 17-25. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1965.
- BRIGHT, William — HOJER, Harry — HAMP, Eric P.
051 Contributions to a bibliography of comparative amerindian.
- BUENO, Francisco da Silveira
052 Influência do tupi no português do Brasil.
Jornal de Filologia, S. Paulo, I (2): 109-120, 1953.
053 O dialeto paulista.
Jornal de Filologia, S. Paulo, IV (3-4): 1-42, 1958.
054 Le Tupy et le Guarany et le portugais du Brésil.
Orbis, Louvaina, V (1-2): 22-40, 1960-1961.
055 Les langues indigènes du Brésil et leur influence sur les Portugais.
Orbis, Louvaina, 1 (1): 226-240, 1963.
- BURGESS, Eunice
056 Duas análises das sílabas do xavante.
In Estudos. ., p. 96-10. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1971.
- BURGESS, E. — HAM, Patricia
057 Multilevel conditioning of phoneme variants in Apinayé.
Linguistics, Haia, 41: 5-18, 1968.
- CADOGAN, Leon
058 La concepción y la encarnación en la poesía esotérica Mbyá-Guarani.
Rev. Mus. Paul. N. S., IV: 233-249, 1950.
059 Mitologia en la zona Guarani.
América Indígena, México, XI (3): 195-207, 1951.
060 El culto de al árbol y a los animales sagrados en la mitología guarani.
América Indígena, X (4): 1950.
061 El concepto guarani de alma — su interpretación semántica.
Folia Linguística Americana, Buenos Aires, L (1), 1952.
062 Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guayrá.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 1 (1): 35-35; 1 (2): 123-132, 1953;
(1): 37-45, 1954.
063 *Contribución al estudio de la nomenclatura guarani en botánica*.
Assunção, Ministerio de Agricultura Y Ganaderia, 1955. 49 p.
064 Aves y almas de difuntos en la mitología guarani y guayaki.
Anthropos, Fribourg, 50 (1-3): 149-154, 1955.
065 Aporte para la interpretación de un apellido guarani.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 5 (2): 188-19, 1957.
Estudo do vocábulo Yazucá.
066 Arandú pora ogueno 'a va' é jakairé gui (los que reciben la "buena ciencia" de los jakairá)
Bol. de la Sociedad Científica del Paraguay, Assunção, 1: 41-62, 1957.

- 067 The eternal pindó palm and other plants in Mbyá-Guarani myths and legend.
In Miscellanea Paul Rivet Octogenaria Dicata, v. II, p. 87-96. México, 1958.
- 068 En torno al bilinguismo en el Paraguay.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 6 (1): 23-30, 1958.
- 069 Com interpretan los Chiripá (Avá Guarani) la danza Língua, p. 72-74; vocabulário, p. 88-97
- 070 Carobeni. Apuntes de toponímia hispano-guarani. Assunção, 1959. 50 p.
- 071 Aporte al estudio de la onomástica guarani. Los apellidos de las misiones y reducciones del Paraguay.
Bol. de Filologia, Montevideo, VIII (55-57): 33-58, 1959.
- 072 *Mil apellidos guaranies. Aporte para el estudio de la onomástica Paraguaya.*
Assunção, Editorial Toledo, 1960. 76 p. (Serie Estudios Antropológicos, nº 2).
- 073 Nuevas observaciones acerca del origen de los Guayaki en base de su onomástica y su mitología.
Jornadas Internacionales de Arqueologia y Etnografia, v. 2, p. 33-45. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1960.
- 074 Algunos textos Guayaki del Iñaró (I parte).
Bol. de la Sociedad Científica del Paraguay, Assunção, IV; 53-1960.
- 075 En torno al artículo definido en Guarani.
Rev. Guaireña de Cultura, 2 (4): 9-12, 1962.
- 076 Baiõ kará wachú y otros mitos guayakies.
América Indígena, Mexico, XXII (1): 39-82, 1962.
- 077 Aporte al estudio de la función de las partículas (P Antonio R. de Montoya) o "sufijos atonos" (P. Antonio Guash) en Guarani.
Bol. de Filologia, Montevideo, LX (58-60): 3-25, 1962.
- 078 Aporte a la etnografia de los Guarani del Amambái, alto Ypané.
Rev. Antropologia, 10 (1-2): 43-91, 1962.
- 079 Mil apellidos guaranies de las misiones y reducciones del Paraguay.
Bol. de Filologia, Montevideo, X (61-63): 7-28, 1963-1964.
- 080 Registro de algunas voces internas del Tesoro de la lengua del Pe. Antonio Ruiz de Montoya.
Tilas, Strasbourg, 3: 11-34, 1963.
- CADOGAN, L. — COLLEVILLE, M. de
- 081 Les indiens Guayaki de l'Iñaró (Paraguay).
Tilas, Strasbourg, 3: 41-60, 1963, 4: 21-54, 1964.
- 082 Guyrá compuesto y otras baladas paraguayas.
Alcor, Assunção, 1-10: 37-38, 1965.
- 083 En torno al bai eté ri-vá guayaki y el concepto guarani de "nombre"

- 084 Bai eté ri-vá.
América Indígena, México, XXV (3): 1965.
- 085 A search for the origins of ojeo, Ye-jharu or Tupi-chua.
Anthropos, Fribourg, 60: 209-219, 1965.
- 086 Algunos textos guayaky del Yñaró — II partie.
Journal de la Société des Américanistes, Paris, LIV (1): 93-115, 1965.
- 087 En torno a dos plantas y un animal sagrado de los guaraníes.
Supl. Antropol., Assunção, 2 (2): 299-314, 1967.
- 088 En torno al nombre Querandí.
Supl. Antropol., Assunção, 2 (2): 315-320, 1967.
- 089 Ñane ramoi jusú papá ñengareté (canto ritual de nuestro abuelo grande primigenio — el creador).
Supl. Antropol., Assunção, 3 (1-2): 425-450, 1968.
- 090 Chonó Kybwvrá: aporte al conocimiento de la mitología guarani.
Supl. Antropol., Assunção, 3 (1-2): 55-158, 1968.
- 091 En torno al “guarani paraguayo” o “coloquial”
Caravelle, Toulouse, 14: 31-42, 1970.
- 092 Ywyrá ñe’ery. Fluye del árbol da palabra.
Supl. Antropol., Assunção, 5 (1-2): 7-111, 1970.
- CADOGAN, L. — AUSTIN, A. López
La literatura de los guaraníes
Mexico, Edit. Joaquim Mortiz, 1970. 162 p.
- CADOGAN, L. — COLLEVILLE, Maxence de
Les indiens Guayaki de l’Iñaró (Paraguay).
Tilas, Strasbourg, 3: 41-60, 1963.
- CAMARA Jr., Joaquim Mattoso
- 095 A grafia dos nomes tribais brasileiros.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 3 (2): 125-13, 1955.
- 096 *Alguns radicais Jê*.
Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1959.
- 097 *A obra linguística de Curt Nimuendajú*.
Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1959. 25 p. (Publicações Avulsas nº 29).
- 098 Classificação das línguas indígenas do Brasil.
Letras, Curitiba, 10: 56-66, 1959.
- 099 Do estudo tipológico em listas de vocábulos indígenas brasileiros.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 7 (1-2): 23-30, 1959
- 100 Da natureza das línguas indígenas.
Revista de Letras, Assis, 3: 17-29, 1962.
- 101 *Introdução às línguas indígenas do Brasil*.
Rio de Janeiro, Livr. Acadêmica, 1965. 230 p. 2 ed.
- CAMEU, Helena
- 102 Música indígena
Rev. Brasileira de Folclore, 2 (4): 3-38, 1962.

- CASSANO, Paul
103 The alveolization of the /n/, /t/, /d/ and /rt/ in the spanish of Paraguay.
Linguistics, Haia, 93: 22-26, 1973.
- 104 The influence of guarani on the phonology of the spanish of Paraguai.
Studia Linguistica, XXVI (II): 106-112, 1973.
- CASTAÑEDA, Leonardo Manique
105 Algunos problemas de parentesco linguistico en Sudamerica.
In Anales del XXXV Congresso Internacional de Americanistas, v. 2, p. 477-493. México, 1962.
- CASULLO, Fernando Hugo
106 *Voces indígenas en el idioma español*.
Buenos Aires, Cia. Argentina de Editores, 1964. 116 p.
- CESAR, José Vicente
Igaçaba.
107 *Volkerkundliche Abhandlungen*, Hannover, I: 19-23, 1964.
- CHRISTINAT, Jean-Louis
108 Mission ethnographique chez les indiens Erigpactsa (Mato Grosso — expédition Juruena 1969).
Bol. de la Societé Suisse des Américanistes, Genebra, 25: 3-33, 1963.
Vocabulário, p. 29-33.
- CROFTS, Marjorie
109 Notas sobre dois dialetos do Munduruku.
In Atas do Simpósio sobre a Biota Amazonica, v. 2, p. 85-91. Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Pesquisas, 1967.
- 110 Repeated morphs in Munduruku.
In Estudos..., p. 60-80. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1971.
Gramática Munduruku.
- 110a Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1974. 192. p. (Série Linguística nº 2).
- CROWELL, Thomas H.
111 Cohesion in Bororo discourse.
Linguistics, Haia, 104: 15-27, 1973.
- CUE, Sandra L. — BORGMAN, Donald M.
112 Sentence and clause types in Central Waica (Shiriana).
I.J.A.L., 29 (3): 222-229, 1963.
- CUNHA, A.G.
113 Modelos de verbetes de um dicionário histórico dos indigenismos da língua portuguesa.
Revista do Livro, Rio de Janeiro, 5 (20): 201-209, 1960.

- DAVIS, Irvine
- 114 The native languages of America: a survey of recent studies.
Phonetica, 7: 40-63, 1961.
- 115 Comparative Jê phonology.
Estudos Linguísticos, S. Paulo, 2 (2): 10-25, 1966.
- 116 Some macro-jê relationships.
I.J.A.L., 34 (1): 42-47, 1968.
- DERBYSHIRE, Desmond
- 117 Hishkaryana (Carib) syntax structure: I — word; II — phrase, sentence.
I.J.A.L., Bloomington 27 (2): 125-142; 27 (3): 226-236, 1961.
- 118 Notas comparativas sobre três dialetos Karibe.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 14)
Belém, 1961. 10 p.
- 119 *Textos Hixkaryana*.
Belém, Museu Paranaense Emílio Goeldi, 1965. 206 p.
(Publicações avulsas nº 3).
- DEVINELLI, Carlos
- 120 *Tykirambuera (o irmão gorado) Tragédia mística em português e tupi*.
Rio de Janeiro, 1958. 216 p.
- DINIZ, Edson oSares
- 121 Os Kayapó-Gorotire: aspectos sócio-culturais do momento atual.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 18). Belém, 1962. 40 p.
Nominação, p. 18-21; termos de parentesco, p. 36-38.
- 121a Breves notas sobre o sistema de parentesco Makuxi.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 28)
Belém, 1965. 16 p.
- 122 A terminologia de parentesco dos índios Wapitxâna.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 34).
Belém, 1968. 11 p.
- DOBSON, Rose
- 123 Notas sobre substantivos do Kayabí.
In Série Linguística, 1: 30-56. Brasília, Summer
Institute of Linguistics, 1973.
- DONY, Paul de
- 124 Une langue peu connue: le guarani.
Vie et Langage, Paris, XXII: 37-41, 1954.
- DRUMOND, Carlos
- 125 Uma ilha bororo na toponímia brasileira.
Bol. Paulista de Geografia, S. Paulo, 17: 22-42, 1954.
- 126 Os rios Araguaia e Coxipó: estudos de toponímia brasileira.
Geográfica, S. Paulo, 8: 43-45, 1959.

- 127 Das Tupi, die erste National Sprache Brasiliens.
Staden-Jahrbuch, S. Paulo, 11-12: 1964.
- 128 *Contribuição do Bororo à toponímia brasileira*.
São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros (U.S.P.), 1965. 134 p.
- 129 Caracterização de aspectos da cultura do Bororo através da língua.
In Idiomas, Cosmovisiones y Cultura, p. 55-6. Rosario, Instituto de Antropologia, 1968.
- 130 Guará — diferentes propriedades semânticas.
Rev. do Instituto de Estudos Brasileiros, S. Paulo, 13: 117-124, 1972.
- EASTLACK, Charles L.
- 131 Terena (Arawakan) pronouns.
I.J.A.L., 34 (1): 1-8, 1968.
- EDELWEISS, Frederico
- 132 Considerações em torno à segunda conjugação tupi.
In Anais da Segunda Reunião Brasileira de Antropologia, p. 149-166.
Salvador, (1955) 1957.
- 133 *O caráter da segunda conjugação tupi e o desenvolvimento histórico do predicado nominal nos dialetos tupi-guarani*.
Salvador, Livr. Progresso Editora, 1958. 156 p.
- 134 Os topônimos indígenas do Rio de Janeiro quinhentista.
Rev. Ins. Hist. Geogr. Brasil., Rio de Janeiro, 257: 80-134, 1967
- 135 O ensino do tupi e do português nas missões do Brasil, segundo os documentos e a palavra de Pombal.
In Anais do Congr. Comemorativo Bi-Centenário da Transferência da Sede do Governo do Brasil da Cidade do Salvador para o Rio de Janeiro, v. IV, p. 181-202. Rio de Janeiro, 1967
- 136 *Camarajibe e lagoa Abaité*.
Salvador, 1969. 12 p.
- 137 *Estudos tupis e Tupi-Guaranis — confrontos e revisões*.
Rio de Janeiro, Brasiliana Editora, 1969 301 p.
- 138 O Pe. Serafim Leite e a língua tupi.
Universitas, Salvador, 6-7: 295-307, 1970.
- 139 Guasu e usu na diacronia das línguas e dialetos tupi-guaranis.
Rev. do Instituto de Estudos Brasileiros, S. Paulo, 7: 33-45, 1969;
8: 51-64, 9: 65-80, 1970; 10: 29-62, 1971; 11: 77-89, 12: 59-78, 1972.
- EKDAHL, M. — GRIMES, J. E.
- 140 Terena verb inflection.
I.J.A.L., 30 (3): 211-268, 1964.
- EMMERICH, Charlotte — MONSERRAT, T. M. F.
- 141 *Sôbre a fonologia da língua Aweti (Tupi)*
Bol. do Museu Nacional (Antropologia nº 5).
Rio de Janeiro, 1972. 18 p.

- ESPINOSA, Lucas
- 142 Doctrinas comparadas en várias lenguas americanas:
Omagua, Cocama, Quichua y Zameo.
Antropología y Etnología, Madrid, 9: 221-265, 1953.
- FAUST, Norma
- 143 Vocabulário breve del idioma Cocama (Tupi)
Peru Indígena, 8 (18-19): 150-159, 1959.
- 144 El lenguaje de los hombres y de las mujeres en Cocama.
Peru Indígena, Lima, 10 (22-23): 115-117, 1963.
- 145 Cocama clause types.
In Tupi Studies, v. 1, p. 73-106. Norman, University of Oklahoma,
1971.
- FERNANDES, Aducto
- 146 O grupo consonantal ch=x — sua fisiologia e psicanálise fonológica.
Revista de Portugal, Lisboa, XXIV: 339-355, 1959.
- 147 *Gramática Tupi*.
Rio de Janeiro, A. Coelho Branco, 1960. 333 p. 2^o ed.
- 148 Linguística indígena do Brasil: do verbo e sua estrutura sonora.
Revista de Portugal, Lisboa, XXVII (212): 94-107, 1963.
- FERNANDES, José Loureiro
- 149 Os índios da Serra dos Dourados.
In Anais da III Reunião Brasileira de Antropologia, p. 7-46. Recife,
1959.
Língua Xetá, p. 41-44.
- FERNANDEZ, Hernando Sanabria
- 150 El idioma guarani en Bolivia.
Santa Cruz de la Sierra, Editorial Santa Cruz, 1951. 54 p.
- 151 Influencia del guarani en el habla popular de Santa Cruz.
Revista de la Universidad Autónoma Gabriel René Moreno, S. Cruz, 7
(12): 43-47, 1958.
- FIRESTONE, Homer L.
- 152 *Description and classification of Sirionó: a Tupi-Guarani language*.
Haia, Mouton, 1965. 70 p. (Janua Linguarum, série practica, XVI)
- FLORES, I. Mario
- 153 Neologismos para el Guarani-Tupi.
Bol. de Filologia, Montevideo, X (61-63): 59-64, 1963-64.
- 154 Problemas de la grafia del Guarani.
Bol. de Filologia X (61-63): 53-58, 1963-1964.
- FORTUNE, David Lee
- 155 Gramática Karajá: um estudo preliminar em forma transformacional.
In Série Linguística, 1: 101-161. Brasília, Summer Institute of Lin-
guistics, 1973.

- FOGUELQUIST, Ronald F.
156 The bilingualism of Paraguay.
Hispania, 33: 23-27, 1950.
- FREITAS, Victor F. de
157 Paraopeba.
Rev. Inst. Hist. Geogr. Mnas Gerais, VIII: 223-227, 1961.
Estudo etimológico.
- FREYREISS, G. Wilhem
158 Sprachen mehere wilden stamme der Orbewohner Brasiliens als
nehmlich der Croatos, der Coropos und Buris in der Capitanie von
M. Geraes.
In Reisen in Brasilien, p. 73-77.
Estocolmo, Instituto de Estudios Ibero-Americanos de la Escuela de
Ciencias Economicas, 1968.
- FRIKEL, Protásio
159 Tradições histórico-lendárias dos Kachuyana e Kah. Yana.
Rev. Mus. Paul. N. S., São Paulo, IX: 203-233, 1955.
A etimologia dos nomes próprios, p. 231-232.
- 160 Zur linguistisch-ethnologischen Gliederung der Indianenstamme von
Nord-Pará (Brasilien) und don anliegenden Gebieten.
Antropos, LII: 509-563, 1957
- 161 Classificação lingüístico-etnográfica das tribos indígenas do Pará se-
tentrional e zonas adjacentes.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 6 (2): 113-189, 1958.
- 162 Mori: a festa do rapé.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 12). Belém, 1961.
Termos referentes ao Mori, p. 30-32.
- 163 *Os Kaxúyana: notas etno-históricas*.
Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1970.
Denominações geográficas e etnográficas do Kaxúyana, p. 65-78.
- 164 *Dez anos de aculturação Tiryó — 1960-1970*.
Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1971.
Influências lingüísticas e problemas didáticos, p. 50-53.
- 165 *Elementos demográficos do alto Paru do Oeste*.
Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1972.
Parentesco Tiryó e tipos de casamento, p. 91-99.
- 166 A mitologia solar e a filosofia de vida dos índios Kaxúyana.
In Estudos. ., p. 103-142.
Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1971.
Termos da ideologia Kaxúyana, p. 140-142.
- FROELICH, Paulo A.
167 Apontamentos sobre a língua Machipu.
Alpha, Marília, 7-8: 207-214, 1965.

- FULOP, Marcos
168 Notas sobre los terminos de parentesco entre los Tucanos.
Rev Colombiana de Antropologia, Bogotá, 4: 121-164, 1965.
- GALVÃO, Eduardo
169 Cultura e sistema de parentesco das tribos do alto Xingu.
Bol. do Museu Nacional (Antropologia nº 14) Rio de Janeiro, 1953. 56 p.
- GALVÃO, E. — SIMÕES, M. F
170 Notícia sobre os índios Txikão-Alto Xingu.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 24). Belém, 1965. 23 p.
- GALVÃO, E. — WAGLEY, C.
Os índios Tenetehara.
Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1961. 235 p.
- GARVIN, Paul
172 Esquisse du système phonologique du Nambikuara-Taúnda.
Journal de la Société des Américanistes, Paris, XXXVII: 133-189, 1948.
- GARVIN, P — MATHIOT, M.
173 The urbanization of the Guarani language: a problem in language and culture.
In Selected Papers of the Fifth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, p. 783-790. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1960. *In Readings in the Sociology of Language*, p. 365-374, Mouton, Haia, 1968. *In Sociolinguística*, p. 119-130. Rio de Janeiro, Livr. Eldorado, 1974.
- GÁSPERI, L.
174 Presente y futuro de la lengua española en el Paraguay.
In Presente y Futuro de la Lengua Española, t. II. Madrid, 1963.
- GAUNA, B. V Ayala
175 El español de Corrientes.
Bol. de Filologia, X (61-63): 115-126, 1963-1964.
- GIACCARIA, Bartolomeu
176 *Aúwé romhuriñiholo. Cartilha para uso dos Xavantes das margens do rio das Mortes*.
São Paulo, Instituto Teológico Pio XI, 1959. 54 p.
- 177 *Hoymanauo na rowvatsuu. Catecismo para uso dos Xavantes das missões salesianas*.
São Paulo, 1961. 51 p.
- GIACCARIA, B. — HEIDE, Adalberto
178 *Xavante (auwe uptabi: povo autêntico)*
São Paulo, Editorial D. Bosco, 1972. 304 p.

- GIACONE, Antonio
- 179 Il ricevimento, la conversazione degli indi Tucanos.
Bolletino Salesiano, Torino, LIX: 150-151, 1935.
- 180 *Pequena gramática e dicionário português Hbde-Neher ou Macú*.
Belém, Instituto Nacional de Pesquisas Amazônicas, 1955. 101 p.
- 181 *Pequena gramática e dicionário da língua taliáseri ou tariana*.
Salvador, Tip. Salesiana, 1962. 110 p.
- 182 *Gramática, dicionário e fraseologia da língua Dahceié ou Tucano*.
Belém, Universidade do Pará, 1965. 207 p.
- GONZALEZ, Gustavo
- 183 Mitos, leyendas y supersticiones guaraníes del Paraguay.
Supl. Antropol., Assunção, 2 (2): 321-380, 1967
- 184 Entre los Guaraní-Chané (o Ñanagua) del noroeste chaqueño.
Supl. Antropol. Assunção, 3 (1-2), 59-338, 1968.
- GONZALEZ, Natalício
- 185 Ideologia guarani.
América Indígena, México, XVI (3): 179-189, 1956.
- 186 La poesia guarani.
América Indígena, XVIII (1): 51-85, 1958.
- GRAHAM, Albert — GRAHAM, Sue
- 187 Charting character referent ties in Sataré texts.
The Bible Translator, Londres, 17: 14-26, 1966.
- GRASSO, D. E. Ibarra
- 188 *Las formas de contar de los pueblos primitivos y las influencias lingüísticas surasiáticas y oceanicas en la América indígena*.
In Miscellanea Paul Rivet Octogenaria Dicata, v. II, p. 269-295.
México, 1958.
- 189 *Lenguas indígenas de Bolivia*.
Cochabamba, Universidad Mayor de San Simon, 1964. 157 p.
- GREENBERG, Joseph
- 190 Tentative linguistic classification of Central and South America.
In Native peoples of South America, p. 16-30. Nova York, 1959.
- GRIMES, J. E. — EKDAHL, Muriel
- 191 Terena verb inflections.
I.J.A.L., 30 (3): 261-268, 1964.
- GRUNBER, Friedl
- 192 Tentativas de analisis del sistema de parentesco de los Kayabi (Brasil Central).
Supl. Antropol. Assunção, 5 (1-2): 277-287, 1970.
- GUASH, Antonio
- 193 *El idioma guarani. Gramatica y antologia de prosa y verso* Assunção,
Casa América, 1956. 430 p. 3º ed.
- 193a *Dicionário castellano-guarani y guaraní-castellano*.
Sevilla, 1961. 788 p. 4º ed.

- GUDSCHINSKY, Sarah C.
- 194 Para uma tipologia da expressão da pessoa.
Journal de la Societe des Américanistes, LV (2): 652, 1966.
- 195 Analisis tagmemico de unidades que combinan componentes verbal y no verbal.
In Idiomas, cosmovisiones y culturas, p. 43-53. Rosario, Instituto de Antropologia, 1968.
- 196 Ofaié-Xavante, a Jê language.
In Estudos ..., p. 1-16. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1971.
- 197 Sistemas contrastivos de marcadores de pessoa em duas línguas Caribe: Apalaí e Hixkaryana.
In Série Linguística, Brasília, 1: 57-62, 1973.
- 198 Fragmentos de Ofaié — a descrição de uma língua extinta.
Série Linguística, Brasília, 3: 177-249, 1974.
- GUDSCHINSKY, S. A. — POPOVICH, H. — POPOVICH, F.
- 199 Native reaction and phonetic similarity in Maxakalí phonology.
Language, Baltimore, 46 (1): 77-88, 1970.
- GUERIOS, Rosario F. Mansur
- 200 A posição linguística do Xetá.
Letras, Curitiba, 10: 92-114, 1959.
- GUIZZETTI, German Fernandez
- 201 Sentido, distribución y significado en el analisis funcional de las estructuras idiomáticas indoamericanas.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 6 (2): 181-207, 1958.
- 202 Langue, conception du monde et perception de l'espace chez les Guarani.
Bulletin de la Faculté des Lettres, Strasbourg, 2: 39-47, 1962.
- 203 Gramática funcional del idioma guarani segun el modelo estatico-generativo: morfo-sintaxis del núcleo.
Rosario, 1963. 82 p.
- 204 La polisemia del símbolo linguístico y otras falacias acerca de la índole del significado.
Supl. Antropol., Assunção, 2 (1): 175-09, 1966
- 205 Los determinantes y la cuantificación en el pensar real de los hablantes del Guarani Yopará.
In Idiomas, Cosmovisiones y Culturas, p. 9-42. Rosario, Instituto de Antropologia, 1968.
- 206 La teoria atomista contextual de la gramaticalidad y las lógicas no standard.
Rev Española de Linguística, Madrid, 2 (2): 313-39, 1972.
- 207 El punto de vista analógico-dialectico en linguística descriptiva (teoría de los modelos).
Universitas Humanistica, Bogota, 7: 27-46, 1974.

- GUSINDE, Martin
208 Die Sprache der Sirionó.
Anthropos, Fribourg, 59 (1-2): 270-271, 1964.
- HADINGER, F.
209 Labialer Schwund in der Sprache der Sirionos-Indianer.
Linguistica, I: 9-11, 1952.
- HAM, Patricia
210 Multilevel influence on Apinayé multidimensional clause structure.
Linguistics, Haia, 15: 5-32, 1965.
211 Mo fononêmica apinayé.
In Atas do Simpósio sobre a Biota Amazonica, v. p. 123-126. Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Pesquisas, 1967.
212 Multilevel conditioning of phonemes variants in Apinayé.
Linguistics, Haia, 41: 5-18, 1968.
- HANK, Wanda
213 Vocabulário e idioma dos índios Mura do rio Manicoré.
Arquivos, Manaus, 3: 3-8, 1950.
214 Parintintin y Boca Negra con sus idiomas. Un estudio lingüístico comparativo.
Kollasuyo, La Paz, p. 9-47, 1953.
215 Notas complementárias sobre los sirionós.
Revista de Cultura, Cochabamba, I (1): 167-190, 1954.
216 Beobachtungen über den Stamm der Huari (rio Corumbiara) Brasilien.
Archiv für Völkerkunde, Viena, 11: 67-82, 1956.
217 Chiripá y Tembecuá en las selvas de Paraguay.
Revista de Indias, Madrid, 80: 94-106, 1960.
218 Die Sprache der Kanyishiana am Lago Mapari.
Zeitschrift für Ethnologie, Berlin, 85: 54-81, 1960.
- HANK, W. — SWADESH, M. — RODRIGUES, A. D.
219 Notas de fonologia Mekens.
In Miscellanea Paul Rivet Octogenaria Dicata, v II, p. 187-217 México, 1958.
- HARRISON, Carl Howard
220 The morphology of Asurini words.
In Tupi Studies, p. 21-71. Norman, University of Oklahoma, 1971
- 221 HAWKINS, W. Neill
A fonologia da língua Uáiuái.
S. Paulo, Universidade de S. Paulo, 1952. 49 p. (Boletim da Cadeira de Etnografia e Tupi-Guarani, nº 25)
- HAWKINS, N. — HAWKINS, Robert E.
223 Verb inflections in Waiwai (Carib).
I.J.A.L., Bloomington, 19 (3): 201-211, 1953.

- 223a A morfologia do substantivo na língua Uáiuái.
Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1962. 31 p. (Publicações Avulsas, nº 21).
- HEINRICHS, Arlo L.
- 224 Os fonemas do Mura-Pirahã.
Bol. do Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 2)
Belém, 1964. 29 p.
- 225 Notas preliminares sobre núcleos oracionais contrastivos em Mura-Pirahã.
In Atas do Simpósio sobre a Biota Amazonica, v 2, p. 127-131.
Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Pesquisas, 1967
- HIEKERSON, Nancy P.
- 226 Ethnolinguistics notes from lexicons of Lokono (Arawak)
I.J.A.L., Bloomington, 19 (3): 181-190, 1953.
- HOHENTHAL, W.
- Notes on the Shucurú Indians of Serra de Ararobá, Pernambuco, Brazil.
Rev. Mus. Paul. N. S., VIII: 93-165, 1954.
Notas sobre a língua, p. 103-105.
- HOIJER, H. — HAMP, E. — BRIGHT, William
- 228 Contribution to a bibliography of comparative amerindian.
I.J.A.L., Bloomington, 31: 346-353, 1965.
- HOMER, L. Firestone
- 229 Description and classification of Siriono a tupi-guarani language.
Haia, Mouton, 1965, 70 p.
- HUESTIS, George
- 230 Bororo clause structure.
I.J.A.L., Bloomington, 29 (3): 230-238, 1963.
- HUGO, Victor
- 231 *Desbravadores*.
S. Paulo, Missões Salesianas do Humaitá, 1959. 706 p. 2 v.
Vocabulários; português-parintintin (p. 355-396), português-karitiana (p. 396-428), português-arara-gavião (p. 428-434).
- HURAUULT, J. — FRENAY, P
- 232 Les indiens Emerillon de la Guyane Française.
Journal de la Société des Américanistes, Paris, LII: 133-156, 1963.
Termos de parentesco, p. 143-144.
- 233 Les indiens Oyampi de la Guyane Française.
Journal de la Société des Américanistes, Paris, LI: 65-82, 1962.
Sistema de parentesco, p. 70-82.
- HUXLEY, Francis
- 234 *Selvagens amáveis*.
S. Paulo, Cia. Editora Nacional, 1963. 321 p.
Vocabulário Urubu-Português, p. 318-321.

- HYMES, Dell
235 Two types of linguistic relativity (with examples from amerindian ethnography).
In Sociolinguistics, p. 114-167.
Haia, Mouton, 1966.
- JACKSON, Evangelyn
236 Native toys of the Guarani indians.
American Anthropologist, Washington, 66: 1153-1155, 1964.
- JONES, Morgan W.
237 Trio phonology.
In Languages of the Guianas, p. 42-46. Norman, University of Oklahoma, 1972.
- KAKUMASU, Jim
238 Urubu sign language.
I.J.A.L., Bloomington, 34 (4): 75-81, 1968.
- KEY, Mary Ritchie
239 Comparative Tacanan phonology (with Cavineña phonology and notes on Pano-Tacanan relationship)
Haia, Mouton, 1968. 107 p.
- KIETZMAN, Dale
240 Tendências de ordem lexical de aculturação linguística em Terena.
Rev. Antropologia, SL Paulo, 6 (1): 15-21, 1958.
- 241 Indians and culture areas of twentieth century Brazil.
In Indian of Brazil in twentieth century, p. 1-67.
Washington, Institute for Cross-Cultural Research, 1967
- KINDELL, Gloria
242 Kaingáng basketry.
In Estudos. ., p. 143-173. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1971.
- KINGSTON, Peter
243 Repetition as a feature of discourse structure in Mamaindé.
Notes on Translation, Dallas, 50 (1): 13-22, 1973.
- KOCH-GRUNBERG, Theodor
244 Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná.
Rev Mus. Paul. N. S., S. Paulo, VII: 9-202, 1953.
- KOEHN, Sally e Edward
245 Fonologia da língua apalaí.
In Estudos. . ., p. 17-28. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1971.
- KRAUSE, Fritz
246 Máscaras grandes do alto Xingu.
Rev Mus. Paul. N. S., S. Paulo, XII: 87-124, 1960.
Investigações sobre o termo e o conceito de Koahálu (máscara), p. 9-99.

- KROEBER, Barbara J.
247 Morphophonemics of Nambiquara.
Anthropol. Ling. Bloomington, 14: 19-22, 1972.
- KRUSE, Albert
Purá, des Hochste Wesen der Arikena.
Anthropos, Viena, 50 (1-3): 404-416, 1955.
- LARAIA, Roque de Barros
249 A estrutura do parentesco Tupi.
In Estudos. ., p. 174-212. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1971.
- LAYTANO, Dante de
250 Populações indígenas. Estudo histórico de suas condições atuais no Rio Grande do Sul.
Rev. do Museu Júlio de Castilho, Porto Alegre, V (5): 149-209, 1955.
Notas gramaticais e vocabulário Kaingang.
251 Fontes escritas para o conhecimento dos falares do Rio Grande do Sul.
Rev. Brasileira de Filologia, Rio de Janeiro, 3 (1): 19-138, 1957.
252 Pequeno esboço de um estudo do linguajar do gaúcho brasileiro (alguns apontamentos bibliográficos terminados em 1959).
Veritas, Porto Alegre, VI (3): 93-365, 1961.
Influência do indígena no falar local, p. 326-328.
- LEITE, Yonne
253 Notícia dos trabalhos linguísticos de Curt Nimuendajú.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 8 (2): 156-160, 1960.
- LEMLE, Miriam
Internal classification of the Tupi-Guarani linguistic family.
In Tupi Studies, p. 107-129. S. Ana, Summer Institute of Linguistics, 1971.
- LEVI-STRAUSS, Claude
256 Sur certaines similarités structurales des langues Chibcha et Nambikwara.
257 Documentos Tupi-Kawahib.
In Miscellanea Paul Rivet Octogenaria Dicata, v. II, p. 323-338. México, 1958.
- LIMA, Pedro E. de
258 Os índios Waurá.
Bol. do Museu Nacional (Antropologia nº9). Rio de Janeiro, 1950.
Nomes em Waurá e Kamayurá das peças que figuram nas duas pranchas do livro de von den Steinen, p. 3-4.

- LOBSINGER, G.
259 Les mots indiens Quechuas, Guaranis, Araucans utilisés en Argentine.
- MATTOS, Rinaldo de
288 Fonêmica Xerente.
Série Linguística, 1: 79-100. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1973.
- MAURO, Humberto
289 Vocábulos dos termos tupis de O selvagem de Couto de Magalhães.
Rev. Inst. Hist. Geogr. Brasil., Rio de Janeiro, CCVIII: 197-242, 195.
- MAYANS, Antonio Ortiz
290 *Diccionario español-guarani, guarani-español*.
Buenos Aires, El Manantial, 1961. 356 p. 8º ed.
- MAYBURY-LEWIS, David
291 Kinship and social organization in Central Brazil.
In Anais do 31º Congresso Internacional de Americanistas, p. 123-135.
Copenhagen, 1958.
- 292 On Martius distinction between Shavante and Sherente.
Rev. Museu Paulista, São Paulo, XVI: 63-88, 1965-1966.
- MCLEOD, Ruth
293 Fonemas Xavante.
Série Linguística, 3: 131-152. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1974.
- MCQUOWN, Norman
294 Los lenguajes indígenas de América Latina.
Rev. Interamericana de Ciencias Sociales, Washington, 1 (12): 34-207, 1961.
- MELIÁ, Bartolomeu
295 Fuentes documentales para el estudio de la lengua guarani de los siglos XVII y XVIII.
Suplemento Antropologico, Assunção, 5 (1-2): 113-161, 1970.
- 296 El guaraní 'dominante' y 'dominado'
Suplemento Antropologico, Assunção, 8 (1-2): 119-188, 1973.
- 297 Diglosia en el Paraguay o la comunicación desequilibrada.
Suplemento Antropologico, Assunção, 8 (1-2): 133-140, 1973.
- 298 Hacia una tercera lengua en el Paraguay.
Estudios Paraguayos, Assunção, II (2): 31-71, 1974.
- 299 Cultura popular latinoamericana y creación literaria.
In Dependencia cultural y reacción de cultura en America Latina, p 26-42. Buenos Aires, Editorial Bonum, 1974.
- 300 Bibliografía sobre el bilinguismo del Paraguay.
Estudios Paraguayos, Assunção, II (2): 73-82, 1974.
- MELLO, Octaviano

- 301 *Dicionário Tupi-Portugues (nheengatu) e vice-versa.*
São Paulo, Folco Masucci, 1967 123 p.
- MENEZES, Djacir
- 302 Herencia idiomática indígena en el portugues de Brasil.
Rev. do Insituto do Ceará, Fortaleza, 73: 220-243, 1959.
- METRAUX, Alfred
- 303 O índio guarani.
Rev. do Museu Julio de Castilho Porto Alegre, 7 (9): 35-78, 1958.
- MEYER, Alcuino
- 304 Pequeno ensaio sobre a tribo Pauxiána e sua língua comparada com o idioma Makuxí.
In Anais da Segunda Reunião Brasileira de Antropologia, p. 166-185.
Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1957.
- MIGLIAZZA, Ernesto
- 305 Notas sobre a organização social dos Xiriana do rioi Uraricaá.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 22) Belém, 1964. 10 p.
- 306 *Fonologia Maku.*
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 25) Belém, 1965. 26 p.
- 307 Notas fonológicas da língua Tiriyo.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 9). Belém, 1965. 13 p.
- 308 Esbôço sintático de um corpus da língua Máku.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 3). Belém, 1966. 38 p.
- 309 Grupos linguísticos do território federal de Roraima.
In Atas do Simpósio sobre a Biota Amazonica, p. 153-173.
Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Pesquisas, 1967
- MIGLIAZZA, E. — GRIMES, J. E.
- 310 Shiriana phonology
Anthropol. Ling., Bloomington, 3 (6): 31-41, 1961.
- MILIEWKI, T.
- 311 Phonological tipology of American Indian languages.
Lingua Posnaniensis, Poznan, IV: 229-276, 1953.
- MONOD, Aurore
- 312 Multilinguisme des indiens Trumai du Haut-Xingu (Brésil central)
Langages, Paris, 18: 78-94, 1970.
- MONTEIRO, Mario Ypiranga
- 313 Alimentos preparados à base de mandioca.
Rev Brasileira de Folclore, Rio de Janeiro, C AEQS CG-RB, VTFCL
Vocabulário relativo à mandioca, p. 55-75.
- MORINIGO, Marcos
- 314 Influencia del español en la estructura linguística del guaraní.
Filologia, Buenos Aires, 5: 35-47, 1959.
- 315 Influencia del español en el lexico guarani.
Filologia, Buenos Aires, 8 (1-2): 213-220, 1962.

- 316 Unidat y diferenciaciones del guaraní.
Suplemento Antropológico, VIII (1-2): 109-118, 1973.
- MOURA, José de
- 317 Os Iranche. Contribuição para o estudo etnológico da tribo.
Pesquisas, Porto Alegre, 1: 143-180. 1957.
- 318 Os Munku. Segunda contribuição ao estudo da tribo Iranche.
Pesquisas (Antropologia nº 10) Porto Alegre, Instituto Anchietao de Pesquisas, 1960. 59 p.
- MUNIAGURRIA, Saturnino
- 319 *El guarani: elementos de gramática guarani e vocabulário de las voces mas importantes de este idioma.*
Buenos Aires, Libreria Hachette, 1967. 250 p.
- 320 *Compendio guaraníco.*
Santa Fé, Editorial Castelvi, 1969 336 p.
- MURPHY, Robert F.
- 321 Matrilocal and patrilineality in Mundurucu society.
American Anthropologist, Menasha, 58 (3): 414-434, 1956.
Sistema de parentesco, p. 420-422.
- MUSEU NACIONAL (Rio de Janeiro)
- 322 Formulário dos vocabulários padrões para estudos comparativos preliminares nas línguas indígenas brasileiras.
Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1960. 11 p. 2ª ed.
- 323 *Série linguística especial — nº 1*
Rio de Janeiro, 1959. 263 p.
Contem: O sistema Kokama, p. 11-55; Vocabulário Kokama, p. 57-75; As vogais do Tikuna, p. 77-119; Vocabulário Tikuna de palavras tonais mínimas, p. 120-127; Sintatotonêmica no Amawka, p. 18-167; Vocabulário Amawaka, p. 168-171; Sintaxe Amuexa (Arawak) — sentenças do tipo simples: The Yagua (Peban) kinship system, p. 38-61.
- NASCENTES, Antenor
- 324 Quatro brasileirismos.
Rev Brasileira de Filologia, Rio de Janeiro, 3 (I): 102-103, 1957
Estudos do vocábulo boitatá.
- NIMUENDAJU, Curt
- 325 Os Tapajós.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 1 (I): 55-56, 1953.
- 326 Reconhecimento dos rios Içána, Ayari e Uaupés (março a julho de 1927) Apontamentos linguísticos.
Journal de la Societé des Américanistes, Paris, XLIV: 149-197, 1955.
- 327 Os Apinayé.
Bol. do Mus. Para. E. Goeldi, Belém, 1956. 150 p.
Língua, p. 7; termos de parentesco, p. 141-142.

- 328 Indios Machacari.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 6 (L): 53-61, 1958.
Língua: p. 60-61.
- NOBLE, G. Kingsley
- 329 Proto-Arawakan and its descendents.
I.J.A.L., Bloomington, 31 (3): 1965.
- OBERG, Kalervo
- 330 *Indians tribes of Northern Mato Grosso, Brazil*.
Washington, Smithsonian Institution, 1953. 144 p.
Tabuas de parentesco (Kamayurá, Aweti, Bakairi, Kalapálo, Kuikuru, Waurá, Iwalapeti, Pareci, Guato, Bororo, Umutina, Nambicuara, Iranxe) e vocabulário Nambicuara referente a plantas e animais.
- OBRIEN, Richard J. — STUART, D. Graham
- 331 The indigenous languages of America.
Languages and Linguistics Working Papers, Washington, 6: 48-64, 1972.
- OLIVEIRA, Adélia Engrácia de
- 332 Parentesco Juruna.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 45). Belém, 1970. 44 p.
- 333 Os índios Juruna do alto Xingu.
Dédalo, S. Paulo, 11-12: 7-292, 1970.
Parentesco, casamento e família, p. 182-214.
- 334 A terminologia de parentesco Baniwa.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 56) Belém, 1975.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de
- 335 *O índio e o mundo dos brancos*.
São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964. 142 p.
De interesse linguístico: Da ordem tribal à ordem nacional, p. 6-79, estudo da divisão clânica e a função dos termos de parentesco.
- ORTIGOZA, Alejandro
- 336 Cultura tupi-guarani.
Veritas, Porto Alegre, V (3-4): 324-345, 1960.
- PEASE, H. — BETTS, L.
- 337 Parintintin phonology.
In Tupi Studies, p. 1-14. Norman, University of Oklahoma, 1971.
- PEREIRA, Adalberto Holanda
- 338 Vocabulário da língua dos Irantxe.
Rev. Antropologia, S. Paulo, 12 (1-2): 105-116, 1964.
- PEREIRA, Nunes
- 339 *Histórias e vocabulários dos índios Uitoto*.
Belém, Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1951. 34 p.
- 340 Os índios Maués.
Rio de Janeiro, Organização Simões, 1954. 171 p. Ilus.

- 341 Vocabulário da língua Tukano.
Arquivos do Instituto de Antropologia Camara Cascudo, Natal, 2 (1-2):
229-247, 1966.
- 342 *Moronguetá: um decameron indígena*.
Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967. 434 p. Ilus.
- 343 *Panorama da alimentação indígena*.
Rio de Janeiro, Livr. São José, 1974. 41 p. Ilus.
- PERRY, N. Priest — PRIEST, Anne M. — GRIMES, Joseph E.
- 344 Simultaneous orderings in Siriono (Guarani)
I.J.A.L., Bloomington, 27 (4): 335-344, 1961.
- PHILIPSON, Jurn Jacob
- 345 La enseñanza del Guaraní como problema de bilingüismo.
Jornal de Filologia, S. Paulo, 1 (1): 45-58, 1953.
- 346 Porque estudar Tupi-Guarani?
Rev. da Universidade Católica de Campinas, IV (12): 47-56, 1957
- 347 A conversa de ñandejara dos índios Kayuá.
In Miscellanea Paul Rivet Octogenaria Dicata, v II, p. 431-433. Mé-
xico, 1958.
- 348 Etnolinguística aplicada.
In Idiomas, Cosmovisiones y Cultura, p. 63-69. Rosario, Instituto
de Antropologia, 1968.
- PICKERING, Wilbu
- 349 Vocabulário Kaxariú.
Série Linguística, 1: 63-66. Brasília, Summer Institute of Linguistics,
1973.
- PINTO, Estevão
- 350 *Etnologia brasileira. Fulniô — os últimos tapuias*.
São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1956. 305 p. Ilus.
A língua dos Fulniô, p. 70-81; Identificação dos Fulniô, p. 56-76.
- 351 *Muxarabis e balcões e outros ensaios*.
São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1958. 36 p. Ilus.
Primitivo e linguagem, p. 65-69.
- PLA, Josefina
- 352 Español y guaraní en la intimidad de la cultura paraguaya.
Caravelle, Toulouse, 14: 7-21, 1970.
La literatura paraguaya en una situación de bilingüismo.
Estudios Paraguayos, Assunção, II (2): 5-30, 1974.
- POMPEU SOBR., Theophilo
- 353 Línguas tapuias desconhecidas do Nordeste.
Bol. de Antropologia, Fortaleza, 2 (1): 3-19, 1958.
- 354 Contribuição para o estudo da língua Tapuia dos índios Fulniô.
Bol. de Antropologia, Fortaleza, (1): 23-58, 1966.

POPOVICH, Harold

- 355 Large grammatical units and the space-time setting in Maxacali.
In Atas do Simpósio sobre a Biota Amazônica, v. 2, p. 195-199. Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Pesquisas, 1967.
- 356 The sern and the monn, a Maxacali text.
In Estudos, p. 29-59. Brasília, Summer Institute of Linguistics, 1971.

POTTIER, Bernard

- 357 Problèmes de dialectologie dans le domaine du Tupi-Guarani.
Orbis, Lovaina, X: 31-34, 1961.
- 358 Catégories linguistiques et expérience en guarani.
Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 6: 329-339 1961.
Estudo do morfema kwe.
- 359 Les langues amérindiennes: orientation bibliographique.
Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 7: 53-58, 1962.
- 360 Langues abstraites et langues concrètes.
Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 8: 573-574, 1964.
- 361 Classification et typologie linguistique: la famille tupi-guarani.
In Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists, p. 448-451. Haia, Mouton, 1962.
- 362 Les études sur les langues indiennes d'Amérique.
In Communications et rapports du Premier Congrès International de Dialectologie, v. IV, p. 237-243.
Lovaina, Centre International de Dialectologie Générale, 1964.
- 363 Para una tipologia sintáctica.
Journal de la Société des Américanistes, Paris, LV: 652-653, 1966.
- 364 Aspects de l'Ethnolinguistique: langues améro-indiennes et langues européennes.
Cahiers des Amériques Latines, Paris, 1, 1968.
- 365 Aspectos del bilingüismo paraguayo.
Suplemento Antropológico, Assunção, 4 (1): 189-198, 1969.
- 366 La situation linguistique du Paraguay
Caravelle, Toulouse, 14: 43-50, 1970.
- 367 La gramática tupí de Sympson.
Suplemento Antropológico, Assunção, VIII (1-2): 97-99, 1973.

PRIEST, Anne M.

- 368 Method of naming among the Sirionó indians.
American Anthropologist, Menasha, 66 (5): 1149-1151, 1964.

PRIEST, Perry

- 369 Provision for the aged among the Sirionó indians of Bolivia.
American Anthropologist, Washington, 68: 1245-1247, 1966.
- 370 Phonemes of the Sirionó language.
Linguistics, Haia, 41: 102-108, 1968.

- RECALDE, Juan Francisco
371 Teatro tupi de Anchieta. Carta aberta a M. de L. de Paula Martins.
Rev. do Arquivo Municipal, S. Paulo, XCVIII: 131-141, 1944.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.
372 *Desana — simbolismo de los índios Tukano del Uaupés*.
Bogotá, Universidad de los Andes, 1968. 70 p. Ilus.
Lista diagnossyica léxico-estadística (Desana, Tukano, Pira-Tapuya,
Uanano, p. 11-14; Nombres de animales (nombre vulgar — Desana
— Latin), p. 217-218.
- RIBEIRO, Darcy
373 Línguas e culturas indígenas do Brasil.
Educação e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 6. 1957. 102 p.
- RICHARDS, Joan
374 Dificuldades na análise da possessão nominal na língua Waurá.
Série Linguística, 1: 11-29. Brasília, Summer Institute of Linguistics,
1973.
- RIVET, Paul
375 La langue Masubi.
Journal de la Société des Américanistes, Paris; XLII: 119-125, 1953.
- RIVET, P — WAVRIN, Robert de
376 Les Nonuys et les Okáina.
Journal de la Société des Américanistes, Paris, XLII: 333-389, 1953.
- RODRIGUES, Aryon Dall'Igna
377 Sobrevivência linguística tupi no caiapó paulista.
Folclore, S. Paulo, 2 (1): 5-9, 1953.
378 As línguas 'impuras' da família tupi-guarani.
In Anais do 31º Congresso Internacional de Americanistas, v. II, p.
1055-1071. São Paulo Editora Anhembi, 1955.
Morphologische Erscheinungen einer Indianersprache.
Munchener Studien zur Sprachwissenschaft, Munique, 7: 79-88, 1955.
379 Classification of Tupi-Guarani.
I.J.A.L., 24 (3): 31-34, 1958.
380 Die Klassifikation des Tupi-Sprachstammes.
*In Proceedings of the Thirty-Second International Congress of Ame-
ricanists*, p. 679-684. Copenhagen, 1958.
381 Contribuição para a etimologia dos brasileirismos.
Rev. Portuguesa de Filologia, Coimbra, IX: 1-54, 1959.
382 Über die Sprache der Surara und Pakidai.
*In Die Surara und Pakidai Zwei Yanonámi-Stämme in Nordwest-
brasilien*. Hamburg, Mitteilungen aus dem Museum für Volkerkunde,
1960.
383 Os estudos de linguística indígena no Brasil.
Rev. Antropologia, São Paulo, 11 (1-2): 9-22, 1963.

- 384 A classificação do tronco linguístico tupi.
Rev. Antropologia, 1 (1-2): 99-104, 1964.
- 385 Línguas indígenas sul-americanas.
In El Simposio de Mexico, p. 44-48. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico, 1969
- RONA, José Pedro
- 386 The social and cultural status of Guaraní in Paraguai.
In Sociolinguistics, p. 77-90. Haia, Mouton, 1966.
- ROQUETTE-PINTO, Edgard
- 387 O vocabulário tupi de Humberto Mauro.
Rev. do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, 208: 189-196, 1952.
- ROSBOTTOM, Harry
- 388 Different-level tense markers in Guaraní.
I.J.A.L., Bloomington, 27 (4): 345-35, 1961.
- 389 Phonemes of the Guaraní language.
Linguistics, Haia, 41: 109-113, 1968.
- 390 Guaraní.
In Gramáticas Estructurales de Lenguas Bolivianas, v I, p. 119-78. Ríberalta, Summer Institut of Linguistics — Ministerio de Asuntos Campesinos, 1965.
- ROWAN, Orland
- 391 Some features of Paressi discourse structure.
Anthropol. Ling., Bloomington, 14 (4): 131-146, 197.
- 392 Phonology of Paressi (Arawakan).
Acta Linguistica hafniensia Danem, 10 (2): 201-210, 1967.
- ROWE, John Howland
- 393 Linguistic classification problems in South America.
University of California Publications in Linguistics, Berkeley, X: 13-6, 1954.
- RUBIN, Joan
- 394 Bilingualism in Paraguay.
Anthropol. Ling., Bloomington, 4 (1): 52-58, 1962.
- 395 Lenguaje y educación en el Paraguay.
Suplemento Antropológico, 2 (2): 401-414, 1967.
- 396 Bilingual usage in Paraguay
In Readings in the Sociology of Language, p. 51-530. Haia, Mouton, 1968.
- 397 Toward the use of formal methods in the detection of culture change.
Suplemento Antropológico, Assunção, 4 (1): 45-62, 1969.
- 398 El guaraní 'dominante' y 'dominado' Una repuesta.
Suplemento Antropológico, Assunção, VIII (1-2): 129-131, 1973.
Ponderações sobre o trabalho de B. Meliá indicado sob nº 96.

- 399 Bilinguismo nacional en el Paraguay.
Mexico, Instituto Indigenista Interamericano, 1974. 190 p.
- SAAKE, Wilhelm**
- 400 D.ingende Forschungsaufgaben im Nord western Mato Grhso.
Bulletin of the Comitee on Urgent Anthropological and Ethnographical Research, Viena, 5: 132-139, 1962.
'Linguistische Charakterisierung', p. 135-137
- SAGUIER, R. Bareiro**
- 401 Tipologia de los nombres compuestos en guaraní.
Journal de la Societé des Américanistes, Paris, LV: 651-652, 1966
- 402 Algunos conceptos y mitologia de los Abá de Ibypyté.
Suplemento Antropológico, Assunção, 3 (1-2): 407-423, 1968.
- 403 Textos míticos guaraníes.
Suplemento Antropológico, Assunção, 3 (1-2): 373-405, 1968.
- SAMPAIO, Theodoro**
- 404 *O tupi na geografia nacional.*
Salvador, Camara Municipal, 1955. 304 p. 4º ed. Introdução e notas de Frederico Edelweiss.
- SCHADEN, Egon**
- 405 Ein Kultischer tranzgesang der Kayová.
In Festschrift für Ad. E. Jensen, v 2, p. 525-531.
Munike, Klaus Renner Verlag, 1964.
- 406 Aculturação linguística.
In Aculturação indígena, p. 185-19 São Paulo, 1965.
Nota: corresponde à Revista de Ant opologia, 13 (1-2).
- SCHERMAIR, Anselmo**
- 407 *Gramática de la lengua Sirionó.*
La Paz, Talleres Gráficos de A. Gamarra, 1949.
- SCHIAFFINO, Rafael**
- 408 Guaranismos. Ensayo etimológico.
Revista Histórica, Montevideo, 5 (73-75): 193-336; 6 (76-78): 187-254, 1956.
- SCHULTZ, Harald**
- 409 Ligeiras notas sôbre os Makú do Paraná Boá-Boá.
Revista do Museu Paulista — N.S., XI: 109-13, 1959.
Vocabulário Makú, p. 129-131.
- 410 Informações etnográficas sôbre os Umutina.
Revista do Museu Paulista — N.S., São Paulo, XIII: 75-313, 1962.
Vocabulário comparado Umutina-Bororo, p. 101-105; Termos de parentesco, p. 106-107; 'Invocação da pesca do timbó' (com tradução para o português), p. 155-158.
- 411 Vocábulo Urukú e Digut.
Journal de la Societé des Américanistes, Paris, XLIV: 81-97, 1955.
- SENNA, Nelson de**

- 412 Apellidos e cognomes indígenas usados por famílias e vultos brasileiros.
Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro
2 18: 3-13, 1953.
- SERAINE, Florival
- 413 Contribuição ao estudo da formação de palavras na linguagem popular cearense.
Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, 71: 5-29, 1957
- 414 Estudos de lexicografia e semântica cearenses.
In Anais do Primeiro Congresso Brasileiro de Folclore, v. 3, p. 137-231. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, 1951.
- 415 Para a análise cultural do português americano.
Revista de Portugal, Lisboa, XXXII: 89-100, 1967
- 416 Sobre o torém — dança de procedência indígena:
Revista do Instituto do Ceará, Fortaleza, 69: 72-87, 1955.
- SERVICE, Elman R. — SERVICE, Helen S.
- 417 Spanish-Guarani relations in early colonial Paraguay
Anthropological Papers, Ann Arbor, 9, 1954.
- SHAFER, Robert
- 418 Algumas equações fonéticas em Arawakan.
Anthropos, Posieux, 54 (3-4): 54-56, 1959.
- SHAPIRO, Judith
- 419 Tapirapé kinship.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 37). Belém, 1969.
32 p.
- SHELL, Olive A.
- 420 Grammatical outline of Kraho (Ge family).
I.J.A.L., Bloomington, 18 (2): 115-129, 1952.
- SILVA, Alcionílio Bruzzi Alves da
- 421 Os ritos fúnebres entre as tribos do Uaupes (Amazonas).
Anthropos, Fribourg, 50: 593-601, 1955.
Elegia ('mãe que chora') em Tukano com tradução interlinear, p. 596.
- 422 *Discoteca etno-linguístico musical das tribos dos rios Uaupés, Içana e Cauabari*.
São Paulo, Centro de Pesquisas do Iauretê, 1961. 152 p.
- 423 Famílias Linguísticas indígenas da prelazia salesiana do rio Negro (Brasil).
Salesianum, Roma, p. 659-670, 1975
- SILVA, J. Romão da
- 424 *Geonomásticos cariocas de procedência indígena*.
Rio de Janeiro, Livr. São José, 1962. 2ª ed. 105 p.
- 425 *Denominações indígenas na toponímia carioca*.
Rio de Janeiro, Livr. Editôra Brasileira, 1966. 341 p.

- 426 *Evolução do estudo das línguas indígenas do Brasil.*
Rio de Janeiro, Livr. São José, 1966. 30 p.
- 427 A família etno-linguística Bororo.
Bol. Geográfico, Rio de Janeiro, 27 (204): 85-99, 1968.
- SILVA NETO, Serafim da
- 428 *A língua portuguesa no Brasil — problemas.*
Rio de Janeiro, Livr. Acadêmica, 1960. 57 p.
- 429 Um traço da pronúncia caipira.
In Língua, Cultura e Civilização, p. 67-90. Rio de Janeiro, Livr. Acadêmica, 1960.
- 430 Problemas do português da América.
In Língua, Cultura e Civilização, p. 47-74. Rio de Janeiro, Livr. Acadêmica, 1960.
- 431 *Introdução ao estudo da língua portuguesa no Brasil.*
Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1963. 273 p. 2^o ed.
- SILVEIRA, Alípio
- 432 O bôto gigante em face da investigação científica.
Verbum, Rio de Janeiro, XX (4): 457-476, 1963.
'Ipuíara e uiára, um questão linguística', p. 473-474.
- SILVEIRA, Alvaro
- SORENSEN, Arthur P.
- 433 Multilingualism in the Northwestern Amazon.
American Anthropologist, Washington, 69 (6): 670-684.
1967
- SOUZA, Boanerges Lopes de
- 434 *Do Rio Negro ao Orenoco.*
Rio de Janeiro, Conselho Nacional de Proteção ao Índios, 1959.
260 p. Ilus.
'Significado de algumas palavras da língua tupi empregadas neste livro', 'Pequeno vocabulário Baniwa-Português', p. 238-239.
- STOUT, Mickey — THOMSON, Ruth
- 435 Kayapó narrative.
I.J.A.L., Bloomington, 37 (4): 250-256, 1971.
- SUAREZ, Jorge. A. — SUAREZ, Emma Gregores
- 436 A description of colloquial guarani.
Camb:idge (England), W Heffer, 1966. 224 p.
- SUSNIK, Branka L.
Bol. de la Sociedad Científica del Paraguay, Assunção, 1960. 142 p.
- 438 Estudios Guayaki (1^o parte).
Bol. de la Sociedad Científica del Paraguay, Assunção, 1961. 217 p.
Sistema fonético, estrutura semântica, vocabulário.

- 439 Catálogo de los objetos recogidos entre los Guayakies y los Chiripás.
Bol. de la Sociedad Científica del Paraguay, Assunção, VI: 69-104, 1962.
Nome dos objetos nas línguas indígenas.
- 440 Algunas palabras culturales del área chaqueña.
Bol. de la Sociedad Científica del Paraguay, Assunção, VI: 33-68, 1962.
Considerações sôbre tres grupos de palavras: a) cavalo, vaca, ovelha, galinha, cão, b) milho, mandioca, batata, arroz, tabaco, algodão, c) cachimbo, faca, pote para água, canoa rede, em Tereno, Mbayá, Caduveo e Guaicuru.
- SWADESH, Morris
- 441 Perspectives and problems of amerindian comparative linguistics.
Word. Nova York, 10: 306-332, 1954.
- 442 Time depths of american linguistic grouping.
American Anthropologist, Washington, 56: 361-364, 1954.
- 443 Mapas de clasificación linguística de Mexico y de las Américas.
México, Universidad Nacional Autónoma, 1959. 36 p. (Cuadernos del Instituto de História — Série Antropológica nº 8)
- 444 On aboriginal languages of Latin America.
Current Anthropology, 4 (3): 317-319, 1963.
- SYMPSON, Pedro Luís
- 445 *Gramática da língua brasileira: brasílica, tupi ou nheêngatu*.
Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1955. 131 p.
- TAX, Sol
- 446 Aboriginal languages of Latin America.
Current Anthropology, Chicago, I (5-6): 430-436, 1960.
- TAYLOR, Douglas
- 447 Some problems of sound correspondence in Arawakan.
I.J.A.L., Bloomington, 24 (2): 34-39, 1958.
- 448 *A preliminary of Arawak phonology*.
I.J.A.L., Bloomington, 35 (3): 234-238, 1969.
- TAYLOR, John M. — HARRISON, Carl H.
- 449 Nasalization in Kaiwá.
In Tupi Studies I, p. 15-20. Norman, University of Oklahoma — Summer Institute of Linguistics, 1971.
- 450 TAYLOR, John — TAYLOR, Audrey
Nove contos contados pelos Kaiwás e Guaranis.
Rev. Antropologia, S. Pau'ó, 14 (2): 81-104, 1966.
- TEIXEIRA, Fausto
- 451 O tupi na geografia mineira.
Bol. Mineiro de Geografia, Belo Horizonte, 1: 55-65, 1957.

- THOMSON, Ruth — STOUT, Mickey
452 Fonêmica Txukuhamei (Kayapó)
Série Linguística, Brasília, 1: 153-176, 1974.
- 453 Modalidade em Kayapó.
Série Linguística, Brasília, 1: 69-97, 1974.
- 454 Elementos proposicionais em orações Kayapó.
Série Linguística, Brasília, 3: 35-67, 1974.
- 455 Kayapó narrative.
I.J.A.L., Bloomington, 37 (4): 250-256, 1971.
- TOVAR, Antonio
456 Bosquejo de un mapa tipológico de las lenguas indígenas de América del Sur.
Thesaurus, Bogotá, 16 (2): 454-470, 1961.
- 457 *Catálogo de las lenguas de América del Sur*.
Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1961. 410 p. Ilus.
- 458 El grupo mataco y su relación con otras lenguas de América del Sur.
In Anales del XXXV Congreso Internacional de Americanistas, v. 2, p. 439-45. Mexico (1962), 1964. Ilus.
- 459 Español, lenguas generales, lenguas tribales en América del Sur.
In Studia Philologica (Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso), v. 3, p. 509-525. Madrid, Edit. Gredos, 1963.
- 460 Español y lenguas indígenas: algunos ejemplos.
In Presente y futuro de la lengua española, v. 2, p. 45-57 Madrid, Ediciones Cultura Hispanica, 1964.
- 461 Tapuias, tupis e incas: paralelos no velho mundo.
Vozes, Petrópolis, 67 (5): 45-48, 1973.
- TRACY, Frances V.
462 Wapishana phonology.
In Languages of the Guianas, p. 78-84.
Norman, University of Oklahoma — Summer Institute of Linguistics, 1972.
- TRAGER, George L.
I.J.A.L., Bloomington, 14 (1): 43-48, 1948.
- ULDALL, Elizabeth
464 Guaraní sound system.
I.J.A.L., Bloomington, 20 (4): 341-342, 1954.
- VALENTE, José Augusto Vaz
465 Um manuscrito do primeiro século da colonização.
In Anais do V Simpósio Nacional dos Professores Universitários de História., v. II, p. 7-21. São Paulo, 1971.
- VANZOLINI, Paulo E.
466 Notas à zoologia dos índios Canela.
Rev do Museu Paulista, São Paulo, X: 155-172, 1958.

- VOEGELIN, C. F.
467 Linguistic perimeters in Latin American.
In Paul Rivet Octogenaria Dicata, v I, p. 197-208. Mexico, 1958.
- YAPUGUAY, Nicolas
468 *Sermones y ejemplos en lengua guarani*.
Buenos Aires, Editorial Guaranía, 1953. 165 p. Introd. de Guillermo Furlong.
- YDE, Jens
469 *Material culture of the Waiwái*.
Copenhagen, National Museum, 1965. 318 p. Ilus.
Vocabulário botânico Waiwai.
- WALLACE, Ruth
470 Notas fonológicas da língua Kaxuyâna.
Bol. Mus. Para. E. Goeldi (Antropologia nº 43). Belém, 1970.
20 p.
- WHEATLEY, James
471 Bakairi verb structure.
Linguistics, Haia, 47: 80-100.
472 Knowledge, authority and individualism among the Cura (Bakairi)
Anthropological Linguistics, Bloomington, 15 (8): 337-344, 1973.
473 Pronouns and nominal elements in Bacairí discourse.
Linguistics, Haia, 104: 105-115, 1973.
- WILBERT, Johannes
474 A preliminary glottochronology of Gê.
Linguistics, Haia, 4: 17-4, 1964.
475 *Material lingüístico Ye*.
Caracas, Editorial Sucre, 1964. 303 p.
- WIESEMANN, Ursula
476 Semantic categories of 'good' and 'bad' in relation to Kaingang personal names.
Rev. do Museu Paulista, São Paulo, XII: 177-184, 1960.
477 Phonological syllables and words in Kaingang.
In Beitrage zur Volkerkunde Sudamerikas, p. 307-313.
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, 1964.
- WISE, Mary — GREEN, Harold G.
478 Compound propositions and surface structure sentences in Palikur (Arawakan).
Lingua, 26: 252-280, 1971.

* *

*

APÊNDICE

- APALAI (Karib)
KOEHN, Edward
The historical tense in Apalaí.
KOEHN, Sally
Processes and roles in Apalaí clause structure.
- APYNAYÉ (Timbira-Jê)
KOOPMAN, Linda
Semantic clause in Apynayé.
WALLER, Helen
The conjunction *nhũm* in Apynayé narrative.
- APURINA (Aruak)
PICKERING, Wilbur
Command in Apurinã.
Gapping and constituent order in Apurinã.
Interrogatives in Apurinã.
Negation in Apurinã.
Relativization in Apurinã.
- CANELA (Timbira- Jê)
POPJES, Jack
Primary and secondary information in Canela narrative.
- HIXKARYÁNA (Karib)
DERDYSHIRE, Desmond
Performatives in Hixkaryána discourse.
- KADIWÉU (Guaikuru)
GRIFFITHS, Glyn
Kadiwéu nouns.
The interrogative in Kadiwéu.
The pronoun system in Kadiwéu.
Uma gramática pedagógica.
- KAMAYURÁ (Tupi-Guarani)
SALZER, Meinke
A tentative phonemic analysis of Kamayurá.
A tentative Kamayurá phonology.
CLAPPER, C. — SALZER, Meinke
Formulário dos vocabulários padrões.
- KARITIÂNÁ (Tupi-Guarani)
LANDIN, David — LANDIN, Rachel
Texto Karitiâna.
Formulário dos vocabulários padrões.
- KAYABÍ (Tupi-Guarani)
Notes on Kayabí discourse with special reference to repetition.

KAYAPÓ

JEFFERSON, Kathleen

Semantic clause analysis in focus for learning Kayapó.

THOMSON, Ruth

Contrafactuals in Kayapó.

MAKUSI (Karib)

HODSDON, Cathy

Semantic clause analysis of Makusi.

HODSON, Ross — LOWE, Ivan

Personal and impersonal deixis in Makusi.

MAMAINDÉ (Nambikwára)

AVERY, Thomas L.

Mamaindé vocal music.

KINGSTON, Peter

Referential suffixes and nominal piece in Mamaindé.

NAMBIKWÁRA (Nambikwára)

KROEBER, Menno

Role of tone in Nambikwára.

PALIKÚR (Aruák)

DOOLEY, Robert — GREEN, Harold

Verbal aspects and discourse-level categories in Palikúr.

GREEN, Diana

The uses of direct speech in Palikur discourse.

SURUÍ (Tupi-Guarani)

BONTKES, Carolyn

Tentative observations of morphophonemic changes in the verbs and possessed nouns of Suruí.

BONTKES, C. — BONTKES, Willem

On Suruí (Tupian) social organization.

LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL

Hélio Lopes

O renovado interesse pelas narrativas fantásticas levou-nos a pensar no Brasil do século XIX, quando aqui se implantava o movimento romântico. Não é de admirar a íntima relação entre Romantismo e Fantástico. A abertura total aos caminhos da imaginação que os românticos apregoaram deu passagem a esta forma narrativa. A ela não fugiram os mais respeitáveis nomes daquelas nações cuja influência notória em nosso principiante nacionalismo literário não se desconhece: Inglaterra, França e Alemanha.

Mesmo com o risco dos retrospectos históricos neste momento de mais conspícuas abordagens críticas, faz-se necessário olhar um pouco para trás e perguntarmos se no terreno do fantástico se produziu alguma coisa nestas letras teimosas em não abandonar as placentas européias.

Vamos ocupar-nos de duas presenças alemãs no início do século XIX, modestas e ignoradas, mas significativas quando pensamos na influência dos escritores alemães neste gênero. O nome de Hoffmann obrigatoriamente é lembrado quando se fala em fantástico. A presença de Hoffmann, no entanto, na Literatura Brasileira exige estudo à parte: minuciosa pesquisa desde o alvorecer de nosso Romantismo. Possivelmente a primeira obra de Hoffmann a publicar-se no Brasil terá sido "O Morgado", na "Biblioteca brasílica" da revista *Minerva Brasiliense* (1843-1845), mas é bem plausível que antes destes anos um ou outro de seus contos tenha surgido em nossa imprensa periódica. De qualquer forma, deixamo-lo por ora à margem de nosso interesse como também outros nomes relevantes como o de Goethe, por exemplo, com o *Fausto*. E, dentro de nossas letras, também não nos ocupamos de Álvares de Azevedo com a sua *Noite na taverna* e *Macário*, por demais conhecidas. Vamos ater-nos a gente mais modesta, mas que está na fonte mesma desta espécie de narração a que os nossos letrados se opunham quando, com certeza, especificavam esta face do Romantismo de frenético e gótico.

O desconhecimento ou a animadversão a certos livros e autores considerados menores constrange-se reconhecer-lhes um valor que mui prazerosamente gostaríamos de continuar negando. E antes de chegarmos aos textos alemães de nosso atual interesse, apenas a título de curiosidade gostaríamos de lembrar duas obras de nossas letras, como exemplo, pertencentes à década de 60. Uma é o romance *Paulo*, de Bruno Seabra (1837-1876), publicado em 1861 e outro é *A luneta mágica*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1887), cuja primeira edição é de 1869. Estes dois livros são tirados do segundo momento de nosso Romantismo, quando o Fantástico já estava aceito e caminharia mesmo, contrariando as leis fáceis das assim chamadas “escolas”, para dentro do “realismo” num violento desmentido às rígidas imposições didáticas.

Pode parecer incômodo, mas não há como fugir da estereotipada figura do Dr. Macedinho conhecido por todo o mundo escolar como autor de ingênuos romances cheios de moreninhas e moços loiros. *A luneta mágica* revela-nos um Macedo diferente, irônico, bom conhecedor da magia, quando faz o armênio produzir as duas lunetas. A descrição do ambiente onde se opera a magia é minuciosa e valeria a pena submetê-la à análise para se ver até quanto Macedo se prende nos detalhes apontados pelas doutrinas esotéricas.

A história do pobre Simplício é uma divertida crítica à humanidade e as minuciosas anotações da realidade social — familiar, urbana, nacional — são facilmente aceitas dentro das leis da verossimilhança. Este mundo tranqüilo, esta ordem rotineira, estabelecida, é quebrada com violência pela presença misteriosa de um homem dotado de poderes extraordinários. É o armênio, sem outra identificação qualquer senão a da origem fascinante de sua terra longínqua, perdido no anonimato da capital do Império. Os transtornos que este armênio causa para satisfazer à miopia de Simplício são interrompidos com humor. O trágico dos excessos — as extremas visões do bem e do mal — levam Simplício à margem da loucura e do suicídio. Quando o infeliz vai precipitar-se para a morte do alto do Corcovado,

“(...) duas mãos possantes suspenderam-me pelas orelhas, pelas orelhas me contiveram por momentos entre a vida e a morte, e, sempre pelas orelhas, me tiraram da boca do abismo, e me depuseram no chão.

— Ainda é cedo, criança! disse a voz rouca do homem que me salvara, puxando-me as orelhas.

Reconheci o homem pela voz.

Era o armênio” (1)

(1). — Macedo, Joaquim Manuel de — *A luneta mágica*, (São Paulo, Saraiva, 1961), (Col. Saraiva, 1951), p. 214-215.

Se fosse necessário, não seria difícil encaixar o nome do autor desta história dentro de uma tradição européia que o engrandecesse. O aspecto moralizante pequeno-burguês de Macedo aqui presente não o desonra nessa vertente romântica. Dentro do comedimento de homens sensato, bem comportado, como era Hoffman, o recurso à magia não ultrapassa o pretexto fácil, mas bastante funcional, para conseguir o fim pedagógico em vista: uma lição de vida. Mesmo entre os mais ortodoxos cultores do fantástico este recurso não deixou de ser usado. A história, muitas vezes, se transforma numa fábula moralizante. E com isso perde a força do extraordinário.

É preciso, ainda, colocar *A luneta mágica* entre algumas outras obras do romancista. Nestas se encontram recorrências a credices populares, ao clima de mistério tão próprio do Romantismo e tão expressivo como recurso às potências irracionais do homem e a seu possível dom de participar de forças extraterrenas. De qualquer forma, até que limites nos poderia levar Macedo com esta curiosa sugestão de estudo?

Também o romance *Paulo*, de Bruno Seabra, nome lembrado mais como poeta menor de aspecto campesino, está preso aos moldes da narrativa romântica: o moço pobre à procura de melhor sorte para se casar com a noiva rica. Os ingredientes na composição da trama são os de sempre. Mas, de súbito ocorre o inesperado, aquilo que a sua filosofia nega naturalmente ao homem, a “*actio in distans*” E acontece o maravilhoso trágico.

Paulo, jovem pintor, pernambucano, está no Rio. Espera com sua arte adquirir dinheiro suficiente para se poder casar com a filha de um comendador. Paulo tem um amigo, Eugênio, escritor, para quem o mundo “era a sua consciência, o seu conselheiro a circunstância, o seu rei Paulo de Kock, e a sua pátria a cabeça de “Sócrates”, um cão por quem se desvelava extremosamente” (2).

Um dia, Paulo recebe de sua irmã a carta fatídica: Emília, a noiva por quem Paulo se sacrificava, iria casar-se com outro no dia em que aniversariava. Ora, Paulo havia pintado, ainda em Pernambuco, o retrato de Emília, e o trouxera consigo “como um talismã precioso” (3). No dia do casamento de Emília, Paulo está sózinho em casa, completamente transtornado. Rasga furiosamente a carta, dá um tiro no retrato de Emília. “Um momento, e o eco do tiro repercutiu por

(2). — Seabra, Bruno — *Paulo*, (São Paulo), Editora Três, (1973), (Obras imortais de nossa literatura, 25), p. 68.

(3). — *Id.*, *ibid.*, p. 114.

todo o quarto, seguido do estrondo de um corpo que caíra! Acabava de dar meia-noite!” (4).

Quando, de madrugada, Paulo retorna a si, Eugênio diz-lhe onde se encontra: “Estás no teu quarto” Paulo, “desfigurado como um cadáver”, diz a Eugênio:

“— Sabes (. . .), quando ela morreu eu senti suas mãos frias apertarem as minhas, e ouvi dizer-me nos ouvidos: adeus para sempre” (5).

Com o pouco dinheiro em reserva, Paulo manda Eugênio comprar três passagens para o Norte: o cão “Sócrates” vai com eles. Doente, em casa de sua mãe, Paulo recebe a visita do comendador. Está de luto. Conta-lhe o pai da ex-noiva a festa do casamento da filha e como ela morreu em seus braços, ao bater o relógio a meia-noite.

“— Sim, morreu! — bradou Paulo — E sabe quem a matou?

— Deus! — respondeu o comendador — Para meu castigo!

— Fui eu — replicou Paulo com fôrça — por minha vingança!

E caiu em cheio sôbre a cama.

O comendador levantou-se dando uma gargalhada.

Nesse momento a mãe de Paulo, Henriqueta e Eugênio, entravam no quarto.

— Acudam-no — disse-lhes o comendador saindo e soltando outra gargalhada; — acudam-no, o desgraçado está louco!

Paulo tinha morrido.

Louco de fato, estava o comendador” (6).

Poder-se-ia incriminar o romance de Bruno Seabra como esteticamente mal realizado. Não é, na verdade, obra que se imponha a uma apaixonante leitura nem vale desculpar o escritor pelos seus poucos anos, quando a produziu. Será talvez até possível ver nos defeitos de uma obra da mocidade as virtudes que a marcam. E o elemento fantástico aí está e não é possível esquecê-lo, ou deixá-lo à margem quando se fizer o estudo organizado desta faceta desconhecida ou mal conhecida de nosso Romantismo. Não lemos as outras obras de ficção deste amável poeta ruralista. O clima tenebroso, irracional, desdenhoso da sociedade preocupada apenas com o dinheiro em oposição ao artista na miséria e na luta pelo ideal é o clima constante de grande

(4). — *Id., ibid.*, p. 118.

(5). — *Id., ibid.*, p. 124.

(6). — *Id., ibid.*, p. 132.

número de obras românticas. Sobretudo a oposição artista e sociedade. Ela nem sempre correspondeu, no século passado, a uma verdade social. O Macedo é um exemplo. Bernardo Guimarães é outro. O próprio Bruno Seabra também parece não ter tido motivos de maiores queixas. Sua poesia, por exemplo, é alegre, sadia. O aspecto, portanto, verificável em *Paulo*, deverá provir de outras influências ainda por assinalar.

Destes dois citados exemplos o de Bruno Seabra aproxima-se em alguns pontos da versão de um conto fantástico alemão estampado em o número 8 do jornal *O Beija-flor* que tem como sub-título Anais brasileiros de Ciência, Política, Literatura etc., publicado por uma sociedade de literatos no Rio de Janeiro, tipografia de Gueffier e Cia, em 1830. A Biblioteca Nacional possui deste jornal oito números (7).

Infelizmente não se identifica nem o nome do autor nem do tradutor desta assim chamada novela com plausíveis razões traduzida do francês. O que interessa assinalar de início é a data da publicação. Pierre-Georges Castex em *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* estabelece os anos próximos de 1830 com os da idade de ouro do conto fantástico na França (8). Neste mesmo período aqui, no Brasil, começam a surgir traduções e imitações desses contos ou romances. Será possível estabelecermos uma coincidência de datas? Parece-me que sim. Parece-me que a década de 30, se ulteriores descobertas não nos desmentirem, marca o início deste tipo de narração no Brasil. Pelo menos Justiniano José da Rocha, o introdutor do folhetim em nossa imprensa periódica, faz ou incita a fazer traduções e imitações desses contos e romances e dá o exemplo em 1836 com a imitação de *La peau de chagrin*, de Balzac, de 1831.

Em o número 6 de 20 de junho de 1836 de *O Cronista* manifesta a intenção de trazer aos leitores de seu jornal “as belezas da moderna literatura” e começa exatamente com a imitação do romance de Balzac:

“() Este conto fantástico de que hoje publicamos parte foi filho daquela resolução. Imitada da novela terrível de Balzac *La peau de chagrin* (,) possa *A luva misteriosa* agradar aos leitores brasileiros como *La peau de chagrin* agradou aos franceses”

(7). — Viana, Hélio — *Contribuição à história da imprensa brasileira* (1812-1869), Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945, (Ministério da Educação e Saúde, INL, Col. B 1, N), p. 114-119. Também José Aderaldo Castello faz referência a esta presença em “Os pródromos do Romantismo” In: Coutinho, Afrânio, dir. *A Literatura no Brasil*, 2^o ed., Rio de Janeiro, Ed. Sul Americana, 1969, v. 2, p. 51.

(8) — Castex, Pierre — Georges — *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, (1971), p. 57-80.

A promessa de Justiniano José da Rocha foi largamente cumprida. Mas *O Beija-flor* já o havia precedido de seis anos com a novela “Hermíone”, alemã, que se diz do século XIV e se resume no seguinte: o barão de Arnheim hospeda um estranho personagem persa. Em paga da proteção e hospedagem que lhe dá, impõe a condição de ser por ele iniciado nos mistérios da magia. Um dia, ao abandonar a casa do barão, promete-lhe o persa enviar sua filha Hermíone. Ela continuará com as instruções sobre a magia. Uma condição, porém, lhe é imposta: não se deixar dominar pela rara beleza da moça. Chega Hermíone. O barão apaixona-se por ela e casam-se. Embora desconfie das atitudes estranhas da esposa, vivem felizes até o dia do batizado do filho, fruto deste casamento. Hermíone é acusada de feiticeira. O barão quer provar o contrário e asperge com água-benta o talismã que Hermíone trazia sempre sobre a testa. Hermíone desmaia, é acudida e levada ao quarto. O barão tranca-o por fora e volta à igreja. Quando reabrem a porta do aposento, no lugar onde repousava Hermíone há apenas uma punhado de cinzas. Três anos depois morre o barão sem deixar descendentes e com ele acaba sua família.

Estranha nesta novela alemã o nome grego da mulher, filha de um persa. Será este o verdadeiro título da novela? E como deve pertencer às centenas dessas produções proliferantes de contos fantásticos na Alemanha em fins do século XVIII e princípios do século XIX não alimentamos grande esperança de se vir a identificar o autor de “Hermíone”. Os recursos aproveitados são os comuns: o prestígio do Oriente: um persa (no romance de Macedo, um armênio); a presença de um talismã cuja destruição ocasiona a morte da mulher amada (como no romance de Bruno Seabra). O escritor brasileiro não recorre à magia, a pactos diabólicos, a ciências ocultas. A narração das desditas de Paulo mantém-se dentro da linha do real (não “realista”) plausível e o fato de um assassinio à distância deveria ser aceito pelos conhecimentos que a parapsicologia então punha em voga embora se atribuissem os fenômenos a poderes extra-terrenos.

Bruno Seabra não explica nada. Assim deixa o mistério entregue ao leitor e essa entrega do fato misterioso estabelece o clima do fantástico.

A novela alemã está perfeitamente incluída no fantástico primeiro do século XIX, o romance brasileiro no segundo momento, quando começaram a substituir o recurso ao esotérico pelo recurso ao científico. Naquela há, por conseguinte, o recuo no tempo: a ação coloca-se no século XIV. Quem se daria ao trabalho de verificar a sua veracidade? O fato é simplesmente aceito dentro do maravilhoso terrível, quando o poder mágico (parece que diabólico), é destruído por um sacramental (a água-benta), opondo, portanto, dois princípios —

o do bem e do mal, com a conseqüente derrota deste. No romance *Paulo* a contemporaneidade não destrói o efeito da verossimilhança. fato estranho é aceito no mundo ficcional estabelecido. Em ambos a morte, e a loucura num, organizam o clima de terror pela transgressão da ordem.

Com as palavras do apresentador do romance de Bruno Seabra, um enigmático J., passaremos a outra narrativa fantástica alemã, da nossa década de 30:

“*Paulo* é um conto que tu lerás como aquelas histórias fantásticas de Hoffmann ou de Buerger; o coração palpita com medo do desenlace e sente-se de cada palavra, de cada idéia resultar uma coisa sobrenatural que não pode acontecer, mas que no entretanto nos enche de terror como se ela tivesse lugar junto a nós; *Paulo* interessa pelo drama, pelas personagens e, ainda mais por alguma coisa de brasileiro que se descobre nesse encanto do maravilhoso alemão” (9)

O autor destaca ao lado de Hoffman o nome de Buerger, menos divulgado, mas que teve, no seu momento histórico, importância e ampla admiração.

Gottfried August Buerger (1747-1794), representante do *Sturm und Drang*, é o autor de duas célebres baladas: “Lenore” e “Der wilde Jaeger”, ambas traduzidas para o português por Alexandre Herculano. A primeira foi publicada em 1834 no *Repositório literário*, Porto, v. 1, n.º 3 e a segunda no *Panorama*, 1839, v. 3, n.º 96 e ambas as traduções estão incluídas em seu volume de *Poesias* (10). Das duas baladas se pode ler apreciável crítica erudita em Pedro de Almeida Moura — *A balada alemã à luz da psicologia* — (11)

Da balada “O caçador feroz” (Der wilde Jaeger) tirou Gonçalves Dias a epígrafe para a parte III de seu poema “O soldado espanhol”, infelizmente não datado, constante em seus *Primeiros cantos* (1.º ed. 1846). O poema de Gonçalves Dias tem o clima das baladas e repete a velha história da espôsa infiel: o marido parte para a guerra:

(9). — Seabra, Bruno — *op. cit.*, p. 29.

(10) — Carreira, Gabriela — *A literatura alemã em traduções portuguesas*, ensaio bibliográfico, Lisboa, Instituto de Cultura alemã, 1944.

(11). — Moura, Pedro de Almeida — *A balada alemã à luz da psicologia*, São Paulo, Univ. de São Paulo, FFCL, Bol. 202, Cad., de Língua e Literatura alemã(1, 1955, p. 77-104.

“Como o Cid, oh crua sorte!
Não me vou nesta campanha
Guerrear contra o crescente,
Porém sim contra os d’Espanha!
Não me aterram; porém sinto
Cerrar-se o meu coração,
Sinto deixar-te, meu anjo,
Meu prazer, minha afeição”

Não havendo mais notícias dele, a mulher enamora-se do “soberbo infanção”, que aparece na parte 3 do poema. O desfecho é o comum reaparece o esposo e apunhala os amantes. A noite do festim e da morte é de inverno: “Era noite hibernal” e a natureza, fora, contrasta com a alegria e calor da sala em festa, logo cenário da morte:

“A escuridão, a tempestade, e o vento,
Rugindo solto, indômito e terrível
Entre o negro do céu e o horror da terra,
Horrenda simpatia alimentavam”

Os dois pequenos versos epigrafando a parte 3 resumem, praticamente, a primeira estrofe de Buerger: “O conde deu sinal de partida: — À caça! meus amigos” Longe de serem um mero enfeite, constituem exato resumo do espírito da balada alemã, transpondo para o atrevido conquistador a coragem e a audácia — também castigada — de “O caçador feroz” Grande admirador de Alexandre Herculano, é natural não desconhecesse a versão portuguesa da célebre balada. Não lhe aproveitou, porém, os versos. Nem, sequer, ajuntou ao nome de Buerger o nome do poema. Era suficiente o poeta. A balada era por demais conhecida e a simples leitura dos versos iniciais evocava todo o seu clima de trágico desfecho. Quando não, a música de Carl Maria von Weber, trouxera de novo à memória o nome de Buerger: A balada “Der wild Jaeger” servira de base para a ópera “Der Freischuetz”, estreada em Berlim no ano de 1821.

O grande renome, porém, de Buerger se deve sobretudo a “Lenore”, traduzida em todas as línguas e considerada obra tão perfeita que o próprio Goethe, dizem, gostava de a declamar com ênfase, impressionando a quantos o ouviam.

João Cardoso de Menezes e Souza (1827-1915), mais conhecido como barão de Paranapiacaba, arroga-se (erroneamente, ver-se-á em nota) a glória da prioridade na divulgação de Buerger:

“Estão em moda as baladas. Fui buscar na velha Alemanha a matéria da que te envio. Foi ali que mais viçou essa flor li-

terária, plantada na idade-média. Essa balada é “Leonor” (Leonora), a mais célebre das que brotaram da fértil imaginação de Buerger. Não há homem de letras que a conheça.

Em minha primeira mocidade, meu velho e bom amigo conselheiro A. J. Ribas (12), hoje falecido, jurisconsulto e poeta, que o leu no original, para ele familiar, fez-me a narrativa daquela composição.

Sobre esse *canevas* tracei o bordado grosseiro da peça que vais ler.

Só muitos anos depois é que apareceu a versão de “Leonora”, por A. Herculano (13).

O que escrevi não é tradução nem paródia. Aproveitei somente o pensamento de Buerger, desenvolvendo o tema a meu modo e livremente.

Não me vão emprestar a estulta pretensão de querer emparelhar com o mestre alemão.

Levei só em mina vulgarizar o assunto agora, que principia a ressuscitar o gosto por este gênero de literatura (14).

A falta de um modesto conhecimento da evolução dos fatos literários leva Cardoso de Menezes a uns pequenos erros na visão diacrônica da Literatura, mas é preciso reconhecer-lhe grande fidelidade ao modelo, embora o siga ou imite, diríamos de oitiva, e consegue êxito satisfatório em sua versificada narrativa, principalmente variando o ritmo e a estrofação: separa com clareza as diversas partes da ação e evita a monotonia. Além destas virtudes caseiras nada mais podemos

(12). — Trata-se de Antonio Joaquim Ribas, nascido no Rio de Janeiro em 1820. Cfr. Sacramento Blake — *Dicionário bibliográfico brasileiro*, v. 1, p. 203-205.

(13). — Cardoso de Menezes ignorava que a tradução de A. Herculano saíra primeiro em jornal (1834). O futuro poeta brasileiro contava apenas sete anos de idade. Só conheceu a versão de Herculano quando estampada no vol. de *Poesias* constituído de três partes (“Harpa do crente”, “Poesias várias” e “Versões”), cuja 1ª ed. é de 1850. Desconhecia também a divulgação de “Lenore” feita por Justiniano José da Rocha, em 1836. Quer em Portugal, quer no Brasil já se conhecia Buerger antes de Cardoso de Menezes.

(14). — Souza, João Cardoso de Menezes e (Barão de Paranapiacaba) — *Poesias e prosas seletas*, Rio de Janeiro, Leuzinger, 1910, p. 77.

O poema vai da p. 78 à p. 87 e é precedido do folhetim de Deiró (Pedro Eunápio da Silva Deiró) conforme Sacramento Blake publicado no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em agosto de 1897 com o mesmo título com que vem no livro “Leonor ou o castigo da blasfêmia”

“Leonor”, portanto, é posterior à ed. de *Harpa gemedora*, São Paulo, Tip. Silva Sobral, 1847, onde aparece um romance “Otávio e Branca ou A maldição materna”, p. 99-115, também de origem européia. Aos seus versos Cardoso de Menezes ajunta uma nota sobre vampiros, p. 116.

exigir do poeta. Ele se comporta dentro dos padrões da linguagem do tempo.

Outra tradução de “Lenore” aparece em 1874 nas *Poesias alemãs*, de Bernardo Taveira Junior, vertidas do original, publicadas em Porto Alegre (15). Nós a conhecemos por intermédio de Geir Campos que a transcreve em *Poesia alemã traduzida no Brasil*, em edição bilíngüe (16).

Como observa Wolfgang Kayser, é motivo freqüente das baladas pré-românticas o aparecimento das pessoas amadas mortas ao companheiro sobrevivente, assim como aparece na poesia inglesa e alemã de que é exemplo a “Lenore” de Buerger (17). Esta célebre balada conta a história de uma noiva (Leonor) desesperada porque, festejando todos o regresso dos soldados depois da batalha de Praga, o noivo (Guilherme) não aparece e dele não se tem notícia nenhuma. Morreu? Esqueceu-a? Trocou-a por outra? Leonor não aceita os conselhos da mãe, que procura apaziguar-lhe o espírito, e blasfema contra Deus. Uma noite Leonor ouve alguém chamá-la. O relógio batera onze horas. Reconhece a voz e o cavalheiro: é Guilherme. Quer retê-lo em casa. Ele a incita a acompanhá-la ao leito de noivado. Leonor pula à garupa do cavalo. O leito de núpcias está a cem milhas de distância. O cavalo dispara pelos campos, atravessam cidades e vilas e são acompanhados por uma sarabanda infernal. Ao apagar das estrelas chegam à porta de um cemitério. As armaduras do cavaleiro desaparecem — é um esqueleto. Abre-se a terra e o corcel some no abismo. O espaço está cheio de uivos e lamentos sobem da terra. Leonor encontra o seu “noivado no sepulcro”, ouvindo dos fantasmas esta lição: não se deve ir contra o céu. Estás livre de teu corpo e Deus seja misericordioso com tua alma.

“Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sei der Seele gnädig!”

São estes versos finais. A composição é de trinta e oito oitavas e a distribuição rímica obedece à seguinte forma: ababccdd. Às vezes a mesma palavra, na mesma estrofe, como na sétima “Sakrament”, rima consigo mesma: “Das hochgelobte Sakrament” (v. 51), “Das lindert

(15) — Taveira Junior, Bernardo — *Poesias alemãs*, vertidas para o original, intr. Carlos Koseritz, Porto Alegre, 1875.

(16) — Campos, Geir — *Poesia alemã traduzida no Brasil*, Rio de Janeiro, Serviço de Doc. do MEC, 1960, p. 52-69.

(17) — Kayser, Wolfgang — *Análise e interpretação da obra literária*, 3ª ed., trad. Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado, 1963, v. 1, p. 88.

mir kein Sakrament” (v. 59). Outras vezes a iteração é total como na estrofe 11:

“O Mutter, was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle!”

Repetições assim de versos, integrais ou parciais, criam um clima de alta dramaticidade. Outras funcionam à maneira de ritornelo em ambíguas conotações. Sobretudo agradou-me este verso 34 da estrofe 17: “Wir und die Toten reiten schnell (Nós e os mortos cavalgamos depressa)” É a resposta do cavaleiro a Leonor admirada de terem de vencer cem milhas até o leito de noivado em tão pouco espaço de tempo. A separação entre o “Wir” (nós) e o “die Toten” (os mortos), estabelece uma dúvida admirável. O cavaleiro sabe o que fala, mas Leonor não o entende. A dúvida não lhe chega ao coração. Nem mesmo o leitor a entende com perfeição, pois ignora ser o fantasma de Guilherme aquele estranho cavaleiro. Na estrofe 20, verso 58, volta o mesmo verso precedido de um grito de triunfo: “Hurra! Die Toten reiten schnell!” A exclamação justifica-se porque o corcel voa sobre os campos e a ponte por onde atravessa “troveja” (*dornner*). No sentido de retumbar, aproveitado por Taveira Junior, falta incluir a conotação de tempestade e borrasca que esta em “dornner”, muito mais forte e presago que o simples “retumbar” Depois, o mesmo verso ocorre quatro estrofes após, estrofe 24, verso 190 e no verso 214 da estrofe 27 quando nesta última tudo ao redor parece voar: tudo quanto a lua ilumina, as distâncias, o mesmo céu, as mesmas estrêlas. Diante desta vertiginosa corrida, o grito feliz do cavaleiro: “Hurra, die Toten reiten schnell!”, quando, afinal, chega ao destino ao sentir o bafejo do vento da manhã e ao ouvir o canto do galo anunciando o sol. São três versos de um exclamação triunfal fechados por um — o último da estrofe — de declaração feliz de sossego:

“Vollbracht, vollbracht ist unser Lauf!
Das Hochzeitsbette tut sich auf!
Die Toten reiten schnelle!
Wir sind, wir sind zur Stelle!”

(Terminou, terminou nossa corrida!/ O leito nupcial se abre!/ Os mortos cavalgam depressa!/ Chegamos, chegamos ao lugar.) A riqueza expressiva dos versos alemães com seu ritmo violento e duro, com uma inimitável abundância de onomatopéias dificilmente pode ser transposta para a língua portuguesa. Onde estaria o poeta para recriar a

atmosfera de terror e fantasmagoria desta cavalgada desabrida sob a clara luz do luar?

Madame de Staël não sabia deste poema nenhuma tradução satisfatória em francês. A única versão a que se refere com elogios é a de Spencer “o poeta inglês que melhor conhece o verdadeiro espírito dos idiomas estrangeiros” E devido à aproximação das duas línguas, alemão e inglês, é que se pode sentir toda a originalidade de estilo e versificação de Buerger. Spencer, na opinião de Madame de Staël não apenas transpôs os elementos formais de alta expressividade, mas com eles as impressões apavorantes que o original consegue transferir ao leitor (18).

A tradução de Bernardo Taveira Junior é bastante fiel ao texto alemão. Esta tradução brasileira mantém o mesmo número de estrofes do original (32), em versos de redondilha maior, mas não conserva as rimas dos versos ímpares, transformando a oitava em duas estrofes de quatro versos nesta disposição: -a-a-b-b. A pontuação favorece ainda mais a linha divisória entre os versos. A única exceção está na última, onde os dois pontos depois de “ulular” nos remetem de imediato aos quatro versos finais. A louvável fidelidade ao original não destrói a fluidez de seus versos e da narrativa. Mas as grandes virtudes do texto original não se transferem ao texto em português. Essa falta não é para admirar quando se percebe a intenção do tradutor e a dificuldade de encontrar correspondentes em nossa língua para os efeitos sonoros e onomatopaicos do idioma alemão. As observações de Madame de Staël caberiam perfeitamente à tradução de Taveira Junior.

Louis Vax em *A arte e a literatura fantástica* ensina que a poesia “não consiste, de modo algum, num conflito entre o real e o possível, mas numa transfiguração do real” por isso não é o gênero apropriado para o fantástico e diz, pouco adiante, do texto que nos ocupa:

“Na “Lenore” de Buerger, o soldado leva numa cavalgada louca a noiva para o túmulo, o seu leito nupcial. Não estamos diante de uma história clássica de vampiros: o horror, inscrito desde princípio, mantém-se até o fim. Um ritmo brutal, um sopro selvagem ape tam as estrofes umas em cima das outras. O horror já só tem de realizar-se. Nada de especulações acerca da origem e da natureza dos vampiros; nenhuma esperança de lhe escapar. A poesia do horror não é o fantástico” (19).

(18). — Vax, Louis — *A arte e a literatura fantástica*, (trad. João Costa), (Lisboa), Arcádia, (1972), (BAB, 146), p. 14.

(19). — M.me de Staël — *De l'Allemagne*, Paris, Garnier, (1932), v 1, p. 180 e seg.

O que dizer então, a respeito da transcrição em prosa desta balada feita, presumimos com boas razões, por Justiniano José da Rocha? Ela vem sem assinatura. Mas as palavras iniciais que a precedem, quando o jornalista introduz em seu jornal o folhetim, a princípio chamado de “folha literária”, nos induzem a atribuir-lhe esta versão:

“Quase geralmente ignoradas são entre nós as letras alemães. Dos seus grandes poetas, dos seus Goethes, dos seus Schiller nem as obras, nem o nome mesmo conhecemos. E (,) no entanto (,) é a literatura alemã uma das mais ricas, uma das poucas, senão a única que tem um tipo original e próprio, uma das que menos empréstimos pediu às letras gregas, e romanas. Julgamos acertar vulgarizando-a entre nós; algumas de nossas FOLHAS trarão versões dos seus melho es autores: sirva para hoje o seguinte conto: *Lenore* (20)”

Falta dizer o nome do autor e falta dizer que este “conto” é um poema já então largamente divulgado fora da Alemanha. Poderia ocorrer-nos a dúvida de que Justiniano lançasse mão de um texto anterior ao de Buerger, quando sabemos ter o poeta se utilizado de uma história já corrente e popular? Se fala de “conto” e não de “balada” será porque se baseou em algum texto em prosa em francês ou inglês? Acreditamos que não. Terá sido apenas uma liberdade que se deu. A veressão, ou a transcrição em prosa, é muito fiel ao texto de Buerger e, como em nota se lê, diretamente traduzida do original.

A primeira nota é muito curiosa. Refere-se à segunda estrofe que diz:

“Der König und die Keiserin,
Des langen Haders müde,
Erweichten ihren harten Sinn
Und machten endlich Friede;
Und jedes Heer, mit Sing und Sang,
Mit Pauckenschlag und Kling und Klang,
Geschmuckt mit grünen Reisern,
Zog hein zu seinen Häusern”

É traduzida da seguinte forma: “Enfim cansados de suas ensangüentadas pendências o rei e a imperatriz aplacam as iras, e concluem a paz. E rã, tã, pã, — totó, totó, tó. (1) ao som do tambor e da coreta cada exército, cada regimento, cada soldado coroadado de verde-alegres folhas retira-se para seus lares” A nota chama a atenção para

(20) — *O cronista*, nº 9, out, 1836.

os seguintes: “Ou os tambores e cornetas da Alemanha não são como os nossos, ou por lá tocam de diferente maneira. Permitam nossos leitores que a “*kling, klang*” que vem no original, nos sirvamos desta expressão” O tradutor viu-se atrapalhado com o “*Sing und Sang. King und Klang*” e descobriu a corneta no texto que fala apenas de toque de tímbalo. Taveira Junior traduz por “atabales vêm rufando” o “*Mit Paukenschlag*”

Outra prova da presença do texto original está na onomatopéia da estrofe 13: “*Und aussen, horch! ging’s trapp, trapp / Als wie von Rosses Hufen*”, versos 97-98, desprezada pela tradução em verso, mas presente na tradução em prosa: “Mas de fora que bulha se ouve? — *trap, trap, trap*, é o andar de um cavalo” e a outra no verso 102 da mesma estrofe: “*Ganz lose, leise, klinglingling*” assim em português: “Escutemos, escutemos, *dling, dling, dling!* é o som da campainha” Na estrofe 19, quando começa o galopar do cavalo, traduz Justiniano: “A moça calça-se e salta na garupa e depois *pacatá, pacatá, pacatá* (1) é o retumbar do galope; (.)” E a nota curiosa: “Cá na nossa terra é este o som do galope, e não *hop, hop, hop*, como vem no original” Depois, na estrofe ainda 26, Buerger usa da forma *husch, husch, husch!* imitando o som deslizante das folhas sêcas (*Huschen* quer dizer *deslizar*) a que compara a turbamulta de “birbantes” que segue o cavaleiro em disparada. Este som, não encontrado correspondente em português, Justiniano o conserva com pequena alteração: *Hurch! hurch! hurch!* todos voam atrás deles com a bulha do vento por entre folhas sêcas” A troca de sibilante pela vibrante foi desnecessária e menos feliz.

Estas anotações de ordem de linguagem demonstram em primeiro lugar como o autor tinha diante dos olhos o texto alemão e, em segundo lugar, uma certa preocupação crítica, talvez ingênua, mas não desprezível, pois revelam o desejo louvável de ser quanto possível fiel ao original.

Pergunta que agora se poderá fazer é suscitada pela observação de Louis Vax acima citada: o texto poético passado à prosa entrará na categoria do fantástico? A balada, ou melhor dizendo, o romance, do século XIX geralmente senão sempre, conta uma “história” É, afinal, uma narrativa e o “texto poético” vai diferenciar da “prosa” por elementos bastante secundários: o metro e rima. No caso de “*Lenore*”, o leitor não informado sobre o texto de Buerger jamais pensará que esteja tendo uma “história” antes escrita em verso. Poderemos adotar as explicações de Todorov que, afinal, vêm a calhar com o pensamento de L. Vax, ao exigir para a existência do fantástico tanto a ausência do poético como do alegórico.

A primeira condição para uma das formas do fantástico imposta por Todorov é a de o leitor “considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” Esta alternativa existe. Somos colocados num mundo real: o imperador faz guerra, sabemos onde a batalha se travou, sabemos da volta dos soldados para casa, ouvimos o diálogo entre a mãe e a filha, tudo muito dentro das normas comuns.

Em seguida aparece um fantasma. Leonor não duvida que seja Guilherme: ouve-lhe a voz, monta em seu cavalo. Agora começa a segunda condição de Todorov: a hesitação do leitor é confiada “a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra” Leonor não acredita estar sendo levada por um morto: “deixemos os mortos”; não acredita na possibilidade de vencer as cem milhas em tão curto espaço de tempo; e diante do que vê e sente no vertiginoso espaço da corrida é-lhe perguntado se está com medo. Na verdade não sabemos muito bem o que está acontecendo com Leonor: é uma alucinação dos seus sentidos ou é uma realidade estranha? A “meia-noite” parece ser mesmo a hora dos fantasmas, mas a noite também é o espaço propício dos sonhos e dos pesadelos.

Finalmente, embora a narrativa contenha uma nítida lição moral, nós lhe podemos recusar “tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (21). Terminamos a leitura do conto, mas a solução da história ficou em suspenso. O mundo “real” de Leonor não tomou conhecimento do fato. Sua mãe, os moradores da cidade desapareceram da narrativa, consumando o desfecho da história. Como explicar o acontecimento? Estamos no terreno do fantástico.

A história de “Hermíone” bastante parecida com a de “O diabo apaixonado” de Cazotte, também analisada por Todorov, e a história de “ .Leonore” são dois exemplos do conto fantástico, de fonte alemã, em nosso Romantismo nascente. O motivo principal deste nosso estudo está em verificar a contribuição direta ou indireta, não importa, da literatura alemã na formação do Romantismo brasileiro. As contribuições inglesa e francesa são por demais declaradas, sabidas e repetidas. A alemã precisa de ser pesquisada e estudada. O veio é bastante rico e há muito ainda que desenterrar.

(21) — Todorov, Tzvetan — “A narrativa fantástica” In: *As estruturas narrativas*, São Paulo, Perspectiva, (1969), p. 147-166.

IBN EL-RUMI

Helmi Nasr

I

Foi o maior poeta que apareceu em Bagdá durante o século IX. Seu nome era Ali Ibn El Abbas Ibn Guraig. Descendia de gregos como se deduz pelo nome do avô e era conhecido por Ibn El-Rūmī, que significa filho de estrangeiros. Sua mãe era persa. Nasceu em 835 e não se sabe quase nada de sua infância. Contudo, através de sua poesia, sabe-se que o pai morrera em sua adolescência e que fora criado pela mãe e um irmão. Revelou desde cedo forte vocação para os estudos e em particular para a poesia. Frequentou então as aulas dos sábios e literatos da época e conseguiu adquirir uma grande cultura não só nas letras como também nos vários ramos dos conhecimentos filosóficos e não filosóficos. Fez poesias repletas de eloquência e doçura. Foi solicitado em todas as reuniões e cerimônias de Bagdá e recebido calorosamente pelos Ministros, grandes personalidades, Governadores e Comandantes. Elogiando-os em seus versos obteve a recompensa.

Sua vida começou com grandes êxitos, mas tudo foi efêmero. Tornou-se neurótico e sentia uma imensa amargura e em conseqüência, atacou impiedosamente todos, mesmo aqueles que lhe fizeram o bem e para com ele foram generosos. Estes lhe fecharam as portas e acabou na miséria. O destino foi-lhe cruel, levando-lhe também os três filhos, a mulher e o irmão, um após outro, ainda em sua vida. Assim, Ibn El-Rūmī não foi feliz em sua vida material, pessoal, familiar e social. Isolou-se, não quis ver ninguém. Tornou-se um poeta cheio de pessimismo sem igual na literatura árabe.

Conta-se que o Ministro Al Kassim Ibn Obaid Allah, zangado com seus insultos, colocou-lhe veneno na comida e Ibn Rūmī morreu em 896, mas há quem diga que a história é falsa e que o poeta morreu de morte natural, devido às suas enfermidades.

II

Ibn El-Rūmī deixou uma coleção enorme de poesias. Apenas uma parte delas foi publicada, pois a maioria encontra-se ainda em manuscritos. Publicada, a sua obra abarcaria dois volumes ou mais; sua produção ultrapassa, em muito, a de qualquer poeta árabe. Seus poemas são longos e alguns deles contam mais de cem versos. O elogio não era o tema preferido por Ibn El-Rūmī, como foi o caso de Al Buhturi e Abu Tamman. Ao contrário, parece que não gostava de fazer elogios e, quando os fez, tentou desfazê-los noutro poema de insulto mordaz, gênero que, aliás, se coadunava perfeitamente com o seu temperamento. Pode-se dizer que foi o maior insultador da língua árabe. Seus insultos eram mesclados de ironia, deformação e ampliação dos defeitos da pessoa visada.

Todavia, as desgraças que o atingiram, fizeram dele o cantor máximo das elegias. O poema que fez pela morte de seu segundo filho é considerado uma das mais belas páginas da literatura árabe pela sutileza com que expressa seus sentimentos diante da morte e capacidade de atingir o leitor com sua tristeza infinita.

Ibn El-Rūmī dedicou-se não somente aos temas de insulto e elegias, mas à descrição da natureza, que tanto amou e com a qual viveu a maior parte do tempo. Apaixonou-se por ela, cantou a sua beleza, assinalando de maneira profunda as suas interligações.

III

De grande talento, parece que se dedicou a todos os ramos da cultura e em particular à filosofia, na qual se aprofundou como ninguém o fizera jamais. Era da seita mutazilita, dos muçulmanos do pensamento livre. Como os adeptos desta doutrina, ele usa a filosofia não somente em termos vagos, mas com silogismos finos e conseqüentemente sua poesia é clara e cheia de lógica. Às vezes, parece mais prosa, pois sua linguagem é de raciocínio, contrária à linguagem comum da poesia. Possui o dom de expor as idéias partindo das mais simples considerações às mais complexas. A linguagem da poesia não conhece, normalmente, as explicações demasiadamente detalhadas. Ibn El-Rūmī, porém, saiu deste sistema e usa na poesia as regras da prosa. Por este motivo seus poemas são demasiadamente longos. No entanto, são harmoniosos e seus versos estão inter-relacionados e revelam unidades perfeitas não só no tema como também no estilo.

Vejamos os versos:

- 1 — “Porque presente as desgraças da vida a criança chora ao nascer”
- 2 — “E por que haveria de chorar, se a vida aqui fora é ampla e mais propícia?”
- 3 — “Ao primeiro sopro de vida recebe a ameaça do mal que vai encontrar”
- 4 — “A alma não raras vezes percebe a incógnita que se vai revelar”

Bastaria ao poeta o primeiro verso para expressar o seu pensamento. Mas, Ibn El-Rūmī insiste em divagar nos versos seguintes, à guisa de esclarecimento. Tal fato, porém, não desvaloriza o aspecto artístico de sua poesia, sobretudo por dois motivos:

- 1 — Inventou, na sua linguagem, muitos significados novos capazes de agradar ao leitor levando-o da surpresa à admiração.
- 2 — Conservou em sua poesia os sistemas clássicos da musicalidade, usando imagens inéditas que surpreenderam seus contemporâneos.

TEXTO

Poema em que chora a morte de seu filho Mohamed.

- 1 — Vosso* choro alivia, embora nada resolva. Vertei pois, generosamente, as lágrimas porque perdi algo tão valioso quanto vós.
- 2 — Amaldiçoada a morte e a sua maneira de ferir intencionalmente as profundezas do coração.
- 3 — A desgraça da morte atingiu o meu segundo filho. Deus meu, por que ela escolheu a jóia mais preciosa do colar?
- 4 — Quando eu apenas percebera esperança em seus traços e a maturidade em suas ações.
- 5 — A morte mo roubou e sua sepultura, embora distante, está perto; e perto, embora esteja distante.
- 6 — A morte cumpriu sua ameaça e falharam as promessas de esperança.
- 7 — A sua vida entre o berço e o túmulo foi efêmera, de tal modo que ele não esqueceu o tempo do berço ao baixar ao túmulo.
- 8 — A hemorragia freqüente mudou-lhe a cor rosada em açafrão.

(*) — Referindo-se aos seus olhos.

- 9 — Em meus braços perdeu a vida e murchou como a planta aromática.
- 10 — Lamento que sua alma se tenha esvaído aos poucos, como as pérolas que escapam de um fio partido.
- 11 — Espanta-me ver como meu coração não se partiu com a sua morte, mesmo que fosse mais resistente que a pedra mais resistente.
- 12 — Não me agradou trocá-lo por uma recompensa, ainda que esta fosse a permanência no paraíso eterno.
- 13 — Não o troquei por vontade própria; mo usaram e nada se pode fazer contra a injustiça do destino.
- 14 — E após sua morte, embora satisfeito com meus dois filhos, lembrar-me-ei dele como o velho camelo de Najd.
- 15 — Nossos filhos são como órgãos dos nossos sentidos. A falta de um deles será dolorosa e evidente.
- 16 — Cada qual ocupa o seu lugar. Nenhum preenche a falta do outro quer no fraço, quer no forte.
- 17 — Ao perder a audição, poderão os olhos substituí-la? Ou a audição, ao perder os olhos, orientará como eles?
- 18 — Eu, juro que a minha vida mudou com a sua morte. Gostaria de saber como a dele mudou com a nossa separação.
- 19 — Com ela perdi toda a minha alegria quando o perdi, e tornei-me asceta a respeito dos prazeres da vida.

OS ÍNDICES NA PEÇA DE TEATRO: “DEUS LHE PAGUE”

Isabel Dantas

1. INTRODUÇÃO

Georges Mounin, num artigo “La communication théâtrale” coloca o problema: “O espetáculo teatral é comunicação ou não?” Diz que a resposta não é tão simples. Cita, em seguida, a opinião de Eric Buyssens, (1) de que os atores no teatro simulam personagens reais que se comunicam entre si; não, porém, se comunicam com o público, (pelo menos, pelo mesmo sistema).

Explica Mounin (2), que a mensagem é transmitida pela reconstituição estilizada e ampliada da experiência não lingüística que o autor quis comunicar. As palavras, as deixas, os tempos, os lugares, os participantes, tudo é restituído de um modo específico, como índices para uma interpretação que cada espectador deveria refazer por sua própria conta, como o autor o fez inicialmente para si. E acrescenta que a interpretação dos índices não tem, nem de longe, o mesmo funcionamento que a decodificação dos signos.

O espetáculo teatral é constituído geralmente de uma espécie particular de sucessão de acontecimentos, intencionalmente produzidos para serem interpretados.

Anatol Rosenfeld (3), em suas *Reflexões Estéticas sobre “O Fenômeno Teatral”* diz que no teatro as personagens e o mundo em que se situam são irreais, imaginárias, são seres puramente intencionais

(1). — BUYSENS, Eric — *Semiologia e Comunicação Lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1972, pp. 9-34.

(2). — MOUNIN, Georges — *Introduction à la Semiologie*, pp. 87-94. Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

(3). — ROSENFELD, Anatol — “Reflexões Estéticas” in *Texto/Contexto* São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

como ocorre em qualquer outra arte” (p. 29) “As personagens do espetáculo, apesar da sua concretização sensível maior do que a do texto, conservam plenamente o caráter de personagens fictícias, em comparação às reais” (p. 30) “...a metamorfose do ator em personagem nunca passa de “representação” “O desempenho é real, a ação desempenhada é irreal.” (p. 30). (A personagem). “não é “percebida” (já que é mera ficção); é apreendida por atos espontâneos da imaginação dos espectadores que pasam a atribuir a eles os gestos e as palavras reais” (p. 31).

A linguagem natural possibilita a identificação de um estado psicológico, segundo as manifestações desse estado: é um índice. Os fatos nos falam: não têm intenção de colaboração.

As palavras, os tempos, os lugares, os participantes são índices para interpretar psicológica e psicanaliticamente comportamentos físicos das personagens, no teatro.

Procópio Ferreira, que interpretou o papel de Mendigo numa apresentação da peça no Teatro Casino do Rio de Janeiro, diz no prefácio da Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (4), que considera a vida “miniatura do teatro”; ele a aumenta, a embeleza e a sublima. “A vida cria o conflito; o teatro o resolve; e, nessa solução, a vida tem aumentado seu patrimônio moral”

A vida está cheia de personagens universalmente famosas, mas só depois que a arte as mostrou, é que o mundo começou a reparar nelas. “A vida na sua simplicidade é banalíssima; sem o magnetismo da arte, toda a natureza é muda”

“Toda palpitação de vida é registrada pela arte com a violência de um choque. Por isso, a arte parece antecipar-se à vida quando objetiva emoções e idéias ainda sufocadas no íntimo das consciências”

“E o seu poder de sugestão é tanto maior quanto maior for a soma de humanidade que trazer” (p. 2)

A crítica da época consagrou a peça como a maior obra de teatro produzida no Brasil, em todos os tempos, concedendo ao seu autor o título de iniciador do teatro social no país.

E a audácia na interpretação de certos fenômenos sociais e outras circunstâncias levaram Monteiro Lobato a dizer que Joraci Camargo “é o maior filósofo do nosso teatro. (p. 3)

(4). — CAMARGO, Joraci — *Deus lhe pague* — 21ª ed. s/d.

Conta Joraci Camargo na mesma obra, (p. 19) como nasceu a peça.

Estando em São Paulo, em 1932, notou filas imensas de mendigos de ambos os sexos e dos mais variados tipos e idades, profissionais e amadores, falsos e legítimos, desde as escadas do Teatro Municipal até a Praça da Sé, passando pelo Viaduto do Chá e espalhando-se pela Praça Patriarca.

Abordou um velho de longas barbas, conhecido da mendicância carioca, que costuma filosofar com os companheiros.

Após numerosas informações, deu-lhe o palrador, num recorte de jornal, o decreto baixado pelo Interventor de São Paulo, General Manuel Rabelo, autorizando francamente o exercício legal da mendicância.

Falou-lhe, então, da ingenuidade do pedinte paulista ou do interior do Estado, que não sabia pedir porque não apelava para coisas que comoviam, como, por exemplo, a fome.

Contou-lhe depois, os segredos da “profissão”, chegando a confessar-lhe que já não precisava apelar para a caridade pública. Nada o impedia de gozar a vida como qualquer capitalista. Muito baixo, referiu-se a “mulheres”, sorrindo maliciosamente. Nesse momento, a peça surgiu.

O autor apresenta canários e personagens que, no plano estético da expressão, são caracterizados por índices (<). No plano, porém, da comunicação velada, passam a ser índices manipulados (>) cujo, processo muitas vezes, é exposto pela própria personagem.

O enredo todo constitui uma série de *manipulação de índices*, por se tratar de uma personagem principal com duas vidas: 1) um falso mendigo, filólogo, outrora simples operário que, espoliado do seu invento pelo patrão e encerrado na cadeia, se viu mais tarde na necessidade de pedir esmola; e 2) um velho milionário, culto, que vive confortavelmente com uma linda mulher de 28 anos, a quem se impôs pela sua inteligência e sabedoria. Assim ao saber da sua verdadeira identidade, na iminência de se separarem, Nanci prefere continuar com ele, apesar da “profissão” de Mendigo e da idade já avançada.

Cria o autor diversas personagens com características externas de fisionomias, gestos, movimento, roupas, atitudes, e índices na fala, nas idéias e no comportamento. (5)

*

2. ÍNDICES

Índices Manipulados

ATO I

a) Cenário

Joraci Camargo começa por *situar* a cena ao *anoitecer*, “antes de ser iluminada a cidade”, “à porta principal e monumental de uma velha *igreja*”, ponto estratégico dos mendigos, porque é a hora em que pessoas piedosas ou necessitadas vão ali orar e certamente abrirão a bolsa para dar esmola. O templo se denuncia pela “*luz morta*” do seu “interior” Em seguida, mostramos algumas personagens que caracteriza através de manifestações sociais e psicológicas, externadas por roupas, fisionomia, gestos e movimentos.

Entram na igreja: uma senhora *de luto tranquilamente*, um senhor *sereno*, uma jovem *agitadíssima, olhando para os lados*, um mendigo de cinquenta anos, “*barbas e cabelos compridos, olhar sereno, expressões messiânicas*, em suma, uma *cabeça* que despertaria a atenção dos pintores renacentistas”, “*chapéu de feltro, velho e esburacado, sem fita, em forma de saco*”; “*paletó de casemira, preto, esfarrapado, bem amplo, com os enormes bolsos cheios, volumosos; calças também escuras remendadas*” à la diable, “*botinas velhas deixando ver alguns dedos sem meias*” Traz *um pau tosco, que lhe serve de bengala e um maço de jornais amarrotados*. (Estes últimos índices são manipulados porque se trata de um falso mendigo)

E’ o próprio autor que nos informa a respeito da manipulação, quando diz que o mendigo “vem andando com o desembaraço que lhe permite a saúde de uma velhice bem nutrida”

Ao avistar um rapaz que entra em sentido contrário, *simula instantaneamente e com muita prática um grande abatimento, uma expressão de angustioso sofrimento*; e, *apoiando-se na “bengala”, procura sentar-se a custo sobre os jornais* que atira no primeiro degrau da escada, ao mesmo tempo que *retira o chapéu e estende-o ao rapaz*.

(5). — CRUZ Osmar Rodrigues — *O Teatro e a sua Técnica*. São Paulo, Edição da Livraria Teixeira, 1960.

Acrescenta Joraci Camargo com ironia: “que o mendigo apanha a moeda com o chapéu tão habilmente como um pelotário apanharia uma bola na cesta” E, depois de dizer! “*Deus lhe pague*”, “olha para dentro da igreja e para os lados, para então *ajeitar* melhor os jornais, a “*bengala*” e o *chapéu*, *tomando posição* cômoda e definitiva para o “*trabalho*”

Agora nos põe diante dos olhos outro mendigo, utilizando os índices anteriores, não, porém manipulados pela personagem, que é, na peça, realmente um mendigo! “mesma idade, mesmos *farrapos*, mas de aparência pior, porque revela um *grande abatimento físico*. É mesmo *esquálido e faminto*. “(Tira do bolso *umalatinha cheia de pontas de cigarros*, abre-a e oferece)”

“O senhor que entrara na igreja, sai, *visivelmente preocupado, agitado, indeciso*” “É o Vieira de Castro, presidente do “Consortium” das fábricas de tecidos, *milionário*”

Por meio do Mendigo, o autor interpreta a atitude desse homem, aflito, “*procurando igrejas a esta hora da noite*” “*Um momento de contrição religiosa de um milionário*” “significa” “Egoísmo”, “Luta entre eles”, “Miséria”!

*

b) Mendigo

Joraci Camargo constrói a personagem do *Falso Mendigo*, (o Velho), inspirado num pedinte carioca que encontrara em São Paulo e que, ao ser interpelado, logo lhe foi “dando serviço”

É um homem culto que, quando não está esmolando, no seu luxuoso gabinete de capitalista, vestido com “robe-de-chambre”, a fumar havanas caríssimos, lê, entre outros autores, Kalr Marx.

Pensava em reformar o mundo, mas compreendeu que a humanidade não precisava do seu sacrifício. Abandonou a sociedade e passou a viver, à margem da vida, apenas como espectador. Tem a sua filosofia e idéias socialistas.

As desigualdades, para ele, se corrigiriam com uma nova organização. Conversar, é o seu melhor prazer da vida.

É muito controlado: não se espanta, não se assusta e nunca perde a linha. Mas é também irônico. Destesta a mentira.

Esses traços, a psicologia dessa personagem que como mendigo não deixa de ser filósofo, seu modo de vida, tudo é revelado pela sua linguagem ou interpretado através de suas palavras. Quase sempre, porém, suas atitudes são narradas pelo autor. É o que se encontra, inclusive suas idéias, nas páginas seguintes.

*

c) 1º quadro

(Falso) *Mendigo (o Velho): sua vida e suas idéias*

Não uma cigarros ordinários, po ém, *charutos*. Seus *havanás* custam 10\$000 cada um. Podia ter sido ladrão, mas sempre preferiu *trabalhar*. Como não lhe foi possível, resolveu pedir esmola.

Antigamente tudo era de todos, entretanto os espertalhões, no princípio do mundo, aprop iaram-se das coisas e inventaram a justiça e a polícia para prender e processar os que vieram depois; resolveram que as coisas pertencessem a eles, sem nenhum direito. Hoje os chamados donos não são fortes e continuam na posse do que não lhes pertence, garantidos pela polícia, pelas classes armadas. O número de infelizes avoluma-se assustadoramente.

Abandonou a sociedade e resolveu pedir-lhe o que lhe pertence; é um direito universalmente reconhecido.

O mendigo é um homem que desistiu de lutar contra os outros; é uma necessidade social.

Não há generosidade na esmola: há interesse. É com a miséria de um níquel que adiam a revolta dos miseráveis. Quem dá esmola pensa que está comprando a felicidade. Mas ele é caríssima. Barata é a ilusão. Os homens são ingênuos. O sacrifício é que redime; a esmola, entretanto, não é sacrifício, é sobra, é resto. Vingou-se da sociedade, que o obrigou a pedir, enriquecendo-se. A sociedade é defeituosa; o mendigo, logicamente, deveria ser pobre. Todavia, realmente pobres são os ricos, porque pobres de espírito, de tranqüilidade, de fraternidade e até de dinheiro, por vezes.

O lucro maior não é a maior quantidade de dinheiro que sobra. No comércio ou na indústria, quem ganha mais precisa gastar mais.

Cobra o que a sociedade lhe deve: tanto quanto deveria caber-lhe, se houvesse uma divisão "*camarada*"

Às vezes, está tranqüilamente em sua casa, na *biblioteca*, trajando um dos lindos "*robes-de-chambre*", quando recebe telefonema urgente do seu secretário para que vá esmolar, pois tem um serviço organizado.

Costuma ler *Upton Sinclair*, *Kalr Marx*. Foi um pobre operário com a cabeça cheia de sonhos e os braços em constante movimento. Ao chegar às portas da fortuna, elas lhe foram fechadas, não pôde entrar.

*

d) 3º quadro

Foi preso e condenado a seis anos de prisão celular como assaltante, por tentar recuperar os desenhos e instruções sobre seu invento que o patrão roubara.

Depois de um ano, compreendeu que a vida é uma sucessão de acontecimentos inevitáveis, como a chuva, o vento, a tempestade, o dia e a noite. As desgraças são também inevitáveis. É a vida.

Viver é raciocinar. O raciocínio é o supremo bem da vida. Quem raciocina não sofre. A sociedade vai sofrer, porque não raciocina. Admite os vícios e as virtudes, que não fazem parte da vida. Amor, ódio, saudade, egoísmo, honra, caráter e a própria caridade, da qual vivemos, são fantasias que andam por aí, dificultando a vida que é tão simples. Viver é só respirar, comer, beber e dormir. É a própria natureza que nos dá tudo. Por isso abandona a vida complicada pelos outros. Vive à margem. É um espectador da luta, não conviva desse banquete.

*

e) *Conversa do mendigo com outro explicando a sua manipulação de índices.*

"Esta roupa, que recebi como esmola, visto-a há vinte e cinco anos. Substituí-la por uma nova, seria desmoralizar a minha profissão..."

"Obrigado a comer os restos de comida que os outros me davam..."

"... outras despesas, como cinemas, teatros, esportes e certos luxos que me pareceram inconvenientes para um mendigo"

... ..

(Quando pedir esmola) ... "fale em fome, sempre onde não haja pão ou comida", "para que eles lhe dêem dinheiro"

... ..

"Especializei-me em transeuntes e portas de igrejas em dia de missa de defunto rico. Leio os jornais. Pelos anúncios, calculo a fêria do dia"

"Hoje é o dia do encerramento do mês de Maria. "A igreja está repleta, oitocentas e cinqüenta pessoas"

"... recebo telefonema urgente. É o meu secretário, avisando sobre uma boa missa, um excelente casamento, uma festa popular, onde há maior número de generosos. "

"A solteirona é um grande amigo do mendigo. Quando a gente diz: Deus lhe pague", ela vê logo um lindo rapaz caindo do céu por descuido. Mas é preciso que, ao pedir, a gente tenha um certo sorriso de bondade e malícia nos lábios. É uma esperança de casamento..."

"Comerciante fálido dá pouco" "Namorado dá dois mil réis" "Noivo dá dez tostões" "Pecadores, em geral, dão níqueis. "

*

f) *Cenário do tablado*

Situação: Gabinete pobre, com móveis simples de sala de jantar. É noite, pois uma lâmpada comum pende de um fio. É hora de jantar, porque Maria prepara a mesa.

O autor apresenta as personagens também caracterizando-as por manifestações sociais e psicológicas, externadas por roupas, fisionomia, atitudes, gestos, movimentos e até pela linguagem.

Maria, a esposa, está feliz *cantarolando*. *Veste-se com simplicidade, usa coque e chinelos. Limpa as mãos no avental para cumprimentar o patrão do marido. Limpa, ainda, com o avental, uma cadeira para ele, o senhor, sentar-se. É simples e respeitosa pois não lhe pergunta quem é, “porque o senhor está tão bem vestido” e não sabe “se é falta de educação perguntar”*

Como é simples e, mais do que isso, simplório, diz-lhe que é hábito dos seus apertar “a mão das pessoas” e “o senhor não o fez”

Informa-o, de que Juca, o marido, lhe contara: “O senhor tem cara de chimpanzé! — Pensava que o senhor fosse “milionário” e andasse com roupas de ouro. chapéu de ouro” (É também sonhadora)

— “O senhor acha que ele (o marido) pode ficar rico?”

— “Pois eu vou mostrar ao senhor!” sai e volta com um canudo de lata, onde estão os desenhos e explicações de um novo tear que o marido inventou, reduzindo o número de operários de 100 para 1. Entrega-o ao visitante, embora lhes fosse recomendado não mostrá-lo a ninguém.

Quando lhe diz que, se o marido brigar com ela, poderá ir morar num palácio, ter vestidos de seda, jóias e outras coisas mais, revela-se: “— Então, não faz mal que ele zangue comigo?”

Indiscreta, conta ao marido o ocorrido, inclusive as promessas de riqueza.

Referindo-se ao senhor, o identifica: “O diabo! Aquele homem era o diabo.

Enlouqueceu.

— “Aqui está o meu palácio! Como é bonito! Está vendo a escadaria de

.....
diabo”

mármore?”

.....
— “Não me rasgue o vestido de seda!”

— “Olha o diabo! Foi ele que me deu este palácio!”

(Maria sai, de busto erguido e ares importantes).

Entra, depois, com uma toalha de mesa amarrada à cintura, arrastando, como cauda, outros trapos, traz um chapéu de homem, com uma pena de espadador, à cabeça.

Esteve no hospício durante muitos anos, convencida de que era a mulher mais rica do mundo.

Entra um senhor *bem posto, com ares importantíssimos*. Na sua ambição de enriquecer, vai explorando a ingenuidade de Maria, dialogando com ela, fazendo-lhe perguntas, promessas, mentindo-lhe, enfim. Sorri sempre, sem se trair. É um dissimulado. Ensina-a a fingir.

— “É um homem feliz, o seu marido! Onde está ele”

.....

— “Só vendo. ” (o aparelho).

.....

— “Não, só vendo.. ” (o que escreveu)

.....

— “E como escreve bem!” (lendo o segredo das lançadeiras).

— “Mas você deve guardar isto direitinho e nunca mais mostrar a ninguém”

.....

— “E não diga ao seu marido que me mostrou esses papéis”

(*Risonho, mimando-lhe o queixo*)” Se um dia ele brigar com você, você irá morar num palácio. terá vestidos de seda. jóias, um lindo “coupé” para passear. ”

— “Você deve fingir que não sabe de nada, deve-lhe *dar muitos beijos* para que ele não desconfie!”

Entretanto, com Juca, seu marido, mostra-se prepotente, constringendo o operário a submeter-lhe os atos:

— “Não se esqueça de que sou seu patrão!”

.....

— “Transferindo o invento para mim, convencido de que não o poderia explorar”

.....

— “ que em pouco tempo você seria milionário. à minha custa. ”

.....

— “Foi preso agora mesmo, porque pretendeu assaltar-me para roubar, quando estava no meu carro!”

— “E será processado como ladrão!”

Juca, o operário, procura apagar-se diante do patrão.

— “Um aparelhinho sugerido pela preguiça de um operário cansado...”

.....

— “Peço-lhe que me dispense (de sentar). Ficarei constringido diante do patrão.

*

g) Quadro 3

(É uma linda mulher elegantíssima que se dirige para a igreja, procurando alguém)

O outro mendigo diz:

— “Deve ser muito rica. *Deu-me dois mil réis.*”

Esta personagem é caracterizada pela fisionomia, atitude, roupa, gesto e movimento, através de manifestações sociais.

ATO II

h) Manipulação de índices contada pelo mendigo ao outro mendigo.

— “*E nem deve contar!*” (a fêria).. “É por isso que alguns se tornam suspeitos”

— “Fui somando, à proporção que caía. ”

“Os transeutes não devem ver o produto de uma colheita”

— “no chapéu, devem estar sempre à vista alguns níqueis: é o “index”

— Deve deixar *duas ou três pratinhas*” Vendo só níqueis; o transeunte não dá pratas.

Referindo-se aos políticos, diz:

“Porque trocar a *falsa humildade do mendigo* por outra humildade que deve ser cada vez mais aperfeiçoada. se quiser “vencer”... na vida. ”

Continuando o seu diálogo com o outro mendigo, narra-lhe:

— “Um dia cheguei *ao quarto que tenho alugado para vestir este “uniforme”* e estava tão cansado que *adormeci sobre a esteira*” “É um *cortiço muito sórdido*”

O mendigo fala de um rapaz com as “qualidades indispensáveis a um mendigo e todas as condições físicas: “*Magro.. rosto encovado. olheiras... cabelos louros e finos*”

*

f) Cenário do quadro

É um gabinete luxuoso, com “*divã*”, “*mapples*”, “*fumoir*”, “*abat-jour*” *de pé*, etc.

Ali se encontraram duas personagens, que vão ser descritas, durante a noite, pois o rapaz consulta o relógio-pulseira que marca *quatro horas* e ele acrescenta ser madrugada. A mulher está de *quimono*.

Péricles da Silva é moço elegante, da alta sociedade, onde desfruta grande prestígio.

O autor apresenta-o por manifestações exteriores: atitudes, gesto, vestimenta, fisionomia:

“Tem maneiras muito finas e gestos de requintada elegância. Traz o chapéu na mão e o sobretudo no braço. Vem alegre”

Nanci, be' o exemplar de mulher, altiva, às vezes, mimosa, em outras ocasiões. Veste um lindo quimono. (já apareceu no quadro 3 do I ATO).

Antes de retirar-se, despedindo-se, o jovem *beija as mãos de Nanci*. Propôs levá-la, para viver com ele, falando de sua *posição social definida* e de seu brilhante futuro. Oferece-lhe uma situação na sociedade.

Mas é nervoso e covarde. Já estava no parque, para sair, quando o Velho entrou. *Volta*. Ao defrontar-se com ele, *fica imóvel, meio nevoso*. É também ciumento, o que dá a entender pelo seu *gesto*, diante das queixas de saudade de Nanci. Senta-se *bruscamente*.

Quando o Velho lhe retira o chapéu e o sobretudo das mãos, Péricles fica *aparvalhado e medroso*”

O próprio Velho lhe censura a presunção: “No íntimo, pensa que sabe tudo”

Receita remédio. *Discute sobre política*, mas sem muita consistência. É, todavia, Bacharel em Direito.

Como quer dinheiro para fugir com Nanci, *mente ao Velho, forjando um “caso Escabroso.* ”

Primeiro exige segredo. Declara ser irmão de Nanci. Diz precisar de 100 contos de réis por vinte e quatro horas. Trabalha no Banco de Crédito Agrário, como caixa. No dia seguinte, haverá balanço.

Aparecerá o desfalque de 98 contos. Pretende repor o dinheiro. *Será um pequeno engano a favor do Velho* (que é o mendigo). Então fugirá.

Enquanto aquele vai buscar-lhe o dinheiro, o jovem Péricles, embora nervoso, está alegre, pois *sorri, esfrega as mãos*.

Mente a Nanci dizendo que *quis confessar ao Velho que a amava*. Mas seria cruel e inútil...

É romântico:

“O amor é como o ar, a água e o céu! O amor é de todos!”

Nanci, a outra personagem, gosta de si mesma. O Velho a convenceu disso. Matou-lhe a ingenuidade. Mas é feliz. Ela o admira, considera-o muito inteligente. Também é filósofa. Ama a vida.

“Amar a vida é vivê-la bem”

É realista:

“Os homens sem idoneidade (financeira) não devem fazer declarações de amor”

É melhor ser velho rico do que, moço pobre”

“A vaidade sem dinheiro é cretinice. ”

“Mocidade sem dinheiro equivale a operário sem trabalho. . ”

“O amor pertence ao dinheiro e o dinheiro a meia dúzia. Para amar é preciso viver e para viver, é preciso pagar o tributo aos donos da vida!”

Ela vive com o Velho.

“o amor que vendi a esse velho” “para viver”
“ninguém é feliz, ladrão ou assassino, por vontade própria”

*

J) Mendigo

Diz:

“Um homem inteligente nunca se conformará com o ordenado, por maior que ele seja! O emprego, com ordenado fixo, é ideal do homem vencido pela vida. Os cargos públicos inutilizam os homens. E, se um dia são dispensados, desorientam-se; têm pavor da vida, sem a proteção do Estado”

“Vencer na vida é conquistar posições, sem lutar. . .”

(a vida) “Dá a grande esmola, que nem todos sabem recolher: experiência”.

“É muito melhor pensar no que a gente tem, do que ver o que vai perder um dia. ”

“Menandro, poeta grego do IV século antes de Cristo, também disse isso!”

Quando não está esmolando, está lendo.

“Ler também é esmolar. Os pobres de espírito pedem esmolas às inteligências opulentas!”

(conversar) “É o melhor prazer da vida!”

Espera sua mulher no tempo porque ela é ainda moça. Mas a sua juventude é provisória. Tem 28 anos. Tem procurado convencê-la de que deve envelhecer logo. Para isso, sugestiona-a e lhe vai modificando a mentalidade. Para que as mulheres sejam objetos raros, basta torná-las diferentes das outras. Convivendo com um espírito mais forte e deformado, seu espírito se deforma. Não a vigia, mas esgota a sua curiosidade. Se quiser afastá-la dos homens, ainda a aproximará mais.

*

1) Cenário do quadro

Joraci Camargo caracteriza agora, exteriormente, o mendigo como velho milionário.

“Vem *elegantemente vestido* e é leve como um jovem de 30 anos, não se espanta, não se assusta e nunca perde a linha”

Embora encontre pela madrugada um rapaz com Nanci, em sua casa, conserva com ambos e vai *sentar-se ao lado dela no divã, muito galante*.

Diz-lhe que quando não está em casa, está nas ruas, em contacto com os transeuntes. São os seus melhores amigos..

É amigo da multidão ... e a multidão é tudo!

No mundo, só existe, para ele, Nanci.

Com ironia, dirige-se a Péricles:

— “Rio-me de toda essa gente “chic” que passa por mim. Coitados, não sabem que já morreram... E morreram em pé”

... ..
— “O senhor é Péricles mesmo?”

... ..
— “Já o conhecia muito de nome!

... ..
— “Da Grécia!”

E continua o diálogo irônico até dizer:

— “Porque o grande ateniense era apenas Péricles! E o senhor é Péricles da Silva!”

Eu devia ter notado logo que o senhor é como esses Florianos Peixotos de Castro, Ruis Barbosas de Almeida e Joaquims Nabucos de Sousa, que andam por aí carregando nomes ilustres, inconscientemente. ”

Para humilhá-lo:

(*pondo a mão, subitamente, sobre o baço, isto é, no lado esquerdo da barriga, como se tivesse sido acometido de uma forte dor*).

— “Ai!Ai!”

Ao que Péricles conclui:

— “Deve ser no fígado! É fácil de curar-se. É bom tomar.. ”

E lhe dá ao Velho:

— “São todos assim! Advirto-lhe, entretanto, de que o fígado é aqui e eu coloquei a mão aqui, sobre o baço”

... ..
— “O senhor, certamente, é dos que acham que ignorar é a suprema felicidade. O senhor sabe ler”?

Continua filosofando:

“A velhice só enfraquece os animais irracionais. porque lhes falta inteligência para substituir a força bruta. ”

Discorre sobre a civilização grega. Entretanto no campo político, refere-se à *propriedade*. E quando Péricles lhe diz que pela maneira de falar, é comunista, responde-lhe que:

“Comunismo é palavra que quer entrar para o dicionário, com escalas pela polícia. ”

“ Comunismo é como aquele boneco da palha de que a gente tem medo, quando é criança” “ era incapaz de fazer mal.. ” Tem idéias socialistas.

m) 3º quadro

“A terra é uma grande penitenciária; só quando somos encerrados nos cubículos escuros dos cemitérios é que somos postos em liberdade.

Liberdade é felicidade e nada mais!. É mais feliz um homem condenado à morte do que um homem condenado a morrer de fome; pois este morre na miséria, inocentemente; aquele, cercado de conforto, depois de satisfeitas as suas vontades”

*

ATO III

n) Mendigo

“São as três vidas. E nenhuma delas escapou à tirania dos homens. Os animais foram atrelados às carroças que lhes transportam a fortuna; os vegetais e minerais foram trancafiados nos armazéns para forçar a alta dos preços. E até a água, coitadinha foi engarrafada!

O homem é que é inimigo do próprio homem. Inimigo de si mesmo.

Os capitalistas não inventam nada. Aproveitam-se das invenções dos outros. Homens inúteis que se utilizam de tudo!

Basta que se *corrijam* essas desigualdades por meio de *nova organização*.

Mas se todos dependemos uns dos outros, se os inteligentes dependem dos “burros”, é justo que aos “burros” seja dado o mesmo direito de viver.

O capitalista vive do povo consumidor

O operário fica privado do que produziu, mas em compensação o dono da fábrica não tem quem lhe compre a produção. A vida pára.

Ninguém pode lutar contra a força lenta e sutil dos fatos.

Todos se queixam de que a vida é falsa, todos lamentam os aborrecimentos causados pelo convencionalismo da vida, e anseiam o conforto que nos traz a verdade, mas ninguém tem coragem de violar o código do Bom Tom!. *É a única lei social que a burguesia respeita.* Obriga as pessoas a uma série de coisas horríveis, que são feitas com muito prazer...

Os pequenos burgueses, aqueles que ainda estão morrendo de fome, vivem, exteriormente, como os ricos: comem as mesmas comidas, vestem as mesmas roupas, andam nos mesmos automóveis dormem nas mesmas camas.. Procuram imitar para causar pena a quem lhes observe o ridículo.

Os pobres de luxo, *aqueles que empenham os móveis para ir ao Municipal.* quem não passa fome e tem roupinha melhor para vestir, finge que é rico. A humanidade se compõe de miseráveis, falsos ricos ricos falsos. (Os falsos ricos) sofrem mais do que os miseráveis como nós. sof-em, mas fingem que não sofrem. Dai a impressão de que não há necessidade de melhorar a vida.

Mentem que são felizes e que não precisam de nada, precisando de tudo.

Os homens só têm medo daquilo que não vêem.

Todas as religiões são perfeitas. Os homens é que são imperfeitos.

Todos querem resultados imediatos.

Quem é que perdoa dívidas. .? As próprias religiões são intransigentes.

O infeliz não crê em nada do que já sabe, para crer em tudo o que os outros dizem que sabem...

Convenceu sua mulher de que a felicidade dela está no dinheiro, porque porque dinheiro é que não lhe falta. Os homens devem conduzir os desejos da mulher para que tudo o que eles possam dar. Ela só deseja o que o homem lhe sugere”

*

o) 2º quadro

“A felicidade é muito inteligente e sabe que o dinheiro da ilusão ou é falso ou é roubado”

Na sua vida só há lugar para uma *mentira*, a grande mentira que é a verdade da vida.

Acredita na força; no destino, não. A força é da inteligência. Viver é desejar. *Gostar da vida* é ter os desejos satisfeitos.

Achou absurdo pretender que Nanci gostasse dele, então conseguiu que ela gostasse da vida, dessa vida que só ele lhe poderia dar.

A amizade é inimiga dos instintos, por isso o que prende a mulher a ele é a certeza, a dúvida.

As grandes verdades são tão absurdas que é muito difícil acreditar-se nelas.

*

p) Outras Personagens

O autor, através de diálogo, dá a entender que o *outro mendigo* sabe alguma coisa, não é ignorante.

“Li muitos livros de história, mas em nenhum encontrei a história da vida...”

“São três (os reinos da natureza): animal, vegetal e mineral”

“Conheci uma família que *não tinha o que comer, mas da minha casa, ao lado, ouvia-se todas as manhãs barulho de garfo em prato de louça, como se estivessem batendo ovos para fazer fritada.* ”

*

q) 2ºquadro

Dá, também a conhecer Nanci, (de quem já falou), através do que ela diz:

— “*Quero viver muito!*”

.. .. .

— “*Cem contos! Meus! Só meus! Como é boa a sensação da posse sem o horror do sacrifício!*”

.. .. .

— “*Tenho a impressão de que sou uma lata de lixo, onde se atiram papéis sujos*”

.. .. .

— “*Estou sendo vítima da mentalidade que esse velho me impôs!*”

.. .. .

— “*Não sei refletir com a figura desse velho a orientar-me o pensamento*”

.. .. .

— “*Só há uma coisa eterna: é a inteligência!*” acrescentará depois. Mostra-se, ainda, Péricles mentiroso, indeciso.

— “*Venho agradecer o favor de ontem*”

(Olha para o dinheiro e para a porta. Afinal, apanha os pacotes e vai sair, quando Nanci aparece. Volta-se e deixa cair das mãos os dois pacotes)

— “*Acha que devemos aceitar a esmola que nos deu?*”

E a sua vaidade se deduz das palavras:

“*Prestígio social! Não te seduz o brilho dos salões? Não te empolga a galanteria dos homens finos?*”

De que serve a tua beleza, longe do convívio da sociedade? Que vale todo este conforto, sem a espiritualidade do “grand-monde”, que sabe fazer justiça à vaidade?”

*

r) O próprio Velho (mendigo) conta a Nanci e

a Péricles como manipula os seus índices.

— “*Eu sou um reles mendigo de porta de igreja*”

.. .. .
— “Falso mendigo”

.. .. .
— “Apenas troco de roupa e ponho as barbas”

Acrescenta:

“ .é com as roupas que se consegue iludir à primeira vista”

*

s) 3º quadro

Ao outro mendigo diz:

“ fui ao quarto mudar este “fardamento” e vim para aqui.

(Toma a atitude de pedinte. Descobre-se à passagem de um transeunte):

— “Uma esmola para um pobre velho que tem fome”

— “Uma esmola para um desgraçado que não come há três dias”

*

t) Mendigo

O Velho aconselha Nanci a seguir Périciles, que é moço e tem prestígio social, mas está certo de que ela o procurará, dada a mentalidade que adquiriu em seu contacto de filósofo milionário.

“Se não tivesse certeza disso, não a teria deixado a sós com o rapaz”

“De longe, seria muito maior a minha influência sobre ela”

“ .Todos os argumentos do rapaz serão inúteis diante da sugestão da minha ausência”

* * *

*

3. CONCLUSÃO

“A comunicação”, segundo Buysens, “nasce da nossa intenção de influenciar os semelhantes à fim de obter-lhes a colaboração na vida em sociedade” “qualquer manifestação que fugir dessa classificação não é comunicação e, sim, *índice*” (6).

(6) — *Op. Cit.*, p. 11.

Encarou-se, então, a peça como obra de arte, a que dá expressão Joraci Camargo, sem nenhum compromisso de ordem política ou de qualquer outro gênero; consideraram-se simplesmente *índices*, aqueles traços que caracterizam cenários (lugares e tempos) e personagens.

Mas, continua Buysens, afirmando que “os índices podem num ou noutro tipo de análise, servir de subsídio à análise semiológica”: estão sujeitos, no entanto, a interpretações que variam conforme a experiência e o repertório dos indivíduos que os observam” (7)

É o que vai acontecer com este tipo de enredo e de personagem, que envolve manipulação de índices.

Por outro lado, poderai considerar que existe uma comunicação velada por parte do autor na construção da história, das personagens e no desempenho dos autores. Haveria um “fingimento” com influência no auditório sem que ele percebesse a intenção. Seriam outros tantos índices manipulados.

Buysens, porém, acrescenta que “a manifestação artística não é obrigatoriamente um ato sêmico.

Uma obra de arte pode vir a constituir um ato sêmico, se o artista quiser influenciar premeditadamente o público; mas, em princípio, está isento do *onus comunicação*, para criar”

E Anatol Rosenfeld na obra citada, conclui que o teatro, “nascido da máscara e tendo nela o seu fundamento”, “nos fala incessantemente de máscaras, enquanto as põe e tira”

“O tema do teatro, é o próprio teatro — o mundo humano; o tema do ator, o próprio ator — o homem” (8)

Com essas considerações é que se pode compreender o sucesso de uma peça de teatro como “Deus lhe pague”

Até a 21ª edição, teve 9.524 representações, sendo 8.020 no Brasil e 1.504 no estrangeiro.

*

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, M. C. d' — *Pensamento, Código, Informação*. Porto Alegre, Editora da U.R.G.S., 1972.

BUYSSENS, Eric — *Semiologia e Comunicação Lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1972.

BARTHES, Roland — *Elementos de Semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1972.

CAMARGO, Joraci — *Deus lhe pague*. s/1 Edição da Sociedade Brasileira de Auto-res Teatrais s/d.

CRUZ, Osmar Rodrigues — *O Teatro e a sua Técnica*. São Paulo, Edição da Livraria Teixeira, 1960.

(7). — *idem*.

- DUBOIS, J. e outros — *Dictionnaire de Linguistique*. Paris, Larouse, 1973.
- GUIRAUD, Pierre — *A Semiologia*. Lisboa, Editorial Presença, 1973.
- MOUNIN, Georges — *Introduction à la sémiologie*. Paris. Les Éditions de Minuit, 1970.
- PIGNATARI, Décio — *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1969.
- PRIETO, Luís J. — *Mensagens e Sinais*. São Paulo, Cultrix, 1973.
- ROSENFELD, Anatol — *Texto/Contexto*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.

A OBRA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Italo Caroni

O nome de Villiers de l'Isle-Adam não figura entre os escritores franceses mais conhecidos no Brasil. Também na França, ele não desfruta de uma voga extraordinária. Praticamente desconhecido em nosso país e um tanto à margem das preferências do público francês de hoje, porque dedicar-lhe aqui estas linhas?

Villiers de l'Isle-Adam, cuja produção literária se situa no período de 1860-1890, foi uma figura de destaque no movimento simbolista francês e legou à posteridade uma obra original sob vários aspectos, abundantemente estudada pela crítica literária francesa logo depois de sua morte, isto é, em fins do século passado, e nos primeiros quinze anos de nosso século.

No estrangeiro, este escritor já despertou igualmente um interesse relevante. André Lebois observa, em 1952, que Villiers é mais conhecido na Inglaterra e na Alemanha do que na França. (1) Este fato se manifestou, naqueles dois países e em outros, através da elaboração de numerosos estudos críticos. Foram realizados assim trabalhos, alguns em francês e outros na língua local, que representam uma preciosa colaboração para a melhor compreensão do autor.

Completando aqui nossas pesquisas, começadas na França, tivemos a oportunidade de verificar que a língua portuguesa também serviu de veículo à curiosidade pela obra deste simbolista francês. A Companhia Nacional Editora, de Lisboa, publicou, em sua coleção Biblioteca Universal Antiga e Moderna, no ano de 1890, a tradução com-

(1). — A. Lebois, *Villiers de l'Isle-Adam, Révélateur du Verbe*, Neuchâtel, Editions H. Messeiller, 1952, p. 59.

pleta de *Histoires Insolites*, e mais tarde, em 1904, a de dois contos esparsos: *Conte de fin d'été* e *L'Etna chez soi*. (2)

No Brasil, podemos assinalar a tradução de *Le convive des dernières fetes*, precedida de uma rápida apresentação do autor. (3) Quanto a referências críticas, lembremos que Villiers é citado por Afrânio Peixoto, na introdução a seu *Ensaio de Breviário Nacional do Humorismo* (4), e que, mais recentemente, Paulo Ronai dedicou-lhe algumas páginas de seu livro de crônicas: *Como aprendi o português e outras aventuras*. (5) Além disso, como Villiers faz parte do simbolismo francês, escola que exerceu considerável influência na literatura brasileira, acreditamos que pesquisas pormenorizadas poderiam estabelecer suas possíveis repercussões junto a nossos simbolistas.

Estas razões, contudo, não bastariam para justificar nosso interesse, se a obra de Villiers de l'Isle-Adam já não representasse mais uma grande atualidade e não revelasse qualidades literárias permanentes. O tempo, decorrido desde o período de enorme entusiasmo que ela ocasionou em seus discípulos, operou sem dúvida alguma uma seleção de seus escritos. Passada porém essa fase de decantação, o nome do escritor bretão ressurgiu, despertando cada vez mais a atenção não só da crítica mas também de boa parte do público. Pois o tempo não extinguiu os lampejos geniais deste idealista revoltado contra a mediocridade de sua época e aspirando, através de sua mística individual, a um mundo superior onde reinam os valores supremos da beleza e da verdade que ele, mais do que ninguém, tinha a convicção de encarnar.

Com efeito, assiste-se atualmente, na França, a uma renovação importante dos estudos sobre aquele que foi, num determinado momento de sua carreira, o mestre incontestável de toda uma geração de jovens talentos literários.

Há cerca de vinte anos, verifica-se um movimento, liderado pelo professor P.G. Castex, da Sorbonne, que procura, além de difundir os melhores textos de Villiers e descobrir inéditos, facilitar sua com-

(2). — Villiers de l'Isle-Adam, *Histórias Insólitas*, tradução de D^a Christina A. de Assis Carvalho, Biblioteca Universal Antiga e Moderna, 16^a série, nº 64, Companhia Editora Nacional, Lisboa, 1890.

Os contos: *Conto do fim de verão* e o *Etna em casa* pareceram na mesma coleção, série 17, nº 68.

(3). — Villiers de l'Isle-Adam, *O conviva da madrugada*, tradução de Gustavo Nonnenberg, Miniatura FLAMA, São Paulo, 1944.

(4). — Afrânio Peixoto, "Humour" *Ensaio de Breviário Nacional do Humorismo*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1936.

(5). — Paulo Ronai, *Como aprendi português e outras aventuras*, Rio de Janeiro Ministério da Educação Nacional, Instituto Nacional do Livro, 1956.

preensão por meio de comentários eruditos e farta documentação. O próprio professor Castex publicou, em 1944, o que ele chamou de *Reliques* de Villiers de l'Isle-Adam, páginas até então desconhecidas, compiladas entre os manuscritos que estão em sua posse. Com a colaboração de Joseph Bollery, fez um minucioso estudo histórico e literário de *Contes Cruels*, em 1956. (6) No ano seguinte, ajudado pelo mesmo colaborador, redigiu a apresentação de uma luxuosa edição do romance *L'Eve Future*, lançada por Le Club du Meilleur Livre. (7)

Ainda no ano de 1957, aparecia *Oeuvres* de Villiers de l'Isle-Adam, judiciousa escolha de textos, precedidas de uma análise introdutória de autoria de Jacques-Henri Bornecque. (8)

Em 1965 foram difundidos dois trabalhos importantes: *Le Prétendant* (9), nova versão da peça *Morgane* e cujo texto foi estabelecido e apresentado por P.G. Castex e A.W. Raitt; e, *Villiers de l'Isle-Adam et le Mouvement Symboliste*, de A.W. Raitt. (10)

Em 1968, o professor Castex publicou uma nova edição crítica dos *Contes Cruels* (11), que juntamente com os *Nouveaux Contes Cruels* obtiveram sua consagração definitiva pela crítica ao entrarem assim na célebre coleção dos Clássicos Garnier. JM. Bellefroid elaborou uma tese sobre o tema: "La création et l'expression littéraires dans l'oeuvre narrative de Villiers de l'Isle-Adam" Se acrescentarmos os numerosos artigos, que têm sido publicados periodicamente por todos estes estudiosos, teremos uma idéia precisa desta verdadeira ressurreição literária de Villiers.

A literatura surge como uma vocação irresistível para Villiers de l'Isle-Adam que, muito jovem ainda, começa a compor uma vasta obra abrangendo diferentes formas de expressão literária. Através do teatro, da poesia e da prosa, ele exprimiu suas grandes indagações e esperanças, mas também toda a sua cólera. Como o indicam alguns dos títulos de suas produções, a literatura de Villiers se inscreve sob o signo da esperança e da crueldade.

(6). — P. G. Castex et J. Bollery *Les Contes Cruels*. Etude Historique et littéraire, Paris, Librairie José Corti, 1956.

(7). — Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve Future*, Edition présentée par J. Bollery et P.G. Castex, Paris, Le Club du Meilleur Livre, 1957.

(8). — Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvre* Edition établie et présentée par J; H. Bornecque, Paris, Club Français du Livre, 1957

(9). — Villiers de l'Isle-Adam — *Le Prétendant*, texte établi et présenté par P.G. Castex e A.W. Raitt, Paris, Corti, 1965.

(10). — A.W. Raitt, *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste*, Paris, Corti, 1965.

(11). — Villiers de l'Isle-Adam: *Contes Cruels, Nouveaux Contes Cruels*, Paris, Garnier, 1968.

Como todo adolescente, o jovem bretão também não fugiu à regra e começou, evidentemente, compondo poesias. Em 1859, apareceu sua primeira obra publicada: um volume, sob o título *Premières Poésies*, composto pouco antes, quando Villiers ainda não atingira seus vinte anos. O poeta adolescente nutria muita ilusão sobre este livro com o qual esperava obter um grande triunfo e, conseqüentemente, a consagração literária. A desilusão foi grande, pois apenas um número insignificante de amadores de poesia se interessou pelos seus versos. Não possuindo ainda maturidade e habilidade artísticas suficientes, Villiers se apegava muito aos grandes mestres, tais como Victor Hugo, Musset, Gautier, e sobretudo Vigny, compondo além disso uma poesia na qual a tendência à reflexão prejudica a inspiração. Apesar destas falhas, a poesia de Villiers de l'Isle-Adam já traz a marca do idealismo que o caracterizará e prenuncia suas reais qualidades artísticas. De qualquer forma decepcionado com esta primeira tentativa, deixará de compor versos e se voltará para outras formas literárias.

O teatro vem a seguir como nova tentativa de afirmação artística. Também neste domínio, sua ação se faz sentir desde a adolescência, pois, segundo alguns críticos, Villiers teria escrito aos 17 anos sua primeira peça: *Morgane*. Embora nunca tenha sido levada à cena, *Morgane* é uma peça elevada e impregnada de força trágica. Nela o autor exprime dois temas permanentes de sua obra: o amor e a ambição. Publicada em 1866, *Morgane* será totalmente remanejada dez anos mais tarde, dando assim origem a um novo drama, *Le Prétendant*, muito mais coeso e adaptável à cena. Uma outra peça, mais ou menos contemporânea de *Morgane* e intitulada *Elen*, também trata do tema do amor, embora com uma inspiração um pouco diferente.

“*La Révolte*”, pequeno drama de um ato, é talvez a mais humana e a menos intelectual das obras teatrais de Villiers de l'Isle-Adam. Focalizando o problema do amor conjugal, o autor transpõe para a cena o conflito que separa irremediavelmente dois temperamentos contraditórios. Também merece ser lembrada, mas apenas a título de curiosidade, uma outra peça intitulada *L'Évasion*, obra de circunstância, que Villiers teria composto em uma noite, para responder aos que o acusavam de lentidão no trabalho artístico.

Também foi uma circunstância accidental que o levou a escrever *Le Nouveau Monde*, drama histórico com o qual venceu um concurso instituído em 1875 para comemorar o centenário da independência norte-americana. Desta feita, porém, não se trata de uma obra de pequena importância. O conflito histórico se superpõe a um profundo drama humano através do qual o autor exterioriza todos os seus anseios e aspirações. Guerra e política, amor e fraternidade, tudo é ex-

pressado pelo estilo ao mesmo tempo elevado e simples que dá o tom ao drama.

Entretanto, a obra prima do teatro vilieriano, é incontestavelmente, *Axel*, que figurou há alguns anos no repertório de um dos teatros parisienses. *Axel* é considerada aliás como um testamento espiritual de Villiers de l'Isle-Adam, constituindo uma espécie de suma apoteótica dos problemas de ordem passional, filosófica, religiosa e mesmo oculta, que formam o conjunto de seu pensamento. Nestas peças, os amantes ideais, Axel e Sara, apesar das diferentes tentações que os solicitam, renunciam à vida terrestre e eternizam pela morte o instante da sublime revelação amorosa. O suicídio não aparece pois como renúncia, mas sim como redenção e a transposição artística simboliza neste gesto de aparente desespero a ressurreição do espírito. Em toda a sua complexidade, *Axel* exprime a constante aspiração de Villiers de l'Isle-Adam ao mundo espiritual.

Considerando-se que uma peça tão profunda como *Axel* revela, como algumas outras do repertório vilieriano, verdadeiras qualidades artísticas, o insucesso de sua obra dramática parece, à primeira vista, paradoxal. Nada é mais coerente, entretanto. Na realidade, o teatro de Villiers de l'Isle-Adam fracassou porque é muito profundo e excessivamente intelectual. Obedecendo quase que cegamente aos ímpetos da inspiração, o autor discorre longamente sobre os grandes temas de sua filosofia. Os personagens são movidos, não por paixões, mas por idéias e os diálogos se transformam quase sempre em discussões filosóficas. O grande público, mais preocupado talvez em divertir-se do que em pensar, recusa o esforço intelectual e perde o interesse pelo espetáculo. Villiers porém, consciente de seu valor, preferiu lutar contra a crítica de seu tempo da mesma forma que jamais cedeu às exigências do público, num insólito exemplo de fidelidade à inspiração e de hostilidade à comercialização da arte.

No âmbito do romance, o jovem Villiers concebeu um imenso ciclo romanesco, constituindo um todo e apresentando uma seqüência lógica. O entusiasmo inicial não bastou contudo para a elaboração deste projeto grandioso, sendo que apenas o primeiro volume da série foi concluído. Trata-se de *Isis*, que aparece como o primeiro episódio da longa aventura que deveria ter sido escrita e que contém o esboço inicial da intriga, além de uma minuciosa apresentação dos dois personagens principais. O jovem Strally d'Anthas, descendente de nobres alemães, é iniciado nos segredos e intrigas de uma corte italiana sobre a qual predomina, inflexível, altaneira e misteriosa, a figura de Tullia Fabriana. A vida da corte e o caráter dos dois personagens constituem o núcleo deste livro, no qual o mistério que envolve o personagem feminino cria uma atmosfera densa e ameaçadora.

Embora seja ignorada a sequência da aventura entre os dois herois, a ação é esboçada de modo a prender completamente a atenção do leitor nos primeiros passos da intriga. Acrescente-se a isto a habilidade com que Villiers pinta o caracter dos personagens e tem-se assim uma idéia do interesse deste primeiro romance. Mas seus méritos não são apenas de ordem técnica. Através do nome simbólico de Isis, deusa da inteligência, da volúpia e da morte, o jovem Villiers de l'Isle-Adam descreve o mundo interior de suas preocupações filosóficas e metafísicas e as tentações da vida terrestre.

Não menos interessante é o romance *L'Eve Future*, obra de ficção científica, fruto de uma incomparável riqueza. Escrito por volta de 1880 e publicado sucessivamente em fascículos nos periódicos literários da época, este romance foi reunido definitivamente num volume único seis anos mais tarde. A ação de *L'Eve Future* se passa nos Estados Unidos e coloca em cena o já então ilustre cientista americano Thomas Edison, cujas descobertas revolucionárias começavam a abalar o mundo e a criar o mito da onipotência da ciência. Em seu fantástico laboratório subterrâneo situado nos arredores de Nova Iorque, Thomas Edison recebe a visita de seu amigo inglês, lord Ewald, que acabrunhado e desiludido da vida conta-lhe suas desventuras: constatando pouco a pouco a vulgaridade e a baixeza de Alícia, jovem dotada de uma beleza escultural, lord Ewald assiste, aniquilado, à destruição de seu sonho de amor. Para salvar seu amigo do suicídio, Edison concebe um plano ousado, qual seja o de construir um autômato feminino, no qual são registrados interiormente os mais belos textos dos poetas, sendo que exteriormente ele é revestido pelas formas da mais bela mulher. Esforço inútil, pois a ciência não supera o destino: regressando a seu país e levando consigo seu autômato ideal, o jovem lord perece num naufrágio.

No quadro amplo do romance, Villiers de l'Isle-Adam encontrou um dos meios de expressão literária mais adequados à livre manifestação de seu lirismo intenso. A intriga de *Isis*, e sobretudo, de *L'Eve Future*, é freqüentemente entrecortada por longas páginas escritas numa densa prosa poética.

Este lirismo é mais contido e equilibrado nos numerosos contos e novelas de Villiers. Sem perder jamais seu idealismo congênito, o escritor volta-se para a realidade, não tanto para vivê-la mas sim para criticá-la implacavelmente. E é sobretudo através das formas mais breves do conto que melhor se exprime sua verve satírica. O volume intitulado *Contes Cruels*, publicado em 1883, constituiu um verdadeiro acontecimento e, desde então, o nome de Villiers de l'Isle-Adam começou a adquirir uma grande importância nos meios literários franceses. Com um humor aparentemente leve, sempre sarcástico e às

vezes tétrico, Villiers ataca violentamente a sociedade de seu tempo, cuja corrupção e mediocridade o repugnam. Um outro volume, escrito mais tarde, e publicado sob o título de *Nouveaux Contes Cruels*, retoma não somente o mesmo título mas também as mesmas críticas, que aparecem também na série intitulada *Propos d'au-delà* incluída no referido volume.

O mesmo libelo veemente contra a mentalidade contemporânea aparece no volume *Chez les Passants*, que reúne pequenos contos, panfletos, além de crítica artística e literária. Várias outras séries de contos escritos por Villiers, como *Histoires Insolites* e *Histoires Souveraines*, conservam o mesmo sabor satírico, embora tendendo muitas vezes a um humor mais sombrio e macabro. Lembremos finalmente a longa novela *Claire Lenoir* que, reunida a três outras pequenas histórias, foi publicada sob o título de *Tribulat Bonhomet*, nome de uma das mais originais criações de Villiers, que simboliza de maneira grotesca e trágica a mentalidade burguesa da época. E assim completa-se o panorama do longo repertório da obra narrativa de Villiers.

Procedendo a um exame minucioso dos males que afetam a sociedade de seu tempo, Villiers coloca em cena os vícios e as vaidades humanas a fim de melhor ridicularizá-los. Sua arma mais possante neste combate contra a sociedade é a ironia mordaz. Ele dá a palavra aos representantes da mentalidade moderna e previne furtivamente o leitor, que pode assim participar da zombaria. Cumpre lembrar porém que Villiers de l'Isle-Adam não critica sistematicamente tudo o que é moderno, mas apenas aquilo que representa destruição ou baixa vulgarização de valores consolidados tradicionalmente.

Neste sentido, um dos temas preferidos da sátira villieriana é o excessivo otimismo engendrado pela súbita irrupção do progresso científico. Sob pretexto de aumentar cada vez mais o conforto moderno, a ciência contribui para o embrutecimento do homem.

O próprio Villiers de l'Isle-Adam foi muito influenciado, sobretudo quando jovem, pelas falsas utopias científicas que iludiram por algum tempo a humanidade durante a segunda metade do século passado. E sem ter uma verdadeira formação científica, realizou, graças à sua fecunda imaginação poética, grandes profecias confirmadas posteriormente pelas invenções dos cientistas. Seu entusiasmo contudo não o impediu de discernir claramente todos os inconvenientes e perigos de um progresso exagerado e mal controlado. Juntamente com outros espíritos da época, ele foi, por exemplo, um dos mais intransigentes críticos da tendência em se considerar o homem como um simples objeto passível de toda espécie de experiências. Razão por que ele mostra que nas experiências feitas com os condenados à morte, o

progresso moderno ultrapassa em crueldade a própria tortura inquisitorial.

No domínio da realidade quotidiana, Villiers ataca o artificialismo e suas conseqüências sobre a afetividade do homem moderno. Para ilustrar sua crítica, ele concebeu as invenções mais estapafúrdias: uma fábrica de ideais, coroas fúnebres inoxidáveis e resistentes até ao esquecimento, uma máquina para fabricar a fama ou renome literário, etc. Inventando tais extravagâncias em seus pequenos contos satíricos, ele nada mais faz do que acusar a asfixia moral trazida por uma civilização essencialmente materialista. Civilização que oferece ao homem um conforto perigoso e um conformismo capaz de aniquilar os sentimentos elevados.

Esta asfixia moral é tanto mais grave quando ela rompe totalmente com o passado. Por isso, ele luta com todas as suas forças para preservar a religião contra as ameaças do positivismo que, valendo-se do progresso, procura suprimir os símbolos da fé tradicional e criar uma nova moral, fundada sobre o materialismo. Através de sua obra aparecem vários personagens grotescos que encarnam o chamado “espírito positivo”. Aos fanáticos do progresso, ele opõe toda uma série de argumentos, mas insiste principalmente sobre suas nefastas conseqüências de ordem moral e afetiva, segundo afirma textualmente um dos seus personagens: as conquistas do homem moderno parecem “infinitamente menos úteis do que moralmente inquietantes, considerando-se sobretudo a quase simiesca atrofia do sentido natural... e a espécie de ossificação da alma por elas provocadas”. (12)

A crítica que Villiers de l’Isle-Adam faz ao fanatismo progressista, embora um pouco caricatural, conserva ainda seu pleno valor de advertência. No verdadeiro processo que intentou contra o progresso científico, Villiers foi sem dúvida alguma influenciado por outros escritores da época. Isto não lhe rouba contudo o mérito de ter lutado sempre contra a conseqüente degradação da alma humana. Passando da caricatura à ironia e da ironia ao humor negro, o polemista veemente preveniu também seus contemporâneos contra o perigo que representava a confiança cega num materialismo científico fascinante.

Suas convicções políticas mantiveram-no sempre ligado ao regime tradicionalista da monarquia. Contudo, embora tivesse pleiteado pelo menos uma vez um cargo político, nunca participou ativamente da vida política francesa, limitando sua ação apenas à crítica

(12). — *Histoires Insolites*, Paris, Le Livre Club du Libraire, 1965, p. 57.

dos maus políticos em particular e, de modo geral, do regime parlamentarista. As vicissitudes da época e sua formação tradicionalista explicam de certa forma sua atitude.

“ .No meio do violento conflito de interesses que, em nossos dias, asfixia sob o ridículo e o desprezo, todo esforço tentado para algo que seja elevado, desinteressado, digno de ser”, nada mais resta senão renunciar a toda causa nobre, afirma um dos personagens de Villiers. (13) Afirmação que constitui o fundamento de sua sátira política. O que o revolta são os interesses mesquinhos, o triunfo da mediocridade, em suma, a falta de idealismo.

Os primeiros passos do regime parlamentar deram a Villiers ensejo às críticas mais extravagantes e irônicas. Neste particular, as confusões e a desordem das assembléias foram seu alvo predileto. Sobretudo porque se criou assim uma verdadeira mania da oratória vazia e pretensiosa. Conseqüência direta deste fato, a bombástica gesticulação política provocou freqüentemente a sua cólera de escritor moralista, que assim se exprimia: “Em questão de atitude política, deve se exigir de um grande homem. outra coisa que não seja a mania de ‘trovar’, com o auxílio de pulmões de demonstradores de feira, os sórdidos lugares comuns cuja propriedade consiste em obter pela astúcia. os votos e o entusiasmo dos seres baixos, das inteligências de cabaré, dos seres sem Deus” (14)

Mas a sátira de Villiers visa igualmente o outro aspecto do problema, isto é, o que se refere ao povo, à massa que se deixa influenciar pelo prestígio e pelo aparato dos mitos criados pelos acontecimentos políticos. Impacientes e cegas, as multidões são terrivelmente perigosas quando desencadeiam violências, às vezes catastróficas. Embora seja sensível à justiça social e lute em companhia do proletariado contra a exploração ávida e hipócrita da burguesia insaciável, isto não o impede de condenar também a tendência das massas para a anarquia e terrorismo.

Da mesma forma, ele condena também as utópicas teorias humanitárias, numerosas no otimista do século XIX. Com realismo, elogia os esforços em vista de uma justiça social desejável, mas se desilude completamente ao constatar que, muitas vezes, os povos mais ciosos da liberdade são os primeiros a castigar os pobres e os humildes.

As sátiras políticas de Villiers retomam com sua violência característica a reivindicação romântica do artista abandonado e desprezado pelo Estado todo-poderoso. Assim suas críticas aparecem não

(13). — *Histoires Souveraines*, Bruxelles, Edmond Deman, 1889, p. 327.

(14). — *Chez les Passants*, Paris, Comptoir d'Édition, 1890, p. 188/9.

somente como uma revolta, mas também como uma espécie de revanche, uma vingança. Vingança na qual o artista, orgulhoso e ciente da imortalidade de seu gênio, proclama sua superioridade. A arte é universal, diz ele, e o gênio artístico não conhece fronteiras; os conflitos transitórios que opõem momentaneamente as nações umas às outras passam, mas as obras primas do homem permanecem eternamente admiradas por todos.

Se, por um lado, a atitude política de Villiers de l'Isle-Adam pode ser considerada como uma revolta sentimental, por outro lado, ela é devida às suas amargas constatações diante de uma realidade decepcionante. Seus sarcasmos acentuam o ridículo dos patriotas de ocasião, dos líderes vaidosos, dos interesses mesquinhos e dos maus profetas da humanidade, da mesma forma que critica o fanatismo das multidões. Villiers de l'Isle-Adam nos faz pensar nos moralistas clássicos que condenam, com um riso irônico, as transitórias comédias humanas. Como moralista também, ele previne o homem de todos os tempos contra o perigo dos mitos e dos entusiasmos excessivos que levam os povos a aventuras fatais.

Entre os supostos defeitos de seus contemporâneos, Villiers criticava sobretudo o simples bom senso, em sentido pejorativo, daqueles que regulam o próprio comportamento segundo preconceitos superficiais. Tal atitude, além de implicar falsas aparências, tende a reduzir os atos e os sentimentos humanos à sua expressão mais pobre.

O artista, pelo contrário, em sua ânsia de absoluto, não tem medo de parecer extravagante. Ao autor de *Axel*, os ideais nunca faltaram, da mesma forma que a extravagância nunca o repugnou. Razão pela qual julgou tão severamente a falta de gosto artístico daqueles que ele chama de “excessivamente equilibrados”, por ele mesmo assim definidos: pessoas “dotadas de uma esterilidade de bom gosto, realçada por uma rígida insolência” (15) e cuja divisa é: “tudo pelo bom senso e para o bom senso” (16) Em nome de sua concepção, Villiers exprime sua revolta de artista contra uma tal mentalidade. Vítima ele mesmo da cega incompreensão e da indiferença de seus contemporâneos, transpõe em seus escritos literários seus dissabores e sua indignação.

O tema romântico do artista humilhado e desprezado aparece através de sua obra sob a forma de símbolo ou alegorias. Alguns destes símbolos lhe são fornecidos pela vida real de artistas tomados como exemplo. Assim, num de seus contos intitulado “*Les filles de Mil-*

(15). — Vil. *Histoires Insolites* p. 83.

(16). — Vil. *Contes Cruels*, Paris, Carti, 1952. p. 245.

ton” é evocada a miséria do genial autor do “Paraíso Perdido” (17) Contemporâneo do próprio Villiers, havia o exemplo do grande compositor alemão, Richard Wagner, que passou momentos extremamente difíceis no início de sua carreira artística.

O sacrifício de toda uma vida a um ideal, o verdadeiro talento, os impulsos eloqüentes da inspiração são geralmente ignorados. Os gênios, isolados na própria grandeza, só alcançam a notoriedade no termo de um decurso histórico capaz de anular as paixões e os preconceitos reinantes na sua época. O triunfo imediato depende da sujeição do artista às modas literárias e ao gosto relativo de um determinado momento. Embora sempre aspirasse ao triunfo, Villiers nunca cedeu às modas literárias e jamais perdoou a incompreensão com que era acolhida grande parte de sua obra.

Mas os próprios escritores, às vezes, podem ser apontados como causa do mau gosto artístico. Com sua virulência habitual, Villiers de l’Isle-Adam define tais escritores como: “falsificadores da palavra, bandoleiros da literatura que, numa gíria de intringantes, com ficções banais, com caretas e pantomimas, atrofiam, numa impunidade triunfante e lucrativa, o sentido de toda elevação das multidões” (18) Não somente os autores puramente profissionais e venais, mas também os plagiários e imitadores foram fulminados pela sua cólera. A arte é, para Villiers de l’Isle-Adam, uma verdadeira fé, e o artista, totalmente desinteressado, obedece apenas à chama que o anima.

Resumindo este rápido esboço da sátira de Villiers de l’Isle-Adam, podemos ter uma idéia mais precisa dos diversos planos em que ela se exerce. A decepcionante realidade de seu tempo provoca sua ira de idealista. Ele denuncia as possíveis aberrações do processo científico, assim como os inconvenientes morais e materiais de um materialismo excessivo. Indigna-se contra as falhas de certos regimes políticos e manifesta seu pessimismo com relação às utópicas teorias humanitárias. Embora manifestando uma simpatia pelas classes sociais menos favorecidas, condena os excessos revolucionários e o terrorismo. No plano moral e intelectual luta também contra a mentalidade de sua época. Os interesses mesquinhos, a degradação dos sentimentos, o desprezo pela religião, a falta de elevação artística, tudo o revolta. E Villiers se vinga através de sua obra, encarnando personagens ridículos, fazendo a caricatura dos aspectos da sociedade que o decepcionam. Sua ironia sutil dá um sabor especial a muitas de suas páginas.

(17). — *Nouveaux Contes Cruels et Propos d’au-dela*, Paris, G. Grés 1923 p. 172-185.

(18). — *L’Eve Future*, p. 58.

Mas a sátira em Villiers de l'Isle-Adam não se insere absolutamente no quadro mesquinho da maledicência e da bajulação. Longe de ser uma crítica de encomenda, ela é, pelo contrário, a expressão de suas decepções e da indignação com a qual ele pune todos aqueles que negam seu idealismo. Trata-se pois de uma atitude fundamental diante da vida, uma maneira de sentir e pensar que o define profundamente.

A atitude satírica não é, de maneira alguma, o único aspecto interessante da obra de Villiers de l'Isle-Adam. Outras características, como por exemplo, a inspiração fantástica, mas sobretudo o idealismo, permitirão ao leitor uma apreciação mais ampla de suas qualidades literárias. Neste sentido, a leitura de obras como: *Axel*, *Isis*, *L'Eve Future*, *Contes Cruels*, *Nouveaux Contes Cruels*, *Histoires Insolites* e outras, apresentam um indiscutível interesse aos leitores, franceses ou brasileiros, que poderão assim descobrir ou aprofundar o conhecimento deste simbolista francês.

ESTRUTURA, CRIATIVIDADE E TRANSFORMAÇÃO NO LÉXICO

Izidoro Blikstein

- Claudine:* Parfaitement. Il avait cinquante-trois.
Le médecin a dit qu'il était mort de l'*embouligue*.
- César:* De l'*embouligue*?
- Claudine:* Oui, monsieur, il avait un *embouligue*!
- César:* tâtant le *nombril*): Moi aussi, j'ai un *embouligue*!
(se):
Tout le monde a un *embouligue*!
- Escartefigue* (fièrement): Moi, le mien, il est grand comme une pièce de cinq francs!
- Claudine* (supérieure): Mais ça ne veut pas dire le *nombril*!
L'*embouligue*, dans le langage des savants, c'est une maladie. Le médecin a dit: "C'est une espèce de bouchon qui se met dans les artères. "Et tout d'un coup, cloc! Ça s'éteint comme si on te coupait le gaz!
- César* (scientifique): Ah! elle veut dire une *embolidre*!
- M. Brun* (pince-sans-rire): Il y a même des gens qui appellent ça une *embolie*."
(Marcel Pagnol — *César*, Dans la salle à manger de Panisse).

1. Introdução

a) O objetivo do presente artigo é rastrear, na esteira do pensamento lingüístico do fim do século XIX até a atualidade, algumas tentativas fecundas de descrição e explicação das configurações formais e semânticas das estruturas léxicas.

b) Em que pese a inegável contribuição do comparatismo histórico e, mais particularmente, dos neogramáticos, para a metodologia da reconstrução lexicológica, é forçoso reconhecer que as palavras eram tratadas pelos comparatistas como "objetos évoluants, mais inac-

tifs” (1), o que acarretava uma “atomização”, e mesmo uma esterilidade, nos estudos lexicológicos: na escrupulosa pesquisa das relações formais entre as palavras aparentadas, as dificuldades semânticas eram mencionadas sem uma particular atenção, desde que as leis fonéticas explicassem a evolução da passarela entre a forma moderna e o seu étimo.

1.3. Alguns lingüistas, como H. Schuchardt, J. Gilliéron, J. Jud e A. Meillet, manifestaram-se quanto à necessidade de descrição dos funcionamentos das transformações no plano semântico, o que permitiria uma explicação mais completa da formação das estruturas léxicas. Paralelamente, reflexões e pesquisas mais realistas suscitaram novas perspectivas para a análise dos fatos lingüísticos: nem tudo seria explicado pela genealogia indo-européia, pois a investigação de um falar regional “ao vivo” poderia trazer muitas informações preciosas para uma melhor compreensão da criatividade léxica. Os lingüistas começaram a interessar-se pelo funcionamento da linguagem observado diretamente, libertando-se, de certo modo, de dados “livrescos” sobre fatos que se perdiam no tempo e cuja verificação era impossível: é o caso das renovadoras pesquisas do Padre P. Rousset contidas em *Les modifications phonétiques du langage étudiées dans le patois d'une famille de Cellefrouin* (1891). Por outro lado, uma nova perspectiva se abria também com reflexões sobre a distribuição das línguas, agora não mais segundo o modelo naturalista da “árvore” schleicheriana, mas sob um ponto de vista muito mais consoante com uma ciência humana que é a lingüística: trata-se da *Wellentheorie*, “teoria das ondas”, idealizada por J. Schmidt (1872), para quem o fenômeno lingüístico se distribui de um modo semelhante ao da irradiação e propagação de ondas concêntricas que “longe de coincidir, se entrecruzam e formam uma grande complexidade de traços dialetais” (2).

1.4. Com a *geografia lingüística* e a escola das *palavras e coisas* (*Wörter und Sachen*), a história das palavras deixou de ser traçada simplesmente por leis fonéticas e passou a ser o resultado do cruzamento e combinação de vários tipos de informação: repartição geográfica das palavras, limites, irradiação, relações com as “coisas” designadas etc. Criatividade e transformação no léxico podem ser explicadas de um modo mais “global” a partir do momento em que a ciência etimológica começa a integrar em seu domínio a história das relações entre significantes e significados, “a do emprego do signo no

(1). — A. Rey — “Le dictionnaire étymologique de W. von Wartburg”, p. 87.

(2). — M. Leroy — *As Grandes Correntes da Lingüística Moderna*, pp. 62-3.

processo social de comunicação e no funcionamento da designação, suscitando a intervenção do conhecimento dos *referentes* (*Sachen*)⁽³⁾.

2. *História e estrutura no léxico.*

2.1. Um dos resultados metodológicos dessa visão “integralizante” da etimologia foi a necessidade de que os dicionários etimológicos se tornassem históricos, com a introdução da cronologia, localização e descrição dos valores funcionais de cada unidade tratada. Diz W von Wartburg:

“Primitivamente, bastava constatar o ponto de partida e o ponto de chegada da evolução, por exemplo, fazer *jour*, “dia”, remontar ao lat. *diurnus*; quanto ao problema de saber porque o latim *dies* teve de ceder seu lugar, como se desenrolou o combate entre essas duas palavras e quais fases sucessivas ele atravessou, a isso tudo se dava uma bem pequena atenção” (4)

Trata-se de uma atitude completamente nova: para o etimologista tradicional, a mudança de sentido era vista como um desenvolvimento espontâneo, a partir de um primeiro sentido, quando a grande maioria dos casos nos mostra que as coisas não são assim tão simples. As variações semânticas envolvem-se numa cadeia complexa de acontecimentos e só poderão ser explicadas, se acompanharmos as transformações do campo de associações em que as palavras se integram de um modo global, em vez de seguir o destino individual de cada palavra. É conhecida a irônica alusão de Gilliéron ao método tradicional utilizado pelos etimologistas, ao comparar suas explicações à seguinte biografia de Balzac: “Balzac, sentado no colo de sua ama, trajava uma roupa azul com listas vermelhas. Escreveu a *Comédia Humana*” (5). Não, já não basta a genealogia das palavras, mas é necessário determinar a rede de associações formais e semânticas que ligam as palavras entre si num dado sistema lingüístico.

2.2. A palavra *viande*, “carne comestível”, por exemplo, está envolvida numa rede em que também se encontra *chère*, descendente do termo greco-latino *cara*, “cabeça”, e que significa “bom prato, boa refeição” na expressão *faire bonne chère* “comer bem”. O sentido inicial de *viande*, “alimento” (do lat. vulg. *uīuenda*) restringiu-se para “carne comestível”, substituindo a lacuna ocasionada por *chair* que,

(3) — A. Rey, *ibidem*, p. 87

(4). — W. von Wartburg — *Problèmes et méthodes de la linguistique*, p. 124.

(5). — *idem, ibidem*, p. 128.

por sua vez, sofreu uma ampliação de sentido, passando de “carne comestível” a “carne” em geral (do corpo humano, dos frutos), adquirindo mesmo uma conotação religiosa, por oposição a “espírito” (cf. *Mat. 26, .1: Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma*, e fr. *la chair est faible*). Cabe a pergunta: por que esta ampliação ou generalização de sentido de *chair* (do lat. *carnem*)? Aí vai a explicação, baseada nos verbetes *viande*, *chair* e *chère* do *Dictionnaire Étymologique*, de Bloch e Wartburg: *chair* tinha como homônimo *chère*, cujo significado, “rosto”, “cara”, foi desaparecendo por volta do século XVII, permanecendo o de “boa comida” em *faire bonne chère*, “comer bem” (“fazer boa cara, por comer bem”) pode-se perceber como a homonímia entre *chair* e *chère* certamente provocaria embaraçosas ambigüidades, particularmente durante a quaresma, em que se deve obedecer à abstinência quanto à carne. A partir daí, conforme a nova ótica dos etimologistas, o choque homonímico teria levado o povo a evitar o emprego de *chair* como “carne comestível”, enquanto o sentido de *viande* se especializava nessa direção semântica. Trata-se, sem dúvida, de uma explicação bem mais ampla do que a resultante da associação binária entre dois termos isolados.

2.3. A noção de *família de palavras* enriqueceu-se pela explicação das relações entre significados e também por levar-se em consideração a totalidade dos dialetos que forneciam numerosas palavras pertencentes aos subconjuntos funcionais da língua. Muda e amplia-se o conceito de reconstrução que surge agora como uma verdadeira combinatória de numerosos dados recolhidos da *história* da palavra e de *pesquisas* dialetais (ilustradas por mapas lingüísticos). P. Guiraud vê essa combinatória como um autêntico “puzzle”:

“ de umas trezentas formas reunidas por Wartburg e reagrupadas segundo a sua dispersão dialetal, avulta o parentesco de *nombril*, *bourriquet*, *mounille*, *ambugnon*, *lambillot* etc., que remontam ao lat. *ūmbiliculus*

	ūmbiliculus	
omblill	*ombelill	*ombeligol
ombrill	embonill	embourigol
nombrill	embugnon	embou:igot

Temos três tipos conforme a manutenção ou não das vogais pretônica e postônica, conforme a área dialetal. A partir dessas formas, ocorreu uma série de acidentes...: dissimilação do *l* em *r* ou *n*; matátese do *l* (certamente acelerada pela aglutinação do artigo); metátese da vogal inicial (* *ombeliculus* > *oemboliculus*) dança de sufixo. *Lambill lambillot* representa um **emblill* com

dupla metátese do *l* e da vogal inicial. *Mounille* é uma aferese de *embonill* por assimilação do *b* em contacto com o *m*”

E pergunta, ironicamente, Guiraud:

“Mas que leis fonéticas poderiam justificar tais fenômenos?” (6) Trata-se aqui não mais do estabelecimento do étimo (nem sempre observável, aliás, como no caso do indo-europeu) e sim da determinação de liames formais e semânticos dos conjuntos ou famílias léxicas.

2.4. Emerge um princípio básico desse novo tipo de investigação etimológica: as palavras não vivem isoladas dentro do vocabulário e a relação significante/significado deve completar-se com outras relações que ligam as palavras às suas vizinhas. Cada palavra está inserida, então, num *campo associativo* (7), feito de um entrecruzar de significantes e significados; essa dupla rede associativa, *instável, subjetiva*, e, no entanto, *real* estaria subjacente a todas as transformações do léxico. A novidade da nova “escola” etimológica é a introdução do *acidental* no estabelecimento das famílias ou conjuntos léxicos, pois o jogo de motivações lingüísticas num campo associativo é tão variado e subjetivo que cada palavra é levada a uma situação particular e irreduzível, fornecendo *leis* igualmente particulares e irreduzíveis. Decorre, então, um segundo princípio das considerações acima: *cada palavra tem a sua história*, com seus acidentes e vicissitudes.

2.5. Para a *etimologia-história* — como quer K. Baldinger, diferenciando-a da *etimologia-origem* dos comparatistas (8) — é preciso estabelecer a *história* de cada palavra e, ao longo dessa história, as leis da evolução lingüística — tanto fonéticas quanto morfológicas — são perturbadas por fenômenos parasitários que formam um complexo de relações, único em cada caso. Na comparação de P. Guiraud (9), o etimologista deve atuar como o detetive, tentando responder a várias perguntas que envolvem a palavra (*como, que, quando, onde, porque*, etc.) e tocam fundamentalmente a aspectos de *espaço e tempo* (visualizados pelos mapas lingüísticos). A *cronologia* é, pois, decisiva para a filiação etimológica, dirimindo muitos equívocos; basta ler esta bela carta que P. Guiraud não chegou a enviar a Gaston Bachelard:

(6). — P. Guiraud — *L'Etymologie*, pp. 80-81. t

(7). — Cf. F. de Saussure — *Curso de Lingüística Geral*, cap. V, 2ª parte (Relações sintagmáticas e associativas); cf. Ch. Bally, “L'arbitraire du signe”, in *Le Français Moderne*, VIII, 1940.

(8) — K. Baldinger, “L'Etymologie hier et aujourd'hui”, p. 239.

(9). — P. Guiraud, *op. cit.*, pp. 37-8.

“Meu caro Mestre, estou lendo *La Poétique de la Rêverie*: sobre o feminino e masculino, há coisas de estremecer a Linguística inteira mas que são muito de meu agrado.

Mas é de outra coisa que gostaria de falar-lhe. À p. 9, relevo a seguinte frase: “A Psicologia tem mais a perder do que a ganhar, por formar suas noções básicas inspirada em derivações etimológicas. Assim é que a Etimologia amortece as diferenças mais nítidas que separam *rêve* “sonho” de *rêverie* “devaneio”, o que o embaraça; mas, na verdade, a Etimologia concorda com sua intuição.

Rêverie data do século XII e *rêve* do XVII, constituindo duas palavras diferentes.

Eis a situação. Existe um verbo antigo *resver* (com formas *raver*) de origem bem enigmática — a etimologia proposta por Wartburg não é, segundo penso, inteiramente probatória —, mas seu sentido e cronologia, de qualquer modo, estão bem estabelecidos: a palavra significa “vagabundar” com o sentido secundário (próprio desse semantismo) de “delirar” (sair do *sillon* “sulco”), “divagar” etc.; tal verbo tem como substantivo *resverie* com derivados *resvasser*, *resveur*, *resvasseur*, *resvasserie*...

No fim do século XVI, *resver* adquire seu sentido metafórico moderno e substitui *songer*, formando-se, ao mesmo tempo um novo pós-verbal, *rêve*.

Mofo'ogia semântica e cronologicamente, *rêve* e *reverie* remontam a duas formas diferentes de *étimo*, o que deve alegrá-lo, espero. É claro, porém, que *rêve* e *rêverie* se contaminaram posteriormente; o sentido inicial evidencia-se, no entanto, ainda em expressões como “vous *rêvez*, mon ami” (você está sonhando, meu amigo) e, certamente, nas *rêveries*, “devaneios”, de um *promeneur solitaire*. *Rêveur*, “sonhador”, é bem ambíguo, mas o filósofo *rêveur* que é, meu caro Mestre, nos vem diretamente da alta Idade Média. Curioso é que, enquanto, *rêver* substitui *Songer*, este último assume o antigo sentido de *rêver*. Mas isto é outra história...

A seguir, explica Guiraud:

“Esta era minha carta; mas — como acontece — ficou alguns dias em minha escrivania — e, numa manhã, morria Bachelard e calava-se a fonte mais generosa no arido racionalismo da crítica universitária francesa. Era a mais bela figura desse Álbum imaginário dos Mestres que não tive. Eu o amava.

O leitor deve compreender o sentimento que me leva a enviar hoje a carta que nunca seguiu. E espero que me descul-

pe o desvio para demonstrar-lhe a importância da cronologia” (10).

Também eu devo desculpar-me por este desvio, mas a transcrição da carta de Guiraud ilustra, ao mesmo tempo a atualidade da prática etimológica e seu envolvimento no contexto das Ciências Humanas, enquanto, por outro lado, sugere a necessidade de os linguistas não ficarem presos e “bitolados” em seus esquemas e quadros mentais — pretensiosamente exatos e quantificáveis —, mas abrir-se para uma finalidade mais ampla, de cunho humanístico.

3. *Problemas e contribuições da etimologia-história*

3.1 A constatação das “vicissitudes” ou “acidentes” do campo associativo da palavra — que trazia a vantagem de provocar a abertura da Etimologia para o imprevisível — acarretou um corolário bem peculiar: a necessidade de controlar esses “acidentes”, numa perspectiva quase antropomórfica. As palavras são atacadas de “doenças” como *desgaste fonético, contaminação de forma e sentido, colisões homônimas, conflitos* e, nesse sentido, os títulos das obras de J. Gilliéron são bem sintomáticos: *Phatologie et thérapeutique verbales* (1921), *Thaumaturgie Linguistique* (1923) etc. Impressiona a Gilliéron, por exemplo, que *apis* “abelha” tenha chegado a *es*, por desgaste fonético, mas tenha sido eliminada ou substituída, de um modo geral, por derivados morfológicos (*avette, abeille, apette* etc.) ou derivados semânticos (*mouche à miel, mouchette* etc.), sendo que a forma provençal *abeille* se generalizou finalmente. Tais acidentes são encarados por Gilliéron como próprios da “patologia” da comunicação lingüística; essa perspectiva vai arrastar a Etimologia a uma metalíngua perigosa, por ser marcadamente “antropomórfica” e externa à Lingüística.

3.2. A observação das “doenças” fonéticas e homônimas sugere uma visão sincrônica do léxico, ficando evidente que a criação verbal pode ser determinada dentro do campo associativo de uma palavra ou pelas relações dos vários campos associativos no seio da estrutura lingüística. Mas *estrutura* é ainda uma idéia implícita em Gilliéron, Wartburg e outros e as conseqüências das observações feitas por esses estudiosos são ainda puramente empíricas e externas à Lingüística (11). Na prática, entretanto, devemos reconhecer que a nova escola introduz a análise sincrônica do léxico, ao observar, não propriamente a história isolada da palavra, mas a história de suas relações

(10). — *idem, ibidem*, pp. 39-40. z

(11). — *idem, ibidem*, p. 76.

formais e semânticas. A Etimologia começa a tomar uma direção estrutural, combinando história e sistema, como assinalou Baldinger: “...a história de *coxa* é, ao mesmo tempo, a história de *femur*, *fi-mus* e **hanka*. Desde que haja história da palavra, há evolução do sistema” (12). Outra contribuição do método léxico-histórico foi a introdução de *preocupações semânticas*; com efeito, o *campo associativo* da palavra apresenta-se como um sistema de dupla “entrada”: de um lado, registra-se a *forma* léxica, sua evolução, acidentes e colisões com concorrentes, de outro lado, anotam-se os acidentes semânticos, geradores de novas relações de sentido. Abrem-se assim as primeiras perspectivas para os estudos semasiológico-onomasiológicos do vocabulário; a nova orientação já se ensaia, aliás, nas preocupações de alguns estudiosos no tocante à criação léxica e semântica, como se pode depreender de alguns títulos de capítulos, cuja semelhança nos chama a atenção:

- 1 — *Comment naissent les mots*, in *La vie des mots*, de A. Darmesteter (1ª edição: 1887);
- 2 — *Comment se créent les mots*, in *La vie du langage*, de W. D. Whitney (trad. franc. de 1875);
- 3 — *Comment les mots changent de sens*, de A. Meillet, (in *Année sociologique* de 1905-6, inserido mais tarde em *Linguistique historique et linguistique générale*, 1958);
- 4 — *Comment les mots changent de sens* e *Comment les notions changent de nom* in *Le Langage*, de J. Vendryes (terminado em 1914, mas editado apenas em 1920)

4 *Criatividade e transformação, segundo Darmesteter, Whitney, Vendryes e Meillet*

4.1 O fato de Darmesteter, Whitney, Vendryes e Meillet revelarem uma preocupação semelhante quanto à formação e organização do vocabulário não significa uma identidade de critérios e métodos de análise. Ao contrário, cada um vai procurar, à sua maneira, conforme seu conceito de linguagem, uma explicação para as mudanças semânticas e formais do vocabulário.

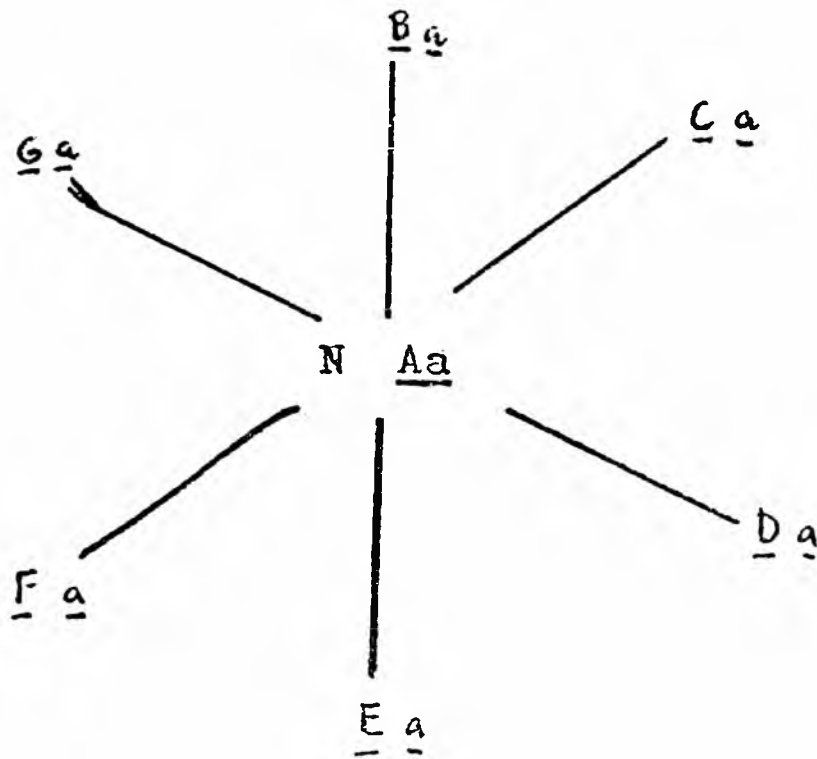
4.2. Começarei por Arsène Darmesteter, cuja obra, *La vie des mots*, já contém, embrionariamente, uma tentativa de semântica “estrutural” Com efeito, neste “livrinho” (como o chama o próprio autor) tão representativo da lingüística do fim do século XIX e tão criticado por sua lógica metafórica impregnada de antropomorfismo (“família”, “língua-mãe”, “vida”, “juventude”, “velhice” das palavras), en-

(12) — K. Baldinger, *ibidem*, p. 243.

saia-se o estabelecimento de uma verdadeira análise componencial do significado. É o que se pode observar, quando Darmesteter esboça uma “teoria” para a explicação das modificações mais complexas de sentido das palavras; duas seriam as causas: o *rayonnement* “irradiação” e o *enchaînement*, “encadeamento” (13).

4.2.1 Assim Darmesteter explica o *rayonnement*, “irradiação”:

“Seja N o nome de um objeto A, seja a uma qualidade qualquer considerada em A, o nome N passará a outros objetos B, C, D, E, F, G, etc., graças à mesma qualidade a que cada um dos objetos possuirá em meio a outras. O seguinte esquema mostrará o fato:



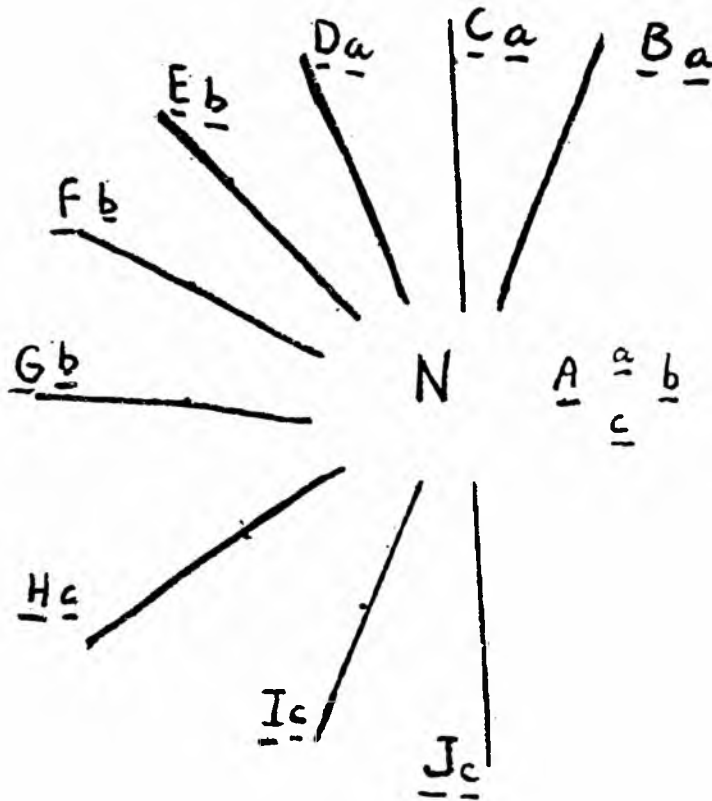
(14)

(13) — A. Darmesteter — *La vie des mots*, pp. 74-5.

(14) — *idem, ibidem*, pp. 74.

4.2.2. Quanto a *enchaînement*, “encadeamento”, comenta o autor:

“Às vezes, a língua considera, num objeto de nome N, duas três, etc. qualidades diferentes, propiciando a passagem desse nome a diversas séries de objetos que têm em comum com A, um, uma qualidade a, outro, uma qualidade b, um terceiro, uma qualidade c, e assim por diante. Esquema:



(15)

4.2.3. Vejamos uma aplicação destes esquemas à palavra *tête*, “cabeça”:

“Por exemplo, a *cabeça* considerada como a parte superior e extrema do corpo dará os empregos figurados: *cabeça de linha*, *cabeça de ponte* etc.; considerada em sua forma física, dará *cabeça de alfinete*, *cabeça de martelo* etc.; considerada como sede do pensamento, dará *ter cabeça*, *cabeça fraca* etc.” (16)

Esta análise semântica, apoiada na teoria da “irradiação”, coloca Darmesteter numa posição singular e avançada para seu tempo. Com efeito, nem Bréal chegou a vislumbrar tais estruturas de signifi-

(15). — *idem, ibidem, p. 75.*

(16). — *idem, ibidem, loc. cit.*

cação: sua *irradiation* nada tem a ver com o já referido *rayonnement* (17), a *restriction* e o *élargissement* (18) não chegam a explicar o mecanismo interno das metáforas que, por sua vez, são tratadas em seus aspectos mais externos propriamente.

Já Darmesteter vislumbra a possibilidade de uma explicação mais interna, mais lingüística, mais. “estrutural”: o nome *cabeça* designa uma parte do corpo com *duas qualidades* — superioridade e extremidade — que se estendem ou se irradiam a determinados objetos; pois bem, não deixa de ser relevante o fato de Greimas, na redução sêmica de *tête*, chegar a um resultado semelhante, ao extrair o núcleo sêmico comum: extremidade + superatividade (19)! Com esta aproximação entre Darmesteter e Greimas, não tenho, evidentemente, o intuito de estabelecer uma filiação direta entre ambos e nem insinuar — o que seria pior! — falta de originalidade na elaborada análise de Greimas. Não, quero apenas mostrar como, na lingüística nascente, do século XIX, alguns pensadores mais atilados já acalentavam o projeto de examinar as estruturas “profundas” da linguagem para explicar, depois, as mutações de “superfície”. Mas é claro que há uma diferença considerável de pontos de vista e concepções entre os referidos lingüistas: com efeito, enquanto, por um lado, os esquemas de Darmesteter mostram uma relação direta entre o nome (N) e o objeto (A), portanto, entre *signo* e *referente*, a abordagem de Greimas é, eminentemente, *semiológica*, isto é, a estrutura de significação é articulada pela própria língua e não pela realidade a que essa língua se refere. Assim, o que Darmesteter analisa como *qualidades do objeto*, *a*, *b*, *c*, ou *d*, são, na verdade, os traços sêmicos do significado, conforme Greimas; em outras palavras, *superatividade* ou *extremidade* não são *qualidades* do objeto e sim do significado ou referência.

4.3 A abordagem de Whitney é bem diferente. Para ele, a criação léxica estaria condicionada a uma lei fundamental que regula a comunicação: a lei da *comodidade*; o suporte teórico dessa explicação encontra-se na concepção convencionalista de Whitney:

“Quando a faculdade humana de dar nomes às coisas des-
perta, ela toma simplesmente, e sem seguir outra lei senão a da
comodidade, os materiais que se apresentam, sem indagar-se mui-
to curiosamente acerca de sua proveniência. Na realidade, o
objetivo a que visa é encontrar um signo que possa estar, doravante,
estritamente ligado a um conceito, e ser empregado, ao mesmo
tempo, para o pensamento íntimo bem como para o pensamento

(17). — M. Bréal — *Essai de sémantique*, cap. III, parte I.

(18). — *idem, ibidem*, caps. X e XI, parte II.

(19). — A. J. Greimas — *Sémantique Structurale*, p. 48.

comunicado. Seria inútil procurar outra coisa, quando o liame pelo qual todo o vocabulário se liga ao espírito é, em cada indivíduo, um liame puramente convencional” (20)

3.1 Tal concepção implica uma perspectiva totalmente sincrônica do léxico, sem lugar para a investigação etimológica de caráter diacrônico:

“ .A criança apreende as palavras como lhe são dadas e as associa às mesmas idéias que as outras pessoas.

.. As questões etimológicas nada significam para ela..

.O fato é que tais questões não interessam tampouco aos adultos, e o próprio etimologista não se atrapalha de modo algum com elas, na prática. ” (21)

As lembranças etimológicas constituíram até obstáculos à comunicação:

“Já observamos, mais de uma vez, como os homens estão dispostos a esquecer as origens de suas palavras e a suprimir, como obstáculos inúteis, as lembranças etimológicas, a fim de concentrar toda a força da palavra no novo objeto a que está ligada” (22)

4.3.2. Whitney chega, então, a divisar, nesta disposição humana a esquecer os “obstáculos etimológicos”, uma das tendências fundamentais da faculdade de criar palavras:

“Eis aí uma das tendências fundamentais e mais importantes da faculdade de fazer palavras: ela contribui, de modo essencial, para tornar a linguagem mais prática” (23)

E, além de sugerir a inutilidade de explicações etimológicas, acaba por resumi-las todas numa única lei, a da *comodidade*, distinta e acima da necessidade:

(20). — W. D. Whitney — *La vie du langage*, p. 117 A obra de Whitney está a merecer uma cuidadosa leitura. Saussure reconhece a sua importância, citando-o na *Introdução do Curso*. Nosso mestre, o Prof. Isaac Nicolau Salum, chamou-nos a atenção para o fato de que Whitney chega mesmo a empregar o termo *arbitrário*, referindo-se a *signo*: “... signes qui n’ont pas... un lien nécessaire avec les conceptions qu’ils expriment, mais sont .. arbitraires et conventionnels. ”

(Whitney, *ibidem*, p. 20).

(21). — *idem*, *ibidem*, p. 117.

(22). — *idem*, *ibidem*, *loc. cit.*

(23). — *idem*, *ibidem*, *loc. cit.*

“Ao contrário, há razões para tudo; mas o uso atual da palavra não depende delas; elas nem sempre são descobertas e, quando o são, percebe-se que estão fundamentadas na comodidade e não na necessidade” (24)

4.3.3. Todas estas considerações estão em função do conceito de Whitney acerca da linguagem:

“Não se trata de uma potência, nem de uma faculdade; não é sequer o exercício imediato do pensamento; trata-se de um produto mediato desse pensamento, isto é, um instrumento” (25)

Para Whitney, a linguagem seria, então, apenas um *érgon* “produto” e um instrumento de comunicação; não estamos longe da corrente “mecanicista” (de inspiração behaviorista), encabeçada por L. Bloomfield, para quem a comunicação lingüística não é mais do que a resposta (r) a nossos estímulos (E), que provocará um estímulo lingüístico (e) no ouvinte, conduzindo-o à uma resposta comportamental (R), correspondente ao estímulo original (E). (26)

4.3.4. A perspectiva sincrônica e convencionalista de Whitney — bastante salutar para a descrição lingüística estruturalista — apresenta o inconveniente de reduzir a linguagem a um simples mecanismo de “condicionamentos”, sem considerar um aspecto mais profundo, o da *enérgeia*, isto é, a criatividade lingüística. O vocabulário não é apenas um *produto* mas sobretudo uma *estrutura dinâmica* e não é totalmente correto que a criança, como quer Whitney, adquira as palavras “como lhe são dadas”; daí as ressalvas feitas a essa corrente lingüística “mecanicista” por N. Chomsky:

“A criança pode apreender uma grande parte de seu vocabulário e perceber a estrutura da frase ao assistir à televisão, ler, ouvir os adultos etc. Mesmo uma criança pequena, que ainda não adquiriu um mínimo de repertório, de modo a formar novas frases, pode imitar uma palavra bastante bem, ou pelo menos tentá-lo, sem esperar que seus pais lho ensinem. É óbvio também que, num estágio posterior, a criança estará apta para construir e compreender frases praticamente novas, e que são, ao mesmo tempo, aceitáveis em sua linguagem” (27)

(24). — *idem, ibidem*, p. 119.

(25). — *idem, ibidem*, p. 229.

(26). — L. Bloomfield — *Language*, pp. 24-27.

(27) — N. Chomsky — “Verbal Behaviour, by B. F. Skinner”, reviewed by N. Chomsky, in *Language*, 35, 1, 1959, p. 42.

4.3.5. Do funcionamento sincrônico da comunicação lingüística, Whitney extrai, como foi visto, uma das grandes tendências da linguagem: os homens esquecem obstáculos etimológicos a fim de concentrar toda a força da palavra em torno de seu uso *atual*, guiados pela *comodidade* (e não pela *necessidade*). Não fosse a confusão entre comodidade e necessidade ou a desnecessária distinção entre ambas, Whitney estaria bem perto da verdade científica da aludida tendência. Martinet esclareceria, mais tarde, o que ele denominou a *economia lingüística*:

“A evolução lingüística pode ser concebida como regida pela antinomia permanente entre as necessidades comunicativas do homem e a tendência a reduzir ao mínimo a sua atividade mental e psíquica” (28)

Whitney roçou de perto essa tendência fundamental da comunicação lingüística que é transmitir o máximo de informação com um mínimo de elementos formais, mas sua explicação foi ainda inadequada: não se trata de *comodidade* ou *necessidade* e sim de dialética constante entre *eficácia* de comunicação e *economia* de esforço na atividade comunicativa. E nem seria muito exato invocar a “lei do mínimo esforço” (alunos universitários, até mesmo em nível de pós-graduação, recebem com ironia a expressão “mínimo esforço”, como se o gênero humano fosse indolente mesmo ao comunicar-se!): *economia* aqui implica sobretudo *eficácia* na transmissão da informação e a publicidade está, a qualquer momento, aplicando a lei da *economia*, com suas fórmulas telegráficas, quase *icônicas*, em que um máximo de informação deve ser transmitido com um mínimo de significantes:

OS FINS JUSTIFICAM AS MEIAS
ENTRE DE SOLA NA ESCOLA
A NOBREZA ADERIU À MORTADELA
90% DE VOCÊ É ROUPA, VALORIZE ESTE ESPAÇO

4.3.6. A economia lingüística, que, conforme nos mostra Martinet, funciona nos eixos paradigmático e sintagmático da língua (29), é a força motriz das alterações formais e semânticas. É assim que E. Benveniste ultrapassa a Semântica clássica, procurando explicar em profundidade o mecanismo das mudanças de sentido, no célebre e antológico artigo *Problèmes sémantiques de la reconstruction*:

(28) — A. Martinet — *Elements de linguistique générale*, p. 176.

(29) — *Idem, ibidem*, p. 177.

“Na reconstrução de um processo semântico devem entrar também os fatores que provocam o nascimento de uma nova “espécie” de sentido” (30)

E o principal fator para Benveniste reside na perda da especificidade de uma palavra por desgaste provocado por seu uso intenso e variado, o que leva a um enfraquecimento de sentido; há, conseqüentemente, uma perda de informação e a economia lingüística é posta em jogo: surge, então, um substituto do termo desgastado para renovar a informação primeira. Não é, portanto, muito exata a radical visão sincrônica de Whitney no tocante à criação verbal: o falante não utiliza um signo mecanicamente, abstraindo-se do lastro diacrônico que o envolve; ao contrário, segundo Benveniste, o aparecimento de um novo sentido é provocado por um “jogo” diacrônico-sincrônico nos eixos sintagmáticos e paradigmáticos. O variado emprego de um signo em diversas seqüências sintagmáticas acarreta diluição do sentido ou da informação, havendo, então, uma substituição paradigmática: entra um novo signo com o sentido ou informação primitiva. Assim é que a explicação, segundo a qual, o sentido atual do fr *tête*, “cabeça”, provém de uma metáfora jocosa (lat. *testa*, “jarra, moringa”, > *tête* “cabeça” cf. *Dictionnaire Etymologique* de Bloch-Wartburg), parece ficar na superfície dos fatos. Explica Benveniste:

“O problema começa com o nome da “cabeça” em latim clássico. Verifica-se que *caput* não significa somente “cabeça”, mas também “pessoa”, e ainda “capital (financeiro)”, “capital (de uma província)” (31)

São apresentados os sintagmas em que se encontra *caput*:

“ entra em ligações como *caput amnis*, “fonte, embocadura ou cabeceira do rio”, *caput coniurationis*, “chefe da conjuração”, *caput cenae*, “peça principal de uma refeição”, *caput libri*, “capítulo de livro”, *caput est ut*, “é essencial que” etc. (32)

A variação de seqüências sintagmáticas implicará o desgaste de sentido ou informação:

“O número e a extensão dessas variantes enfraqueciam a especificidade de *caput* “cabeça”, o que conduzia a duas soluções possíveis. Ou o termo seria redeterminado como **caput corporis*

(30). — E. Benveniste — *Problèmes de linguistique générale*, p. 295.

(31). — *Idem, ibidem*, pp. 295.

(32). — *Idem, ibidem*, p. 295.

que teria sido, ele próprio, ambíguo e que, de qualquer modo, a língua rejeitou, ou seria substituído por outro. Foi o que aconteceu em latim mesmo, por meio de *testa*, que designava qualquer concha dura e foi inicialmente aplicada ao que ainda chamamos de “caixa craniana”. O sentido de “crânio” aparece claramente em latim tardio (Antoninus Placentinus: *uidi testam de homine*, “vi um crânio (ou caveira) de homem”) e já servia para denominar a “cabeça”: *testa*: caput vel vas fictile (C.G.L., V. 526-39), de onde, em francês antigo, *teste*, “crânio”. É provável que, como termo de anatomia, *testa* já fosse usado pelos médicos romanos bem antes de os textos o mencionarem” (33)

E Benveniste conclui, observando que os nomes de partes do corpo formam um campo sempre suscetível de uma renovação de informação e deixando claro que as transformações ocorridas neste campo léxico devem-se a mecanismos profundos da criatividade lingüística e não aos jogos e brincadeiras da linguagem:

“Não há pois, nesse processo, nem brincadeira e, na verdade, nem uma singularidade especial de nos chamar a atenção. (o processo) oferece simplesmente um aspecto particular da renovação que atingiu a maioria dos nomes de partes do corpo” (34)

O signo lingüístico encontra-se, destarte, numa complexa rede diacrônico-sincrônica e os “souvenirs étymologiques” não constituem propriamente obstáculos mas componentes fundamentais na dialética *informação/economia*. A criação verbal supõe sempre algo anterior e é neste sentido que a linguagem não é um simples *érgon* “produto” mas uma *energeia* “atividade”, ou melhor ainda (como quer Coseriu), uma *possibilidade* de ir além do que já foi realizado (35).

4.4. J Vendryes foi além de Whitney no que respeita às interpretações acerca das transformações do léxico. Mas não chegou à profundidade de Benveniste: ficou no meio do caminho, pois enxergou o aspecto do desgaste semântico (*usure sémantique*) mas permaneceu na superfície dos fatos, invocando sempre causas *externas* ao mecanismo lingüístico:

(33). — *Idem, ibidem*, pp. 295-6.

(34). — *Idem, ibidem*, p. 296.

(35). — E. Coseriu — anotações do I Seminário de Lingüística, promovido pela Association Internationale de Linguistique Appliquée, (A.I.L.A.), em Besançon, França, 1965.

“Não é menos grave o desgaste semântico. O emprego freqüente desgasta as palavras tanto em seu sentido como em sua forma; e, sobretudo se se trata de palavras expressivas, o valor expressivo se atenua rapidamente com o uso. A palavra torna-se gasta e apagada. Quando se trata, por exemplo, de exprimir as emoções da alma, vemos as palavras mais fortes cair pouco a pouco no descrédito e, finalmente, sair de uso, pois já não são mais expressivas” (36)

4 4 1 Conforme as observações de Benveniste transcritas anteriormente, a explicação de Vendryes pode ser criticada em vários aspectos: não é bem *usure* (“desgaste”) de significado que sofrem as palavras de freqüente emprego e sim *perda de especificidade*, o que, aliás, pode ocorrer em qualquer área do vocabulário. Por outro lado, Vendryes parece circunscrever o fenômeno da *usure* à área de palavras que qualifica como expressivas, por exemplo, as que exprimem as emoções da alma; ora, na verdade, qualquer palavra pode adquirir a função expressiva e referir-se a qualquer significado: não é pertinente o fato de uma palavra referir-se a emoções da alma, bem como não é muito adequado falar em “palavras mais fortes”, “descrédito” etc., pois, trata-se de uma metalinguagem externa à Linguística. Dentro dessa perspectiva, Vendryes analisa a palavra *tête*:

“A palavra *tête*, “cabeça”, é um termo de gíria com relação a *caput*; e se *tête*, por sua vez, viesse a ser destronada por *fiote* ou *bobine* (37), isso representaria um novo êxito em favor da gíria” (38)

E as seguintes considerações justificam bem a crítica de Benveniste às interpretações clássicas da Semântica, impregnadas de “psicologia”:

“Denominar a cabeça com o nome *pote* é um fato tão natural que pode ser observado em outras línguas, principalmente em germânico, em que o alemão *Kopf* é aparentado ao latim *cupa* e ao escandinavo *kollr*, tirado de *kolla*, “pote” (39)

Ora, a argúcia de Benveniste nos mostrou que a relação entre *cabeça* e *pote* não é tão natural assim e pode ser explicada por um minucioso exame das ocorrências da palavra dentro do mecanismo paradigmático sintagmático da língua.

(36) — J. Vendryes — *Le Langage*, p. 240.

(37) — Alguns exemplos equivalentes em português: *cuca*, *moringa*, etc.

(38) — J. Vendryes, *ibidem*, p. 241.

(39) — *Idem*, *ibidem*, *loc. cit.*

4.4.2. Outra causa *externa* citada por Vendryes para a explicação da *usure* semântica é a *social*:

“Mesmo nos exemplos precedentes, a psicologia não explica tudo. O desgaste que sofrem as palavras sempre se deve um pouco à ação do meio social em que são empregadas. Convém, então, examinar sob o aspecto social a questão do renovamento dos vocabulários. A causa social aparece nitidamente nas transformações das palavras por razões de decência” (40)

A *decência*, o *tabu* a *atividade* social ou profissional seriam geradores de metáforas ou metonímias, por meio das quais as palavras mudam de sentido. Mas a ênfase dada às causas psicológico-sociais afastam Vendryes da análise *interna* das mudanças semânticas; o eminente Linguísta acalentará, a partir daí, a tentadora idéia de estudar as condições psicológicas e sociais dos povos:

“Tanto quanto acerca da psicologia, as transformações de sentido informam também a respeito das condições sociais dos povos” (41)

Seguem-se inferências totalmente *externas* à lingüística e bastante discutíveis:

“Deste modo, o vocabulário inglês revelaria, sem dúvida, um maior respeito do que o nosso [isto é, o francês] no que se refere às coisas religiosas e às pessoas dedicadas a Deus. Entre o alemão e o francês, denunciar-se-iam, do mesmo modo, certas diferenças. Ambos de bom grado aplicam nomes de animais a pessoas; mas, muitas vezes, impregnamos esse uso de um sentimento de ironia, desprezo ou insulto. Já o alemão, mais sentimental, acrescenta-lhe, de preferência, um matiz de afeição” (42)

São muito contestáveis tais considerações: na verdade, qualquer falante, de qualquer língua, pode ser mais ou menos respeitoso, irônico, sentimental ou afetuoso; o léxico de uma língua pode ser manejado em todas as direções, pois, constitui um sistema bastante “aberto” Aprioristicamente, o léxico nada informa quanto ao sentimentalismo ou irreverência de um povo.

(40). — *Idem, ibidem*, p. 243.

(41). — *Idem, ibidem*, p. 233.

(42). — *Idem, ibidem*, p. 232.

4.4.3. É por esse caminho, entretanto, que Vendryes reivindicará a criação de uma *semântica geral*, nitidamente influenciado por Bréal:

“Pode-se prever a constituição de uma semântica geral que, centralizando as informações tiradas de cada língua sobre mudanças de sentido, permitirá reunir estas sob alguns princípios, não do ponto de vista simplesmente lógico, como tem sido feito até agora, mas do ponto de vista psicológico. Para tal, seria preciso partir não de palavras, mas das idéias que representam” (43)

Apesar da validade do projeto — estabelecimento de uma *semântica geral* — a direção de Vendryes é exatamente oposta à dos semanticistas modernos (Greimas, Pottier, Coseriu, Guiraud etc.): com efeito, pleitea-se hoje uma *semântica* que parta justamente dos *signos* que, por sua vez, como quer Hjelmslev, envolvem tanto o plano da *expressão* como o do *conteúdo*. Assim, uma *semântica psicológica*, baseada em *conteúdos* (e não em palavras!), como pretendia Vendryes, nada teria de propriamente lingüístico. A Lingüística contemporânea está justamente em busca de sua própria lógica e chega a ser incorreta a crítica de Vendryes ao já tão criticado Darmesteter, quanto a *leis gerais* que explicariam as mudanças de sentido:

“Essas leis nunca se encontram nas próprias palavras. O defeito do livro de Darmesteter foi conduzir à crença numa lógica interna que regularia as transformações semânticas das palavras” (44)

É até irônico observar que Darmesteter estava, talvez, mais perto das grandes tendências da semântica moderna, ao tentar, justamente, o estabelecimento de uma lógica interna das transformações pela decomposição dos significados (que inadequadamente chama de “*objets*”) em *qualidades*.

4.4.4. Quero lembrar que as ressalvas aqui feitas não tiram absolutamente o mérito dos citados capítulos do livro de Vendryes que viu, com muito acerto, a importância das *famílias* de palavras para a conservação ou evolução de sentido:

“Esses exemplos mostram a que ações estão sujeitas as palavras por parte de outras palavras da mesma família lingüística”. (45)

(43). — *Idem, ibidem*, p. 228.

(44). — *Idem, ibidem*, p. 218.

(45). — *Idem, ibidem*, p. 220.

E, quase em contradição com a idéia da “semântica psicológica” e externa à lingüística, o autor vislumbra a existência de mecanismos lingüísticos internos:

“Produz-se no cérebro um trabalho inconsciente que fixa as palavras em certos sentidos e as prepara, de um modo geral, para os diversos empregos a que se destinam” (46)

Esta noção do “trabalho inconsciente” é retomada mais adiante, quando Vendryes invoca a teoria da harmonia imitativa de M. Grammont para explicar a criação da palavra *kodak*:

“A palavra *kodak* tem imagem, uma imagem auditiva: acreditamos ouvir o disparador do mecanismo que abre e fecha o aparelho. O criador da palavra teria percebido esse valor e quis fazer harmonia imitativa? É possível, mas não necessário. Há sempre um acordo inconsciente que se estabelece entre os sons e as coisas. ”

“.. Ao batizar, com um nome forjado de ponto em branco, um objeto qualquer, não podemos deixar de estar inconscientemente guiados por correspondências subjetivas entre os sons e os objetos. Uma palavra como *kodak* está conforme, aliás, com as regras da linguagem onomatopaica: as consoantes têm a articulação justa, e as vogais, o timbre imposto pelas próprias leis de M. Grammont. Está tão bem formada que nos perguntamos se poderia ser de outro modo” (47)

Apesar de marcadas ainda por uma *psicologia* externa ao fato lingüístico em si, tais considerações desembocam numa conclusão surpreendentemente avançada para a época:

“A faculdade de criar palavras novas não passa, provavelmente, de uma ilusão. Esta conclusão nos faz voltar ao grande princípio da evolução lingüística, segundo o qual as línguas procedem por *transfomações* (grifo meu) de elementos existentes e não por criação” (48)

A idéia de transformação já estava presente, de fato, na Fonética e Morfologia comparativas, mas não no léxico, difícil de ser regulado por leis gerais. Vendryes acaba chegando a duas idéias nucleares da *etimologia estrutural* de P. Guiraud, como veremos adiante: o *simbo-*

(46). — *Idem, ibidem, loc. cit.*

(47). — *Idem, ibidem, pp. 254-55.*

(48). — *Idem, ibidem, p. 255.*

lismo fonético de *matrizes* formais e a *transformação* destas matrizes, gerando novas formas.

4.5. Já a análise de Meillet é de cunho eminentemente sociológico. Reconhecendo os limites das classificações lógicas e lamentando que o *Essai de Sémantique*, de M. Bréal, não chegasse a apresentar a pesquisa de um sistema “complet et fermé” de mudanças de sentido (49), o Autor assinala alguns fatores sociais responsáveis por mudanças lingüísticas:

- 4.5.1 a — o caráter *descontínuo* na transmissão da linguagem: cada nova geração recria a linguagem que herdou de seus pais, modificando-a (50);
- b — desagregação de famílias de palavras: as palavras afastam-se muito da raiz primitiva, deixam de apoiar-se umas nas outras e expõem-se à ação de “diversas influências que tendem a modificar o sentido” Meillet exemplifica o fato com a família ligada à raiz *tek-/*teg- “cobrir”, em que o sentido de algumas palavras especializou-se, afastando-se de sentido primitivo: *tegmen*, “o que serve para cobrir, roupa” e *tegere* “cobrir” estão bem ligados à raiz, mas *tectum* “teto”, *tegula* “telha” e *toga* “manto, toga” apresentam um distanciamento semântico da raiz, provocado pelo *isolamento* dessas palavras (51);
- c — mudança nas *coisas* designadas pelas palavras: *pai* e *mãe*, continuação normal de *pater* e *mater*, já não exprimem as mesmas noções por não estar associadas às mesmas representações que as palavras latinas ou indo-europeias (52);
- d — “ação da *divisão* dos homens em *classes* distintas no sentido das palavras” (53), causa já assinalada por Vendryes e, antes, por Bréal;
- e — constituição *heterogênea* dos grupos sociais também intervém nas alterações do vocabulário (54).

Entre todos os citados fatores, Meillet elege a pressão dos grupos sociais dentro de uma comunidade em que se fala determinada língua como o princípio essencial da mudança de sentido, observando que:

(49). — A. Meillet — *Linguistique historique et linguistique générale*, t. I, p. 234.

(50). — *Idem, ibidem*, p. 235.

(51) — *Idem, ibidem*, p. 237.

(52) — *Idem, ibidem*, p. 241.

(53) — *Idem, ibidem*, p. 244.

(54) — *Idem, ibidem*, p. 248.

“ se é verdade que uma transformação de sentido não possa produzir-se sem ter sido provocada por uma causa definida — e este é o postulado necessário a qualquer teoria sólida em semântica —, o princípio aqui invocado é o único conhecido e imaginável cuja intervenção seja suficientemente poderosa para explicar a maioria dos fatos observados; e, por outro lado, a hipótese é verificável no lugar em que as circunstâncias permitem acompanhar de perto os fatos” (55)

Meillet exemplifica o fato com o verbo *chasser* “expulsar”: proveniente do lat. vulg. *captiare* (ligado a *capere* “tomar, prender”), *chasser* adquiriu, no grupo dos caçadores o sentido de “empurrar, impelir adiante para capturar”, perdendo depois a precisão técnica e passando simplesmente ao sentido de “empurrar, impelir, expulsar” (56).

Queixando-se do silêncio dos dicionários etimológicos quanto às causas das mudanças de sentido, Meillet propõe um princípio de método para a investigação etimológico- semântica:

a — convém examinar primeiramente a forma da palavra e seu grau de isolamento na língua: uma palavra isolada comporta-se diferentemente de uma inserida num grupo; é preciso inteirar-se também da possível influência da forma e do papel, na frase, das associações fônicas que desperta;

b — acompanhar a história das coisas significadas e sua influência na palavra e conexões com o resto do vocabulário;

c — é preciso sobretudo, assinalar por quais grupos sociais a palavra foi transmitida, passando de uma língua particular a outra (57).

4.5.3. Aqui, o mérito de Meillet está em reconhecer a dificuldade de traçar uma metodologia uniforme de investigação, variadas que são as causas das mudanças de sentido. Algumas considerações suas já podem ser hoje criticadas, como, por exemplo, a tese da transmissão descontínua da linguagem: as modificações que uma nova geração pode introduzir no sistema lingüístico que herdou ficam, em geral, no nível das “estruturas superficiais” como resultados de *transformações* dos modelos *profundos* da estrutura lingüística (como propõem Chomsky, Coseriu e outros); parece, então, que, apesar de registrar a distinção humboldtiana *érgon* / *enérgia* (58), Meillet não

(55) — *Idem, ibidem*, p. 257.

(56) — *Idem, ibidem*, p. 259.

(57) — *Idem, ibidem*, p. 267

(58). — A. Meillet — *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, p. 460.

a explorou suficientemente, admitindo — incorretamente, a meu ver — que uma geração receba de outra anterior um sistema lingüístico como apenas *produto*: ao contrário, quando uma criança aprende uma língua, o que ela aprendeu, na verdade, foi a criação ou transformação (*enérgeia*) de modelos.

4.5.4. Apesar de tais ressalvas, é claro que fica um valioso e positivo saldo da análise de algumas idéias “lexicológicas” de Meillet: a importância que atribuiu ao papel do *referente*, do *contexto* e da *situação social* nas análises semânticas coloca-o na ordem do dia, agora, com as modernas perspectivas da sociolingüística.

4.6. O traço dominante de todos esses autores e “escolas” do fim do século XIX e início do século XX é a ênfase no fator psicológico-social para a interpretação de problemas inacessíveis ao comparatismo histórico. Mas, com razão, adverte P. Guiraud:

“Mas sobre a natureza lingüística (e não simplesmente lógica) da metáfora, da derivação ou de qualquer outro modo de criação léxica, sabemos pouca coisa; a natureza dessas relações não tem sido reconhecida, sistematicamente; e a conjectura repousa, no final das contas, unicamente nos dados imediatos da evidência externa” (59)

A evidência interna, lingüística propriamente, da criação léxica levará P. Guiraud a ensaiar o estabelecimento de uma etimologia (ou lexicologia) “estrutural”, a até mesmo “transformacional”

5. *Em direção a uma Etimologia “estrutural” ou “transformacional”*

5.1 A coexistência de *história* e *sistema*, sugerida pela escola de Wartburg e Baldinger, desemboca numa preocupação dominante da Lexicologia contemporânea: reduzir a massa do léxico a um sistema estruturado (60). Esta idéia já se esboça nas constelações formais e semânticas de Saussure (geradas pelas relações sintagmáticas e associativas de um signo), nos *campos associativos* de Bally (61), nas *esferas* ou *campos conceituais* de Weisberger, Trier ou Matoré (62), acabando por traduzir-se numa verdadeira declaração de princípio em defesa de uma organização estrutural do léxico: o léxico *não* é um

(59). — P. Guiraud — *L'Étymologie*, pp. 86-7

(60). — P. Guiraud — “Distribution et transformation de la notion de ‘coup’” in *Langue Française*, 4, dezembro, 1969, pp. 67-74.

(61) — St. Ullmann — *Semântica* — pp. 476-7

(62). — Apud A. Rey — *La lexicologie*, p. 130 e W. von Wartburg — *ibidem* pp. 170-73.

amontoado de palavras, *un tas de mots* (63), *a bag of words* (64), *a piling up of lexations* (65) ou *un répertoire de mots* (66). Bem representativo dessa nova orientação lexicológica é *Pour une sémantique structurale*, resposta de Louis Hjelmslev à pergunta *Dans quelle mesure les significations des mots peuvent-elles être considérées comme formant une structure?* formulada no VIII Congresso Internacional de Lingüística (67). Reconhecendo a dificuldade do estabelecimento de uma semântica estrutural, pois o próprio léxico apresenta-se “caprichoso e justo o contrário de estrutura”, o eminente lingüista propõe a decomposição da substância semântica de um signo por meio da função *comutação*:

“Dois membros de uma paradigma pertencentes ao plano da expressão (ou significante) são chamados *comutáveis* (ou *invariantes*), se a substituição de um desses membros por outro acarretar uma substituição análoga no plano do conteúdo (ou significado); inversamente, dois membros de um paradigma do conteúdo são *comutáveis*, se a substituição de um por outro acarretar uma substituição análoga na expressão” (68)

Decorre daí que, onde não há *comutação*, ocorre *substituição* e os membros do paradigma serão simplesmente *variantes*. O campo do parentesco ilustrará como *comutação* e *substituição* variam de uma língua a outra; Hjelmslev parte de quatro grandezas semânticas (irmão e irmã mais velhos, o caçula e a caçula) analisadas diferentemente em húngaro, francês e malaio:

	húngaro	francês	malaio
“irmão mais velho”	<i>bátya</i>	<i>frère</i>	<i>sudarā</i>
“o caçula”	<i>öccs</i>		
“irmã mais velha”	<i>néne</i>	<i>soeur</i>	
“a caçula”	<i>húg</i>		

(69)

Desta comparação podem ser extraídos as componentes *invariantes* e *mínimas* dos signos, ponto de partida para a decomposição sê-

(63). — *Idem, ibidem.*

(64). — G. Mounin — *Clefs pour la sémantique*, pp. 49-50.

(65). — Z. Harris — “Distributional structures”, in *Word*, v954, nº 2 e 3, pp. 146-162 e apud G. Mounin — *Los problemas teóricos de la traducción*, p. 41.

(66). — A. Martinet, *ibidem*, p. 10.

(67). — L. Hjelmslev — *Essais linguistiques*, pp. 105-121.

(69). — *Idem, ibidem*, p. 113.

mica de Greimas e Pottier; esta análise semântica *componencial* repartiria o significado de *égua* em “cavalo” + “fêmea”

5.2. Outra perspectiva para investigar a organização estrutural do vocabulário é a *contextual* e quem melhor formalizou seu princípio básico foi Benveniste no decisivo *Problèmes sémantiques de la reconstruction*:

“O princípio único de que nos utilizaremos nas considerações que se seguem, tomando-o como aceito, é o de que o “sentido” de uma forma lingüística se define pela totalidade de seus empregos, por sua distribuição e pelos tipos de ligações que eles resultam” (70)

É bem lembrar que tal princípio já se encontra esboçado no já comentado artigo de Meillet — *Comment les mots changent de sens* — em que o sentido de uma palavra define-se por uma média entre os empregos lingüísticos, de um lado, e os indivíduos e grupos de uma mesma sociedade, de outro lado. Na linha de Benveniste, modernamente, está o filósofo Wittgenstein para quem “o significado de uma palavra é seu uso na língua” (*Philosophical Investigations*, p. 20) (71)

5.3. Guiado por esse princípio, P. Guiraud parte em busca de *evidências lingüísticas internas* que expliquem a criação léxica. Examinando minuciosamente a ocorrência e emprego de um grande número de signos, o Autor procura determinar-lhes um denominador semântico comum denominado *protossemantismo*:

“Assim, por trás de centenas de palavras, encontramos uma série de sinônimos, baseada numa imagem arcaica comum, e que denominarei de bom grado o *protossemantismo*. E é de se compreender toda a diferença entre uma relação externa e completamente isolada que associa fortuitamente dois objetos e duas noções e esse semantismo profundamente integrado no sistema da língua, o qual precipita e atualiza a metáfora” (72)

A esse *protossemantismo* corresponderia um *protomorfismo*, constituindo ambos um *campo morfo-semântico* de dupla entrada: de um lado, os paradigmas formais correspondentes a determinadas categorias se-

(70). — E. Benveniste, *ibidem*, p. 290.

(71). — L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, p. 20 e apud Ullmann, *ibidem*, p. 132.

(72) — P. Guiraud — *L'Etymologie*, p. 101.

mânticas, de outro, os paradigmas semânticos correspondentes a categorias formais. Assim, para explicar a criação léxica, o etimologista deveria detectar as estruturas elementares morfo-semânticas, ou *matrizes*, responsáveis por novas formações:

“ essas estruturas elementares, esses paradigmas, são verdadeiras *matrizes*, isto é, fôrmas em que vertemos as palavras, mas, além disso, com a idéia de um certo *dinamismo*, na medida em que tais estruturas, apenas por sua existência, tendem a precipitar novas formações e a engendrar novas palavras” (73)

Sublinhei *dinamismo*, pois é esta a idéia nodular de Guiraud:

“E a palavra “dinamismo” não é uma figura e sim, um verdadeiro “campo de forças” conjuntas e “compostas” que está na origem da criação da palavra — e, de qualquer modo, de seus empregos e valores. O que denominamos campo morfo-semântico é essencialmente a reconstrução desse feixe de forças; ou melhor, de um sistema de motivações complexas que se compõem e se equilibram. Em tal campo, as palavras não estão isoladas. O problema tradicional da correspondência entre forma e sentido é substituído pelo da convergência de um conjunto de sentidos e de conjunto de formas” (74)

5.3.1 O *dinamismo* do campo morfo-semântico foi bem demonstrado por Guiraud na análise da *Distribution et transformation de la notion de “coup”* (golpe) (75). O Autor levanta um inventário de cerca de 500 palavras construídas a partir de um elemento T K. (com alternâncias vocálicas ou consonânticas: *TIK / TAK / TOK, TOK / TOCH / TAK, TRIK / TRAK / TROK*); há também outro étimo, C. K., com iguais alternâncias, e ainda P K., M. K., T P etc. Para Guiraud, todos esses étimos e alternâncias constituem “onomatopéias cinéticas nas quais os movimentos dos órgãos da fala mimam os do membro ou instrumento portador do golpe, sendo que a vogal indica se o mesmo é chato, penetrante ou contundente” (76) A partir daí, vai sendo detectado o semantismo profundo e suas transformações, com os diversos tipos de golpe e, para cada um deles, a ação, o agente ou instrumento e o resultado:

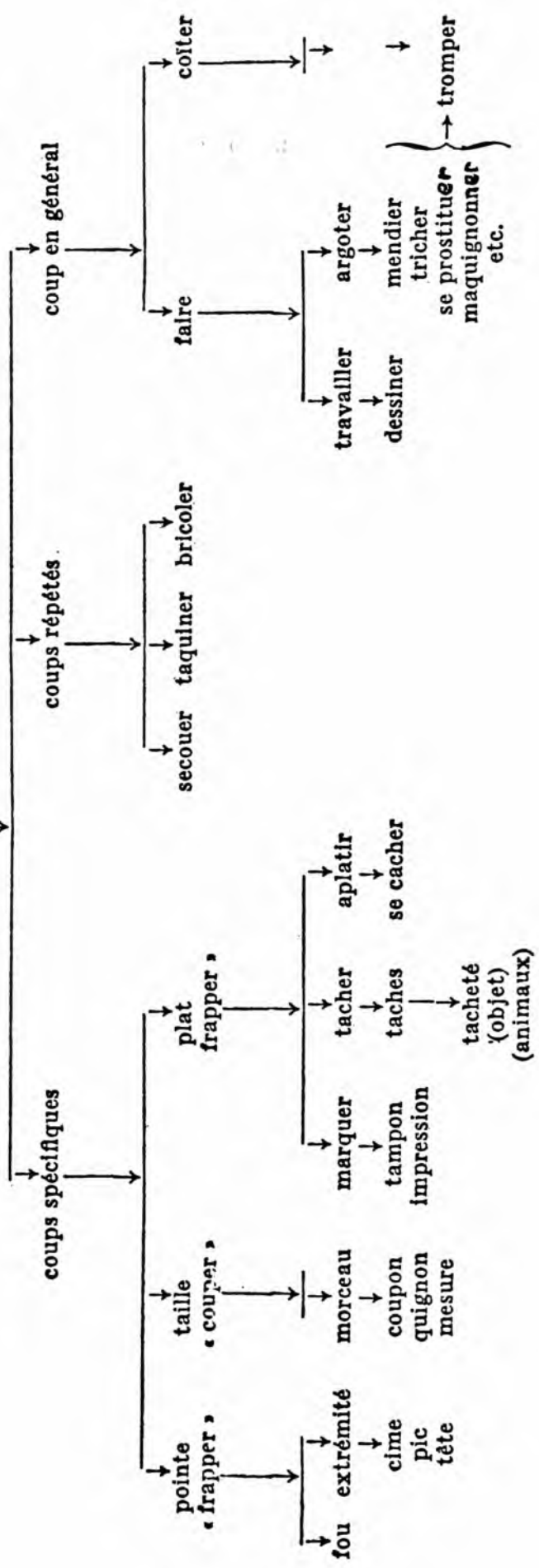
(73). — *Idem, ibidem*, p. 106.

(74). — *Idem, ibidem*, p. 119.

(75) — Guiraud — “*Distribution et transformation.*”, *loc. cit.*

(76) — *Idem, ibidem*, p. 68.

COUP (< MOUVEMENT)



É interessante notar certos cruzamentos de semantismos nesta “árvore” transformacional que esclarecem muitos problemas etimológico-semânticos, jamais explicáveis pela Etimologia clássica; assim de “couper” “bater” derivam nomes que indicam o paciente, o homem que sofreu o golpe; mas esse semantismo não é direto, pois, passa por um sentido especial de *couper, toquer, piquer* “fraper la cloche” e cruza-se com o semantismo *coupe* “tête” (cabeça). O *toqué, toc, piqué, marteau* ou *timbré* é o homem que levou um golpe na cabeça e ficou meio “doido” (77)

Observa, então, Guiraud:

“Assim, pouco a pouco, afastamo-nos da estrutura profunda, mas a cadeia dessas transformações é perfeitamente simples e coerente. Toda análise etimológica tradicional deve ser retomada em função destas regras; não se poderá constatar outra coisa senão o parentesco morfossemântico de termos separados por sua origem histórica” (78)

5.3.2. P Guiraud procura assim uma relação necessária entre expressão e conteúdo que constituiria, em última análise, a reconciliação entre estrutura e história, sincronia e diacronia, arbitrariedade e motivação do signo lingüístico. A Etimologia estrutural de Guiraud, baseada num dinamismo transformacional, permite entender a reinterpretação da distinção *érgon / enérgeia* feita por Coseriu. Com efeito, este lingüista, indo além mesmo de Chomsky, dividiu, entre *érgon* e *enérgeia*, a *δύναμις* “força” ou, mais precisamente, “potencialidade”:

“ uma atividade pode ser considerada:

- a) como tal, Κατ'ἐνέργειαν, b) como atividade em potência, Κατὰ δύναμιν;
- c) como atividade realizada em seus produtos, Κατ'ἔργον (79)

5.3.3. É no nível da *dýnamis* que se situam as matrizes lexicogênicas de Guiraud. A Etimologia estrutural seria a afirmação “da existência necessária de longíquos protomorfismos e protossemantismos, estrutura dupla e acrônica sem a qual só se poderia compreender o aspecto externo e superficial das coisas da linguagem.” (80).

* *
*

(77). — *Idem, ibidem*, pp. 69-70.
(78). — *Idem, ibidem*, p. 74.
(79) — E. Coseriu — *Teoría del lenguaje Y lingüística general*, p. 286
(80) — J. P. Colin — “À propos de *Structure étymologiques du lexique français*”, de P. Guiraud”, in *Langue Française*, 4, dezembro, 1969, pp. 120-123.

BIBLIOGRAFIA

1. — Baldinger, K. — “L’Etymologie hier et aujourd’hui” in *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, Paris, maio, 1959, nº 11.
2. — Benveniste, E. — *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (vol. I).
3. — Bloch, O. e W. von Wartburg — *Dictionnaire Etymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1964.
4. — Bloomfield, L. — *Language* — Nova Iorque, Holt, Rinehart and Winston, 1962.
5. — Bréal, M. — *Essai de sémantique*, Paris, Hachette, 1924, 7ª edição.
6. — Chomsky, N. — *Revisw* (resenha): B.F. Skinner — *Verbal Behaviour*, in *Language*, vol. 35, nº 1, jan.-março, 1959.
7. — Colin, J.-P — “À propos de *Structures étymologiques du lexique français*, de P Guiraud, in *Langue Française*, nº 10, maio, 1971, Paris, Larousse.
8. — Coseriu, E. — *Teoría del lenguaje y lingüística general* — Madrid, Gredos, 1969.
9. — Darmesteter, A. — *La vie des mots* — Paris, Delagrave, 1918.
10. — Greimas, A.J — *Sémantique structurale* — Paris, Larousse, 1966.
11. — Guiraud, P. — *L’Etymologie* — Paris, P.U.F., 1964.
— *Structures étymologiques du lexique français*, Paris, Larousse, 1967.
— “Distribution et transformation de la notion de *coup*”, in *Langue Française*, nº 10, maio, 1971, Paris, Larousse.
12. — Hjelmslev, L. — *Essais linguistiques* — Paris, Minuit, 1971.
13. — Leroy, M. — *As Grandes Correntes da Lingüística Moderna* — São Paulo, Cultrix, 1971.
14. — Martinet, A. — *Elements de linguistique générale*, Paris, A. Colin, 1967.
15. — Mato:é, G. — *La méthode en lexicologie* — Nouvelle édition refondue, Paris, Didier, 1973.
16. — Meillet, A. — *Introduction à l’étude comparative des langues générale* — t. I, Lib. H. Champion, 1958; t. II, Klincksieck, 1952, Paris.
17. — Mounin, P — *Clefs pour la sémantique* — Paris, Seghers, 1972.
— *Los Problemas Teóricos de la Traducción* — Madrid, Gredos, 1971.
— *La Linguistique Du XXème Siècle* — S.U.P., P.U.F., Paris, 1973.

18. — Rey, A. — *La Lexicologie* — Paris, Klincksieck, 1970.
— “Le dictionnaire étymologique de W. von Wartburg, structures d’une description diachronique du lexique”, in *Langue Française*, n° 10, maio, 1971, Paris, Larousse.
19. — Ullmann, it. — *Semântica* — Lisboa, Gulbenkian, 1967
- 20 — Vendryes, J. — *Le Langage* — Paris, Albin Michel, 1968.
21. — Wartburg, W. von — *Problèmes et méthodes de la linguistique* — Paris, P.U.F., 1963.
22. — Whitney, W.D. — *La vie du langage*, Paris, Lib. Germer Baillière, Paris, 1875.

PARATAXE E HIPOTAXE NO ESTILO DE MACHADO DE ASSIS E EÇA DE QUEIROZ.

Jaime Bruna

Quem tenha lido com alguma freqüência e atenção obras dum autor — suponhamos, de Érico Veríssimo — poderá distinguir, sem esforço, uma página sua de uma de outro escritor — Jorge Amado, por exemplo. Se, porém, perguntarmos que diferenças nota, a resposta será geralmente vaga, evasiva. É que um e outro, da mesma nação e da mesma época, exprimem, numa língua comum e até certo ponto num mesmo tom, idéias e sentimentos próprios de seu tempo e sua terra.

Todo escritor, é verdade, tem preferências na escolha do vocabulário e dos torneios sintáticos e estilísticos. São hábitos adquiridos; constituem seu cabedal e sua moeda corrente, para felicidade dos pastichadores.

Nos meios inexperientes, é comum dizerem: “F usa muito *em suma*; B. gosta do locução *por conseguinte*; C. emprega a cada passo *evidentemente*; bastará, portanto, espalhar exemplares de tais cacoetes num texto qualquer para uma imitação razoável”

Engano. A imitação será boa para quem não enxerga no estilo do autor senão esses aspectos. O estilo — a maioria dos pastichadores ignora-o — não se caracteriza pelo uso freqüente, sequer abusivo, desta ou daquela palavra, deste ou daquele torneio, senão em medida limitadíssima; pode-se, ao contrário, dizer: caracteriza um estilo mais o que o autor não usaria e menos o que ele usa. Torneios e expressões estranhas ao autor denunciam flagrantemente a fraude do pasticho, como notas desafinadas numa sonata.

Muito mais importante para a caracterização é quanto se lê além do que honesta e candidamente significam as palavras. Tomemos este exemplo:

“A baronesa do Rabaçal saiu para a Itália com o barítono e outras partes cantantes. Viram-na embarcar alegre, elegante, desenvolta e formosa, pelo braço do italiano, soberbo da conquista que fizera nos domínios destes barões assinalados da ocidental praia. À porta da alfândega, no cais do embarque, estava um homem que ria como o Mefistófeles quando entregava a Margarida ao Fausto; era o cônego Justino. Ela que nunca o vira desde que saíra para Lisboa, reconheceu-o naquele rir zombeteiro, injurioso; mas não o imaginou a alavanca inflexível de tamanho desabamento”

Seria de Alexandre Herculano essa passagem?

Quanta coisa aí está a dizer que não! Em primeiro lugar, nota-se que o A. *quer mal* a suas personagens; são todas elas ou desprezíveis ou antipáticas: a baronesa, que parte na companhia doutro homem que não seu esposo, e de *outras partes cantantes* — e assim sugere o A. ocasião de outras facilidades pecaminosas; o barítono, enfatuado duma conquista fácil e cheio de desprezo pelos *barões* portugueses; o cônego, comparado a um demônio, feliz com a ruína moral duma família, triunfo de maquinações de seu ódio. A maneira de referir-se aos portugueses e a Portugal, como a assinalar uma terrível decadência em comparação com os *barões* camonianos, seria inconcebível no grande historiador apaixonado pela grandeza de sua gente.

Com efeito, é uma passagem de *A Corja*, de Camilo Castelo Branco. Este, sim, era capaz de querer mal e de querer bem, com igual ardor, a suas personagens, assim como de ferir com a farpa de ironias venenosas os seus próprios conterrâneos, notadamente a nobreza de fancaria, sem perdoar sequer à natureza do país de suas praias, realmente, só uma particularidade notável ele assinala, o serem *ocidentais*. Tal circunstância, nos *Lusíadas*, serve de valorizar o feito de Vasco da Gama; aqui, nada faz, senão, talvez, lembrar malignamente uma acentuação menos perfeita logo no segundo verso da epopéia, de que Portugal com tanta razão se orgulha.

Contraponhamos a essa uma passagem realmente de Herculano, em *O Pároco da Aldeia*:

“Mas, dizia eu que o egoísmo da tia Jerônima era incompleto; digo mais; era incompletíssimo. Quando o sacristão vinha, alta noite, quebrar o dormir risonho e variamente ressonado do padre prior; quando à voz roufenha do ostiário alledão, despertando o pastor para ir levar as consolações extremas à ovelha moribunda e tirá-la já, porventura, dos dentes e garras

do cão tihoso, se ajuntava o trovejar ao longe da tempestade, o fustigar da chuva nas vidraças progressivas das meias janelas e o ramalhar da ventania nos dous plátanos do adro, era sem dúvida que o resmungar da tia Jerônima, aparecendo da banda da sua pocilga, com a candeia mortiça na mão e as roupinhas vermelhas do invés, tinha o que quer que fosse repugnante e vil”

Uma primeira observação nos acode, ao ler o segundo trecho depois do primeiro: Camilo nos dava a impressão de lermos uma carta, enquanto Herculano a de ouvirmos um discurso. Depois, os fatos, no primeiro trecho, são contados uns após outros; os aspectos apresentam-se separados e assim podemos apreciá-los um a um, imaginando-os à medida que o A. no-los refere. Conquanto sejam interpretações e não dados concretos (*alegre, elegante, desenvolta, formosa, soberbo*), propiciam-nos um quadro com a baronesa subindo a bordo, de braços com o barítono; tem alegria no rosto, elegância nas vestes, lepeidez nos movimentos, beleza no todo. Vemos a seu lado o cantor, todo ancho de lhe dar o braço, com um ar vitorioso. Quando ambos voltam as vistas para o cais, acompanhamos o movimento dos olhos e deparamos com o padre rindo, um riso de zombaria, que ofende, e notamos na fisionomia da irmã de Zé Fístula uma súbita contração de vexame.

È claro. Nem tudo isso está dito, mas tudo isso e mais está sugerido. O A. conta com a colaboração do leitor; sabe-o inteligente, imaginoso; não acha necessário dizer-lhe tudo.

Não assim com Herculano. A este faltou paciência para ordenar os aspectos antes de apresentá-los. Vem tudo de cambulhada, a granel; o leitor que se dê à canseira — a que o A. se furtou — de separar umas coisas das outras. Assim, ele nos está falando do resmungar da tia Jerônima, mas interrompe-se para nos fazer ouvir antes o ressonar do padre, mal distinto da voz roufenha do ostiário e (enquanto, deslembrados do sentido de *ostiário*, folheamos o pai dos burros, ou achamos que não vale a pena) já ele nos assusta com trovoada, chuva na vidraça, ramalhar de árvores; no meio de todo esse estardalhaço, ainda quer que ouçamos estertorar um moribundo e ranger os dentes o tihoso. Cruz credo! Chegou? Não. Ele quer um trovejar distante, mas uma chuva próxima; ensina-nos que a vidraça era progressiva e a janela apenas meia janela, que as árvores ramalhudas eram plátanos, dous plátanos, crescidos no adro. Tudo isso para nos segredar que alguma coisa de repugnante e vil endemoninhava o resmungar da tia Jerônima, muito mais digno de nossa atenção do que a luz mortiça da candeia e as roupinhas (não, não eram curtas; o diminutivo é hipocóristico) vermelhas, vestidas pelo avesso.

Resultado; ou passam despercebidos os aspectos que o A. quis e não soube ressaltar, ou o leitor, cansado, exausto, assustado, abandona o livro, por não achar nele a leitura repousante procurada.

Contudo, as personagens (salvo o tinioso) são boas, honestas, simpáticas, amáveis. O A. quer-lhes bem. Ele, é bem verdade, com toda a orquestração de ruídos do céu, da terra e do inferno, pretende qualificar o egoísmo da tia Jerônima pelo resmungar. Um egoísmo muito aquém da plenitude, incompletíssimo! Pois no meio de tantos roncões, do padre, do vento, dos trovões, se há de ouvir o resmungo da velha e, à luz mortiça da candeia, se há de ver o que quer que *fosse* (não o que quer que era) de repugnante e vil. Como acabam chocantes tais epítetos ao fim do trecho! E o padre? até seu rressonar era diferente; não tinha a monotonia irritante, desesperadora, do ronco vulgar dos pecadores; era variado, *variamente rressonado*, isto é, com acordes maiores e menores, bemóis e sustenidos, silvos, cliques, popismos, gorgolejos, chuchurreados, fermatas. uma sinfonia! Talvez o A. o tenha imaginado assim, mas contentou-se do alto da severa tribuna com sugerir os roncões, não pelo seu nome, vigorosamente onomatopaico, mas por um discretíssimo participio (*rressonado*) qualificando o dormir e um disfarçadíssimo advérbio (*variamente*) descrevendo o participio. Ora, uma descrição à Camilo acabaria fazendo o leitor rir do pároco, o seu herói. Demos-lhe, pois, razão.

Porém, teria Camilo, por exemplo, dado aos leitores imagens auditivas acabadas do roncar do cônego Justino?

Voltemos ao cais do embarque. Vai zarpar um navio. Há gente despedindo-se, falando alto para os passageiros a bordo ou para quem acena lenços no molhe; passam correndo carregadores a empurrar fanções ruidosos, cheios de malas ou fardos; rodam tipóias metralhando nas pedras do pavimento; sirenes apitam; carroceiros com os carroções sobrecarregados estalam relhos, bradam insultos para estimular as bestas ao difícil arranque da partida; campainhas tilintam, tinem cincerros, guizos guizalham. Nada! nem uma palavra a lembrar ruídos, rumores, bulha, agitação. Nada.

Ah! sim, registra-se um desabamento, porém, figurado, íntimo, silencioso.

Decididamente, Camilo não nos leva ao cais. Nem lá esteve pessoalmente. Soube do embarque por testemunhas anônimas: “viram-na embarcar. ”

Sirvam-nos, porém, os dois exemplos para demonstrar o que seja um estilo *paratático* e um estilo *hipotático*. Paratático é o de Camilo, na estrutura de cujos períodos predominam as frases independentes;

hipotático, o de Herculano, com o predomínio da subordinação. É como se disséssemos que no traçado do estilo de um as linhas se estendem paralelas, enquanto, no do outro, se cruzam e recruzam; um é um cafezal; o outro, um capão de mato.

Capão de mato, vá; selva bruta, não. É possível, comparando escritores de épocas diferentes, notar um aperfeiçoamento no estilo, como se os autores fossem descobrindo os tesouros da língua e aprendendo o uso deles.

Leiamos, para exemplo, um trecho das crônicas de Fernão Lopes, do século XV:

“Tratando muitos de fazerem naus e outros de as comprar, por causa de tais privilégios, e vendo el-rei como por esta cousa a sua terra se mantinha melhor e mais honrosamente, e como os naturais dela ficavam mais ricos e abastados, em virtude dos muitos carregamentos que se faziam, e querendo tomar alguma providência para ser cada vez maior o número de tais navios e para que os diversos perigos do mar não deitassem em perdição aqueles que de tal maneira suas naus perdessem, determinou fazer uma associação de todos os donos de naus, pela qual tais perdas se remediassem e seus donos não caissem em áspera pobreza”

Ou então, um trecho da *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, do século seguinte:

“Nessa ida foi necessário ir o pobre de mim, por me ver sem um só vintém de meu, nem quem me desse nem emprestasse, e dever em Malaca mais de quinhentos cruzados que alguns amigos me tinham emprestado, os quais, com mais outros tantos que tinha de meu, todos por meus pecados o perro me levou na volta dos outros que tenho contado, sem salvar de tudo quanto tinha de meu mais que a pobre pessoa, com três zargunchadas e ua pedrada na cabeça, de que estive à morte por três ou quatro vezes, e ainda aqui em Patane me tiraram um osso antes que acabasse de sarar dela”

Seria melhor o estilo seiscentista? A avaliar pelo *Pastor Peregrino*, de Rodrigues Lobo, não parece a melhora muito apreciável. Vejamos:

“Trocado o hábito de pastor, que sempre vestira, saudoso dos vales e montes onde nascera, queixoso dos campos do Mondego, que habitara, despedido das praias do Tejo, triste, só, sau-

doso e determinado começou o Peregrino seu caminho, pondo o princípio dele logo nas mãos da ventura, fiando da mais certa inimiga que tinha uma peregrinação tão duvidosa; descendo junto ao Tejo a um lugar em que se encontravam todos os caminhos daquelas aldeias, se foi pelo mais estreito deles, sem saber o lugar aonde guiava; que como era só seu intento o apartar-se, não quis fundar em sua escolha o castigo que Amor lhe deu em penitência das culpas, que outrem em sua desgraça cometera”

Que fôlego!

Sem muito trabalho, apenas com melhor ordenação e divisão das sentenças, poderia tornar-se aprazível a leitura de qualquer desses trechos. Verifiquemos isso no mais antigo:

“Por causa de tais privilégios, muitos tratavam de fazerem naus e outros de as comprarem. Por esta cousa a terra se mantinha melhor e mais honrosamente; os naturais dela ficavam mais ricos e abastados, em virtude dos muitos carregamentos que se faziam. Vendo isso, quis el-rei tomar alguma providência para ser cada vez maior o número de tais navios. Mas os diversos perigos do mar não deitariam em perdição aqueles que de tal maneira suas naus perdessem? Determinou, então, fazer uma associação de todos os donos das naus; por ela, tais perdas se remediarão e os donos não cairão em áspera pobreza”

Experimentemos agora quanto ganharia o segundo trecho, se o estilo não fosse tão cerradamente hipotático:

“Nesta ida foi também necessário ir o pobre de mim; via-me sem um só vintém, nem quem me desse ou emprestasse; devia em Malaca mais de quinhentos cruzados que alguns amigos me tinham emprestado; esses, com mais outros tantos que tinha de meu, todos, por meus pecados, o perro me levou na volta dos outros que tenho contado; não salvei de tudo quanto tinha de meu mais que a pobre pessoa, com três zargunchadas e ua pedrada na cabeça; desta última estive à morte por três ou quatro vezes; ainda aqui em Patane me tiraram um osso antes que acabasse de sarar dela”

A transformação foi muito fácil, quer no passo de Fernão Lopes, quer no de Fernão Mendes; será também assim no de Rodrigues Lobo?

Os dois primeiros, evidentemente, não trabalharam o estilo; simplesmente coseram as sentenças uma à outra, despretensiosamente

Ligavam-nas porque ligadas lhes acudiam ao pensamento. Diferente foi a redação do trecho de Rodrigues Lobo; reconhecemos logo um estilo trabalhando, ao deparar com a simetria das proposições iniciais:

“Trocado o hábito de pastor, que sempre vestira;
saudoso dos vales e montes, onde nascera;
queixoso dos campos do Mondego, que habitara. ”

Lições de Cícero, naturalmente, que as aprendera de Isócrates, para falar verdade. Percebe-se que os efeitos da Renascença chegavam a Portugal. Estamos diante dum clássico; seus períodos são amplos e arredondados. Pena é que ele, como os renascentistas em geral, não tenha sentido o desnível muito importante entre os dois idiomas: a unidade duma proposição complexa, isto é, do instrumento do estilo periódico, casava-se à maravilha com o gênio sintético do Latim, mas tolhia os passos, com uma podere estreita, ao português, de estrutura descansadamente analítica.

A influência dos clássicos reinou soberana por duzentos anos e ainda se faz sentir cá e lá, sobretudo na oratória e paradoxalmente no estilo de alguns gramáticos. Não é arguição gratuita; sirva de exemplo esta parcela extraída duma gramática escolar muito acatada:

“Avantajados em civilização aos iberos, os romanos, pelas relações que com estes estabeleceram durante a dominação de tantos séculos, como o engodo do direito de cidade, que lhes abriu de par em par as portas e (*sic*) todas as aspirações e interesses, pela difusão do cristianismo, pregado aos vencidos por seus apóstolos, que, mirando ao mesmo intuito, para serem mais facilmente compreendidos desciam à linguagem vulgar, preferindo no tecido do discurso os processos analíticos ao engenhoso e sábio mecanismo da síntese, tão ao gosto da formosa língua de Cícero, adaptando o dizer à ignorância e rudeza dos povos conquistados, empregando construções e modismos até contrários à contextura do latim literário e clássico; os romanos, dizemos, por sua política sábia, providente, firme, ambiciosa e tenaz, a qual rompia por todos os estorvos e a que tudo se curvava e cedia, com seu inelutável jugo político, lhes impuseram sua língua, eficaz e poderoso instrumento de conquista, que os fazia sempre vencedores” etc. etc. etc..

Chega, que para amostra basta uma tira, é escusado tomar a peça inteira.

É esse o mal de muitos livros didáticos, talvez da maioria, articulados, parece, com a convicção de só ter valor o arcano, hermético,

confuso; seria até ridícula, não fosse consternadora, semelhante algaravia em obras de Lingüística e de Arte de Escrever, das quais, justamente por sua natureza, era de esperar o bom estilo. Não é por nada que a malícia dos provérbios adverte: Quem sabe faz, quem não sabe ensina. É pena. Imagine-se quão suave seria a faina dos estudantes e quanto maior o rendimento dos docentes, se os autores de tais livros se resignassem ao pequeno esforço de aprimorar o estilo, lucidamente considerando a clareza a maior virtude de qualquer página escrita. Nem por serem obras de ciência obrigam os autores a evitar os ensinamentos da arte. Não é apenas questão de bom gosto e bom senso; em muitos casos é de honestidade, quando visam com a obscuridade a uma enganosa valorização de si e de sua matéria.

Quem tenha compulsado livros sobre civilizações antigas terá certamente observado, nas gravuras, como, das primitivas imagens toscas, quase monstruosas, embora não teratológicas como a dos nossos modernistas, a escultura progrediu até a delicadeza de formas das estátuas da era helenística, que já não parecem imitadas do natural, se não modelos cuja perfeição a natureza mesma aspira a atingir.

Poetas e prosadores, artistas da linguagem, dela fazendo veículo de estese, também realizam progressos. Capacitaram-se de que, nos longos períodos oratórios, a expressividade das proposições, e mais ainda a de seus termos, se dilui massificada; ao cantrário com o estilo paratático, ganha-se uma leitura expressiva, comunicando cada frase uma carga própria de emoção e, quanto menos extensa, tanto mais sentido condensando em cada um de seus termos.

Mestres do buril literário se tornaram, sem dúvida, os franceses. Onde quer que se exerceu a sua influência, melhorou o estilo dos escritores. Na literatura portuguesa, porém, quiçá por uma reação jacobina, tardou a manifestação desses efeitos.

Guerra da Cal, em substancioso e exaustivo ensaio sobre o estilo de Eça de Queiroz, atribui a este romancista quase todo o mérito da frase curta em português.

“A primeira nota estilística”, diz ele, “que salta aos olhos, ao confrontar-se uma página de Eça com outras da literatura que lhe é anterior é o evidente encurtamento da frase. Neste sentido, Eça, mais do que um iniciador, é o continuador de um movimento que Almeida Garrett havia começado e que se havia detido com a sua morte”

Há muito de verdade nessa afirmação; veremos, adiante, o que nela há de falho. Realmente, Eça — alguém, parece, já o disse —

escrevia francês em língua portuguesa. Creio mesmo que nele o afrancesamento chegara ao cúmulo de se lhe formularem em francês pensamentos que traduzia para o vernáculo. Lemos, por exemplo, em *O Primo Basílio*: “Joana, muito curiosa, *acabrunhou-a* logo de perguntas.” É o francês: “*Jeanne l'accabla de questions*”, com a diferença que *acabrunhar* não traduz bem *accabler*, que é *sobrecarregar, cumular*; ele próprio se expressou bem melhor em *Alves & Cia.*, numa situação semelhante: “Joana e Teresinha *assediam* Neto de perguntas.”

Para Guerra da Cal, Eça

“chega a um modelo essencial de frase, de linhas simples, onde a articulação está reduzida ao mínimo de coordenação e a hipotaxe é o mais aparada possível. Mas esta frase curta, nua, e as cadências menores, usadas em excesso, produziram fatalmente uma sensação de fôlego curto, de cansaço e monotonia”

Com efeito, soube Eça buscar o equilíbrio; forrou-se à tendência oratória hereditária da literatura portuguesa, vestindo os seus períodos pelos figurinos de Paris. Deu ao estilo uma fluência, uma suavidade, uma clareza e harmonia, que contrastam flagrantemente com a tradição lusitana, mas libertam as fantasias de seu gênio, para borboletearem graciosamente, cintilando ao sol, por todas as suas páginas. Jamais passam despercebidas ao leitor, que nunca se perturba na leitura, nunca é forçado a reler, a procurar lá atrás o sujeito do verbo deparado aqui adiante, a analisar o texto, a interpretá-lo, a conjecturar que diacho queria dizer o Autor neste lugar.

Eis um passo, colhido ao acaso em *Alves & Cia.*, que exemplifica sobejamente o estilo paratático predominante na obra de Eça:

“Godofredo ficou só um momento e sentiu um grande cansaço invadi-lo. Desde a véspera que seus nervos vibravam, retesados como cordas de uma rabeca muito afinada. Tudo até ali lhe parecera fácil e a sua vingança seguiria. Mas agora, um depois do outro, recebia dous choques a seguir. Machado não quisera o suicídio à sorte; este não queria o duelo de morte! E alguma coisa dentro dele começava a afrouxar, como se a sua alma se fosse cansando de se conservar durante tantas horas numa atitude sombria de vingança e de morte. Tinha um começo de enxaqueca, a enxaqueca que desde a véspera o ameaçava. Então sentou-se no sofá com a cabeça entre as mãos e um longo suspiro levantou-lhe o peito. Carvalho voltou vermelho e excitado. Tinha havido uma cena; ele pusera fora a criada. E então

destemperou: queixou-se daquela má sorte que o não deixava ter uma criada decente. Tudo uma súcia de desavergonhadas, porcas, e que o roubavam. Tinha saudades das pretas; não havia nada como as criadas pretas”

Contam-se no texto 26 orações; delas, apenas 8 subordinadas. Rareiam mesmo os conectivos e, precedidos, quase sempre, de ponto final ou de exclamação, os *e*, *mas*, *então*, mal se percebem; com isso se afrouxa, quase se anula o liame entre as frases assim coordenadas.

Nem sempre, porém, se manteve Eça fiel à religião da frase curta. Ao cabo de milhares de páginas limadas até à sistemática parataxe, percebendo, quiçá, um vago ramerrão no estilo, sentiu saudade dos alentados períodos hipotáticos, de mais largo fôlego. É então que (*Chassez le naturel, il revient au galop*) o seu estilo, cujo movimento interior, segundo Guerra do Cal, era oratório, se retempera e aprimora; já não sofre dispnéias asmáticas, nem resfolga em amplas gol-fadas; traz, sim, cheios os pulmões de puro e sadio ar serrano. Como nesta passagem:

“Numa dessas manhãs — justamente na véspera do meu regresso a Guiães — o tempo, que andara pela serra tão alegre, num inalterado riso de luz rutilante, todo vestido d’azul e ouro, fazendo poeira pelos caminhos, e alegrando toda a natureza, desde os pássaros até os regatos, subitamente, com uma daquelas mudanças que tornam o seu temperamento tão semelhante ao do homem, apareceu triste, carrancudo, todo embrulhado no seu manto cinzento, com uma tristeza tão pesada e contagiosa, que tora a serra entristeceu. E não houve mais pássaro que cantasse, e os arroios fugiram para debaixo das hervas com um lento murmúrio de cho-o” (*A Cidade e as Serras*).

Ou como nesta outra, do mesmo livro:

“Mas com o Melchior lhe afiançara que a “chuvinha só viria para a tarde”, Jacinto decidiu ir antes d’almoço à Corujeira, onde o Silvério o esperava para decidirem da sorte duns castanheiros, muitos velhos, muitos pitorescos, inteiramente interessantes, mas já roídos, e ameaçando desabar. E, confiando nas previsões do Melchior, partimos sem que Jacinto se vestisse à prova d’água. Não andáramos, porém, meio caminho, quando, depois dum arrepio nas árvores, um negrume carregou e, bruscamente, desabou sobre nós uma grossa chuva oblíqua, vergastada pelo vento, que nos deixou estonteados, agarrando os chapéus, enodilhados na borrasca. Chamados por uma grande voz, que

se esganiçava ao vento, avistamos num campo mais alto, à beira dum alpendre, o Silvério, debaixo dum guarda-chuva vermelho, que nos acenava, nos indicava o trilho mais curto para aquele abrigo. E para lá rompemos, com a chuva a escorrer na cara, patinhando na lama, contorcidos, cambaleantes, atordoados no vendaval, que num instante alagara os ribeiros, esboroava a terra dos socalcos, lançara num desespero todo o arvoredo, tornara a serra negra, bravamente agreste, hostil, inabitável”

Eis-nos longe do estilo paratático, francamente nos meandros da hipotaxe; pendem por aqui, computadas as reduzidas, 26 orações subordinadas contra apenas 5 independentes; comparados este passo e o anteriormente citado de *Alves & Cia.*, onde as independentes eram 18 contra 8 subordinadas, apura-se uma inversão violenta do processo. Eça, contudo, continua separando cuidadosamente os aspectos, não entrecruza as subordinadas umas com as outras, antes salvaguarda a clareza emparelhando-as um pouco à maneira dos oradores. *Naturam expellas furca*, advertia Horácio, *tamen usque recurret*. Não estamos, porém, de volta ao que Guerra da Cal descreve como

“frase clássica, chamada vernácula, de estrutura latinizante, ampla e frondosa, travadamente lógica, cheia de cláusulas incidentais, empolada e patética, ramificada em desdobramentos de coordenações e subordinações sucessivas”,

ao gosto de Herculano.

Não só na língua portuguesa, mas também nos domínios do espanhol, supõe Guerra da Cal, à influência de Eça de Queiroz se deva substancial melhora no estilo dos escritores, que, libertando-se, graças a ele, da tradição oratória, passou a tecer-se de períodos menos extensos e complicados.

Aqui no Brasil esse influxo terá sido extraordinariamente precoce. Andava Eça pelos oito anos, em 1843, e já teria moldado o estilo de nosso Manuel Antônio de Almeida, prodigioso autor de um livro só, que, como todos sabemos, prenunciava igualmente características do estilo de Machado de Assis, num tempo em que o genial mulato espremia as primeiras espinhas. Com efeito, quanto à contextura, os períodos das *Memórias de um Sargento de Milícias* se diriam contemporâneos de *A Cidade e as Serras*. Abra-se o livro ao acaso.

“D. Maria era uma mulher velha, muito gorda; devia ter sido muito formosa no seu tempo, porém dessa formosura só lhe restava o rosado das faces e alvura dos dentes; trajava nesse dia

o seu vestido branco de cintura muito curta e mangas de presunto, o seu lenço também branco e muito engomado ao pescoço; estava penteada de bucles, que eram dois grossos cachos caídos sobre as fontes; o amarrado do cabelo era feito na coroa da cabeça, de maneira que simulava um penacho. D. Maria tinha bom coração, era benfazeja, devota e amiga dos pobres, porém em compensação destas virtudes tinha um dos piores vícios daquele tempo e daqueles costumes; era a mania das demandas”

Desliza toda nesse movimento paratático a saborosa leitura das *Memórias*, com todos os aspectos, todos os pensamentos, todos os fatos, destacados convenientemente; roseiral e não brenha de silvados.

Mas não só a esse escritor aproveitaram as lições do escolar de Póvoa do Varzim; outro moço, um estudante de nome Álvares de Azevedo, andava a imitar-lhe as frases encurtadas em pleno Romanismo:

“Quando o escultor saiu, levantei os tijolos de mármore de meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele”
(*Noite na Taverna*).

Advertirá alguém que a emoção é necessariamente ofegante. Colhamos outro exemplo em *Macário*; é do preâmbulo, página onde fala a cabeça, não o coração:

“Não; o que eu penso é diverso. É uma grande idéia, que talvez nunca realize. É difícil encerrar a torrente do fogo dos anjos decaídos de Milton ou o pântano de sangue e lágrimas do Alighieri dentro do pentâmetro de mármore da tragédia antiga. Contam que a primeira idéia de Milton foi fazer do *Paraíso Perdido* uma tragédia, um mistério. não sei o que. Não o pôde; o assunto transbordava, crescia, a torrente se tornava num Oceano. É difícil marcar o lugar onde pára o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto, onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, e a violência da dor no crânio. Contudo deve haver — e o há — um limite às expansões do autor para que não haja exageração, nem degenerere num papel de fera o papel de homem”

A essa precoce ascendência não escapou tampouco José de Alencar:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema: Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha rescendia no bosque como seu hábito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua gerreira tribo, da grande nação Tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alizava apenas a verde pelúcia que vestia a terra, com as primeiras águas. Um dia, ao pino do sol, ela repousava em um claro da floresta. Banhava-lhe o corpo a sombra da oiticica, mais fresca do que o orvalho da noite. Os ramos da acácia silvestre esparziam flores sobre os úmidos cabelos. Escondidos na folhagem os pássaros ameigavam o canto”

Basta; não cedamos à tentação de transcrever todo esse poema. Porque *Iracema* é uma epopéia. Perguntemos, antes, se também fora da literatura de ficção andamos na pegada do genial escolar minhoto. Sim, já um pouco mais crescido, quando apontavam os primeiros pelos dos futuros bigodes, ele contrabalançou em João Francisco Lisboa as heranças oratórias de Vieira e de outros clássicos:

“É, porém, inegável que o tribunal queria menos perder de todo ao P. Antônio Vieira, do que abatê-lo moralmente, reprimindo o seu excessivo ardor de inovações perigosas, e obrigando-o a retratar-se das mais arrojadas de suas proposições; nem outra explicação podem ter as largas dilações que lhe concederam, e as muitas composições que lhe ofereceram no curso do processo, antes que as coisas chegassem à última extremidade. Em todo caso, as mostras de deferência e respeito que lhe fizeram os juízes logo depois da sentença, não podem estar com os sentimentos ativos e violentos da inveja e da vingança que se lhes atribuem. Apenas, nesta parte, será provável o da antiga rivalidade das duas ordens, o qual se satisfazia com o efeito moral, como a experiência demonstrou. Mas foi justamente essa demonstração e efeito moral que mais doeu ao P. Antônio Vieira, como para o diante teremos muitas ocasiões de ver”

Impressa desde cedo a marca de Eça de Queiroz no estilo dos escritores brasileiros, continuou a aparecer, cada vez mais nítida, em nossa literatura, tornando-se uma verdadeira tradição, muito condizente com a nossa maneira de falar tranqüila e pausada, em que se temperam variadamente os períodos, nem asmáticos, nem pletóricos, pelo menos enquanto não surgiram maníacos com pretensões a criar

maneiras de dizer que poucos entendem e ninguém adota. Assim é que fluía mansamente, para encanto das leitoras donzelas, que as havia no século XIX, a prosa suave de Joaquim Manoel de Macedo:

“O tempo das férias ia correndo de um modo inteiramente diverso do que calculara o estudante, que por isso mesmo começava a sentir-se desapontado. Luciano esperara ter de sustentar uma luta incessante, opondo-se aos projetos de seu casamento com Dionísia, e encontrara seus pais quase indiferentes a semelhante respeito. É verdade que, no dia seguinte ao da sua chegada, Eugênio lhe falara aquele assunto; logo, porém, que ouvira suas primeiras palavras anunciadoras de oposição e de repugnância, não só deixara de insistir, mas ainda lhe afirmara que não se afligia com isso” (*Uma Paixão Romântica*)

Mas é evidentemente no *Realismo* que mais forte havíamos de copiar a passamanaria francesa de Eça de Queiroz, já de negros bigodes e fiascante monóculo, combativo propugnador de *O Realismo Como Nova Expressão da Arte*. Verdade seja dita, a contextura dos períodos, formados de frases curtas ou de frases longas, não variou muito dum Azevedo romântico para outro Azevedo, realista:

“A circunstância de achar-se em um paquete, sozinho, ouvindo o rom-rom monótono da máquina e sentindo, como nos romances, as vozes misteriosas dos elementos sussurrarem à volta de seus ouvidos — encantava-o. Prestava muita atenção aos mais pequeninos episódios de bordo: olhava interessando para a grossa figura dos marinheiros que baldeavam pela manhã o tombadilho, a dançar com a vassoura nos pés; estudava o tipo dos outros passageiros, procurando descobrir em cada qual um personagem de seus livros favoritos; ao abrir e fechar das portas dos camarotes, espiava sempre, e às vezes lobrigava de relance, no fundo do beliche, uma figura palida, ofegante, toda descomposta na impudência do enjôo” (*Casa de Pensão*).

Mas não há negar que o discípulo mais fiel, inteiramente subjugado e convicto da doutrina, foi Raul Pompéia:

“Uma vez recebeu carta da província, uma das poucas que lhe chegavam por ano. Depois da leitura percebi que tinha lágrimas nos olhos. O pranto era-lhe um acontecimento na fisionomia, invariavelmente de uma pasmaceira de máscara de arame. Interessei-me por aquele sofrimento; ele deu-me a carta a ler. O pai de Franco era um pobre desembargador desterrado nos con-

fins de Mato Grosso, com oito filhos. Uma carta dolorosa. Fora entregue diretamente pelo caixeiro correspondente, escapando à curiosidade do diretor, que gostava de espiar a correspondência dos alunos” (*O Ateneu*)

Não; evidentemente, não foi a influência de Eça de Queiroz uma determinante do estilo paratático na literatura brasileira. Vimos que o grande estilista português ainda esquentava bancos de escola e já os nossos escritores conheciam e praticavam a técnica. Quando Eça atingiu o ápice da perfeição e, no dizer de Guerra da Cal,

“a escassez de construções subordinantes ou hipotáticas... e a inesperada naturalidade das justaposições e inversões, davam à prosa queiroziana um caráter agressivamente revolucionário, *inouï*, que fazia entrar em luta aberta e beligerante com os modelos da retórica consagrada”,

por aqui, ao contrário, o regime paratático bem temperado, sem nada de inaudito, nem de revolucionário, era o prato cotidiano da mesa literária.

Por isso jamais se acusará Machado de Assis de ter rompido com o passado, em guerra aberta com os seus mestres; ao contrário, foi mais fiel à tradição local do que Eça de Queiroz à sua revolução. Com efeito — pudemos verificá-lo — ao fim da carreira, recolheu-se o estandarte da sublevação aos porões da casa de Tormes, de envolta com os caixões onde por sua vez passaram a mofar os requintes da civilização parisiense. Eça voltara ao saboroso caldo-verde da oratória patriciana, como Jacinto à felicidade telúrica.

Nos romances de Machado de Assis, de fato, predominou o tom paratático, embora nem sempre em igual proporção. Em trechos apanhados, sem escolha, em duas obras da mocidade e duas da velhice, contadas as orações independentes e as subordinadas, apuramos sempre a supremacia daquelas. Ei-los:

“Lívia não se acostumou a ler logo na fisionomia do médico. Ele possuía em alto grau a faculdade de esconder o bem e o mal que sentia. Era uma faculdade preciosa, que o orgulho educara e se fortificou com o tempo. O tempo, entretanto, a pouco e pouco lhe foi adelgaçando essa couraça, à medida que se prolongava e multiplicava a luta. Então os olhos da viúva aprenderam a soletrar-lhe no rosto os terrores e as tempestades do coração. Às vezes, no meio de uma conversa indiferente, alegre, pueril, os olhos de Lívia se obscureciam e a palavra lhe morria nos lábios.

A razão da mudança estava numa ruga quase imperceptível que ela descobria no rosto do médico, ou num gesto mal contido, ou num olhar mal disfarçado” (*Ressureição*, 1872)

Independentes: 8

Subordinadas: 6

“Com os olhos fitos nessas poucas linhas, Jorge parecia alheio a tudo mais. O papel, recebido na véspera, estava amarrado, como se lhe passara pelas mãos durante um ano.

Olhava, relia e não podia entender; quando chegava a entender, não podia acreditar. O casamento de Estela era a seu ver um absurdo; mas após os intervalos de dúvida, a realidade apossava-se dele. A razão mostrava-lhe que semelhante notícia devia ser certa. No fim de dous dias tinha ele compreendido alguma coisa do silêncio de sua mãe; o motivo era, sem dúvida, o mesmo que a impelira a mandá-lo ao Paraguai. Nunca lhe falara de Estela, nem do casamento de Luiz Garcia, silêncio calculado para de todo extinguir em seu coração os derradeiros murmúrios de um amor sem eco” (*Iaiá Garcia*, 1878).

Independentes: 12

Subordinadas: 7

“Capitu ia agora entrando na alma de minha mãe. Viviam o mais do tempo juntas, falando de mim, a propósito do sol e da chuva, ou de nada. Capitu ia lá coser, às manhãs; alguma vez ficava para jantar. Prima Justina não acompanhava a parenta naquelas finezas, mas não tratava de todo mal a minha amiga. Era assaz sincera para dizer o mal que sentia de alguém, e não sentia bem de pessoa alguma. Talvez do marido, mas o marido era morto; em todo caso, não existira homem capaz de competir com ele na afeição, no trabalho e na honestidade, nas maneiras e na agudeza de espírito. Esta opinião, segundo tio Cosme, era póstuma, pois em vida andavam às brigas, e os últimos seis meses acabaram separados. Tanto melhor para a justiça dela; o louvor dos mortos é um modo de orar por eles” (*Dom Casmurro*, 1900).

Independentes: 16

Subordinadas: 3

“Se eu estivesse a escrever uma novela, riscaria as páginas do dia 12 e do 22 deste mês. Uma novela não permitiria aquela paridade de sucessos. Em ambos esses dias — que então chamaria capítulos — encontrei na rua a viúva Noronha, trocamos algumas palavras, vi-a entrar no bonde ou no carro e partir; logo dei

com dous sujeitos que pareciam admirá-la. Riscaria os dous capítulos, ou os faria mui diversos um do outro; em todo caso diminuiria a verdade exata, que aqui me parece mais útil que na obra de imaginação. Já lá vão muitas páginas falei das simetrias que há na vida, citando os casos de Osório e de Fidélia, ambos com os pais doentes fora daqui, e daqui saindo para eles, cada um por sua parte. Tudo isso repugna às composições imaginadas, que pedem variedade e até contradição nos termos. A vida, entretanto, é assim mesmo, uma repetição de atos e meneios, como nas recepções, comidas, visitas e outros folgares; nos trabalhos é a mesma cousa. Os sucessos, por mais que o acaso os teça e devolva, saem muita vez iguais no tempo e nas circunstâncias; assim a história, assim o resto” (*Memorial de Ayres*, 1908)

Independentes: 17

Subordinadas: 10

No entanto, releva notar, o predomínio da parataxe, partindo da razão de 8:6 em 1872, após ascender a 12:7 em 1878 e chegar à culminância de 16:3 em 1900, baixou sensivelmente em 1908, quando se registrou a razão de 17:10; todavia, enquanto em Eça de Queiroz se deu a inversão do processo, em Machado de Assis o predomínio da parataxe no último romance é ainda superior ao do primeiro, com uma diferença de 1:3 a seu favor, pois 17/10 está para 8/6 assim como 51/30 está para 40/30.

Curiosamente, nem Eça nem Machado me parecem ter-se dado conta de quão expressiva da mágoa e da tristeza é a parataxe quando em contraste flagrante com um contexto hipotático; pelo menos, sempre me pareceu que a continuidade desse torneio, não quebrada, lhe diluía o efeito nas passagens emotivas de seus romances.

Como quer que seja, o teor paratático é um dos méritos do estilo de Eça e de Machado, que vale a pena apreciar, mas não basta para caracterizar qualquer superioridade; ambos são admiráveis, ambos são grandes e, imitando o juízo de Tito Lívio sobre Cícero, inclino-me a pensar que um elogio digno de Machado de Assis teria de ser redigido no estilo de Eça e um elogio digno de Eça, no estilo de Machado de Assis.

* *

*

BIBLIOGRAFIA

Alexandre Herculano — Lendas e Narrativas — Tomo II 28ª edição — Livraria Bertrand.

- Aluísio Azevedo — Casa de Pensão — Nova Edição Livraria Garnier — Rio de Janeiro.
- Álvares de Azevedo — Noite na Taverna, Macário — Livraria Martins Editora — São Paulo — 1965.
- Antônio José Saraiva — Fernão Mendes Pinto Publicações Europa-América — Lisboa.
- E. Guerra da Cal — Língua e Estilo de Eça de Queiroz Trad. Estella Glatt. Editora Tempo Brasileiro Ltda. — Rio de Janeiro — 1969.
- Eça de Queiroz — O Primo Basílio — Edições de Ouro — Rio Alves & Cia. — Edições de Ouro — Rio.
A Cidade e as Serras — Lello & Irmão — Porto — 1940.
- Camilo Castelo Branco — A Corja — Lello & Irmão — Porto.
- Fernão Lopes — As Crônicas de Fernão Lopes Portugalia Editora — Lisboa.
- Francisco Rodrigues Lobo — Pastorais e Églogas Editora Educação Nacional Ltda. — Porto — 1942.
- José de Alencar — Iracema — Livraria Editora Record — São Paulo — 1938.
- João Francisco Lisboa — Vida do P. Antônio Vieira Edições Cultura — São Paulo — 1945.
- Manuel Antônio de Almeida — Memórias de um Sargento de Milícias Livraria Martins Editora — São Paulo — 1952.
- Joaquim Manuel de Macedo — Romances Livraria Martins Editora — São Paulo — 1945.
- Raul Pompéia — O Ateneu Edições Melhoramentos — São Paulo — 2ª ed
- Machado de Assis Ressureição — W. M. Jackson Inc. Rio — 1937.
- Iaiá Garcia — *idem*.
- Dom Casmurro — *idem*.
- Memorial de Ayres — *idem*.

UM PROJETO DE PIERRE MENARD (*)

José Antonio Pasta Júnior

“El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta al punto de tomar sus propias fantasmagorias por apariciones autónomas. No será ése nuestro caso, “Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”

Jorge Luis Borges.

— O livro, para Borges, é, em todos os seus níveis, a “imago mundi”: no universo tlöniano (1), cujas dimensões são o tempo e o espaço reversíveis de leitura, todos são (somos) autores e escritura e leitores. Coerente cidadão de sua incriada Tlön, o escriba cego, como convém aos narradores, desde Homero (2), não cessa uma busca ine-

(*) . — (Este estudo foi elaborado como um dos trabalhos propostos durante o curso “História das Idéias Críticas — Dostoiévski e a Crítica”, ministrado em 1974 pelo Prof. Dr. Boris Schnaidermann, meu orientador no programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada na F.F.L.C.H.U.S.P. Assim, este texto inclui duplamente os signos de sua leitura: eu o escrevi *para* Boris Schnaiderman; nenhuma motivação pessoal foi mais forte que a previsão desta leitura. Agora está parcialmente reescrito a partir de suas observações. Acrescento ainda que só pude concluir esta reelaboração graças aos subsídios que recebo da FAPESP — Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.)

(1) . — De “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de Jorge Luis Borges in *Ficciones*, Buenos Aires/Madrid, Alianza — EMECÉ, 1972.

(2) . — Adorno, T W — “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea” in *Notas de Literatura*, Barcelona, Ediciones Ariel, s/d. Adorno se refere à atitude épica “objetiva” que “parece não saber a que ater-se”, a que nos referiremos mais adiante” A estultícia e cegueira do narrador — não é casual que a tradição tenha concebido cego a Homero — expressa já a impossibilidade desesperada da empresa”

vitável de avatares, ainda de seus próprios. (3) E as inúmeras rotas desta terra parecem ter no *D. Quijote* de Cervantes um cruzamento privilegiado, um dos grandes avatares. O *D. Quijote* tem para “Pierre Menard, autor del Quijote” (4) “la imprecisa imagem anterior de un libro no escrito”, aquele que já se inscreveu na face do mundo, topos bem conhecido dos cartógrafos de Tlön. Parece pesar sobre este livro uma proibitiva pleora de metalinguagem, (e o dizemos em tempo de sua hipertrofia), que desencoraja novas tentativas. Basta verificar que, com raras exceções, aqueles que se aventuram a escrever sobre o *D. Quijote* hoje, começam como quem se desculpa ou justifica: assim D. Americo Castro (ou “Doctor”, como o chama a antipatia de Borges) (5), cervantista (há cervantistas) de grande fama, abre o seu *El Pensamiento de Cervantes* (6) com longa introdução justificativo/belicosa em que procura fazer “tabula rasa” de quase tudo que se escreveu sobre Cervantes.

Curiosa, e não menos tlöniana, é a rascante escolha de Borges para iniciar seu “Magias Parciales del Quijote” (7):

“Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad”

Em tal atmosfera só nos resta fazer nossas suas palavras e tentar um breve exercício sem pretensões que toma a forma inevitável de “close reading”, na medida em que se distancia de um modelo e segue, espelhando, o movimento do texto estudado. ,

Ainda, como diz Borges/Menard —

“El Quijote fué ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo” (8)

(3). — Cf. a respeito, Genette, Gérard — “A Utopia Literária” in *Figuras*, São Paulo, Edit. Perspectiva S.A., 1972.

(4). — “Pierre Ménard, Autor del Quijote” — Título do conto (e nome da personagem) de Borges, in *Ficciones*, pp. 47 a 59.

(5). — Cf. “Las Alarmas del Doctor Americo Castro” in *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, EMECÉ Editores, 1971 (data da sexta impressão da primeira edição de 1960).

(6). — Castro, Americo — *El Pensamiento de Cervantes*, Barcelona/Madrid, Editorial Noguer S.A., 1972. Cf. sobretudo “Introducción”, p. 13 a 22.

(7). — Borges, Jorge Luis — “Magias Parciales del Quijote” in *op. cit.* nota (5) deste, p. 65.

(8). — Borges, Jorge Luis, *op. cit.* nota (4) deste, p. 58.

Em cidadela tão bem guardada pelo zelo erudito, universitário e espanholista parece abrir-se todavia uma leve fissura, um daqueles “interstícios de sinrazón” de que falamos na epígrafe, e que aparecem no mundo e no seu duplo — o livro. Por aí talvez possamos penetrar e quem sabe descobrir alguns aspectos de sua construção.

O capítulo XX da primeira parte do *D. Quijote* parece, a muitos títulos, ocupar uma posição excepcional no conjunto do livro. Neste capítulo Sancho Panza se arvora em narrador pela primeira vez. E só uma vez mais reincide, no capítulo XXXI da segunda parte. Seu insucesso é flagrante e permanece inexplicado: Sancho *deve* narrar para preencher o tempo e enganar Don Quijote, mas depois de algum tempo de narrativa reduplicativa e tortuosa seu “cuento” se resolve num silêncio “inexplicável”, fundado numa “absurda” perda de memória. O silêncio de Sancho parece ter emulado igual silêncio da crítica e dos comentadores. É significativa a quase total ausência de comentários ao capítulo XX, uma vez que a respeito do *D. Quijote*

“las interpretaciones, glosas y comentarios suman una colosal bibliografía; las anotaciones, una selva; los estudios especiales, un océano” (9)

Quando não é denunciado por esse cuidadoso silêncio ou por um “inocente” comentário “à vol d’oiseau”, o capítulo XX, ou, mais especificamente, a narrativa de Sancho, recebe a censura da crítica tradicional. Note-se a esse respeito o azedo comentário clássico de Clemencín (10), o primeiro grande anotador do *D. Quijote*, que qualifica a brusca solução de continuidade da narrativa de Sancho de “sin motivo ni ocasión”

Com efeito, muito estranha parece a narrativa de Sancho: é o conto da pastora Torralba, que sai em perseguição do pastor, “o cabrerizo”, Lope Ruiz. Este, que, por longamente desprezado, muito a aborrecia, está fugindo com suas trezentas cabras para os reinos de Portugal. Digo, pois, que diz Sancho:

“Solo diré que dicen que el pastor llegó con su ganado a pasar el rio Guadiana”

(9). — Cf. Marin, Luis Astrana — “Cervantes y el Quijote”, prólogo a Edición IV Centenário, Madrid, Ediciones Castilla S.A.; todas as notas referentes ao texto do *D. Quijote* terão como referência esta edição.

(10). — Clemencín, Diego — cf. “Comentario”, pp. 991 a 1956, in *op. cit.* nota (9) deste. Todas as notas referentes a Clemencín — Comentario, terão como referência o texto desta edição.

que estava em época de cheia. Não havia barca ou ponte por onde atravessasse,

“mas tanto anduvo mirando, que vió un pescador que tenia junto a si un barco tan pequeño, que solamente podían caber en él una persona y una cabra; y con todo esto le habló y concertó con él, que le pasase a él y a las trescientas cabras que llevaba. Entró el pescador en el barco y pasó una cabra, volvió y pasó otra; tornó a volver y tornó a pasar otra; tenga vuestra merced cuenta de las cabras que el pescador va pasando, porque si se pierde una de la memoria se acabará el cuento, y no será posible contar mas palabra dél. Sigo pués, y digo que el desembarcadero de la otra parte estaba lleno de cieno y resbaloso; y tardaba el pescador mucho tiempo en ir y volver; con todo esto volvió por otra cabra, y otra, y otra.

— Haz cuenta que las pasó todas, dijo Don Quijote, no ande yendo y veniendo desá manera, que no acabarás de pasarlas en un año.

— Cuántas han pasado hasta ahora? dijo Sancho.

— Yo qué diablos sé?, respondió Don Quijote.

— He aquí lo que yo dije, que tuviese buena cuenta; pues, por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.

— Como puede ser eso? respondió Don Quijote. Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado por extenso, que si se yerra una del numero, no puedes seguir adelante con la historia?

— No, señor, en ninguna manera, respondió Sancho, porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabia, en aquél mesmo instante se me fué a mi de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.

— De modo, dijo Don Quijote, que ya la historia es acabada?

— Tan acabada es como mi madre, dijo Sancho.

— Digo-te de verdad, respondió Don Quijote, que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso; más no me maravillo, pues quizá estos golpes que no cesan, te deben de tener turbado el entendimiento.

— Todo puede ser, respondió Sancho; ma yo sé que en lo de mi cuento no hay mas que decir, que allí se acaba do comienza el yerro de la cuenta del pasaje de las cabras” (11)

(11). — Cf. Edição citada do *Quijote*, pp. 155/156.

Na verdade é espantoso, à primeira vista, o silêncio de Sancho, se sabemos que teria todos os motivos para prolongar a narrativa: encontravam-se entre altas árvores, alta noite, em lugar desconhecido, quando ouvem

“que davan unos golpes a compás con un cierto crujir de hierros y cadenas, que acompañados del furioso estruendo del agua pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de Don Quijote”

Este quer imediatamente “acometer” a nova aventura, mas o terror de Sancho, de ficar sozinho ou acompanhá-lo, obriga-o a imobilizar Don Quijote às ocultas, atando as patas de Rocinante, e assim safar-se do pavor e do perigo.

É, pois, “imotivado” o silêncio de Sancho. O resíduo de motivação — Sancho estaria com o entendimento “turbado” pelo medo — que já aparece dubitativamente introduzido por um “quizá”, é desmentido pela lógica paradoxal com que Sancho prepara seu indesfecho e o mantém. A lógica de causalidade que parece governar a narrativa, e que é rigorosamente mantida em todo o *D. Quijote*, é aí rompida. (12)

Toda narrativa interrompida (sempre de maneira motivada) no *D. Quijote* é mais adiante retomada e todas as histórias são levadas até o fim. Ao contrário, neste caso, só mais uma vez em todo o livro se faz menção à narrativa de Sancho: no capítulo XXIV da parte I, quando Cardenio, el Roto, o louco de Sierra Morena, vai contar sua história, inicia com este pedido:

“(. . .) habeísme de prometer de que con ninguna pregunta ni otra cosa no interrumpiréis el hilo de mi triste historia, porque en el punto que los hagáis, en ese quedará lo que fuere contando”

Ao que rebate o narrador:

“Estas razones del Roto trujeran a la memoria de Don Quijote el cuento que le había contado su escudero, cuando no ace tó

(12). — Cf. sobretudo:

a) Barthes, Roland — “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa” in *Análise Estrutural da Narrativa*, Petrópolis, Ed. Vozes Ltda., 1971.

b) Todorov, Tzvetan — *Estruturalismo e Poética*, São Paulo, Cultrix, 1970.

Ambos os autores desenvolvem uma desmontagem da narrativa que parece localizar nas relações de causalidade as ligações mais gerais e persistentes entre as unidades narrativas.

el numero de las cabras que habían pasado el río, y se quedó la historia pendiente”

Acrescentemos ainda que Don Quijote, ao ouvir insultar uma heroína dos Romances de Cavalaria, não só interrompe Cardenio como o insulta e desafia. Este efetivamente deixa de narrar e responde com uma formidável surra em toda a audiência, que inclui Sancho e um pastor, além de D. Quijote. A história de Cardenio é mais adiante regularmente retomada, completada e desenvolvida em todas suas narrativas paralelas. Ademais, nos é explicado, Cardenio é louco, tendo raros intervalos de lucidez.

Tudo no *D. Quijote* significa, tudo aí se submete à mesma paixão da narrativa que as multiplica em caleidoscópio, como nas *Mil e uma Noites*, onde tudo é pretexto para narrar. Cada nova situação é a ponta inicial de outra narrativa cuidadosamente desfiada. Ao contrário, contra toda promessa de sentido feita em cada narrativa — “houve, vai haver significação” (13) — a narrativa de Sancho realiza uma suspensão radical do sentido. Este sentido suspenso, espécie de revolta da linguagem, do fragmento, contra as constrações do discurso narrativo, acaba por ameaçar o sentido de toda a grande narrativa que o inclui.

Sabemos, ainda com Roland Barthes, que

“na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada. Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a arte não conhece o ruído (no sentido informacional da palavra): é um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história” (14).

A narrativa de D. Quijote como um todo, cobra, pois, seus direitos sobre o fragmento rebelado: isto se dá sob a forma de uma *pressão do sentido*, uma necessidade de descobrir sob as formas do aleatório alguma causalidade oculta que o justifique e reafirme a ordem ameaçada. Esta não será, já se viu, uma causalidade dos acontecimentos. O leitor, diante do episódio mais desconcertante do livro, deverá buscar essa significação em outros níveis da narrativa, onde a funcionalidade se rarefaz e pede decifração.

(13). — Barthes, Roland, in *op. cit.* nota (12) deste, p. 32.

(14) — Barthes, Roland, in *op. cit.* nota (12) deste, p. 27

Esta necessidade de buscar o sentido, de reencontrar a ordem, entra em choque, agora mais que nunca, com a tendência a manter a não-significação e descobri-la como beleza, como fonte de prazer, a alegria carnavalesca da desordem. Leiamos brevemente T Todorov:

“Existe uma espécie de consolo em encontrar, numa narrativa em que tudo é organizado, em que tudo é significativo, uma passagem que exhibe audaciosamente seu contra-senso narrativo e que forma, assim o melhor elogio possível da narrativa” (15)

A comparação entre este T Todorov e a crítica neoclássica, que só encontra aí o *erro*, a incongruência e o desprazer, é reveladora na medida em que ambos sejam a imagem, talvez hiperbólica da leitura de seu tempo.

Este mesmo texto que agora escrevemos se transforma, assim, também ele em um projeto de Pierre Menard (16) na medida em que, como Menard, procuramos “escrever” o *D. Quijote* de Cervantes, na medida em que completamos pela leitura e formatividade que ele é, realizando um percurso em direção ao sentido.

A referência feita à narrativa de Sancho no capítulo XXIV, de que acima falamos, é, todavia, menos inocente do que pode parecer à primeira vista. Como vimos, ela não clarifica o sentido da passagem, não o define. A sua citação não apenas “mantém” a suspensão do sentido: na verdade a redundância (no sentido informacional) vem instaurar a *possibilidade* de sentido, negando o “ruído” e apontando uma direção intencional.

Essa perplexidade do leitor, sustentada quatro capítulos adiante, tem os seus signos dentro do próprio capítulo XX nas réplicas e no espanto de D. Quijote. Ele é a imagem do leitor, é ele quem pergunta pelo sentido, como o fazemos, é ele ainda que no capítulo XXIV verifica a analogia entre as condições de narrar impostas por Sancho e por Cardenio, a estranha dependência e vulnerabilidade de seu discurso frente ao ouvinte: como a D. Quijote, também a nós a pressão do sentido nos assalta, a tal ponto que mesmo confirmando o contra-senso da narrativa *é preciso buscar o sentido deste contra-senso*.

A função de *leitor*, inscrita em qualquer texto e as mais das vezes dissimulada é, aqui, presentificada, evidenciada em sua dinâmica específica. Um fato importante decorre daí: a narrativa, que em geral “parece” desenrolar-se de si mesma para si mesma, começa a revelar

(15). — Todorov, T. — “A Demanda da Narrativa”, in *As Estruturas Narrativas*, São Paulo, Edit. Perspectiva S.A., 1969, p. 184 e 185.

(16). — Cf. nota (4) deste.

seu real estatuto *dialógico*. O texto acaba por *dramatizar*, assim, o próprio procedimento de leitura, nele previsto estruturalmente.

Victor Chklóvski, em uma das raríssimas referências diretas à narrativa de Sancho, vê todo o seu procedimento narrativo como aquele que

“em uma percepção de prosa () provoca a impaciência dos ouvintes e lhes dá o desejo de interromper” (17)

Este procedimento, “construído sobre um retardamento”, realiza uma “perceptibilização” da narrativa, chega a torná-la acessível à sensação. Com efeito, todo o modo de Sancho narrar é reduplicativo, desde o início:

“Digo, pues, prossiguió Sancho, que en un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, quiero decir, que guardaba cabras, el cual pastor cabrerizo, como digo de mi cuento se llamaba Lopez Ruiz y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora llamada Torralba; la cual pastora llamada Torralba, era hija de un ganadero rico. y este ganadero rico.. ”

Assim reage D. Quijote:

“Si desa manera cuentas tu cuento, Sancho, dijo Don Quijote, repitiendo dos veces lo que vas diciendo, no acabarás en dos días, dilo seguidamente y cuéntalo como hombre de entendimiento; y si no no digas nada” (18)

Se aceitarmos como explicação satisfatória a classificação de V Chklóvski, muito coerente, aliás, na sua visada funcionalista, acabaremos por “naturalizar” as reações de D. Quijote. Por trás desta verossimilhança de primeira instância se ocultam razões que a narrativa não desconhece:

As interrupções de D. Quijote têm também um valor *indicial*, pois remetem à sua *existência*. Ele, D. Quijote, é um ser todo feito de palavra narrativa; se a *outra* narrativa se instaura, se absolutiza e ameaça eternizar-se, é sua existência mesma que está ameaçada. O que será da narrativa “principal” se seus fragmentos rebelados insistem em ocupar o topo da hierarquia? O conflito entre o novo narrador e D. Quijote é a dramatização, ao nível das personagens, da grande

(17). — Chklóvski, Victor — *Sur la Théorie de la Prose*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1973, p. 78.

(18). — *D. Quijote*, cap. XX, I, p. 155.

luta interna de toda narrativa, ferida entre as narrativas que a constituem, entre a narrativa englobante e monovalente e as perturbações estruturais introduzidas pela “mise en abyme” Jean Ricardou é quem nos revela, em estudo belíssimo, o poder de contestação do discurso da “mise en abyme”, expressão, já bastante difundida, que toma emprestada de André Gide que por sua vez a tomou da heráldica, onde designa o brasão que inclui outro, etc. (19)

O sentido específico desta dramatização da narrativa, na escala das personagens, no interior do D. Quijote, parece espelhar a grande oposição que se desenvolve em toda a obra, entre a narrativa cavaleiresca e a narrativa pastoril e popular:

Sancho conta uma história de pastores, de um modo vagaroso e reduplicativo. É verossímil e cômico que ele aja assim: Sancho precisa, desesperadamente, preencher o tempo. O tempo de sua narrativa, sob um de seus aspectos, é o do *passa-tempo*. No capítulo XXI da parte II, Sancho, pela segunda e última vez, é o narrador de uma história incluída. Neste caso, Sancho *não precisa* narrar longamente. Antes tem todos os motivos para não fazê-lo: vejamos como se desincumbe da tarefa:

“— Convidó un hidalgo de mi pueblo, muy rico y principal, porque venía de los Alamos de Medina del Campo, que casó con doña Mencía de Quiñones que fué hija de Don Alonso de Mañón, caballe o del habito de Santiago, que se ahogó en la Herreradura, por quien hubo aquella pendencia años ha en nuestro lugar, que a lo que entiendo mi señor Don Quijote se halló en ella, de donde salió ferido Tomasillo el travieso, el hijo de Balbastro el herrero...” (20)

Também aí a narrativa de Sancho provoca a interrupção de D. Quijote e do famoso clérigo da casa dos Duques. Temos o mesmo modo de contar, sem a necessidade de “matar o tempo” No capítulo XX da parte I, quando é interrompido por D. Quijote, Sancho defende-se:

“— De la misma manera que yo lo cuento, respondió Sancho, se cuentan en mi tierra todas las consejas y yo no sé contarlas de otra, ni es bien que vuestra merced me pida que haga usos nuevos” (21)

(19). — Ricardou, Jean — “L’Histoire Dans l’Histoire” in *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.

(20). — *D. Quijote*, cap. XXXI, II, p. 687.

(21). — *D. Quijote*, cap. XX, I, p. 155.

Também assim narra o pastor que conta a história da pastora Marcela:

“Digo, pues, señor mio de mi alma, dijo el cabrero, que en nuestra aldea hubo un labrador aún más rico que el padre de Grisóstomo, el cual se llamaba Guillermo, y al cual dió Diós, alén de las muchas y gran riquezas, una hija de cujo parto murió su madre, que fué la más honrada mujer que hubo en todos estes contornos; no parece sino que ahora la veo con aquella cara que del un cabo tenía el sol y del otro la luna, y sobre todo haendosa (.) (etc.).” (22)

A isto agrega D. Diego Clemencín, no comentário citado (23), farta erudição em que confirma o caráter *popular* e *arcaico* destes procedimentos narrativos. Assim, o popular e o pastoril, juntos, fazem frente à monomania cavaleiresca de D. Quijote, ou melhor, à narrativa que engendra. Don Quijote “encarna” a narrativa cavaleiresca para impor sobre o “mundo” a sua “verdade”: ora, no mundo do livro, esse “mundo”, o avesso do romance de cavalaria, não pode ser outro senão o das *outras* ordens narrativas.

Esse embate de narrativas, além de ser a manifestação de uma tensão, onipresente nas narrativas, entre história e *discurso* é, pois, a dramatização das relações constitutivas do próprio *D Quijote*:

Durante toda a narrativa de Sancho se manifesta a tendência a um prolongamento excessivo do discurso, em detrimento da história. Essa tendência atinge seu ápice na contagem das cabras, em que o retardamento que é introduzido pelo discurso passa a constituir a totalidade da narrativa, através de um procedimento de homologação entre história e discurso. Essa exacerbação do discurso é a reprodução micrológica da inclusão da própria narrativa em que se produz, pois esta assume frente ao fio narrativo principal — o das aventuras de D. Quijote — um valor de discurso. Para certificar-se disso basta lembrar que a narrativa de Sancho surge quando a narrativa que por sua vez a inclui, a do capítulo XX, pede uma solução: entre as árvores ambos ouvem sons violentos e repetidos. Colocada esta “função” (em sentido proppiano), para que a história prossiga, o momento correlato deve ser a descoberta das origens do ruído. Tudo que vier antes disso, entre um ponto e outro, pertencerá à categoria do discurso e terá função retardadora. Assim é que as unidades narrativas que Roland Barthes chama “catálises” (24) marcam-se fortemente por um caráter “discursivo”, uma vez que preenchem a função fática da linguagem.

(22). — *D. Quijote*, cap. XII, I, p. 91.

(23)3. — Clemencín, D. — Comentário, p. 1170.

(24) — Barthes, Roland — *op. cit.*, nota (12) deste.

Acrescenta-se ainda à vertigem provocada por estas “mise en abyme” narcísicas, o espelhamento da narrativa também ao nível da *história*, além dessa homologia estrutural que acabamos de indicar: o perigo em que Sancho se encontra face ao ruído espantoso se configura como uma situação sem saída, um impasse: não pode ficar só, pois morreria de medo. O mesmo acontecerá se acompanhar D. Quijote. Também a um impasse chega o pobre Lope Ruiz que foge à exércanda Torralba. Esta já vem perto, e ele deve atravessar o Guadiana em plena cheia, com trezentas cabras, uma de cada vez, em pequeno barco, etc. Vemos, pois, que é estranho que Sancho pare de narrar, mas ao mesmo tempo, *do ponto de vista de uma lógica dos possíveis narrativos*, é “natural”, se é que podemos chamar “natural” a determinação do comportamento (motivação) da personagem por uma lógica da convenção. Também a história de Lope Ruiz pede a solução de um impasse, solução que deve se dar como desenlace, como culminação da motivação, satisfação de uma lógica que “s’y expose, s’y risque et s’y satisfait” (Barthes), logo, o seu *final*. O que se narrar entre este impasse e sua solução será sempre *discurso*, retardamento, passatempo, imobilização da ficção e prolongamento da narração, categoria temporal de que o movimento-imóvel do transporte das cabras é o emblema mais adequado.

Acontece que há um *grau de suportabilidade* do discurso: “O discurso pode ‘narrar’ sem cessar de ser discurso, a narrativa não pode ‘discorrer’ sem sair de si mesma.” (25) O “discurso” tem, pois, sobretudo, um *valor temporal*, e é temporalmente que será medido. Sancho ultrapassa esse “grau de suportabilidade”, e a denúncia deste fato, paradoxalmente, parece vir contida já nos próprios signos que elege: a série numérica, a da “contagem” das cabras, por ser linear, pressupõe, evidencia a temporalidade; o rio, à beira do qual o “impasse” se manifesta, é em seu fluir a imagem arquetípica do tempo iniludível. Sobretudo se este rio é o Guadiana, que inclui o radical arábico “guad”, rio. É o rio rio, como a indicar a direção intencional do símbolo na sua própria natureza. (26)

(25). — Genette, Gérard — “As Fronteiras da Narrativa” in *op. cit.* nota (12-a) deste, p. 273.

(26). — Cf. Nascentes, Antenor — *Dicionário Etimológico da língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1952. — “Rio que limita em parte Portugal e Espanha. Do árabe “wad”-rio, e do lat. Ana(Avieno). (...) Feminino no sul de Portugal, onde o povo, por etimologia popular, diz “Água Diana”. É, atualmente, um espanholismo “que deve datar do século XVI” — p. 130, vol. II. Os arabismos e a influência árabe, de qualquer forma, perpassam todo o *Quijote*. Isto é bastante bem documentado no “Comentário” de Clemencín e em livros, alguns já clássicos, como por exemplo, o *La Lengua Del Quijote*, de Ángel Rosenblat, Madrid, Ed. Gredos S.A., e o

Recapitulando, pois, vemos que em todos os seus níveis (unidades narrativas, actancial e nível do discurso), a narrativa de Sancho espelha a aventura “de los batanes” (o capítulo XX); o jogo relacional que ambos estabelecem reflete a dinâmica mais ampla entre o romance de cavalaria e o pastoril popular, imagem reduzida do embate original da história e do discurso no interior de toda narrativa.

É comprovador lembrar ainda que, batido pelo “Caballero de la Blanca Luna” e condenado a abandonar a vida de cavaleiro andante, D. Quijote quer fazer-se pastor: se uma existência narrativa lhe é impossível, ele elege a segunda grande ordem narrativa do interior do seu próprio *livro*: a narrativa pastoril. Sua morte, neste momento, não é menos radical do que seria essa “troca” de modelos: ela é apenas sua imagem — a de uma narrativa que morre *para que outra possa nascer*

Contam-se carneiros para dormir: se D. Quijote aceitasse ser contador das cabras-catálises de Sancho, de qualquer forma dormiria: se não propriamente, dormiria ao menos para a narrativa que ele é, permitindo que outra ordem afirmasse e satisfizesse sua lógica escandalosa; este sono, que não vem, é o primeiro e longínquo sinal da morte anunciada e enfim cumprida: o fim de D. Quijote, o fim do romance de cavalaria, o fim do próprio livro pela solução de seu conflito, talvez mais adiante possamos fazer eco a Foucault, o fim “des jeux anciens de la ressemblance et des signes”

O caráter dialógico da narrativa, que existe na interação narrador/leitor de que falamos, *revela-se, portanto, como a representação de um dialogismo mais amplo, que abarca todos os níveis da narrativa. Esta aparece agora como produto de um diálogo de narrativas, um cruzamento de textos, o lugar de um trabalho de linguagem. Esperamos tenha ficado claro ainda, como este caráter dialógico, neste sentido amplo que toma aqui, é estreitamente ligado a uma contesta-*

El Quijote como Obra de Arte del Lenguaje, de Helmut Hatzfeld, Madrid, Publicação, em anexo LXXXIII, da Revista de Filologia Española, pelo Patronato “Menendez y Pelayo” e pelo “Instituto Miguel de Cervantes”, na segunda edição espanhola, de 1972.

É importante ainda não esquecer que Cervantes “atribuiu” o texto das aventuras de D. Quijote a um árabe de nome Cide Hamete Benengeli. É interessante verificar como esta atribuição (como recurso convencional para tornar o discurso a mimesis de um discurso), é desmascarada etimologicamente:

“Cide es tratamiento de honor, como si dijéramos “señor”: Hamete es nombre común entre moros. Benengeli, según la explicación del sabio orientalista don José Antonio Conde, quiere decir hijo del Ciervo, Cerval o Cervanteño, y con él se designó a si mismo Cervantes, que habiendo residido en Argel cinco años, no pudo menos de alcanzar algún conocimiento del idioma común del país”

Clemencín, “Comentario”, p. 1091.

ção de qualquer absolutismo da narrativa, ou “monologismo” no sentido de M. Bakhtin. (27) Não por acaso o *D. Quijote* de Cervantes é citado no seu trabalho como uma das grandes narrativas “carnavalescas” de toda a História da Literatura. Seria quase desnecessário verificar aqui *como* ele se inclui nessa categoria: esta verificação está praticamente contida no trabalho de Bakhtin. No entanto, talvez seja interessante examinar, apenas, o aspecto de “inacabamento” da narrativa de Sancho:

“Il faut noter que la perception carnavalesque du monde ne connaît davantage le parachèvement, s’oppose à toute *fin définitive*” (28)

Este “inacabamento” no “carnavalesco” parece ser indicado por Bakhtin também em outros níveis da narrativa, quando este fala numa “destruction de l’achèvement de l’homme” (29) e registra o lugar do acaso, do devir cego, o “destin aveugle” (30)

A narrativa de Sancho permanece inacabada, mas, como vimos, de maneira desconcertante, pois esta solução ex-abrupto funda uma a-causalidade, rompendo o recurso à causalidade última do “post hoc propter hoc”, que parece ser extensiva a toda narrativa. (31) Vimos, pois, que a “carnavalização” da narrativa se faz aí na direção de uma inversão de suas condições mais fundamentais de existência, fazendo da *própria narrativa* o lugar e o tema dessa carnavalização. Não por acaso Nietzsche funda nesse mesmo ponto a sua definição mais abstrata ou geral do “dionisismo”:

“Nessa mesma passagem, Schopenhauer nos descreve o *terror* que possui o homem desconcertado pelas formas conhecidas dos fenômenos, quando o princípio de causalidade, sob uma qualquer de suas formas, parece sofrer uma exceção.

Se acrescentamos a este terror o encantamento delicioso que se eleva do fundo íntimo do homem, e mesmo da natureza, quando de uma infração análoga do princípio de individuação, teremos uma idéia da essência do dionisismo que nós representaríamos ainda melhor graças à sua analogia com a embriaguez” (32)

-
- (27) — Bakhtin, M. — *La Poétique de Dostoiévski*, Paris, Seuil, 1970.
(28) — Bakhtin, M. — in *op. cit.*, p. 221 (O grifo e de Mikhail Bakhtin).
(29) — Bakhtin, M. — in *op. cit.*, p. 163.
(30) — Bakhtin, M. — in *op. cit.*, p. 166.
(31) — Cf. nota (12) deste.
(32) — Nietzsche, F — *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1970, p. 25.

(Tanto do “terror” como do “encantamento” que nascem do rompimento do princípio de causalidade já falaram acima D. Diego Clemencín e T. Todorov.)

Ainda na perspectiva desta “carnavalização” fundada no rompimento das mais elementares “condições do narrar”, é interessante verificar que Sancho não tem fixo diante de si o *final* de sua narração. Facilmente “perde a memória” dele. Mas, na verdade, durante todo o tempo ele narra como quem não sabe a que ater-se; os aspectos de sua narrativa não parecem tender coerentemente para um desenlace. O postulado famoso de Edgar A. Poe parece colocar-se a si mesmo neste ponto:

“Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to development of the intention” (33)

Esta determinação pelo desenlace vai produzir narrativas absolutamente coesas, em que tudo, *ao final, significa*. O arquétipo deste tipo de narrativa talvez seja a imagem do *Destino*, uma determinação absoluta do “fatum” que não deixa lugar ao *acaso*, o que se manifesta na narrativa como uma supremacia do todo sobre as partes, o sentido só podendo nascer da sua conjunção. Este modelo de atividade e a narrativa que produz desenham o negativo do “cuento” de Sancho e do próprio *Quijote*, onde as partes ganham certa autonomia, o sentido não depende do “desenlace”, antes surge da numerosa repetição (34) e variação de um esquema único: o embate de D. Quijote com o “real”. No *Quijote* o sentido nasce de uma concorrência das partes; há espaço para a “revolta do fragmento” de que acima falamos. É

(33) — Poe, E.A. — “The Philosophy of Composition”, in *American Literature*, 2nd. volume, New York, Washington Square Press, Inc., 1969.

(34). — Por mais títulos do que postula, tem razão Franklin de Matos quando compara alguns “recursos expressivos” dos quadrinhos (comics) aos do *D. Quijote* de Cervantes. Lá, como aqui, o sentido e a construção da personagem se estabelecem pela *repetição*, pela contínua insistência diante do leitor, que faz brotar o sentido e o “sabor” de que fala Umberto Eco a respeito do *Peanuts*, de C.M. Schultz: “a breve estória diária ou semanal, a tira tradicional, embora narre um fato que se conclui no fim de quatro vinhetas, não funciona tomada isoladamente, mas só adquire todo o seu sabor na seqüência contínua e teimosa que se desenrola, nas tiras que se seguem umas após outras, dia após dia” — Eco, Umberto, “O Mundo de Minduim”, in *Apocalípticos e Integrados*, São Paulo, Ed. Perspectiva S.A., 1970, p. 285.

Cf. Matos, Franklin de — “Magias Parciais dos Quadrinhos”, in *Discurso* nº 2, órgão oficial do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, p. 162.

elucidativa a este respeito a sua divisão em duas grandes partes que dialogam entre si (o *Quijote* da parte II *critica* a narrativa da parte I, etc., sendo que esta parte II não prevista inicialmente, surge num confronto com o *D. Quijote* apócrifo de Avellaneda, parodiando-o, combatendo-o explicitamente e negando sua validade.) Em nenhum nível do *Quijote* é permitido um monologismo da narrativa.

A força de um *depois* que determina o *antes*, acaba por apagar, na narrativa, as marcas de sua *arbitrariedade*, de seu caráter de “construção” Posto que cada unidade na narrativa é *determinada* pelo “destino”, ela aparece como *necessária*: nenhuma outra poderia estar em seu lugar, ela parece colocar-se a si mesma sob o influxo de uma força única e avassaladora, que vem de um ponto remoto, mais adiante, no devir narrativo.

A habilidade de Poe está em postular a clara consciência e a manipulação deste mascaramento da arbitrariedade da narrativa: por levar até o fim esta *arbitrariedade* da narrativa é que seus vestígios desapareceram na obra de Poe. Para falar como G. Genette,

“A (mão) de Poe mostra-se e eu não a vejo mais” (35)

Apagada ou iludida a sua arbitrariedade, a seqüência narrativa aparece como imitação da própria realidade. O evento narrado, sendo “necessário”, será “imitado do *real*” do “acontecido”, ganha foros de “verdade”, não obstante seja construção e jogo. (36)

No entanto, o capítulo XX do *Quijote* nos faz voltar ao estupor de Valéry diante de uma frase narrativa como “La Marquise est sortie à cinq heures” (37), por trás da qual ele divisa a vertigem de possibilidade substitutivas de cada elemento componente, e mesmo da frase toda por outra qualquer, revelando sua arbitrariedade.

O tema do “caminho a seguir” é aí estreitamente identificado a “caminho narrativo” Antes de iniciar seu conto, Sancho, através de sua linguagem popular imensamente rica em refrões, adverte D. Quijote:

(35). — Genette, Gérard, “A Literatura como Tal” in *op. cit.* nota (3), p. 245.

(36). — Como dissemos anteriormente, a criação de um narrador interno, Cide Hamete Benengeli, é um recurso e pretende naturalizar, também, a narrativa, pois esta, que é diegesis, ou modo misto da mimesis aristotélica, se transforma, aqui, na mimesis de um discurso.

(37). — Valéry, P. — apud Genette, Gérard — “Verossímil e Motivação” in *Literatura e Semiologia*, Petrópolis, Edit. Vozes Ltda., 1972, p. 28.

“Erase que se era, el bien que viniese para todos sea, y el mal para quien lo fuere a buscar; y advierta vuestra merced, señor mio, que el principio que los antiguos dieron a sus consejas no fué así como quiera, que fué una sentencia de Catón Zonzorino, romano, que dice: “y el mal para quien lo fuere a buscar” que viene aquí como anillo al dedo, para que vuestra merced esté quedo, y non vaya a buscar el mal a ninguna parte, sino que nos volvamos por otro camino, pues nadie nos fuerza a que sigamos este donde tantos miedos nos sobresaltan.

— Sigue tu cuento, Sancho, dijo Don Quijote, y del camino que hemos de seguir déjame a mi el cuidado” (38)

A “aventura de los batanes” é assim “denunciada” em sua arbitrariedade. Cervantes leva sua narrativa a um impasse, mas poderia tê-la encaminhado por inúmeras outras direções. Neste ponto se insere a narrativa de Sancho, que, como vimos, caminha também para um impasse. Sancho deseja narrar longamente, narrar é preciso, mas ele desenvolve a narrativa até levá-la para um beco sem saída. Na verdade todo este procedimento se revela como uma desmistificação da lógica aí representada por D. Quijote. Não é certo que “nadie nos fuerza a que sigamos este (camino)”: Cada perigo que se apresenta assume um caráter de *prova* para D. Quijote, prova de sua “verdade” como cavaleiro andante. Seu comportamento pretende-se a prova de realidade da narrativa cavaleiresca, é determinado por sua lógica, que, repetidamente como aqui, se revela como falsa e arbitrária.

O comportamento de Sancho narrador tem, portanto, visto nesta perspectiva, uma lógica impecável. Seu “intróito” vale por uma proposição do problema da qual a narrativa que produz é a demonstração dramatizada, tornada concreta. Ela vai se tornar, em seu desenvolvimento e nas circunstâncias de sua solução de continuidade, a representação hiperbólica da narrativa que D. Quijote representa. Examinemos mais de perto o comportamento de Sancho-narrador, já que acima aludimos a seu par, o Don Quijote-ouvinte:

Vimos acima que a narrativa que mascara seu caráter arbitrário pretende homologar o próprio real. O narrador desta narrativa carrega, pois, o seu discurso, dos índices de sua “verdade” Outro não é o procedimento de Sancho, apenas levado ao extremo, por exemplo:

(38). — *D Quijote*, cap. XX, I, p. 154/155.

“ la pastora ,que era una moza roliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos bigotes que parece que ahora la veo” (39)

ao que, reveladoramente, replica D. Quijote:

“— ¿Luego conocístela tú?”

Tanto não a conheceu Sancho, que acabou de inventá-la. Além do valor de passatempo esta caracterização da personagem tem a função de produzir o que R. Barthes chama “o efeito do real” (40) “Esta imanente pretensão que o autor apresenta inalienavelmente, a pretensão de que ele sabe exatamente como foi” (41), que Adorno indica como incompatível com toda ficção moderna, sempre existiu em toda narrativa sob a forma da “objetividade épica” Trata-se desse elemento “objetivo” que “aparece sempre como elemento de estultícia, como um “não entender”, não saber a que ater-se, manter-se paralisado junto ao particular (. . .)” (42) A atitude de Sancho, nas duas vezes em que narra, é precisamente a de *multiplicar notações aparentemente inúteis, mas que pretendem lastrear de verdade a ficção*. Essa mesma atitude de fixar-se no particular, paralisar-se sobre ele, tem sua hipérbole no episódio da contagem das cabras. Aí, D. Quijote é “convidado” a “co-realizar” a passagem das cabras, acompanhando-as em rigorosa contagem, outorgando assim às cabras uma objetualidade absoluta. Veja-se que a passagem é *irreversível*: não mais se está no tempo reversível do “faz de conta”, mas diante de cabras que pretendem o estatuto de *reais*, que são as próprias coisas, o próprio objeto em sua opacidade e particularidade.

No intento de criar a ilusão para distrair D. Quijote, Sancho a destrói, pois ao absolutizá-la a desmascara, incidindo no que acima chamamos, com V. Chklóvski, de “perceptibilização” da narrativa para o seu ouvinte.

Vemos, portanto, que o elemento de “impaciência” desse procedimento “perceptibilizador” é na verdade a revelação do artifício narrativo fundado na imagem de um narrador que mascara sua arbitrariedade como uma submissão ao real:

(39). — *D. Quijote*, cap. XX, I, p. 155.

(40) — Barthes, Roland — “O Efeito do Real” in *Literatura e Semiólogia*, Petrópolis, Edit. Vozes Ltda., 1972, pp. 35 a 44.

(41) — Adorno, T. W. — “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea” in *Notas de Literatura*, Barcelona, Ediciones Ariel, s/d, p. 48.

(42). — Adorno, T. W. — “De la Ingenuidad Epica” *op. cit.* p. 38.

“Com razão a narração que se apresenta como se o narrador fosse realmente dono de uma tal experiência suscita a impaciência e *skepsis* do receptor” (43)

A modernidade do *D. Quijote* de Cervantes, colocado por Adorno no ponto inicial do romance moderno (44), se comprova também nessa problematização do narrar, manifestada na “*skepsis*” do leitor que, pondo em causa a onipotência do narrador, acaba por fazer mudar a narrativa. Durante toda a narrativa de Sancho D. Quijote faz exigências quanto ao modo de narrar, evidenciando a existência, no texto, dos códigos do leitor. Sancho obedece, mas leva à hipérbole os procedimentos exigidos. Nessa tentativa de adequar a narrativa às convenções *exigidas* pelo seu estatuto dialógico (por exemplo: “enraizar a ficção no real”, “narrar seguidamente”, atentar para que o “discurso” não supere a “narração”, etc.), Sancho acaba por criar um choque entre a *necessidade de narrar* e uma *impossibilidade de narrar*, dadas as constrações e limitações impostas pela “situação de narrativa” (45)

Preso nessa malha de contradições, sua narrativa desemboca no silêncio, na “perda da memória”:

“A fuga dos pensamentos, imagem sacrificial do discurso, é a fuga da linguagem de sua prisão” (46)

A eficácia da narração só se comprova na sua relação com o leitor:

“O narrador levanta um telão, o leitor tem que co-realizar algo já realizado, como se estivesse materialmente presente à ação. A subjetividade do narrador se consuma e comprova em sua força para provocar essa ilusão (...)” (47)

Vemos pois que a narrativa deve possibilitar a anamnesis do leitor; essa anamnesis existe em relação de complementaridade com a anamnesis realizada dentro da narrativa pelo *narrador*. Esta, por sua vez, só se realiza, como vimos, através dos procedimentos criadores do

(43). — Adorno T.W. — “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea” in *op. cit.*, p. 46.

(44). — Adorno, T.W. — “De la Ingenuidad Epica”, *op. cit.*, p. 42.

(45). — Ele cria, assim, a imagem de um narrador inepto, que *só pode existir metalingüísticamente*, ou seja, narrado por outro narrador.

(46). — Adorno, T.W. — “De la Ingenuidad Epica”, in *op. cit.*, p. 42.

(47). — Adorno, T.W. — “La Posición del Narrador en la Novela Contemporánea” in *op. cit.*, p. 49.

“efeito do real” que instauram a “objetividade” épica, estatuto que o discurso narrativo deve ter diante do receptor. Sancho perde a *memória* do que tinha que contar quando seu ouvinte, D. Quijote, não co-realiza a seqüência das cabras. D. Quijote recusa a anamnese proposta por Sancho, e, com ela, o estatuto “objetivo” de seu discurso, negando consumação à sua subjetividade de narrador. Não estranha, pois, que Sancho se *cale* estribando-se numa perda da memória. A palavra do narrador não suporta prova de verdade. Também a interrupção da narrativa de Cardênio parece nos indicar este fato.

O caráter de *linguagem escrita* do D. Quijote, tão bem demonstrado por D. Americo Castro (48), é ainda ressaltado por M. Foucault:

“Or, il est lui même à la ressemblance des signes. Long graphisme maigre comme une lettre, il vient d’échapper tout droit du bâillement des livres. Tout son être n’est que langage, texte, feuillets imprimés, histoire déjà transcrite. Il est fait de mots entrecroisés; c’est de l’écriture errant dans le monde parmi la ressemblance des choses” (49)

Se D. Quijote é *escritura*, projeto de conferir realidade ao romance de cavalaria, Sancho opõe a ele a *oralidade* de uma narrativa cheia de repetições, recurso mnemônico típico da narrativa (de origem) oral, e que ainda tem a *irreversibilidade* da palavra oral. O tempo/ espaço da *leitura* (em sentido estrito) pode ser retomado, porém não se volta atrás na linguagem oral. “Scripta manent, verba volant”: tem mais sentidos este “topos” do que lhe empresta o senso comum; assim é que se articulam a evidenciação de uma *função de memória* na narrativa e seu caráter *oral* ou *escrito*.

Confirma-se aqui a razão última por que D. Quijote recusa a narrativa de Sancho: se no D. Quijote

“chaque épisode, chaque décision, chaque exploit seront signes de Don Quichotte est en effet semblable à tous ces signes qu’il a décalqués” (50),

ele é obrigado a negar uma narrativa que se lhe contrapõe ponto por ponto. O interessante é verificar, apenas, que a narrativa de Sancho

(48) — Castro, Americo — “La Palabra Escrita y el Quijote” in *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 3º ed., 1967, p. 359 e ss.

(49) — Foucault, M. — *Les mots et les choses* Paris, Gallimard, 1972, p. 60.

(50) — Foucault, M. — *op. cit., loc. cit.* . .

lhe preparou uma armadilha. Se para D. Quijote a narrativa de Sancho é “verdadeira”, ele próprio, D. Quijote, é falso. Todavia, Sancho lhe propõe um mecanismo de homologação (realização) absoluta dos signos da narrativa (quando quer obrigá-lo a conferir realidade às cabras) que reproduz estruturalmente o mesmo movimento realizado por Don Quijote e que o *constitui* como ser literário:

Don Quichotte, lui, doit combler de réalité les signes sans contenu du récit. Son aventure sera un déchiffrement du monde: un parcours minutieux pour relever sur toute la surface de la terre les figures qui montrent que les livres disent vrai” (51)

Sua tentativa sempre decepcionada de identificar palavra e coisa, tentando *naturalizar* uma lógica de convenção está, neste capítulo XX, dramatizada e revelados seus elementos de arbitrariedade, em voltas extremas de metalinguagem que levam a narrativa à beira da “sinrazón” Fazendo confluír as principais linhas de força do *D. Quijote*, a serviço da des-naturalização dos códigos, a “aventura de los batanes” cria um conjunto de colisões espetaculares, cuja dinamicidade irreduzível a erige em referência privilegiada da crítica das ideologias. É esta sua específica des-organização da linguagem, sua capacidade de iluminar pelo choque um mundo de *outras* possibilidades, que a torna especialmente hábil a participar (com algum privilégio no interior de todo o *D. Quijote* que a inclui), desta outra construção exemplarmente irônica e corrosiva que é *A Ideologia Alemã*, de Marx e Engels. (52) Na verdade, o silêncio da crítica tradicional e especializada não é, digamos, excessivamente estranho.

(51) — Foucault, M. — *op. cit.*, p. 61.

(52). — Engels, Friedrich e Marx, Karl — “Concile de Leipzig”, in *L’Idéologie Allemande*, Paris, Éditions Sociales, 1971.

Cf. sobretudo às p. 303, 315 e 493. Esta crítica a Bauer e Stirner utiliza largamente a paródia e a citação do *D. Quijote* de Cervantes. É sobretudo interessante verificar que, à p. 315, Marx e Engels revelam aguda percepção do caráter de “burla” e “espírito” do “cuento” de Torralva (a quem atribuem erroneamente a posse das cabras, assim como confundem “batanes” com moinhos de vento na p. 303. Todavia, ao contrário da crítica tradicional, se sua leitura não é atenta aos pormenores não é obnubilada com relação ao essencial). Apontam ainda, de maneira indireta, o seu caráter de linguagem que se instaura operando uma radical separação com o real, e que tenta, na verdade, encobri-lo ao substituir as relações que o constituem pelas relações internas instauradas pelo próprio discurso como universo autônomo. Entretanto, rastrear e verificar a leitura do *Quijote* feita por Marx e Engels é já um outro trabalho.

UM CONTO DE GADDA, QUASE SINFONIA

Julia Marchetti Polinesio

LA MAMMA

Esse conto de Carlo Emilio Gadda é um fragmento do romance “La cognizione del dolore”, mais precisamente, o início da segunda parte, composto entre 1938-1941, mas aparecido em edição definitiva somente em 1963, em Einaudi, Torino. Sob essa mesma forma de conto o fragmento já fazia parte de “Novelle dal Ducato in fiamme”, Firenze, Vellecchi, 1953, e passou depois, inalterado, ao volume “Accoppiamenti giudiziari”, Milano, Garzanti, 1963.

A ação do romance desenrola-se num imaginário país da América do Sul, entre os anos de 1925 e 1933, daí os nomes geográficos espanhóis e os vocábulos inspirados nessa língua, que, como veremos, Gadda às vezes, emprega.

A personagem é a figura da mãe, velha e só, porque o filho mais moço havia morrido na guerra e o mais velho, “che andava i cammino degli uomini”, vivia afastado de casa. Trata-se de romance autobiográfico, mas a realidade transcendente é, no caso, o que nos importa conhecer na sua mais profunda vitalidade artística.

O elemento fundamental do conto é o tempo, tomado nas duas dimensões, humana e eterna, e nessa atemporalidade imerge a mãe, símbolo trágico, universal e eterno da maternidade. O tempo presente lhe é quase estranho, sugerido em contraste com o seu verdadeiro tempo, todo interior:

“ma che cosa era il sole? quale giorno portava? sopra i latrati del buio. Ella ne conosceva le dimensioni e l'intrinseco, la distanza dalla terra, dai rimanenti pianeti tutti: e il loro andare e rivolvere; molte cose aveva imparato e insegnato: e i matemi e le quadrature di Keplero che perseguono nella vacuità degli spazi senza senso l'elisse del nostro disperato dolore”

Aí está também a transfiguração matemática da realidade sensível, a introjeção do mundo externo, do explicável no inexplicável, a representação do infinito.

O sol e a luz, símbolos da vida e da realidade quotidiana —

“e intorno alla casa si vedeva ancora la campagna, il sole” —

aparecem em oposição ao mundo sombrio em que vive a mãe, caracterizado por termos que sugerem esse estado de pavor:

“orribile, pauroso (pavoroso), tetro, orrore, tenebra, secolitenebra, terribilmente, ferocemente”

A sugestão de trevas, de horror, adquire maior intensidade quando tais palavras, entre vírgulas ou no fim da frase, são como que destacadas e vibrantes:

“una scheggia di tenebra, orrenda” — “lontani i figli, terribilmente”

A dimensão da tragédia é dada pelos símbolos:

“fulmine, uragano (ameaça, destruição) — muro (limitação) tarlo (= cupim; corrosão) — scorpione, moscone (morte) — cipressi (cemitério) — mosche (usado com insistência, ora como solidão, abandono, ora como morte)”

A morte é presença constante, desde a evocação do filho mais novo

col volto ridonato alla pace e alla dimenticanza, privo di ogni risposta, per sempre”

até a própria condição da mãe que, não pertencendo mais ao mundo dos vivos, está imersa num interregno de sombras:

“non era piú persona, ma ombra”

O movimento descendente, que preludia a morte real, é por isso usado com tanta insistência:

“Ed ella si raccolse come poteva nella sua stremata condizione a ritrovare un rifugio, da basso, nel sottoscala: scendendo, scendendo, in un canto” — “scendendo, scendendo, giú, giú, verso

il buio e l'umidore del fondo" — "Le dita incavatrici di vecchiezza parevano stirare giú,giú, nel plasma del buio, le fattezze di chi approda alla solitudine"

Note-se também a insistência com que Gadda repete os indicadores do movimento descendente, força contra a qual não é possível resistir. Arrastada para a consumação do seu destino, a mãe, no entanto, não compreende a razão desse sofrimento e indaga repetidas vezes: "perchè, perchè. " Usando essas interrogações contínuas Gadda molda sua personagem numa angústia que, quase infantil, não pode compreender o que acontece:

"la tenebra delle cose e delle anime areno un torbido enigma, davanti a cui si chiedeva angosciata (ignara come smarrita bimba) perché, perché"

A linguagem, em correspondência ao tema trágico e clássico é também clássica, coesa, límpida, patética, sem as distorções lingüísticas usadas em outras obras do autor. Predominam aqui termos eruditos: "rancura, calura, remigare, capegli" e arcaísmos: "famiglio (servidor doméstico), spera (por sfera, como em Dante), genti (cuja carga histórica o próprio Gadda explica numa nota especial). Apenas uma quebra dessa coesão da linguagem está nos termos de inspiração espanhola, evocadores do ambiente geográfico em que se desenrola a ação: un bicchiere di *Nevado*, naranza, por suerte, Tierra Caliente, Pequeño.

Nessa transfiguração da realidade o clima supra-real e cósmico está nas metáforas quase ilimitadas de todo o conto. As mais impressionantes, mais características e de maior efeito são as que se referem ao tempo, na dimensão atemporal já aludida:

"il tempo dissolto — i giorni vuoti — i latrati del buio — la nullità stupita dello spazio — il vuoto delle cose — la buia voce dell'eternità — il fulgore del tempo — una favilla dolorosa del tempo — una scheggia di tenebra"

Tantas são, que transformam, por assim dizer, todo o conto numa única metáfora, o que coincide com a própria condição da poesia.

*

O conto divide-se em três partes, que eu gostaria de chamar "movimentos", de tal forma sua composição, desde as primeiras palavras "vagava, sola, nella casa" repetidas adiante mais duas vezes como motivo melódico evocativo de solidão e angústia, lembra a de uma sinfonia. Não posso deixar de pensar na 6.^a Sinfonia de Beethoven, pela

semelhança profunda que existe entre o temporal da música e do conto, e a bonança sucessiva. O terror dos homens pelas tormentas, a angústia provocada por elas, a alegria ao rever o sol, que não são invenções particulares mas sentimentos existentes no subconsciente de cada um e transmitidos com o patrimônio coletivo da humanidade, foram captados pelo gênio criador e transformados em arte.

A primeira parte — ou movimento — do conto inicia com sugestões de ameaça:

“— il cielo, cosí vasto sopra il tempo dissolto, si adombrava talora delle sue cupe nuvole; che vaporavano rotonde e bianche dai monti e cumulate e poi annerate ad un tratto parevano minacciare chi è sola nella casa —”

e aumentam em intensidade até chegar a paroxismos de loucura. O temporal, aqui, é a manifestação exterior, a materialização da tragédia vivida pela mãe.

Com uma sugestão de esperança e de luz dada pela lembrança do filho vivo inicia a segunda parte —

“Questo nome le si posò lieve sull’animo: e fu cara parvenza, suggerimento quasi di mattino e di sogno, un’ala che trasvolasse, una luce” —

Lembra-nos o Allegretto da Pastoral, em que o sol e a bonança devolvem aos homens a tranqüilidade perdida. À medida que a luz se torna mais intensa e mais doce a solidão é interrompida por uma presença humana:

“Il zoccolante passo del contadino risuonò sull’ammatonato di sopra Rinfrancata ella rivide chiarità dolci e lontane del paese e nella memoria le fiorirono quelle paroie di sempre: “Apre i balconi — apre terrazzi e logge la famiglia”

Inspirado nesses versos de Leopardi, do Canto “La quiete dopo la tempesta”, Gadda compõe um interlúdio lírico de tranqüilidade e paz, e propositadamente reconstitui o clima criado por aquele poeta ao sugerir a alegria pela volta dos homens ao trabalho, depois do temporal. Encontramos a mesma sensação de paz no Allegretto da Sinfonia de Beethoven que, estranhamente, esse conto recorda.

A semelhança sentida entre o conto e a Sinfonia Pastoral, bem como a semelhança intencional que Gadda criou com a citada lírica de Leopardi nos evidencia uma decorrência de raízes que alimentam

a criação artística individual, fundamentadas no inconsciente coletivo comum a todos os homens. A locução adverbial “di sempre” que precede os versos de Leopardi indica que estes, vindos inconscientemente à memória da personagem, ultrapassaram o poeta, porque se incorporaram na alma do povo italiano tornando-se parte de um patrimônio comum.

Na parte final do conto a similitude entre este e 6.^a Sinfonia acaba. Enquanto Beethoven cria um clima de luta e esperança, Gadda recai na tragédia.

A mãe, depois de uma pausa, mergulha novamente no sofrimento inexorável. Após o retorno ilusório ao mundo dos vivos, uma breve passagem ainda de esperança, conduz à 3.^a parte, em que se cumpre e se consuma o seu destino trágico:

“Le sembrò di assistervi ancora dalla terrazza di sua vita, oh! ancora, per un attimo, di far parte della calma sera. Si sentí ripresa nel flusso antico della possibilità, della continuazione: come tutti, vicina a tutti”

Mas a ilusão logo se desfaz. Fecham-se para ela as possibilidades de continuação e de vida:

“Il volto in quelle pause le si pietrificava nell’angoscia nessun battito dell’anima era piú possibile. non era piú persona, ma ombra”

Não luta mais. “Congiunse le mani”, e, vítima, aceita passivamente o seu destino.

Temos nessa figura gadiana a encarnação da mãe universal, que vive no substrato da tradição cultural da humanidade desde os seus primórdios até hoje, com todas as feições adquiridas e modificadas pelo processo evolutivo do pensamento humano, mas imutável, sempre, na sua unidade trágica. E esta, como veremos, assume vários aspectos externos, sem contudo se dissolver, mantendo, ao contrário, sua perfeição intrínseca.

O vulto épico da mãe, nos momentos de luta contra o destino que lhe rouba o filho predileto, ao lembrar-se do segundo vislumbra uma possibilidade de salvação. Mas este momento é fugaz e transitório porque logo depois o desfecho já está cumprido:

“nessun battito dell’anima era piú possibile . . . non era piú persona, ma ombra”

As figuras da tragédia grega não compreendem a causa do seu sofrimento, assim como não a compreende a personagem de Gadda, que se pergunta angustiada:

“perchè.. perché. ignara come smarrita bimba”

Entretanto, a consecução do destino nesta mãe não se reduz a uma consciência puramente trágica, iluminada apenas pelo mito, porque existe em nosso conto a relação da criação poética com o acontecimento real: ela sofre pela ausência do amor perdido mas também pela distância que a separa de Gonzalo, seu filho vivo. A unidade desse clima trágico não recai expressamente sobre a personagem principal, mas enfatiza a interdependência dos caracteres e contrapõe ao universal a singularidade da estória. Vemos assim que gradativamente, por partes, encontra-se nessa “mãe” de Gadda, a contrafação das figuras trágicas através dos vários “tempos” da história.

A figura da mãe torna-se também virgiliana quando passa do desespero em que vive aos momentos líricos de ascensão e esperança, o que se pode observar melhor em toda a segunda parte do conto. No movimento ascendente do seu retorno ao mundo dos vivos passa do clima trágico para um lirismo que no mundo antigo era desconhecido. Supera “virgilianamente” a inexorabilidade do destino quando, das profundezas do seu sofrimento, tem o vislumbre de que seu sacrifício, unido ao de outros seres, talvez não seja completamente vão:

“Forse, cosí, l'atrocità del suo dolore non sarebbe vana a Dio”

Conforma-se a uma vontade superior e, ao unir as mãos “congiunse le mani”, emerge de uma profunda dimensão cósmica, antiga e cristã, para enraizar-se na mais atual e feminina modernidade de todos nós.

Para terminar cito Gadda numa de suas expressões:

“L'adozione del linguaggio è riferibile a un lavoro collettivo, storicamente capitalizzato in una massa idiomática, in una deformazione; questa esperienza insomma travalica i confini della personalità e ci dà modo di pensare a una storia della poesia in senso collettivo”

Com isto completamos o ciclo deste trabalho coletivo historicamente capitalizado na massa idiomática, que é o desenvolvimento supremo da arte humana. No nosso caso a linguagem poética, de for-

mação que exorbita a personalidade, expõe o mundo da poesia na sua maior dimensão humana. É a própria humanidade que nos explica sua história. (*)

(*). — Este artigo foi elaborado sobre a leitura de “La mamma” de Carlo Emilio Gadda in *Accoppiamenti Giudiziosi*, Milano, Garzanti, 1963, e C. E. Gadda “I viaggi la morte”, Milano, Garzanti, 1958.

A DESCIDA AOS INFERNOS EM JOSÉ RÉGIO

Luiz Piva

A temática dos Infernos é dos traços mais características da poesia regiana. Revela-nos esta um constante movimento de descida ao interior do eu na expectativa de surpreender os segredos do mundo pessoal. Contínua e sempre renovada aventura, a descida aos Infernos manifesta o conflito existente no poeta, que anela conhecer, e o desconhecimento que tem do ilimitado subsolo da alma. O querer atingir-se, o querer chegar ao conhecimento do fundo de seu eu, é dos mais fortes desejos de Régio:

“E eu morro deste ardor, que nada acalma,
Com que aspiro debalde à minha própria alma”
(“Versos da Bela Adormecida”)

Já em *Poemas de Deus e do Diabo* surge nítida a tendência de José Régio para a auto-análise, para o esquadrihamento do mundo interior:

“Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço. ” (1)
(“Narciso”)

A adjetivação e determinadas expressões de “Narciso” traduzem bem o caráter de enigma e subterrâneo de que se reveste a composição.

(1). — A respeito, lembramos as seguintes palavras de Eugênio Lisboa: “*Poemas de Deus e do Diabo*, livro impiedoso e revoltante, é o começo de uma longa e patética autobiografia que vai seguir-se; o resultado de muitas horas de antiga e precoce genial-solidão interrogativa de um agudíssimo espírito sobre si implacavelmente debruçado com amor, inquietação, escrúpulo, orgulho e, quantas vezes!, horror. De um espírito que infatigavelmente não cessará de a si mesmo interrogar; e também aos homens, a Deus; mas que desde logo nos aparece tão sedento de saber, como desesperadamente convencido de que a resposta não virá”. *José Régio. Nota Bio-bibliográfica, Exame Crítico e Bibliografia*, Porto Livraria Tavares Martins, 1957, p. 38.

Dobrar-se sobre o “próprio poço” é descer aos Infernos e é nesta descida que o poeta espera cumprir-se.

Bem cedo se manifesta em José Régio o pendor para a sondagem do mundo íntimo:

“E me estudo
(Eu já me estudo.)
E me estudo,
A mim”

(“Colegial”)

É o próprio autor quem nos aponta sua tendência para a observação da alma humana:

“ várias circunstâncias precocemente haviam desenvolvido em mim certa faculdade natural de encarar a vida interior do homem — os seus sentimentos contraditórios, as suas tendências diversas ou adversas, os seus combates entre o bem e o mal, os seus impulsos de afirmação individual em desacordo com o seu sonho duma pacífica vida familiar, social, colectiva, — talvez tenha sugerido por que me sentia dolorosamente *exposto* na exposição dos meus versos” (2)

Linhas depois acrescentaria: “Precocemente inclinado, pois, a ocupar-me das coisas da vida interior, muito naturalmente me debrucei sobre mim próprio; muito naturalmente comecei a falar de mim” (3) Cavar no mundo interior — não só de um ponto de vista estético —, mas também assumindo posições de tonalidade científica é, — nos dizeres do próprio Régio — uma característica de contínuo presente e ligada a sua estrutura psíquica. “Cavar e escavar no mundo, — fado, meus senhores!” A vontade de apreender a verdade de seu mundo pessoal está expressa em versos como estes:

“Desci, desci nas sombras e no frio,
No silêncio desci, desci mais fundo. . ;
“No muro circular e fugidio
Se espelhou meu suor de moribundo.
Que o poço era sem fundo, mas desci-o,
Desci-o até supor achar-lhe fundo”,

(“A Longa História”)

(2). — RÉGIO, J., “Introdução a uma Obra”, in *Poemas de Deus e do Diabo*, Lisboa, Portugália Editora, 6ª ed., 1965, p. 119.

(3). — *idem, ibidem*, p. 127.

em que a insistência no descer traduz bem a ânsia que domina o poeta, ânsia de captar o autêntico que estaria no mundo interior do indivíduo, um autêntico sempre em conflito com o circunstancial e o convencional da existência. É “descendo e transcendendo todos” que o poeta compõe seus poemas, sendo seu destino conquistar os mundos que nele há. Sonhou escrever um grande poema em que se desse inteiro, com toda sua abissal complexidade:

“lede nos silêncios dos meus pequeninos
poemas o grande Poema sempre sonhado
nunca dado”

(“A Corda Tensa”)

As grandezas íntimas tentará ele desvendá-las tanto quanto possível e a amiudá-las até onde puder, e sobre si mesmo dobrado procurará transpor o muro, pois além dele está a verdade. O muro, porém, ninguém o transpõe sem catábase.

Em José Régio, a catábase constitui o cerne de muitas de suas páginas, não raro ligada à noite, ao espelho, como elementos genetrizes, escatológicos. Observa-se ser freqüente a “descanso ad Inferos” durante a noite. É quando a solidão é maior e o sono teima em não vir, que o poeta concentra os olhos “sobre o umbigo”, e, — “alguém vem!” Trava-se então o combate: “E nós lutamos toda a noite” É a meio da noite morta que lhe fala “o diabo mais constante/ De quantos vêm vindo” Noite de estranha atmosfera, de luar amarelo, serve de palco para o surgir dos vultos de Cristo e do Diabo. A “chaga” se lhe abre e se faz sentir o eu secreto:

“Pela noite, esse Grito alevantou-se
Dos mais escusos longes do meu ser”

(“Vocação”)

Nem poderia ser de outro modo, pois, “A noite remexe todos os paús do ser, ergue todos os medos perante si próprios” (4) Em “Narciso”, o poeta está à espera da “noite estranha”, que lhe dê o gozo e a posse de si próprio. São as horas noturnas que o vêm assentar no papel as agonias diárias, que o contemplam a perscrutar as profundidades desconhecidas do ser:

“Gozava sonhos de oito como relâmpagos de sangue
E em que descia em mim até ao fundo”

(“O Diário”)

(4) — RÉGIO, J., *O Príncipe com Orelhas de Burro*, Lisboa, Inquérito, 4ª ed., s.d., p. 217.

Importante a presença do sonho, pois ele é o intermediário junto a essas profundidades ignoradas. Somente quando se tolda a luz do eu consciente chega até nós a luz do eu secreto. (5) É ainda de noite que o Anjo aparece e sagra o poeta:

“Sobre mim o meu Anjo se inclinava.
Entre a minha garganta e os peitos nus,
Os seus dedos rubro como brasas
Traçaram o sinal da cruz”

(“O Fértil Desespero”)

“A meio da noite” o Poeta Doido, delirando, caminha até o vitral, a sonhar que

“.. para lá
Daqueles doirados velhos,
Daqueles roxos mordidos,
Que morriam
Sobre o fundo espesso e negro”,

havia

“Qualquer coisa bem ao perto
Que o chamava de tão longe...:”

A luta entre Jacob e o Anjo decorre de noite. Subjugado o Rei, o cenário se inunda de luz, e atingida a libertação pelo total aniquilamento do homem velho, morre o Rei ao surgir da alvorada, o nascer de um novo dia, símbolo do homem novo.

Em José Régio parece haver uma consciência do estar-só-no-mundo, um estar angustiado. Essa consciência do estar-só-no-mundo transparece na reiterada utilização da figura do espelho, que funciona como uma retificação de sua posição existencial de poeta que sente a

(5). — A propósito, lembraríamos as palavras de Leo Talamonti: “Las dificultades que encontramos al individuar este nuestro *partner* secreto, y al reconocer sus posibilidades, derivan del hecho de que su luz no puede alcanzarnos más que cuando se ofusca la del yo consciente, punto de apoyo de la existencia diurna, y en los estados de sueño en general. El universo sensible nos absorbe, en efecto, demasiado, como para que podamos darnos cuenta, a menos que sea por casualidad y fugazmente, de aquella otra modalidad existencial que concierne a nuestro psiquismo secreto, y a la que coreesponde un universo de las más amplias posibilidades (y, por tanto, también más fundamentales)”. *Universo Prohibido*, Barcelona, Plaza & Janes, S.A., Editores, 2ª ed., 1971, p. 63. Tradução de Vicente Villacampa. Título original: *Universo Proibito*.

necessidade de projetar um “eu” deformado. A imagem do espelho põe a descoberto ainda mais a realidade:

“Em frente, no meu espelho,
Alguém me espreita,
Alguém me atrai, me repele.
Tem um sorriso de velho. ”;

“Lá nos abismos do espelho,
Aquele tal que me espia,
Me seduz e me repele,
Tem um tique de ironia
Na boca fria”

(“Nocturno”)

Em “Jogo de Espelhos” há todo um desmentido da duplicidade de ser do Poeta:

“De dândi, volto, pois, aos clubes e aos salões.
Visto a minha grandeza ante o furor deles e delas.
Sofro, superiormente, obscenidades e empurrões.
Sento-me, triste até à morte, a olhar os vidros das janelas.
Ora no espelho em frente, uma caricatura,
Um rosto cego, mudo, escanhado, empoadado,
Garante-me que sou aquela compostura,
Esse sepulcro caiado.. ”

É pelo espelho que Leonel chega ao conhecimento de sua realidade física. “Vê-te!”, diz-lhe o Aio. E diante do cristal, esgarçado o turbante, empinam-se-lhe as orelhas, peludas, compridas.

“O sarcástico espelho lá estava em frente, a demonstrar-lhe a pavorosa certeza; e ante a grotesca autocaricatura, tudo se lhe representou ao vivo como real” O príncipe está de posse da verdade, e “antes de saber o que ao presente sabia não sabia nada, só agora os olhos se lhe começavam a abrir, toda a sua inteligência anterior fora antecipada e falsa, toda a sua ciência vã”

A descida “aos abismos do espelho” revela-nos a disposição constante de Régio para o autoconhecimento, para a dissolução das aparências, a queda da máscara, a preocupação de um cotidiano a desmistificar.

A queda é condição imprescindível para a salvação do homem, ocupando na literatura regiana um lugar de relevo. O Bobo de *Jacob e o Anjo* quer a queda completa do Rei, pois é no extremo do aniquilamento que a Verdade se revela:

“— No extremo da miséria, da humilhação, do desespero . . . , como no cúmulo da alegria! lá onde o homem sente que já não pode mais, como uma corda tensa ao máximo, e se não sente ainda satisfeito, como se a corda não dera ainda o som requerido . . . lá dá o salto!

É nesse extremo que tantas vezes *Ele* se revela . . . ”

A realidade, o quase estado de graça são magnificamente expressos em “Sarça Ardente” Depois de ter passado calafrios pelas grandezas da Natureza, volta-se o poeta para outra realidade:

“Na voz do mar só me ouço a mim, que choro;
Nos lamentos do vento, a mim me escuto”

“Sarça Ardente” traduz a passagem do eu particular, mesquinho e limitado, para o eu transcendente. O eu particular faz-se presente nos versos

“E em tudo, o que vi eu? Um homem!: eu;
Eu. . , — que alonguei meu metro e tal de altura
Às infinitas amplidões do céu
E ao ventre a arder da Madre Terra obscura;
Eu, cujo vulto exíguo recolheu
Toda a disformidade ou formosura,
E em tudo mais não viu do que um destino:
O desse seu tamanho pequenino!”

.....
“Eis-me. . , tal qual!: Estreito mais que estreito,
De mim próprio cadáver e ataúde,
Beijocando e esmurrando o próprio peito
De olhos em alvo e os dedos nos alaúde,
Devedor apregoando o seu direito
E os seus vícios entoando por virtude,
Bicho da terra, vil, e tão pequeno
Que nem sequer aprende a ser terreno. . . ”

Na faculdade de se *ver* limitado ao seu eu particular, como na vontade de ultrapassar tais limites exprime o poeta — no dizer do próprio José Régio — o advento do eu pessoal, primeira etapa para o eu trans-

cedente. Mas quando, como, onde, ter-se-ia erguido “Esta assim vera efígie do que eu era?” Não sabe o poeta dizê-lo, sabendo apenas que

“O Quer Que, Quem Quer Que me conhecia
Nos míseros limites do meu termo
Só com mos conhecer mos destruída,
Enchia de esperanças o meu ermo,
E por tal dom de ver-me pequenino
Me fazia maior do que o destino!”

A Libertação é acompanhada de uma grande euforia:

“Dançai!, ó estrelas, que seguis constantes
Vertigens matemáticas fixadas!
Delirai, e fugi por uns instantes
À trajetória a que ides algemadas!

.....

Anjos!, abri-me os pórticos dos céus,
Que em minha noite é dia.. em mim é Deus”

O conhecimento do mundo pessoal, apesar de sua importância, parece constituir privilégio de poucos. Obra-prima do universo, surge o homem aos olhos de Deus como algo sem par, pois o criou à sua imagem e semelhança. De sua grandeza e valor tem o homem conhecimento desde as mais remotas eras. O que ele continua a ignorar, apesar dos esforços de muitos, é o admirável mundo que traz dentro de si. O homem, até o presente, não se deu conta do que é capaz de realizar não só no plano individual como no coletivo. De suas imensas possibilidades conhece apenas uma pequena parte. A causa disso residiria no fato de que reduzimos a vida espiritual ao mínimo, e à vida material concedemos o máximo de nossas atenções. Talvez também porque não nos damos conta dos fatos verdadeiramente importantes de nosso existir. Levado pela imperiosa necessidade de sobrevivência física, o homem, hoje mais do que nunca, vê-se impossibilitado de sondar seu íntimo, de contemplar-se, de ver-se.

Torna-se necessário regressar às nossas fontes primitivas, “nascido de novo” É preciso dizer um não ao mundo das aparências, exclamando com o poeta: “Não vosso, porque aspiro a reintegrar-me aos céus” A salvação do indivíduo e da sociedade só será possível quando cada um de nós for um novo homem:

“ venho salvar-te; vais tornar a nascer” (6); “Ai de quem nunca morre em vida, que está morto para sempre” (7)

Nascer de novo é morrer o “homem velho”, renunciar a tudo que tolhe o caminho da concretização espiritual, desvencilhar-nos da mesquinhez de uma existência de meras aparências, quase toda voltada ao que é efêmero. Surge daí o “homem novo” Entretanto, “É em cada um de nós que o homem novo tem de nascer! em cada um de nós que o mundo novo se há-de gerar” (8) Os caminhos da reforma interior são os caminhos do progresso: A reforma da sociedade só será possível quando cada um de nós for um novo homem.

Renascer é retornar às nossas possibilidades de criança. A verdade da infância que é preciso reencontrar. Há na poesia de José Régio a consciência da morte do menino, valores da infância que a vida se encarregou de destruir:

“E tenho medo, também,
Desses dois astros
Com que me persegues, Mãe!
Que eu matei esse menino
A quem deste de mamar,
Que teve um berço, e embalaste”

(“Nocturno”)

Mas, o menino é o que há de mais sublime, não podendo desaparecer, e se o matam neste mundo, sobrevive no outro:

“Lá longe, algures, noutra mundo, em outra idade,
Existe Aquele que já fui,
Vive o Menino que eu, aqui, morri”

(“O Fértil Desespero”)

O infantil é constante na literatura regiana. Para José Régio a infância é a idade que dá possibilidades para todos os caminhos. Nos pequenos está viva a melhor parte do ente humano. Esta, porém, com o correr do tempo, passa a dormir o mais profundo sono. O paraíso, contudo, não está totalmente perdido. Não estaria em nós mesmos? O paraíso é o desdobramento de todas as nossas possibilidades físicas e espirituais, a conquista da plenitude de nosso existir e a realização

(6). — RÉGIO, J., *A Salvação do Mundo*, Lisboa, Portugália Editora, 1970, p. 150.

(7). — *Idem, ibidem*, p. 150.

(8). — RÉGIO, J., *Os Avisos do Destino*, Lisboa, Portugália Editora, 1970, p. 408.

integral de nosso destino. A descida ao nosso íntimo revelar-nos-á muito do que se prende a nosso fado, coisas que não deixarão de contribuir para a construção de nosso novo mundo a vir a ser. Ao penetrarmos em nosso mundo pela reflexão ser-nos-á dado a conhecer o que possuímos de ser e de vida, o que somos e o que devemos fazer num universo de que dependemos, mas que depende igualmente de nós. Estamos longe de ter atingido plena expansão. (9) Esta, todavia, não pode deixar de efetuar-se porque o homem tende com todo seu ser para a realização de si como pessoa independente, para a realização da humanidade como comunidade. O próprio cosmos

“quer com toda a sua essência que o homem seja, que seja sempre mais homem” (10)

A vontade de ser o que é, de se desenvolver e de se realizar ressoa de contínuo do fundo do ser humano. Um aperfeiçoamento o mais completo possível é da essência de nosso próprio ser e da vontade divina. Há em nós uma sede de felicidade, um anseio à concretização, ao desdobramento total de nossas capacidades quase sem limite.

Depois de centrar-se sobre si mesmo é preciso que o homem se abra ao mundo exterior. O *homem só* é um absurdo. A plenitude existencial é alcançada através de permanentes contactos com outros seres.

“Só se realiza a própria pessoa pelo encontro: olhando a outra pessoa” (11)

(9) — A respeito, diz Raul Brandão: “Toda a vida está por explorar: só conhecemos da vida uma pequena parte — a mais insignificante.” *Húmus*, Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, 3ª ed., s.d., p. 247

Régio abraçaria a mesma tese: “A vida ainda está toda por explorar, não é verdade? O homem tem girado sempre sobre si próprio, como um pião, dentro do mesmo círculo” *Jogo da Cabra Cega*, Lisboa, Portugália Editora, 2ª ed., 1963, p. 95. Em *O Príncipe com Orelhas de Burro*, tornaria a lembrar: “O certo é sempre haver dito, redito, Rolão Rebolão, pelas mais variadas imagens e palavras, que a humanidade atravessa ainda uma fase primitiva da sua evolução; que, mau grado as conquistas do conhecimento ou os progressos da técnica, o homem continua ignorando, ou só mal presente, muitas das suas mais espantosas possibilidades; que os actuais limites da nossa inteligência, da nossa imaginação, dos nossos sentidos, — limites que parecemos querer manter contra as arrojadas tentativas de alguns loucos de gênio! — maravilhosamente se ampliarão no homem do futuro; que, neste, se conciliarão muitas das coisas que a nossa actual indolência ou curteza de espírito prefere supor inconciliáveis; como nele se desencadearão poderes ante os quais hoje fechamos os olhos, cegos obstinados e tímidos”. *obra cit.*, p. 62.

(10). — SMULDERS, Pieter, *A visão de Teilhard de Chardin*, Petrópolis, Editora Vozes, 3ª ed., 1965, p. 210.

(11) — Citado por Valfredo Tepe, in *O Sentido da Vida*, Salvador, Editora Mensageiro da Fé Ltda, 4ª ed., 1961, p. 230.

Régio tinha disso consciência.

“Impossível não veres,
Que para ser me é necessário ser-me
Por meio de tais seres
Que tê-los, nem que em sonho, é que se torne ter-me”
 (“O Grito”)

É preciso, outrossim, aceitar nosso semelhante tal qual é:

“ o que é preciso é salvar os homens tais como são, sendo o que são” (12)

Quem não aceita os semelhantes na realidade individual não se expande, dificilmente se comunicará. A intolerância isola. Leonilde não logra realizar seus intentos por amar apenas a perfeição e sua incapacidade de aceitar as limitações alheias a destrói:

“— Amo-vos porque sei que o sois. ”; (13)
“— Se vós fosseis imperfeito, — disse ela — não! não vos aceitaria; não vos amaria, porque não seríeis vós! É isto o que quereis ouvir? Pois é esta a verdade. Amo-vos porque sois o homem mais perfeito que encontrei; e porque não creio poder jamais encontrar outro semelhante...”

Outro é o comportamento de Letícia, e ao aceitar o príncipe Leonel nas suas grandezas e limitações, comunica-se, salva. Letícia serve porque sabe amar:

“— Não vos faço horror? — tornou ansiosamente — não vos faço rir?. Só vós podeis salvar-me!
— É agora que vos amo... — disse ela tornando-se mais pequena entre os seus braços vigorosos — Sou vossa quando me quiserdes... até à morte...”

Aceito nosso semelhante na sua realidade, com seus valores e limitações, torna-se ainda necessário que nos aceitemos como realmen-

Pertinentes também os dizeres de Joaquim C. Gonçalves: “Fundamentalmente, o homem não é um animal racional, mas, como todo o ser, é um processo de unificação, de irradiação de bondade e de desejo de sabedoria. Ele não encontra a luz apenas no reduto da sua interioridade ou num mundo de idéias. A luz está nos out os seres, que ele descobre quando se coloca em relação com eles, os quais iluminam o seu próprio ser” *Humanismo Medieval*, Braga, s.d., 1971, p. 201.

(12) — RÉGIO, J., *A Salvação do Mundo*, edição citada, p. 73.

te somos. Leonel só alcança a plenitude depois de reconhecer e assumir ativamente as limitações físicas de que era vítima:

“Vou mostrar-vos, a todos, que sou um monstro, para que me não aceiteis como vosso rei senão conhecendo a minha disformidade. Cartas na mesa!, e comece o novo mundo” (14)

Em ambiente de intensa expectativa principia Leonel a desenrolar a faixa que lhe servia de turbante, e à medida que se ia descobrindo,

“a testa do príncipe orvalhava-se de gotas ve melhas como rubis. gotas de sangue! Sua Alteza suava sangue”

Onde a monstruosidade que Leonel anunciara?

“Debalde a multidão expectadora julgava ver surgir qualquer coisa, fosse o que fosse!, de sob esse turbante que Sua Alteza despertara com mostras de tanta angústia: Sua Alteza tinha uma bela cabeleira ondeada e basta, castanha, malhada de revérberos de ouro; umas orelhas finas, nem grandes nem pequenas, graciosamente relacionadas com o desenho do crânio e da face; além duma fronte de gênio cujo talhe, amplitão e alvura marmórea só agora podiam ser bem admirados. De cabeça nua, o príncipe Leonel ainda era mais belo” (15)

Obtida a libertação pelo conhecimento do mundo pessoal, e aberto para o mundo exterior, pode o homem afirmar que viu Deus e entoar o canto de alegria:

“Meu Deus!,
Meu Pai!,
Obrigado
Por tudo quanto, por ti,
Sofri,
Sofro,
Sofrerei
Na besta que se rebela.
— A vida é bela!
E eu sou feliz!, porque Sei”

(13). — RÉGIO, J., *O Príncipe com Orelhas de Burro*, Lisboa, Inquérito, 4ª ed., s.d., p. 228.

“O que eu amo é o que é perfeito. o que é belo.. o que é luminoso! Não vos envergonhais de me obrigar a repetir-vos que vos amo porque vejo em vós esses dons?”, *idem, ibidem*, p. 248.

(14) — *Idem, ibidem*, p. 303.

(15). — *Idem, ibidem*, p. 305.

ESTRUTURA SÊMIO-TÁXICA INTRA-LEXIA — ALGUNS TAXEMAS VERBAIS (*)

Maria Aparecida Barbosa

Quando se combinam dois morfemas, ou mesmo quando temos um morfema gramatical autônomo, plasmados um e outros nos modelos de estruturação de vocábulos que o nosso código lingüístico comporta, define-se a lexia, um dos mais importantes níveis do signo lingüístico, como unidade de comportamento e operacional.

A combinação de morfemas lexicais e gramaticais dá como resultado lexias lexicais, e os gramemas independentes, ou invariáveis ou combináveis com outros gramemas, formam as lexias gramaticais.

Essa primeira compartimentação nos permite falar em classes de lexias, que são os modelos léxicos, finitos, sobre os quais se constroem lexias, cujo conjunto constitui o inventário léxico de um sistema lingüístico.

Evidentemente, o estabelecimento desse conjunto não se processa de maneira desordenada e arbitrária. Todas as lexias se distribuem em sub-conjuntos lexicais, que não somente contêm o componencial léxico já efetivado, como podem também receber, a todo o momento, uma nova unidade, desde que tenha em sua estrutura os elementos exigidos pelo modelo daquele subconjunto.

Há, por conseguinte, classes léxicas, que resultam de uma combinatória constante de morfemas de determinado tipo e função.

Algumas dessas classes possuem sub-classes, que adquirem essa condição justamente por apresentarem, em seu componencial forma semêmica — forma sintática, traços semelhantes, e por serem ainda suscetíveis de receber o mesmo tratamento morfo-sintático.

(*). — Capítulos de tese de doutoramento, defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1974

Isso faz que classes e sub-classes sejam comutáveis no mesmo contexto e que falantes de uma língua conheçam perfeitamente as fronteiras, embora fluidas, que entre elas existem. Todos eles têm a percepção dessas classes, dos lugares que podem ocupar nos contextos — a sua distribuição —, das limitações espaciais e sintático-semânticas de cada uma delas. O que não é geral — natural consequência dos desníveis sócio-culturais —, é a aptidão e o rendimento léxico e sintagmático, mas a variação destes é uma questão de *performance*, de desempenho. O que é geral — e se refere, portanto, à competência lingüística —, é o domínio dos mecanismos que definem as classes léxicas e seu comportamento sintagmático, que isso se dê de maneira espontânea e imperceptível — quando, por exemplo, um analfabeto fala — ou de maneira controlada e sistemática, nos registros mais tensos.

O conjunto semêmico de cada morfema permite distribuir todo o universo lexical de um código em conjuntos ordenados, predeterminando suas possíveis combinatórias e transformando simultaneamente o primeiro em determinador de classes lexicais.

Sob esse aspecto, o papel dos morfemas gramaticais é decisivo, uma vez que, sem eles, uma base lexêmica se tornaria um elemento desprovido de definição nominal ou verbal; seria apenas um componente genérico para duas classes diferentes, podendo entrar nos dois contextos. A presença de um morfema gramatical, dependente ou independente, restringe esse lexema geral, definindo suas possibilidades combinatórias.

*

A estruturação semiológica e semêmica impõe ao universo léxico sua divisão básica em dois *conjuntos léxicos*, conforme sejam os elementos que os integram comprometidos simultaneamente com ambas ou apenas com a segunda: o *lexical* e o *gramatical*, pelos quais se distribuem todas as suas unidades.

Por outro lado, a combinatória das duas estruturações possibilita a divisão do primeiro conjunto em diversas *classes de lexias lexicais*; e a diferente natureza dos elementos do segundo conjunto determina a existência de *várias classes de lexias gramaticais*.

Teremos, assim, modelos de estrutura e, conseqüentemente, possibilidades funcionais das classes de lexias lexicais e gramaticais, com uma constante de forma semântica lexical e formantes gramaticais, no caso das primeiras, e uma constante apenas de forma semêmica gramatical, no das segundas.

Há, como se vê, modelos de classes lexicais e gramaticais, que exercem tal coerção, que todo o enriquecimento no inventário das primeiras — uma vez que as mudanças no das segundas já caracterizaria uma evolução de sistema — deve obedecer às suas exigências estruturais e funcionais.

*

Começemos por descrever a morfo-sintaxe-semântica das classes de lexias lexicais: o *nome*, que compreende o substantivo e o adjetivo, e o *verbo*.

O conjunto semêmico de um lexema que seja a designação de um *objeto* do universo antro-po-cultural, combinado com taxes (semas gramaticais) estáticas e descritivas, resulta na *classe dos substantivos*. “El substantivo designa un “objeto” que “es”, que está objetivamente frente a nosotros en su “ser”, diz Bruno Snell (1).

O *adjetivo*, embora também resulte de uma estruturação semiológica-semêmica do universo antro-po-cultural, numa visão lexêmica e gramêmica estáticas, não designa, como o substantivo, algo que “é”, não designa um objeto, mas o que o objeto “tem”, o que pode ter em maior ou menor grau. Entretanto, como resulta de uma visão estática, forma com o substantivo as sub-classes do *nome*.

A *classe dos verbos*, ao contrário, resulta de uma visão que implica num dinamismo bem acentuado no caso dos que designam um “fazer”, ou fracamente sugerido, no caso dos que designam um “estar” ou um “ter”, não se levando em conta os verbos “cópula”, do tipo *ser*, que são antes elementos sintático-funcionais, uma espécie de gramemas, que elementos semânticos lexicais.

A substância de conteúdo lexêmica (forma semêmica) dinâmica, acrescentada a taxes também dinâmicas, nos dá a classe dos *verbos*.

Se há lexemas que, independentemente das taxes que lhes definem a classe, já se auto-indicam como elementos estáticos (*mesa*, por exemplo). nos elementos dinâmicos (como (*corr-*, de *correr*), na maioria das lexias lexicais, não existe uma fronteira rígida entre os dois tipos e a definição por uma ou outra visão só aparece quando as taxes nominais ou verbais lhe são acrescentadas.

Esse fato possibilita a existência de: a) substantivos que dão uma idéia de dinamismo, dentro da descrição estática que fazem de um processo, processo este que é, então, visto estaticamente, com abstra-

(1). — SNELL, B. — *La estructura del lenguaje*. Versión española de M. Macau de Lledo, Madrid, Editorial Gredos, S.A., /1966/, p. 91.

ção de seu dinamismo verbal; apresentam uma base comum com um verbo, por exemplo, a *corrida/correr*, conservando o traço dinâmico lexical do verbo, mas com a descrição estática que o gramema independente *a* lhe empresta; b) substantivos que são exclusivamente descritivos, estáticos, como é o caso de *mesa*, sem correspondente lexêmico verbal; c) finalmente, substantivos que têm uma base lexêmica comum com o verbo, mas que, diferentemente do primeiro tipo, permanecem com a característica fundamental dos substantivos, a descrição estática é o caso de *a casa/casar*. Como se pode observar, a fronteira entre o substantivo, o adjetivo e o verbo não é tão rígida quanto a princípio poderia parecer.

Feitas essas considerações sobre as classes de lexias lexicais, notemos ainda que elas comportam sub-classes; quando se trata dos substantivos, diferentes em sua substância e forma de conteúdo lexical, idênticas em sua função sintagmática; no caso dos verbos e dos adjetivos, diferentes em sua substância de conteúdo, iguais em sua função de aporte mas variando na actância, segundo a substância do conteúdo (forma semêmica).

O taxema *modo*, que se apresenta como facultativo no substantivo e no adjetivo, aparece, no verbo, como elemento obrigatório, e, dentre os classificadores verbais (2), se enquadra naqueles que são fortemente subjetivos, isto é, cuja escolha depende da apreciação do locutor sobre o acontecimento. Seria a tomada de posição em um nível mais ou menos avançado na realização da imagem temporal vista pelo locutor. Como diz Pottier, “le sujet parlant ne constate pas objectivement la “réalité” ou “non-réalité” d’un événement, mais il prend position *par rapport* à l’événement (3).

Esse taxema pode ter como gramema uma forma sincrética, isto é, ser expresso por um gramema que sirva simultaneamente à expressão de outros taxemas. Assim, geralmente vem expresso com o taxema tempo, em um só gramema:

cant-a- va -mos

em que o gramema *-va-* acumula os taxemas de tempo, modo e aspecto; mas o tempo e o modo podem ter gramema zero, restando apenas a vogal temática, indicadora da conjugação, isto é, da combinação dos formantes de pessoa e número; o tempo e o modo podem ain-

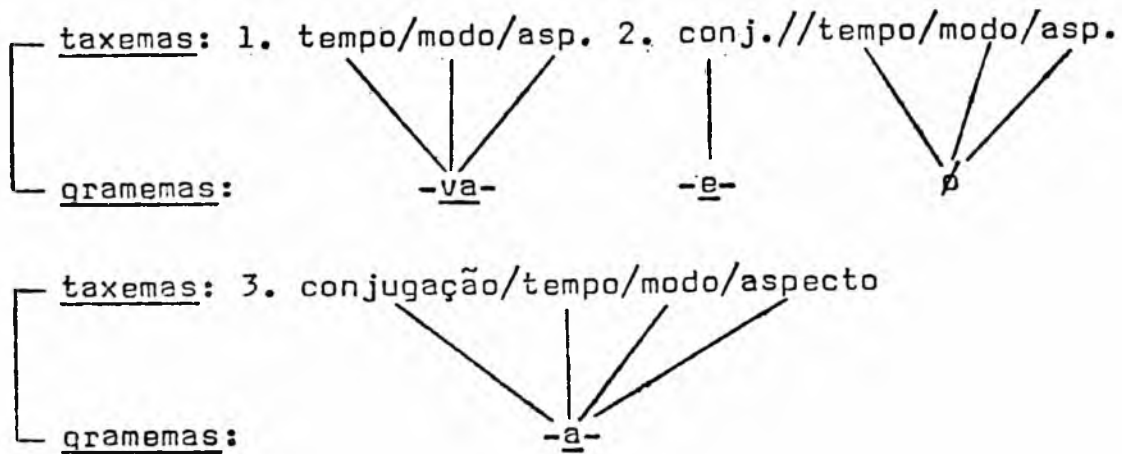
(2). — POTTIER, B. — *Presentación de la lingüística*, trad. de A. Quiles, Madrid, Alcalá, /1968/, p. 76.

(3) — POTTIER, B. — *Introduction à l’étude linguistique de l’espagnol*. Paris, Ed. Hispano-americanas, /1972/, p. 155.

da ser expressos por um amálgama, ou seja, por um gramema que se amalgamou com a vogal temática — diacronicamente uma assimilação: —

<i>latim</i>		<i>português</i>
1. <i>debe-a-m</i>		<i>deva-φ</i>
2. <i>debe-a-s</i>		<i>deva-s, deva-φ</i>
3. <i>debe-a-t</i>	→	<i>deva-φ</i>
4. <i>debe-a-mus</i>		<i>deva-mos</i>
....	

Esquemáticamente:



O lexema do verbo, como o do substantivo e o do adjetivo, pertence à classe das *designações*, resulta da elaboração semiológica e semêmica do universo antro-po-cultural.

Alguns dos identificadores particulares dessas classes de designação (gênero, pessoa, número, grau) dependem relativamente da classe de *formulação*, ou seja, da intenção do locutor. Dissemos relativamente, porque a designação *prato*, por exemplo, como formalização lexical, já traz as noções de gênero e número não marcados, independentemente da vontade do emissor do enunciado. A sua identificação já é feita no inventário do sistema mas, no ato de enunciação, esse modelo lexical pode aparecer com identificações diferentes, conforme as opções feitas pelo enunciador da mensagem, dentro das virtualidades que o mesmo sistema lhe oferece.

No caso do verbo, os taxemas identificadores só aparecem no ato de discurso, pois as designações de qualquer tipo de verbo estão disponíveis no sistema, em uma forma genérica, no que diz respeito a tempo, modo, pessoa e os demais identificadores verbais.

Assim, por exemplo, *falar* existe no sistema como uma lexia do inventário verbal mas somente no enunciado passa a ter uma identificação gramatical. Logo, as designações substantivais e adjetivais são mais independentes da classe de formulação que as designações verbais, uma vez que estas dependem inteiramente da formulação que lhes dêem os locutores. Ainda assim, dentro do próprio verbo, há uns identificadores mais ligados ao locutor do que outros: a *pessoa*, por exemplo, depende em grande parte da incidência à pessoa do substantivo, mas o *modo* e a *modalidade* estão diretamente relacionados com a maneira como o locutor encara o acontecimento, ou à modalidade que lhe quer dar, numa interlocução.

Se, no substantivo, o fenômeno da representação do universo antro-po-cultural se destaca mais claramente do que no adjetivo ou no verbo, visto que somente o substantivo capta objetivamente os modelos dos fatos antro-po-culturais reduzidos a modelos semiológicos — em classes de equivalência —, pode dizer-se, entretanto, que o adjetivo e o verbo também representam, ainda que não apontem um “indivíduo” mas antes se refiram a um “ter” ou a um “atuar”. Ora, o “atuar” está muito mais comprometido com o contexto, no que diz respeito aos seus formantes gramaticais, do que o substantivo. A própria característica do verbo, de “representar” algum “atuar” ou “estado de ser”, no sistema, já pressupõe uma representação substantiva de “algo”, a que o verbo acrescentará novos traços semânticos dinâmicos e estáticos. Esse acréscimo de traços semânticos gramaticais extrapola as implicações que as lexias mantêm entre si no enunciado, e vai ligar-se diretamente à formulação da enunciação.

Essa característica do verbo pode manifestar-se, principalmente, no taxema *modo*, que se realiza, pois, ao nível de enunciado e está diretamente ligado à classe de formulação.

Por essa razão, a partir de algumas representações em língua, os seus empregos e matizes semânticos, em discurso, são muito variados, o que nos obriga constantemente a fazer um estudo semântico das atualizações em cada contexto diferente.

Em português, o taxema *modo* é ternário, baseando-se, porém, inicialmente, numa oposição binária *específico/genérico*. A situação específica exige o emprego de modos diferentes conforme a locução seja direta ou indireta.

Na locução indireta, que não incide sobre o alocutado, temos a oposição *indicativo/subjuntivo*, em que a distinção formal é feita por meio de gramemas específicos e a semântica recobre todo um eixo de articulações de traços próprios a cada um das taxes. A locução direta é a do imperativo, taxem que pode formalmente recobrir os gramemas pessoais de indicativo, de subjuntivo e os não pessoais de modo genérico, ou formas infinitivas do verbo, excetuado o particípio passado.

A plena realização verbal se exprime no mundo indicativo, que representa o enunciado descritivo, em que o sistema da gramática e das classes de palavras se desenvolve com a máxima riqueza. É o modo da representação.

Como as classes semânticas expressas através dos gramemas podem ser consideradas sempre numa oposição binária assimétrica, o indicativo e o subjuntivo, taxes do mesmo taxema *modo*, apresentam, formalmente, gramemas que os distinguem, e, semanticamente, traços pertinentes que os individualizam e os caracterizam, opondo-os um ao outro, nos enunciados em que são empregados:

<i>Indicativo</i>	<i>Subjuntivo</i>
1. O indicativo representa o termo de realização: <i>Pedro me pagará a dívida.</i>	O subjuntivo contém uma forte marca de hipótese: <i> Talvez Pedro me paque a dívida.</i>
2. O indicativo indica uma perspectiva fechada: <i>Procuro um livro que tem assuntos interessantes.</i>	O subjuntivo indica uma perspectiva aberta: <i>Procuro um livro que tenha assuntos interessantes.</i>
3. Visão de realização: <i>Disseram-me que eu compraria o livro.</i>	Visão de possibilidade, de desejo: <i>Disseram-me que se eu comprasse o livro.</i>
4. Na formulação do enunciado com o verbo no modo indicativo, encara-se o fato como certo, como real, no presente e no passado, como provável no futuro (eventual)	Na formulação do enunciado com o verbo no modo subjuntivo, encara-se o fato como uma coisa incerta, duvidosa, possível (potencial)

O imperativo, que é o modo da locução direta, é o homólogo do vocativo no domínio nominal, pois este é, para o substantivo, a forma que serve para um efeito direto, com a qual chamamos alguém para atuar sobre ele; o mesmo se dá com o modo imperativo no verbo.

“Les seules formes propres à l’impératif sont celles de l’interpellation, ou seconde personne. Le verbe se présente alors sous sa forme nue (lexème et voyelle thématique / . / Les autres emplois dits “impératifs” sont en réalité des optatifs, (volitifs, désidératifs) et empruntent leurs formes au subjonctif / . /” (4).

As formas nominais do verbo, ou modo genérico, podem, conforme o contexto, ser equivalentes: ao indicativo (Cf. “As folhas eram contadas, *passando* pelo mimeógrafo.”/“ . enquanto *passavam* pelo mimeógrafo.”); ao subjuntivo (Cf. “Para *vencermos*, é necessário lutar.”/“Para que *vençamos*, é necessário lutar.”; “*Aberto* um precedente. ”/“Assim que se *abra* um precedente. ”); ao imperativo (Cf. *Marchar!/Marchem!*).

Enquanto o modo se apresenta sob as formas nominais do verbo, a referência é sempre genérica, impessoal, aplica-se a qualquer e a todas as pessoas. A sua equivalência com os outros modos, marcados, continua sendo de referência não marcada, efetua-se na terceira pessoa, não marcada também (a não-pessoa).

Decorrentes das considerações semânticas que fizemos sobre os modos indicativo, subjuntivo, imperativo e genérico, temos as seguintes implicações sintáticas:

O indicativo é o modo das orações que sintaticamente são as principais, não pressupõem uma complementação semântica, bastam-se e completam-se a si mesmas; o subjuntivo pressupõe outro núcleo sintático-semântico que o complementa; a própria presença de um relator define uma ligação de um antecedente com um conseqüente; o imperativo pode excluir todas as outras lexias do enunciado, uma vez que é o modo de locução direta, em que o contexto e a situação podem substituí-las; o que não impede que apareça em orações ditas absolutas, principais e coordenadas. O não-modo (formas infinitivas do verbo) não está comprometido com um movimento de realização, o seu valor temporal e modal estão sempre na dependência do contexto.

O taxema *modalidade* aparece ao inventário substantival e adjectival, em algumas de suas formas, mas qualquer forma verbal é suscetível de uma análise do ponto de vista modalidade.

(4) — *Id., ibid., p. 157*

Não se confunde com o taxema modo, embora este seja, com suas diferentes taxes (indicativo, subjuntivo, imperativo, genérico) o suporte formal de várias modalidades que o verbo possa assumir no enunciado.

Como dissemos, há alguns taxemas que estão numa dependência maior da apreciação, da intenção de quem emite o enunciado, do que outros. Cada modelo de classe lexical, com seu respectivo inventário, com os taxemas que o identificam, independe da classe de formulação; é o caso do substantivo, do adjetivo, dos relatores, dos substitutos, dos quantificadores, que existem e subsistem no sistema, independentemente da ação de enunciação sintagmática. No momento em que o emissor se utiliza desses inventários e combina os seus elementos em um enunciado, já aparecem outros fatores, que extrapolam as leis combinatórias que ele tem de obedecer, também como imposição do sistema.

Dentro desse inventário paradigmático e dessa programação sintagmática disponíveis, as opções do falante são muitas, uma vez que a classe de *relação*, que prevê a combinatória das lexias no enunciado, e a classe de *formulação* lhe oferecem a possibilidade de adaptar seu pensamento à situação que quiser, sem violar as leis sintagmáticas existentes no sistema lingüístico.

Há enunciados que são referenciais e se, quanto à estrutura de superfície, podem ter syntaxias diferentes, sem que a sua estrutura profunda seja alterada — margem de liberdade que tem o emissor para expressar-se, — mesmo assim a vontade do emissor é muito pouco atuante, no sentido de sentir e expressar o referencial. É o caso da descrição de uma situação ou de um ambiente. Entretanto, em enunciados do tipo expressivo, atuador, volitivo, a formulação sintático-semântica do enunciado depende mais da vontade de quem o emite.

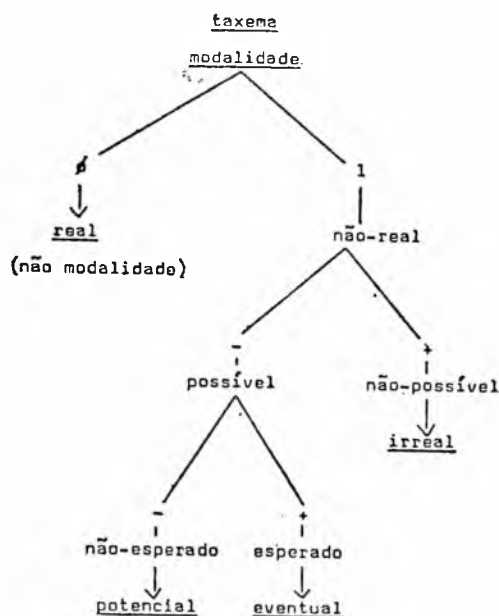
No primeiro caso, o referencial é mais importante; no segundo, a intenção do emissor. Desse ponto de vista, há taxemas ou indicadores semânticos gramaticais que estão mais ligados ao referencial e outros mais ao emissor. No que diz respeito ao referencial, o emissor não pode fugir, por exemplo, à pessoa, ao número de referentes, à situação, independentes do seu estado de espírito e dos efeitos que queria provocar no receptor. É o que sucede em enunciados como “Esta classe tem quarenta carteiras.” Nos enunciados de tipo expressivo, o emissor dispõe de toda uma faixa de taxemas que lhe dão grande liberdade não só de enunciação como também de visão da realidade, e lhe permitem ainda exprimir sua subjetividade, fazer sua catarse ou provocar diferentes efeitos no receptor.

A classe lexical que maior variabilidade apresenta, que maior número de opções desse tipo oferece, é o verbo. Embora alguns substantivos e adjetivos sejam dotados dos taxemas aspecto, modo/modalidade, tempo, essas classes não oferecem ao emissor uma faixa muito ampla de escolha, pois os elementos integrantes de seus inventários são o que são: representam objetos ou traços descritivos de objetos do universo antro-po-cultural. No caso do verbo, entretanto, embora o lexema verbal represente uma ação, um processo que se passa no antro-po-cultural e o emissor não possa fugir à situação de enunciação, no que se refere à sua atualização gramatical, vasta é a gama de possibilidades que dependem de suas opções pessoais.

Essas opções não mudarão o esquema lógico- conceitual, em estrutura profunda, mas refletirão em grande parte a *performance* do locutor.

O taxema modalidade, que é traço típico do verbo, apresenta a característica subjetiva a que acabamos de nos referir. A expressão de um pensamento — não importa com que traços particularés — aparece sob formas modais diferentes: *real*, *eventual*, *potencial*, *irreal*, taxes do taxema modalidade.

Temos, portanto, o esquema semântico:



Taxema	MODALIDADE			
taxes taxes	real	irreal	potencial	eventual
marcas sêmicas	∅	+	-, -	+, -

Diferenças importantes separam as diversas maneiras de encarar a coisa enunciada, que pode aparecer como verdadeira, como provável, como possível ou como irreal. Realidades e eventualidades não se correspondem exatamente, e os meios de expressão não são os mesmos de uma categoria para outra, de uma classe para outra. No substantivo, a modalidade aparece com os gramemas das formas nominais do verbo (*vestibulando*); no adjetivo, com esses gramemas e, mais frequentemente, com os de aspecto (*vestibulando, casadoira*).

No verbo, há diversos processos para se expressarem as modalidades, e não apenas os modos, embora desempenhem estes um papel importante nas distinções entre modalidades.

Além do *modo*, os meios de expressão das modalidades são o *tom*, os *tempos*, os *auxiliares de modais* e os *complementos modais*.

(a) O *tom* em que o verbo foi enunciado, define a modalidade; uma mesma frase, cuja forma verbal nada apresente de particular, dita num tom especial, muda de caráter e pode expressar uma realidade, uma eventualidade, uma possibilidade ou uma irrealidade;

(b) O *tempo*, ou o momento em que se dá o fato expresso pelo verbo, pode delimitar as fronteiras entre o real, o eventual, o potencial e o irreal.

Veremos o real expresso pelo presente, pelo pretérito imperfeito, perfeito e mais que perfeito do indicativo; o eventual, pelo futuro do indicativo (forma simples e composta); o potencial, pelo futuro do pretérito (simples) e pelo presente, futuro e pretérito perfeito do subjuntivo; o irreal, pelo imperfeito e mais que perfeito do subjuntivo e pelo futuro do pretérito.

Essa partição não é absoluta, uma vez que a apreciação da modalidade na frase depende muito de cada ocorrência particular, o tempo verbal depende de toda a enunciação, que pode tornar, por exemplo, um presente do indicativo um modal eventual e não real;

(c) Os *auxiliares modais* expressam a modalidade, sempre relativos à subjetividade (volitivos, desiderativos, causativos e outros). Em *Eu espero chegar amanhã.* / *Eu espero que eu chegue amanhã*, a mesma modalidade eventual desiderativa se verifica em ambas as frases. A diferença que entre elas se verifica leva a classificar a primeira como uma modalidade interna e a segunda, como uma modalidade externa. Na primeira, o objeto sintático do auxiliar aparece sob a forma de infinitivo; na segunda, em forma de uma seqüência transferida por *que*. Por vezes, a natureza do verbo auxiliar exige que a modalidade seja interna ou externa.

Quando a modalidade for externa, do tipo transferido por *que*, essa classe se combina com a do modo e, de acordo com a natureza do verbo auxiliar, logo surgem as exigências combinatórias (*contraintes*) e as incompatibilidades. Assim, dentre os auxiliares, podem-se distinguir os que regem a modalidade externa, ou no subjuntivo ou no indicativo, e os que não admitem tal construção:

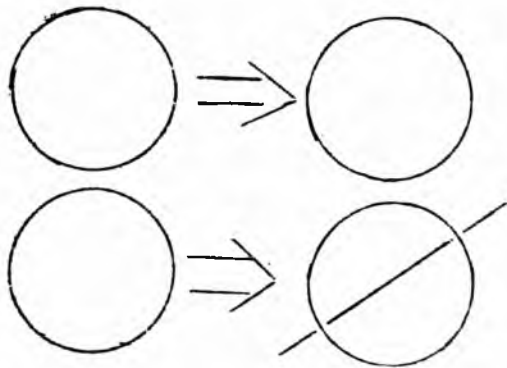
<i>Subjuntivo</i>	<i>Indicativo</i>
1. <i>eu quero que ele faça</i>	<i>eu sei que ele faz</i>
2. <i>eu desejo que ele venha</i>	<i>eu penso que ele vem</i>
3. <i>eu temo</i>
4. <i>eu sinto</i>
5. <i>eu aceito</i>

Em:

penso chegar amanhã

penso que chegarás amanhã

e *penso que chegarei amanhã*



Penso, que é real, passa a ter valor semântico global, resultado da combinação de

<penso> × <chegarei>

que dá como produto o *eventual*.

Contudo, os mesmos tempos verbais podem, em função da combinatória das *taxes* com os *semas* da substância lexical do verbo, resultar em modalidade *real*:

vejo que chegarei antes
vejo que chegarás antes

(d) Os *complementos modais*, como os sintagmas circunstanciais, as proposições coordenadas ou subordinadas, podem definir os traços reais, . . ., irrealis, quando apenas reforçam o traço já existente no verbo:

ele chegará com certeza

ou quando independem do tempo verbal:

ele aceitaria com prazer
(~*ele aceitará com prazer*)

O *modo* dos verbos (indicativo, subjuntivo, imperativo e genérico) é também definidor das modalidades.

É o indicativo, presente ou passado, que serve para exprimir o *real*, que apresenta a ação objetivamente, como um fato (Cf. *andou / anda / andava*).

O imperativo exprime uma ordem formal.

O *eventual*, que apresenta a ação como um acontecimento esperado ou praticamente certo no futuro, é marcado pelo indicativo, no futuro do presente, ou então pelo presente do indicativo com uma modalidade externa, como em:

Asseguro que ele vem,

em que os traços do eventual, que demonstram a quase-certeza do acontecimento, são indicados pelo próprio lexema do verbo *assegurar*

O *potencial*, que apresenta a ação como uma possibilidade simplesmente concebida ou desejada, é marcado pelo futuro do pretérito, no indicativo, ou pelo presente, imperfeito e perfeito do subjuntivo:

eu faria/ talvez faça/ tenha feito/ se fizesse, conseguiria (no futuro)

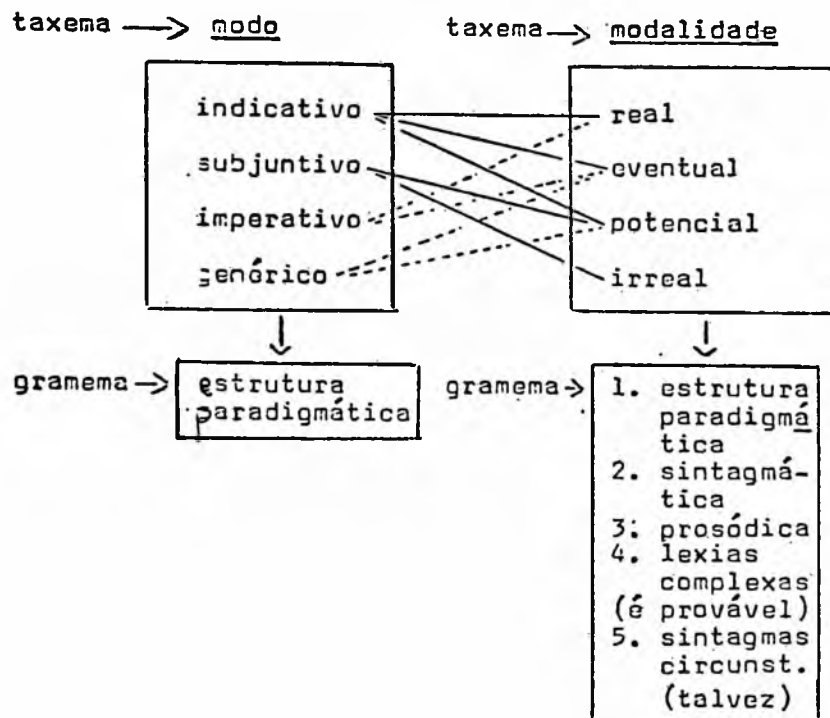
O *irreal*, que apresenta a ação como uma possibilidade desmentida pela realidade ou como um *regret*, é marcado pelas combinações de imperfeito e mais que perfeito do subjuntivo e do futuro do pretérito composto:

se fizesse, conseguiria (mas não fez)
se tivesse feito, teria conseguido

Como se pode notar, *modo* e *modalidade* são taxemas distintos um do outro, que indicam traços semânticos gramaticais diferentes e tem gramemas também diferentes: o modo se realiza nos gramemas da estrutura do verbo principal ou do auxiliar, independe do tempo verbal, embora se utilize do mesmo gramema para realizar-se. A modalidade é definida pela combinação de tempo e modo das expressões verbais bem como pelos outros elementos que vimos acima.

Dessa maneira, não se pode dizer que um determinado modo esgote uma modalidade; não há entre eles uma dependência funcional mas apenas uma correlação.

O modo pressupõe a modalidade mas esta pode prescindir dele, uma vez que sua manifestação se dá também por outros gramemas:



O *apreciativo* é um taxema cuja forma reforça a modalidade. Efetivamente, este indicador semântico gramatical identifica-se com um dos tipos de expressão da modalidade (o sintagma circunstancial), como os que citamos no item anterior. Diferem apenas formalmente, pois são equivalentes semanticamente. São formas lexicalizadas, do tipo complexo, por conseguinte impessoais e invariáveis, que apresentam sempre, em sua estrutura interna, um verbo fixado numa pessoa genérica (não-pessoa), combinado com um adjetivo que tem a marca aspectiva, e o relator *que*:

é possível que...

ou o verbo, nas mesmas condições, mais o relator *que*:

parece que.

e outras variantes *que*, semanticamente, equivalem a um SC como sema genérico nocional “talvez”, “oxalá” e outros, que por sua vez é compatível com o taxema *modalidade*, definindo suas taxes. A estas se acrescentam também as taxes de aspecto, em alguns casos, como vimos, suportadas pelo gramema aspectivo do adjetivo integrado na lexia ou sugerido pela substância semântica lexical do verbo, noutros casos. Nas lexias citadas, por exemplo, temos as taxes:

lexia	modalidade	aspecto
<i>é possível que</i>	<i>potencial</i>	1-3
<i>parece que</i>	<i>eventual</i>	2

O taxema *atualidade* aparece ao nível de enunciado e está também diretamente ligado à intenção do emissor. As suas taxes são o “atual” e o “inatual” e são expressas sempre pelos gramemas indicadores de tempo e modo verbais.

Qualquer designação de processo verbal, seja num enunciado simples ou num enunciado complexo, é susceptível de uma análise quanto à atualidade.

Entretanto, é na oposição de enunciados complexos de duas sintaxias de estrutura de superfície — as que representam formalmente o discurso direto e indireto — que têm o mesmo esquema lógico-conceptual, que a oposição *atual / inatual* é mais evidente.

As noções de atual e inatual não se referem respectivamente a uma ação presente e a uma ação passada, relativamente ao momento de enunciação — não se trata da classificação de uma ação, no momento em que se passa —, mas indicam a precisão ou a não-precisão da época em que ação *foi/é/será* realizada.

Assim, um pretérito perfeito (passado) é tão atual quanto um futuro do presente (futuro) e um presente, porque são tempos que descrevem o fenómeno objetivamente, são tempos independentes. No *atual*, a época em que se desenrola uma ação é marcada e precisa.

No *inatural*, as distinções de época se anulam e o tempo morfológico depende sempre de uma complementação de informação, que pode aparecer no enunciado ou estar subjacente a ele, uma vez que o verbo, sozinho, é incapaz de precisar a época real em que a ação se deu. São tempos imperfectivos do ponto de vista semântico e do ponto de vista funcional. Oponha-se, por exemplo:

Disse: "Eu vim" / Disse que tinha vindo.

O atual marca a precisão e a certeza do desenvolvimento da ação, o *inatural* caracteriza-se pela imprecisão e pela pressuposição de fatos anteriores ou uma complementação à ação. Quando dizemos, por exemplo:

O vaso quebrou,

temos a atualização de uma ação anterior ao momento de enunciação, é a ação passada, passada. Em

O vaso quebrará,

a ação é marcadamente de futuro, mas em

O vaso quebraria.

a ação não está precisada, não está atualizada naquele momento, não é tida como certa; trata-se de um futuro imperfeito, relativo, *inatural*.

Talvez os termos *precisão/não-precisão*, *definição objetiva/indefinição*, *autonomia semântica e funcional/não autonomia* fossem mais adequados que *atual/inatural* (esses dois últimos parecem estar relacionados com a época em que se desenvolve a ação); na realidade, o atual corresponde à ação precisa, no momento em que se realiza, não definida em relação ao momento de enunciação mas definida em relação ao momento em que efetivamente se dá; o atual caracteriza a independência semântica e funcional da ação.

Isso se torna mais evidente quando opomos a mesma estrutura lógico-conceitual em duas estruturas de superfície, mais precisamente na enunciação de frases que opõem "discurso direto" / "discurso indireto"

Note-se a precisão do discurso direto:

"Pedro disse: eu *chamarei* o menino",

e a imprecisão do enunciado:

“Pedro disse que *chamaria* o menino”

em que *chamaria* pressupõe uma complementação semântico-funcional..

No tempo morfológico *chamaria*, há um futuro mas um futuro não marcado semânticamente por uma definição rigorosa da época de realização da ação, donde a sua não-atualidade, em oposição a *chamarei*, que também é futuro, mas uma ação precisa e bem definida quanto à época de realização.

No eixo da oposição *atual/inatural*, existem graus de maior ou menor auto-definição de precisão do momento da ação, que se estendem por longa faixa; os mais precisos são o pretérito perfeito (*passado*) e o futuro do presente (*futuro*) do indicativo; o tempo morfológico chamado presente é não marcado — mas é atual quando empregado para designar a época *presente* —; no subjuntivo, o imperfeito é mais atual que o futuro, como se pode constatar em:

“Se eu *falasse*, você viria”

Com efeito, *falasse*, embora não seja tão atualizado como *chamarei*, é mais preciso e atual que *viria*, que está na dependência de *falasse*. *Fale* é mais atualizado que *falar* mas menos atualizado que *falo*.

Esquemáticamente, teríamos:

	anterioridade	
	posterioridade	
Atualidade	simultaneidade	da ação
	potencialidade	
Inaturalidade	dependência se-	da ação
	mântico funcional	

cujos traços, em combinatória, resultariam numa ampla faixa do eixo de oposição *atual/inatural*:

+ ATUAL		— INATUAL
futuro (Ind.)	presente (Ind.)	+ q. perf. (Ind.)
passado (Ind.)		imperfeito (Ind.)
		futuro do pretérito
	Imperf. Presente (Subj.) (Subj.)	Futuro (Subj.)

Combinadas as taxas de modo, modalidade e atualidade, nas relações que se estabelecem num enunciado complexo, entre as sintaxias de dois esquemas lógico-conceptuais, ter-se-á:

PRINCIPAL	SUBORDINADA	MODALIDADE
1. faço	o que ele ordenou	real
2. farei	o que ele ordenar	eventual
faço	o que ele ordena	futuro
fazia	o que ele ordenava	real
		potencial
		<i>presente</i>
		potencial
		passado
		potencial
		irreal
		irreal
3. farfia	o que ele ordenasse	quando ordenasse
4. faria	o que ele ordenasse
5. teria	o que ele tivesse orde-	...
feito	nado

O quadro acima não esgota, evidentemente, a combinatória possível; é apenas exemplificativo.

Nas completivas do tipo “disse que”, a oração principal designa a enunciação da completiva.

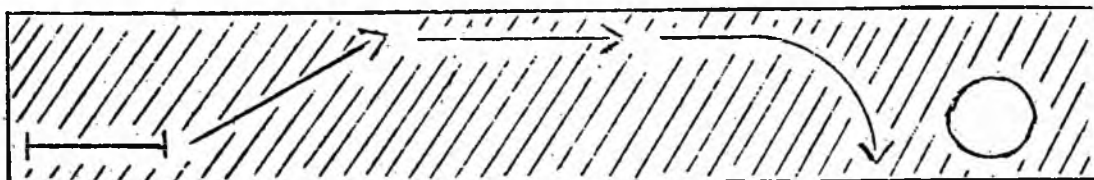
Ao tratarmos do *desenvolvimento*, iniciaremos a abordagem dos taxemas verbais objetivos, que expressam as características do acontecimento, fracamente ligados à intenção do emissor — fracamente, porque, na realidade, em nenhum enunciado se exclui a ação desta.

Desenvolvimento e realização são dois taxemas que estão fortemente relacionados e que são combináveis. Por isso, serão tratados como um só elemento. É sensível também a sua correspondência com o taxema aspecto, que indica o tipo de dinamismo ligado ao morfema lexical.

O aspecto se manifesta gramemicamente também nas três formas nominais do verbo, *-ar* e alomorfes, *-ando* e alomorfes, *-ado* e alomorfes, combinadas ou não com um auxiliar, como, por exemplo, em *vou despertar, estou despertando, fui despertado*, respectivamente, ação em geral, ação atualizada, resultado de outra ação.

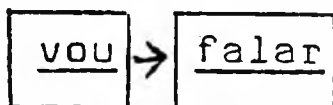
O desenvolvimento também apresenta a característica de, a partir de um momento *x*, com relação à designação, ser possível situar-se em um ponto da ação, fazendo-se a descrição do acontecimento. Há uma faixa de desenvolvimento da ação, no tempo, em que podemos situar o acontecimento como:

um antes/iniciativo/desenrolar/terminativo/um depois



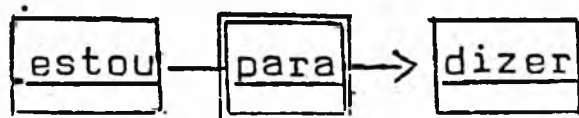
O código lingüístico prevê diferentes maneiras de expressar esses momentos de desenvolvimento da ação:

1 A forma de auxiliarização de um verbo principal no infinitivo:

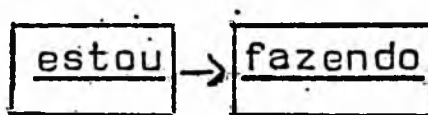


em que temos uma incidência direta do auxiliar (modificante) sobre o infinitivo (modificado);

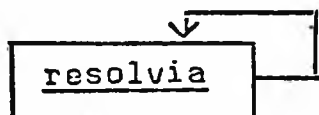
2. A auxiliarização indireta, que acusa a presença de determinados relatores (preposições) entre o auxiliar e o verbo principal:



3. A auxiliarização direta (incidência direta), com o verbo principal em outras formas nominais:



4. Verbos em forma simples também podem indicar o tipo de desenvolvimento da ação (em função do aspecto):



5. Morfemas gramaticais independentes (moduladores).

Consideremos, agora, os diferentes tipos de suportes formais do desenvolvimento, tomando por base o eixo proposto por Pottier, Pais e Audubert (5)

(5). — POTTIER, B., AUDUBERT, A., e PAIS, C.T — *Estruturas lingüísticas do português*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, /1972/, p. 164.

DESENVOLVIMENTO E REALIZAÇÃO

	A — <i>antes</i>	B — iniciativo	C — cumprimento	D — terminativo	E — <i>depois</i>
1.	Pretendo fazer vou comprar				
2.	estou para fazer	começo a fazer andar a...	continuo a fazer	deixei de fazer acabei de fazer	
3.		começo comprando	continuo comprando estou comprando	estive comprando foi entregado	está feito está entregue
4.	resolverei resolvero (provavelmente)	resolvo (agora)	resolvia (enquanto)	entregado resolvido	entregue resolvido
5.	<i>talvez</i> fale <i>oxalá</i> fale <i>ainda não</i> está falando	<i>já</i> está falando <i>hoje</i> fala	<i>ainda</i> fala	manifestado <i>já não</i> está falando	manifesto <i>outrora</i> falou

A. Quando é um “antes”, o desenvolvimento é um eventual, uma iminência de realização de ação, ou um potencial; das cinco formas de expressá-lo, só o quarto tipo não depende de uma combinação, pois é o único em que a própria estrutura verbal já define a época em que a ação se desenvolve.

De certa maneira, o desenvolvimento resulta antes da combinação da substância semântica do auxiliar com o verbo principal, do que dos gramemas de tempo e modo contidos no auxiliar. Observem-se, por exemplo, as lexias compostas:

começo a fazer
estou a fazer
deixo de fazer

em que os auxiliares estão todos no mesmo tempo e pessoa, e a forma infinitiva do verbo principal também aparece em todas. Entretanto, as três lexias colocam-se em momentos diferentes do desenvolvimento. O que varia de uma para outra são justamente os semas genéricos e específicos — da substância semântica lexical — dos verbos auxiliares.

Assim, essa substância semântica lexical dos auxiliares é responsável, nesses casos, pela definição da substância semântica gramatical das lexias compostas.

B. O desenvolvimento pode referir-se a um início de ação, apresentando, portanto, uma analogia com a modalidade real, e ser expresso, então, pelo presente do indicativo; passa-se de uma ação eventual ou potencial para uma ação real. Das formas que permitem expressar essa taxa, a melhor é a segunda; a quarta pode servir mas já tem um traço semântico suplementar que a distingue das outras, o eventual propriamente dito, isto é, a antevisão da realização do fato tido como provável, diferente de *pretendo fazer* ou *vou comprar*, que não prevêm com tanta certeza a consecução do fato.

C. Quando indica uma ação em processo, o desenvolvimento é um dinâmico imperfectivo e pressupõe sempre referência a uma situação anterior. Esse aspecto é demonstrado da maneira mais enfática pelas formas que servem para expressá-lo:

→ *continuo a fazer* ... →
→ *estou fazendo* →

D — E. Aparentemente, há muita semelhança entre esses dois tipos de desenvolvimento, que, na realidade, são semanticamente muito diversos.

Em *D*, temos o fim do desenvolvimento, o término, o concluir de uma ação; em *E*, não mais existe a ação e sim o que dela resultou; a referência é posterior à ação, donde o seu caráter não dinâmico.

O caráter não dinâmico de *E*, por oposição a *D*, que é dinâmico, persiste apesar do dinamismo da semântica lexical do verbo. Compare-se, por exemplo, o dinamismo de *vender* — que, quanto à setica lexical é dinâmico, pois designa um processo — em

- a) *vendi o terreno*
- b) *o terreno foi vendido*
- c) *o terreno está vendido*

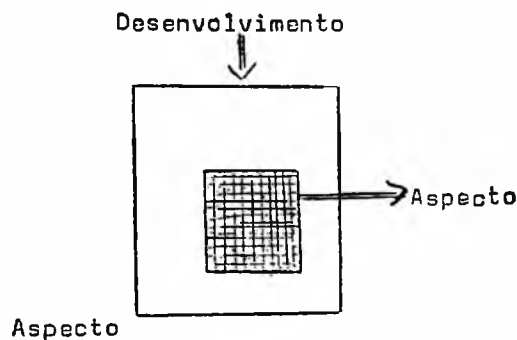
Em *a* e *b*, a ação foi dinâmica no momento em que foi realizada, mas não é mais dinâmica do ponto de vista do enunciador e do momento de enunciação, pois designa uma ação realizada em outra época e agora apenas evocada como *acontecimento*, como *processo* que terminou. Ao contrário, em *c* não se evoca nenhum processo, nem mesmo em seu término, mas apenas o *resultado* do processo, visto estaticamente, considerado definitivo e assim *descrito*.

O português conserva, como vestígio de um micro-sistema anterior, a oposição *formal* de *D* — ação que termina — e *E* — resultado da ação — no particípio, com gramemas diferentes:

D	E
<i>o predio foi erigido</i>	<i>a estátua está erecta</i>
<i>cabelo tingido</i>	<i>cabelo tinto</i>
<i>manifestado</i>	<i>manifesto</i>

TAXEMA DESENVOLVIMENTO				
DINÂMICO			ESTÁTICO	
antes	perfectivo	imperfectivo	perfectivo	
	<u>farei</u>	<u>faço</u> <u>fazia</u> <u>fazendo</u>	<u>fiz</u>	<u>feito</u>
β	1	2	3	4
TAXEMA ASPECTO				

O desenvolvimento considera a ação desde a sua concepção; o aspecto, apenas na sua realização. Pode-se, pois, dizer, que o taxema desenvolvimento contém o taxema aspecto:



A *perfectividade* e o *dinamismo* são taxemas que podem aparecer no substantivo, no adjetivo e no verbo. Uma designação pode ser estática ou dinâmica. Verificamo-lo facilmente quando analisamos o aspecto e o desenvolvimento no substantivo e no adjetivo: os três primeiros aspectos apresentam um dinamismo, em oposição ao quarto aspecto, que é meramente descritivo (6, 7).

Da taxa *dinâmico*, pode depreender-se o taxema *perfectividade*, que tem as taxes perfectivo inicial, perfectivo terminal e imperfectivo.

No verbo, a perfectividade ou a imperfectividade estão ligadas ao aspecto e ao desenvolvimento, que por sua vez refletem a atualidade, o modo e a modalidade. As formas nominais do verbo (o modo venérico) distribuem-se em perfectivo inicial /-ar/, imperfectivo /-ando/ e perfectivo terminal /-ado/. Mas essa classificação depende do contexto e dos auxiliares que incidem sobre eles. Com efeito, em “Não gosto de *escrever*”, *escrever* é dinâmico imperfectivo; em “Começo a *escrever* a carta”, *escrever* é dinâmico perfectivo inicial, em função de sua combinatória com o auxiliar. Desse ângulo, os tempos e modos marcados têm uma maior independência do contexto, pois pode-se *a priori* considerar o presente de um verbo como *trabalhar*, *trabalho*, como dinâmico imperfectivo; *trabalhei*, como dinâmico, perfectivo terminal, atual; e de classificar formas como *sou*, *estava*, *fui*, como estáticas, em que o problema da perfectividade e imperfectividade não se põe.

Nada impede, entretanto, que a mesma forma do presente do indicativo, com os indicadores gramaticais vistos acima, tenha, em outro contexto, todos esses indicadores mudados:

(6). — POTTIER, B. — *Lingüística moderna y filología hispánica*, trad. de M. B. Álvarez, Madrid, Gredos, /1970/, p. 124.

(7). — POTTIER,
AUDUBERT e
PAIS — *Estruturas* ..., p. 71.

1. “No baile de ontem, *danço* com um rapaz horrível”
2. “Amanhã, *falo* com alguém que entende do assunto”
3. “Nunca *faço* o que não sei”
4. “*Parece que* você não quer ir trabalhar”
5. “Enquanto *falo*, sempre você conversa...”
6. “*Começo* amanhã em meu novo emprego. ”

Em (1), a forma verbal é gramaticamente marcada pelo presente do indicativo mas a combinatória contextual permite depreender as taxes: dinâmico, perfectivo, final, atual, real; em (2), a mesma forma tem as taxes: dinâmico, perfectivo, inicial, atual, eventual; em (3): estático, real (pela presença de *nunca*). em (4): estático, é apenas uma lexia complexa, suporte formal do apreciativo, que confere ao enunciado uma modalidade potencial; em (5), a forma de presente é dinâmica, imperfectiva, atual, real; em (6), a forma é de presente mas as taxes são de dinâmico, perfectivo inicial, eventual, atual. Tudo isso é possível, uma vez que o *presente* é não marcado quanto à época e à modalidade.

Assim, as formas do verbo não podem depender tão somente de uma classificação paradigmática; sua análise sêmio-táxica final estará sempre em função de sua combinatória, de suas relações com as lexias e sintagmas contextuais.

O taxema *relatividade* pode ser indicado no verbo através de gramemas independentes do tipo pro-circunstante, como *ainda, já, não, talvez* e outros, que incidem sobre o verbo, definindo-lhe dois outros taxemas, a modalidade e o desenvolvimento.

Quando ao sintagma *está falando* — que é dinâmico, imperfectivo, real, — acrescentamos os gramemas *já não* incidentes sobre o verbo, temos uma modificação no desenvolvimento da ação, que passa a ser perfectivo terminal.

São soluções que a língua apresenta para que se modifique e enriqueça o inventário lexical. Desse modo, em frases como “Ele *não* disse a verdade”, *não* seria apenas um gramema que indicaria a relatividade da ação e que poderia ser dispensado, com o emprego de outra lexia verbal como em “Ele *mentiu*, que acumula os traços semânticos lexicais e gramaticais da frase anterior; “*não* disse” (= dinâmico, perfectivo final, real, atual, quanto aos semas gramaticais); “*mentiu*” (= dinâmico, perfectivo final, real, atual, quanto aos semas gramaticais; “*não* disse a verdade” é equivalente a “*mentiu*”, quanto aos semas lexicais, uma vez que o semema de *mentiu*, mais específico, contém o de *disse* <mentir> \supset <dizer>.

Como se vê, a relatividade é expressa através de gramemas independentes ou na própria estrutura do verbo e consiste, de certa forma, numa reafirmação da modalidade e do desenvolvimento.

O taxema *época* não se confunde com o “tempo”, que é uma noção morfológica na gramática tradicional. O “tempo” presente, por exemplo, pode designar um processo realizado em uma época passada, presente na elocução ou futura em relação ao momento de enunciação. O “tempo” morfológico, tal como é visto na gramática tradicional, resulta da combinatória dos taxemas desenvolvimento, (aspecto), modo, modalidade e atualidade.

A partir de um locutor, o taxema *época* tem as taxas de presente, passado e futuro:

Taxema	época		
taxes	presente	passado	futuro
marcas	φ	+	—
sêmicas			

Os três se inserem na classe dos dinâmicos, por oposição ao estático — certas formas nominais do verbo atualizadas como adjetivos —; o presente é imperfectivo e o passado e o futuro, perfectivos, respectivamente final e inicial; o presente é genérico por oposição ao passado e ao futuro, que são específicos.

TAXEMAS

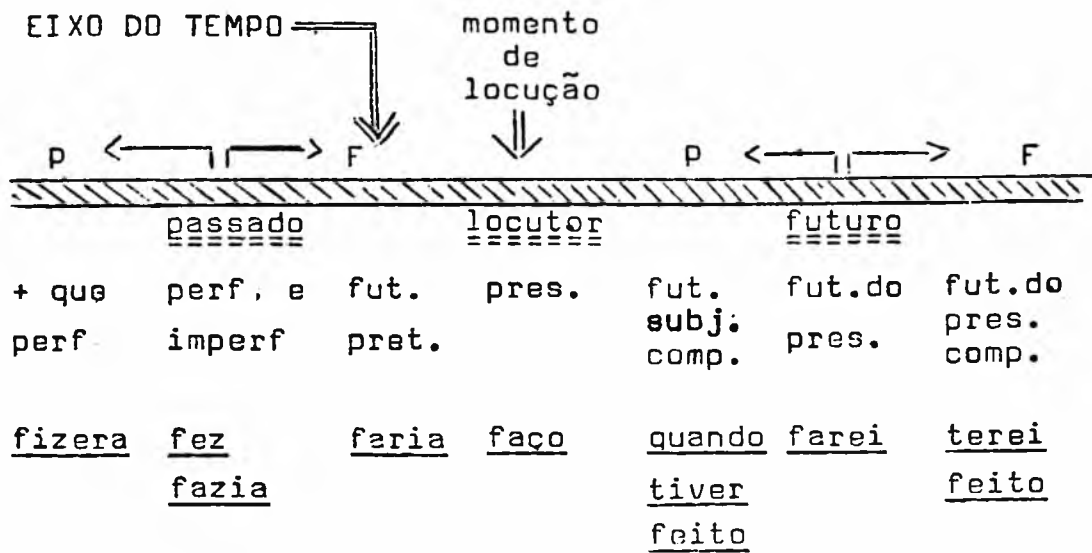
DESENVOLVIMENTO	PERFECTIVIDADE	ÉPOCA	
taxes		marca	taxes
dinamismo		esp. (—)	futuro
	perfectivo		
		esp. (+)	passado
1. dinâmico		genér. (φ)	presente
	imperfectivo		
2. não dinâmico			

O presente é genérico, pois pode aplicar-se ao passado ou ao futuro, opondo-se, nesse plano, aos dois outros, que são ou futuro ou passado, marcadamente.

O sistema verbal compreende, então, todo um complexo de taxemas e gramemas, que tornam a sua descrição muito mais difícil que a das designações nominais.

Em português, o tempo resulta da combinação do modo, da atualidade e da época, constituindo esses traços gramaticais, combinados com o lexema do verbo, a *semia* da lexia verbal.

No eixo do tempo, há um locutor que marca o momento presente; as que foram praticadas antes desse momento, já se situam no passado mas há também um futuro e um passado em relação a esse passado; o mesmo acontece com as ações que serão realizadas depois do presente (que tem como epicentro o momento de locução): há um passado e um futuro em relação ao futuro. Esquemáticamente, teríamos:



Os tempos são determinados em cada nível modal: no indicativo, o processo é visto numa forte realização e gira em torno dos três tempos fundamentais, vistos acima, que descrevem o fenômeno objetivamente; o presente, não marcado, quanto a essas oposições, pode substituir os dois outros.

Ao lado desses tempos objetivos, existem duas formas não autônomas, imperfectivas do ponto de vista semântico, pois não englobam o termo do processo; do ponto de vista funcional, só um contexto apropriado (circunstância, entonação, enunciado precedente, etc.) torna essas formas constitutivas do enunciado.

O modo indicativo tem, pois, tempos independentes — passado, presente e futuro — e tempos dependentes — imperfeito, mais que perfeito, futuro do pretérito. O imperfeito se apresenta, então, como um presente passado imperfectivo, ou relativo; e o futuro do pretérito como um futuro imperfectivo ou relativo.

No subjuntivo, as formas de presente, imperfeito e futuro funcionam como uma espécie de futuro e assinalam uma dependência semântico-funcional a um tempo e modo objetivos; o subjuntivo é o modo do não-realizado, na perspectiva do falante.

No infinitivo, o infinitivo propriamente dito representa um ponto de partida, uma possibilidade infinita de realização, quase sempre orientada para o futuro. O gerúndio mostra o processo enquanto se realiza, donde a sua afinidade com o presente e o imperfeito; o particípio passado exprime o término do processo, o que o aproxima do passado.

Uma forma verbal inclui, entre outras coisas, um conteúdo modal e um conteúdo temporal. O modo é semanticamente uma tomada de posição sobre um movimento que vai do declarado ao hipotético. Dos termos do indicativo, o mais hipotético é o futuro do pretérito; essa forma é insensível à época: *escreveria ontem, hoje, amanhã*.

No subjuntivo, a forma mais hipotética é a do imperfeito.

“REQUIEM” POR UMA “TERRA MORTA”

Maria Aparecida Santilli

Se é lícito dizer — como faz o escritor negro angolano Geraldo Bessa Vitor — que Tomás Vêira da Cruz, apesar de suas raízes européias, foi o primeiro a fazer a poesia da “negritude africana de expressão portuguesa”, não será menos válido registrar também Castro Soromenho, entre os pioneiros a escrever em o romance do homem negro, em África colonizada por Portugal.

A Vida da “Terra” a “Terra Morta”

Quem percorre a obra de ficção de Castro Soromenho, escritor nascido em Moçambique, em 1910, e falecido em São Paulo, em 1968 (*Histórias da Terra Negra, Noite de Angústia, Terra Morta, Viragem, A Chaga*), roda pelos caminhos de uma terra em transe, chegará ao fim de uma penosa trilha de iniciação nos sucessos que conformam a alma africana e naqueles que a viriam abalar, ao choque eletrizante das raças, à contundência de povos adventícios e nativos, ao atrito de estruturas sociais desirmanadas, em que os ritos sacrificais acabam sendo os da imolação do homem de África, como o “pharmakós” que deve sucumbir para consumir-se, na satisfação de cupidez de mais fortes, o aniquilamento dos mais fracos.

Nos seus contos, como sejam “Calenga e a lenda dos rios do amor e da morte”, “Sueji e Ilunga na terra da amizade”, Castro Soromenho familiariza o leitor com o mundo mágico-mítico primevo de África, convida-o a conhecer as leis e princípios, as crenças por que se regem as tribos indígenas, as escalas de valor pelas quais se orientam, unem-se ou se digladiam em seu “habitat”

Em *Noite de Angústia* a ficção ganha terreno, centrando-se a trama romanesca sobre um crime de morte por feitiçaria, através do qual se penetra na vida íntima dos lundas em que o processo de investigação e punição, findando por envolver em suas teias o próprio

sobeta Salomo, desvenda as peculiaridades do universo primitivo de África.

Por via das técnicas de novelística policial ajustadas aos escaninhos de mistério próprios das comunidades tribais, a estória de *Noite de Angústia* conduz a um climax patético cuja força dramática representa o coroamento de uma efabulação estruturada pelo princípio das categorias éticas do mundo negro africano. Com o epílogo a adequar rigorosamente a dimensão do castigo à dimensão do crime, pena de Talião, enfatiza-se o caráter implacável de justiça de que os chefes também não escapam. A morte do sobeta sela o desempenho de ritos afros; culminando com o da execução pelo adivinho, através do qual o mistério do crime se desvenda, a administrar ao réu o pirão dos condenados, por onde principia a narcotizar-se, a água opiada e, finalmente, o “muaje”, veneno fulminante segundo a crença lunda, se o condenado é efetivamente o culpado, dão a medida de rigor dos códigos de bravura e de honra, de coragem e lealdade pelos quais as tribos lundas mantiveram, outrora, seus estímulos de coesão.

A estória de *Noite de Angústia* é um ponto alto entre aquelas da terra ainda viva que Castro Soromenho romanceia, para velar, depois, numa seqüência de responsórios onde o lamento por morte “branca” acabará por anunciar, também, uma ressurreição “negra”

Terra Morta já será um mundo de pesadelo, de dor, de opressão. Em torno dos sucessos relativos à vida cotidiana de um vilarejo dos confins do nordeste angolano, Camaxilo, próximo às fronteiras do Zaire, desenlaça-se a estória de um aglomerado humano que representa tempos novos da colonização portuguesa, a fase de submissão da população nacional, quando a memória das épocas anteriores, propriamente ditas de escravagismo, ainda encontra eco no trabalho forçado dos negros.

Terra Morta revela-se uma obra de visível esforço mimético. Cria um universo cuja estrutura reflete aquela característica do período da história do povo angolano que instituía, pelo “indigenato”, um programa de gradativa transformação do autóctone, prevendo progressiva conversão do indígena, de membro de uma comunidade entendida como “primitiva”, à condição de assimilada pela cultura do colonizador, proposta como “civilizada”

Assiste-se, assim, a um empenho ainda orientado para destrribalizar, concretizado pela ação do grupo burocrático que administra a circunscrição e mediante a colaboração de alguns dos próprios nativos feitos já policiais, os cipaios e capitas. Parece, portanto, fácil de somar a função de índices aos informantes da narrativa, segundo os

quais uma população branca de dez funcionários, de três cipaios na sede e mais três em cada posto, ou seja, totalizando vinte e um homens, aos quais se agrega meia dúzia de comerciantes portugueses, é responsável pela “disciplina” de quarenta mil negros, pela conservação de setecentos quilômetros de estradas numa área de trinta mil quilômetros quadrados, pela cobrança de mais de mil impostos, por mandar anualmente mais de mil negros para as minas. Somente um sistema de domínio facilitado pela dissolução da organização tribal — que daria mais força de resistência ao nativo — e pelo progressivo colaboracionismo do negro “convertido”, far-se-ia exequível com investimento de tais parcos recursos.

As unidades de ação que compõem a estória fundam relações de oposição estabelecidas entre os dois blocos de personagens, o dos funcionários brancos e o dos nativos negros, com interposição de cipaios e capitas (negros colaboradores dos brancos), comerciantes (brancos com sobrevivência pendente de negros e brancos) e, finalmente, de mulatos, um dos quais será, com o funcionário português que se rebela, o fiel da balança para levar a narrativa a atingir os momentos de máximo desequilíbrio que assinalam o desfecho da estória. Pelo móvel violento da “vendeta”, o moço mulato, sem os direitos de família legítima para reivindicar a si ou à mãe negra o usufruto dos bens paternos que reverteriam, então, ao Estado português, fica sugerido um dos caminhos desesperados de solução, ainda a nível de equacionamento pessoal, individual.

Estes componentes da estória de *Terra Morta*, via de regra, são as recorrências na obra de Castro Soromenho. Tônicos, ainda, do esquema de ação, a partir desse romance, e concêntricos ao grande conflito estabelecido entre brancos e negros, aglutinam-se menores dissentimentos originados no seio de cada qual dos grandes blocos de oposição, quando o funcionário branco pode atravessar-se no projeto de domínio mantido pelos administradores, da mesma maneira que o negro em favor do funcionário, para atingir seu intento de aspirante a capita ou cipaio.

E, dado o sistema operante na consecução dos propósitos do branco, os momentos de risco não chegam a ser ameaças decisivas para inverter a situação de comando. A resistência maciça oferecida pelo negro a nível de grupo, corre quase tão só à conta de ação ausente, isto é, relegada ao plano da memória das guerras passadas, início da luta da destribalização. Em *Terra Morta* a força das tribos, já minada interna e externamente, não logra sair do reduto final: confinado a sua torre de menagem, o último soba, Xá-Macuari, suicida-se para escapar à “caçada” dos brancos; ele não queria vê-los

“nem os novos sobas de nomeação dos militares e, depois, dos civis a quem de pronto começaram a pagar os impostos, que foram a causa de muitas revoltas. Atribuía a esses sobas, alguns seus antigos escravos, todas as desgraças de seu povo, outrora forte e rico e, agora, dividido em muitos pequenos grupos, cada um com seu soba da confiança dos brancos do Governo, sem possibilidade de se reunirem para guerrear o estrangeiro. Odiava a todos os que se tinham vendido aos brancos para serem sobas, entregando-lhes quantos homens eles queriam para os trabalhos públicos, para as minas de diamantes que se acabavam de descobrir e para o exército, e todo o dinheiro do imposto”

Terra Morta registra, pois, a luta isolada do negro pela terra, “in extremis”: os poucos fiéis a Xá-Macuari que restam do esforço agônico das tribos sob liderança autêntica dos antigos sobas, sepultam o último chefe com os cerimoniais da raça, consumindo em fogo as palhotas de sua aldeia, para passarem a vau o rio Luita e ganharem o destino de nômadias.

Camaxilo faz-se, símbolo dos agrupamentos humanos fadados à decadência e morte, pelas vicissitudes das lutas de dominação: os negros, desertando aos bandos, quer por forçados a proletarizarem-se seguindo o rumo das minas, quer jogando as últimas cartadas de fuga ao dominador para ganharem as matas ou as fronteiras, não deixam por muito os colonizadores, que ali não têm raízes, atrás de si: a última cena de *Terra Morta* é a imagem de Camaxilo desolada, os brancos da administração a deixarem-na, para sediarem-se em Caungula.

Terra Morta estenderá esta equação dramática até *A Chaga* (1): estrangeiro de uma parte, negro de outra, interposições semelhantes de mulatos, brancos comerciantes e pretos cipaios ou capitas. Dir-se-ia que Castro Soromenho retoma o mesmo ponto de partida, semelhantes suportes para a sustentação de mais estórias de Angola.

Algo, no entanto, modifica-se para que *A Chaga* viesse a resultar numa obra mais tensa: o desequilíbrio das forças oponentes com a absoluta supremacia da facção dominadora, a fazer a terra morta, atenua-se, na medida em que a própria tendência radicalizante de uma passa a provocar os extremismos da outra.

O “Requiem” de *Terra Morta* pelo império dos nativos do coração de Angola, então derruído, quando, antes,

(1). — Ambas as obras com primeiras edições feitas no Brasil.

“desde o Luita ao posto, ou seja ao rio Cui'lo, toda essa planície pode dizer-se que era uma só senzala, tão pegadas umas as outras”,

se retoma. Mas, terá encontrado, numa imagem diletta da obra de Castro Soromenho, a representação literária em que se anuncia o dia de contas com os brancos:

“Já começaram a fazer as caçadas a fogo. É um espetáculo fantástico, com as savanas a arder, as florestas em chamas, dias e noites seguidos. Quilômetros de fogo a rolar. Tudo fica reduzido as cinzas, a terra queimada, as árvores torcidas, negrume por todos os lados. Um fim de mundo! Esta desolação dura uns meses, até à época das chuvas e dos grandes calores. Caem as primeiras bâtegas e, de um dia para o outro, a terra cobre-se de verde, as árvores enchem-se de folhas e os pássaros regressam, não se sabe onde, com o seu canto” (2)

“esse negro que anda por ai com ar de medo é como a raiz da *terra queimada*. Sob a humildade, a resignação, o medo, ele vive com desespero e ódio” (3)

“Ódio e medo. Para a sua vida o colonialismo é como uma terra queimada, uma chaga, mas eles são as *raízes vivas, dentro dessa terra queimada*” (4)

Assim, em *A Chaga* o sopro vital das origens aciona os mecanismos de ressurreição do corpo africano. A estória principia por situar o negro em ostensiva atitude de réplica ao agravo do branco. O negro Gunga, não obstante estar a serviço administrativo entre os cipaios, a cada manhã ergue-se para ver, da outra banda da vila, o comerciante português Albino Lourenço:

“Entre o negro velho e o colono velho abre-se o vale, o rio Camaxilo ao fundo, o primeiro postado no alto das ravinas, o outro lá em baixo na lomba da encosta, à boca da planície. Ali estão a um ror de anos sob o mesmo céu ardente e sobre a terra perfumada de acácias. Mal Albino Lourenço aparece na varanda (na casa ao lado o José Paulino ainda tem as portas fechadas) e se encosta ao pilar, Gunga, acorocado na crista da ravina, encarranca-se e cospe para frente num esguicho. “branco ladrão!”, sussurra e aperta os dentes com raiva. E é todo um mundo de

(2) — *A Chaga*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1970. pp. 150-151.

(3) — *Ibid.*, p. 151.

(4) — *Ibid.*, p. 151.

recordações que o assalta — vinte e cinco anos de raiva impotente contra o colono que lhe roubara a negrinha Caçula, a quem começara logo a chamar Alice” (5)

“Tomara-lhe a mulher e a terra, mas mandara-lhe entregar o milho e as abóboras que nela encontrara. Tamañha raiva dele se apossara que tudo fôra lançado ao rio. Gunga ficou preso naquela teia de raiva, sempre em chaga, pela troça que dele faziam os cipaiois, capitas e serviçais dos europeus” (6)

E, de outro lado, é todo um caminho de contrição e penitência o que se vê Albino Lourenço percorrer até o suicídio do filho, um mulato já consciente da situação de nativo e, ao que se sugere, decepcionado pelo pai, por mãos prepotentes de quem passara antes a moça mulata a que se apaixonara. Gunga sobrevive a Lourenço para poder lançar um último olhar sobranceiro à casa que este deixara, indiferente, no entanto, à propriedade que lhe poderia ser restituída por morte do colonizador.

Na sorte de Lourenço, como na de quase todos os comerciantes semi-falidos que povoam Camaxilo, em última instância vítimas também do colonialismo, já estão os primeiros resultados da contra-ofensiva do negro que recusa figurar entre sua freguesia, vingança possível contra aqueles que levaram as tropas portuguesas ao seu encalço, na caçada de mãos válidas, pelas tribos da região.

A estória de *A Chaga* aprofunda os vincos da luta entre negros e brancos, sonda os sofrimentos infligidos à gente angolana, as veleidades de sexo com negras e mulatas, como estigma de sua dupla sujeição, presas indefesas da concupiscência dos brancos.

Ao longo da obra de Castro Soromenho pode-se, então, deparar com uma imagem de inocência do mundo africano a desfigurar-se na de uma experiência de cativo, como um inferno existencial do homem negro.

Num flagrante procedimento realista, os mitos de morte e renascimento aparecem deslocados nas imagens da vida cíclica da natureza; assim, a alternância de vida e morte, esforço e repouso, êxito e declínio, como ingredientes da “mimesis”, de um universo só estável aparentemente, registra-se nos signos das “raízes vivas” dentro da “terra queimada”

Os tremores apocalípticos do mundo da negritude sob servidão, como um avesso dialético de seu “paraíso” original, em que a sobre-

(5). — *Ibid.*, p. 2.

(6). — *Ibid.*, p. 3.

vivência do africano se faz sob a maldição do suor nas minas de diamantes ou nos trabalhos da administração — um trabalho desolado enfim —, ligam-se à figuração *das raízes vivas* que se nutrem do espírito da *Terra*. Na obra de Soromenho vai brotar, pois, a crença num milagre de “Fênix”

Mas, no seu romance serão dados, também, os índices de que nesse pulsar de raízes só poderão germinar ramificações, no novo universo em que, pelo adventício, o anterior se transformou. No processo de renascimento, algo jaz irremediavelmente morto, da inocência primitiva.

“Os negros, crianças grandes que são “para os brancos administradores, ao saíem da “escola” das palmatoadas, como de “um grande remédio”, onde vissem “castigo paternal, a autoridade do chefe”. serão iniciados no campo das experiências sociais do mundo “civilizado” (7)

Em passagem significativa de *A Chaga*, os indígenas são convocados pelo administrador de Camaxilo, para participarem de homenagem ao Governador Geral, por ocasião de visita deste à Circunscrição — que, aliás, não se realiza — e onde se vê como lhes caberá na festividade um papel que revela, também, o interesse meramente folclórico do chefe branco, pelos negros. Comenta-se entre os funcionários administrativos o êxito dos treinamentos a que são submetidos para a cerimônia: —

“Bem. A malta está ensaiada. Quando se trata de guerras, mesmo a fingir essa negralhada até parece que ganha alma nova. Aquilo está-lhe no sangue. Então os quiocos, caramba! até os olhos chispam como brasas! chispam, pá!” (8)

— *Se eles pudessem, comiam-nos! Mas agora têm de se contentar com guerras de homenagem aos governadores.* ” (9)

Entre o desempenho de seus ritos guerreiros, que ficou no passado, e a representação deles no ato “dramático” presente — e é curioso notar-se em outras passagens como toma noção disso —, o indígena percorreu uma distância no espaço que medeia “pensée sauvage” e utensilagem mental da “civilização”. As funções rituais africanas, desprendidas da sua existência histórica, são reabsorvidas como prática cultural em que ele próprio se reproduz, imita-se. Algo

(7). — Cf. *Op. Cit.*, pp. 24-25.

(8). — *Op. Cit.*, p. 61.

(9). — *Op. Cit.*, p. 61.

da essência de sua fisionomia primeva passa, pois, aqui, ao seu conhecimento como tal e, a partir desse instante, a inocência do desempenhar o ritual perde-se na consciência do seu representar.

O saldo dramático da viagem pela obra de Castro Soromenho será, portanto, o do que se mostra irreversível em toda marcha da experiência de um povo: A *Terra* terá as raízes vivas a lançarem seus primeiros impulsos de explodir por rebentos, mas dos ramos primitivos restarão cinzas de uma ingenuidade perdida: “Requiescat in pace”

As raízes vivas da alma negra só poderiam lançar troncos para sociedades “modernas” e o homem de Angola sentar-se à mesa dos “civilizados”, para reerguer, no festim das raças, em eco com Soromenho, a voz de lamento pelas discriminações sociais que o abalarão no vendaval que à *Terra* assolou: “Dies irae”

OS TERMOS NEOLATINOS PARA A DESIGNAÇÃO DA “BONECA”

Para Teresa Cristina.

Maria Luisa Fernandes Miazzi

A palavra “boneca” foi das mais comuns por longo tempo em casa, pois era uma constante no vocabulário de minhas filhas, introduzindo-se de modo espantoso mesmo na fala dos adultos

“Nenê qué muneca”, “dá muneca mim” são expressões de que me recordo freqüentemente e que me faziam naqueles anos distantes imaginar por que razão as meninas substituíam a oclusiva labial pela nasal homorgânica. Influência da avó espanhola que só aparecia uma vez por semana? Não o creio, embora talvez o infalível casaquinho ou roupinha que ela trazia “para la muñequita” pudesse ter deixado conseqüências lingüísticas.

Mais tarde, deparando com o termo galego *moneca*, pensei na antiga dúvida. Também a labial (oclusiva ou nasal, surda ou sonora) aparecia em outras línguas românicas: fr. *poupée*, it. *bambola*, ret. *poppa*, sardo *puppu*, rom. *papusa*, etc. Haveria uma raiz comum?

Pelo menos deveria existir uma na Ibéria, contendo como segundo elemento consonântico a nasal dental geminada, uma vez que permanecia em nossa língua e se palatalizava no castelhano. E qual a relação com o resto da România? Ainda mais, perguntava-me, o esp. *muñeca* teria alguma afinidade com o adjetivo *mona* que significa “graciosa”? É óbvio que eu só tinha em mente nossas lindas bonecas atuais ao dizer: “Que mona es la muñequita!” E *mona* com o sentido de “macaca” poderia ter igual étimo? Além disso, o esp. *muñeca*, na acepção de “munheca”, seria na origem a mesma palavra que também se traduzia por “boneca”? E qual a razão da nasal dental no cat. *nina*?

Essas perguntas e outras reuni, depois, e investiguei a procedência dos termos que me foi dado coligir: a maioria deles provém do

lat. *pupa*, diretamente ou por sufixação, mas a Ibéria mostra um tipo especial, certamente com base na linguagem infantil, que é a responsável pelo do italiano, do romeno, e, afinal, mesmo do latino.

1 — EM LATIM

a) Em latim o termo próprio para designar a “boneca” é *pupa*; havia, além de *pupa* (ou *puppa*), o seu diminutivo *pupula*, aplicado à “menina” e também à “pupila” (menina dos olhos).

Pupa (*puppa*) origina-se da linguagem infantil (a forma geminada é semelhante à que parece em *acca*, *atta*, *pappa*), segundo Ernout e Meillet (1). Sobre as formas femininas *pupa*, *puppa*, *pupula*, surgiram as correspondentes masculinas, *pupus*, *puppus*, *pupulus*, porém de uso raro e que mal sobreviveram (2).

Ainda sobre *pupula* formou-se um segundo diminutivo, *pupilla*, que deu origem, na língua do direito, ao sentido de “pupila, órfã”. Como *pupula*, *pupilla* também designa a “menina do olho”, assim chamada por causa da imagenzinha que nele se vê refletida.

Esses três sentidos básicos encontram-se no gr. *κόρη* “menina; boneca menina do olho”

Uma quarta acepção tomou o vocábulo *puppa* na linguagem infantil (não aparece no latim literário), pois se reencontra nas línguas neolatinas: o de “seio materno”, “teta” (3).

Vejamos a documentação dessas formas latinas, extraída primordialmente de Forcellini (4).

PUPA (ou PUPPA) — Tem duas acepções: “menina” e “boneca”

1) Corresponde a *puella* e ao gr. *κόρη*, como se vê do exemplo de Marcial (4, 20): “*Dicit se vetulam, quum sit Caerellia pupa, Pupam se dicit Gellia, quum sit anus.*” (Cerélia, embora seja moça, se diz velhinha; Gélia diz-se mocinha, embora seja velha).

2) Por extensão, passou a designar a “boneca”, em geral feita com enchimentos vários e revestidos de linho, a qual se cobria de roupas e servia de brinquedo para as meninas; na puberdade, era ofere-

(1) — *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine, s.v.*

(2) — *Pupulus* “boneco de cera” aparece em Arnóbio, cf. Torrinhã, *Dicionário Português-Latino*.

(3). — Ainda hoje se ouve a criança exprimir por “pupu” o desejo de mamar.

(4) — *Lexicon Totius Latinitatis*, tomo III, *s.v.*

Agradeço à Profa. Neyde Ramos de Assis a colaboração na pesquisa deste material.

cida a Vênus como símbolo de sua virgindade para que lhe fosse concedido um casamento feliz. Testemunha Varrão (*apud* Nônio, 156, 20. *Merc.*): “*Magna pars in desiderium puparum et sigillorum veniebat.*” (Uma grande parte vinha em busca de bonecas e estatuetas).

PUPULA — É o diminutivo de *pupa*, que também significa “menina” (*puella*) e ainda a “pupila” (dos olhos).

1) No sentido próprio surge bem documentado numa inscrição (*apud* Gruter, 627, 9, que a extrai de Orell. 3031, cf. Forcellini, s.v.):

A PVPVLA ANNIS VIGINTI OBTINVI DOMVM OMNEM.

Também neste sentido exprime conotação afetiva, de carinho. Ex.: “*Sed adhuc istud, mea pupula, ministrare debebis. Hic Venus loquitur ironice ad Psychen*” (Mas ainda, minha menina, deverás servir. Aqui Vênus fala ironicamente a Psiquê.) (*Apul. 6. Met.*)

2) Com a acepção de “menina dos olhos” aparece claramente em Cícero (2. *Nat. D.* 57, 142): “*Palpebrae aptissime factae et ad claudendas pupulas, et ad aperiendas.*” (As pálpebras feitas com muita propriedade não só para fechar as pupilas mas também para abrir).

PUPILLA — É um segundo diminutivo formado sobre *pupula* (ou seja, equivalente a *puellula, parva pupa*), com o sufixo *-illa*; designa a moça órfã de pais, que vive sob tutela, e ainda a pupila dos olhos (e até o próprio olho).

1) No sentido de “moça que tem um tutor”, surge em Cícero (3, *Verr* 58, 153): “*Iste infanti pupillae fortunas patrias ademit.*” (Esse tirou à pupila infante os bens paternos.)

2) Quanto ao sentido de “menina dos olhos”, lemos em Cícero (2, *Nat. D.* 57, 142): “*Acies ipsa, qua cernimus, quae pupilla vocatur, ita parva est, ut.*” (A própria menina do olho, com a qual vemos, a qual se chama *pupula*, de tal forma é pequena que. .).

Por extensão, o próprio olho recebe tal designação em Apuleio (3, *Met.*): “*Defrictis adeo diu pupillis, an vigilarem scire quaerebam.*” (Desse modo, esfregados os olhos por muito tempo, eu procurava saber se ficaria acordado.)

b) Em *latim vulgar*, ocorre também o vocábulo *pupa* com o sentido de “moça, menina” Assim temos em inscrições de Pompéia (5): 31 tu, pupa, sic valeas, / sic habeas / Venere Pompeianam / propytia // munn./

(5). — M. Diaz y Diaz, *Antologia del Latin Vulgar*, p. 30 e 32.

510. pupa que bela is, tibi / me misit qui tuus es: val (e).

2 — NAS LÍNGUAS ROMÂNICAS

Sobrevivência dos termos latinos ocorre não só na maior parte das línguas, já mencionadas, como também em formas dialetais, consoante revela o exame de atlas lingüísticos (em especial o ALF e o AIS). *Pupa* manteve-se de um modo geral, especialmente no galo-romance e ítalo-romance, com o sentido latino de “menina” e “boneca”, e ainda na acepção posterior de “teta, mama”. Não subsistiram vestígios de *pupula*, mas o segundo diminutivo, *pupilla*, permaneceu no italiano e, através da medicina, foi emprestado pelo francês e demais línguas.

Na Ibéria, no italiano e no romeno temos formações novas para designar a “boneca”, todas extraídas da linguagem infantil.

NO IBERO-ROMANCE: port. *boneca*, gal. *moneca* (6), esp. *muñeca*, cat. *nina*

Nos idiomas peninsulares não vingou o lat. *pupa*. já no *Glosario del Escorial* (1400), ele é traduzido por *munneca*.

É teoria aceita (7) que os vocábulos da Ibéria teriam surgido de formas afetivas latinas, da linguagem infantil, *ninna*, *nonna*. Meyer-Lübke (REW 5817) acrescenta ainda *nanna* à série, donde a nossa expressão “fazer nana”; de *ninna* retira ele o it. ant. *ninna* “menina”, esp. *niña*, port. *nene*, assim como de *nonna*, o it. *nonna* “avó”, fr. *nonne* “freira, nutriz”. Aliás, numa inscrição do baixo latim ocorre MONNA, como termo de carinho usada pelo marido para com a esposa; é de certo a palavra *nonna* com dissimulação consonântica, embora Ernout e Meillet perguntem se haveria ligação com o gr. *μόνα* (8).

O étimo *ninnus*, *-a* é confirmado por Corominas para o esp. *niño*, *-a*, assim como também para o cat. *nin*, *-a*; associa ainda a forma *nino* da Madeira, apesar de que em galego-português tenha do-

(6). — Não aparece nos dicionários galegos, diz Corominas (DCELC), mas temo-la, por ex., no título de um poema de Vigo J.M. Posada: “A moneca”

(7). — Ver J.P. Machado (DELP e Corominas (DCELC)

(8). — No verbete *nonnus*, *-a*, Ernout e Meillet afirmam a origem infantil do vocábulo, semelhante ao gr. *νέννας*, *ναννα*, etc. (*Dict. Etymol. Langue Latine*).

minado o termo *menino* (9), o qual, por ser de criação afetiva, tem origens similares.

A *ninna* associa J. P. Machado o beirão *nena* “boneca de pano” e, de *nonna*, com dissimilação, extrai *monna* que dá o esp. *moña*, a que se uniria o sufixo *-eca* para formar “muñeca” Para o galego a explicação também satisfaria e, no caso do português, teria havido nova dissimilação de nasais.

É preferível essa teoria, segundo parece, à anteriormente usada entre os autores, que associavam a palavra “boneca” aos adjetivos *bom* e *bonito* ou a um deles. Para A. Coelho quiçá “boneco” fosse o nome dado a uma figura do teatro de bonifrates (10); e João Ribeiro tentou relação do port. *boneca*, esp. *muñeca* com *mona* “bruxa”, a partir de *mona* “macaca” Em verdade, *mono* significa no espanhol “boneco, títere”, além de “macaco”, enquanto o adjetivo *mono* equivale a “bonito, gracioso, engraçado” Todavia, embora o gasção *mounaco* “figurinha informe” pudesse aduzir novo testemunho, não podemos aceitar *mona* “símio” como étimo, pois, além de não explicar a nasal palatal espanhola, é palavra de origem tardia (11).

Prefere Corominas (DCELC) buscar a origem da palavra *muñeca* “boneca” numa extensão de *muñeca* “munheca”, “articulação da mão com o braço” (também “alvo”, “fito” e ainda “embrulho de trapo de forma arredondada”). Em espanhol antigo era *moñeca*, oriundo de *moño* com seu sentido etimológico de “objeto avultado” (12); inicialmente se pensaria numa “protuberância nessa articulação” e, depois, o vocábulo passaria a designar a mesma articulação.

A forma *monnieca* aparece nos *Libros del Saber de Astronomia* de Alfonso el Sabio para indicar a articulação da mão e braço; em *Nebrija* aparece *muñeca* no sentido dessa parte do braço, mas logo se preferiu especificar: “la muñeca del brazo” (Glos. del Escorial e Toledo).

(9). — A procedência da palavra portuguesa *menino* tem sido muito discutida. Quise am extraí-la do esp. *mi niño*, mas Corominas contesta, devido à sua antigüidade na língua (atestada desde 1254); é preferível deriva-la da linguagem afetiva, como é o caso do fr. ant. *mignot* “lindo”, cat. *minyó* “rapaz, menino”, it. *mignolo* “o dedo mínimo”

(10). — *Bonifrate*, originalmente “bom irmão”, indicaria apenas “bom homem”.

(11). — A origem de *mono*, — a “símio” é incerta; sugere uma abreviação de *mamona*, variante de *maimon*, — *ona*, do árabe *maimûn* “feliz” (pois, ao que parece, os macacos procediam da Árabia Feliz ou Yemen); cf. da mesma raiz, o ingl. *monkey*.

(12). — *Moño* deve provir de uma raiz pré-romana *munn* —, cujo sentido seria o de “protuberância, objeto volumoso, e que deixou vestígios também nos dialetos vascos.

E quanto ao sentido da mesma palavra espanhola para designar a boneca? Já no Glosario del Escorial temos a expressão “muñeca de trapo”; e Alonso de Palencia (13) menciona “las muñecas que hacen las niñas” Depois, também surge a palavra na acepção de “embrulho de trapo arredondado com que se embebem líquidos”, etc.

Mas o sentido mais antigo com que aparece o vocábulo no espanhol é o de “marco divisório”; a primeira documentação, “illa Monneka”, datando de 1011, aparece em Castilla la Vieja; num documento de Santana, datado de 1210, aparece “la tierra de Vellida que est so la monneka”

Ainda segundo Corominas, outro sentido, muito restrito, o de “espantalho”, surge em catalão dialetal — *monaca* — e se usa apenas em Vallespir, cf. o ALC, mapa 188.

Uma hipótese, lançada por Thurneysen e aceita por Meyer-Lübke (REW 5747), foi a de que *muñeca* “munheca” e “boneca” teria ligação com um tipo **mundiare* “limpar” > “podar”, “cortar”, derivado de *mundus* “limpo” Todavia, hoje se refuta, à vista das relações inegáveis entre a raiz já referida de *moño* (*mun-*, com a variante *munni-*), a que se prende o fr. *moignon* “resto de membro mutilado”, hoje “resto de ramo cortado”, o cat. *monyó*, também “resto de membro mutilado”, e a raiz *bunn-*, *bunni-* que teria originado o cat. *bony*, gasc. *bougno* e fr. ant. e dial. *bugne*, todos com o sentido de “vulto, volume” A aproximação dessas raízes é evidente no jud. esp. *buñeca* ou *muñeca*, que se usa indiferentemente na Bulgária com a nasal ou a labial.

NO GALO-ROMANCE

O vocábulo francês para “boneca”, *poupée*, vem do lat. *puppa* com sufixo e é atestado desde o séc. XIII, J. de Meung (14). Aliás, no galo-romance não subsistiram vestígios da forma simples latina (em contraposição ao ítalo-romance), tanto nos dialetos franceses como provençais (15). No provençal antigo temos *popada* e, nos modernos dialetos, persiste a composição: *poupeyo*, *pipado*, *poupôio*, etc.

Com o sentido de “bebê”, criancinha nova” aparece no fr. arc. *poupellon*, no fr. med. *poupette*, *poupin* etc. e no fr. mod. *pou-*

(13). — No *Universal Vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, 1490, sempre segundo Corominas (DCELC).

(14). — Bloch & Wartburg, *Dict. Étym. Langue Française*, s.v.

(15). — W v Wartburg, *Französisches Etymologisches Wörterbuch* (FEW).

pelin; hoje também *poupard* (designa igualmente a “boneca”), o diminutivo *poupon*, etc.

Para indicar a “mulherzinha” e a “boneca”, o fr. ant. tinha *popine* (daí o adjetivo do fr. med. *popin*, mod. *poupin* “belo, pequeno, enfeitado.”

Na acepção de “seio, teta” surge no ant. prov. *popa*, *popeta*, e ainda no fr. med. *poupe* “mama de animais ferozes”, fr. mod. *pou-pelin*, “mama”

NO ÍTALO-ROMANCE

Bambola é o termo do italiano-padrão, enquanto dialetalmente subsistem derivados do lat. *pupa*.

a) *Bambola* é o vocábulo generalizado para designar a “boneca” Bem a definem Rigutini e Fanfani (16): “figurina fatta di cenci o d’altro vestita da donna, e che si dà a’ bambini per trastullo.” O diminutivo *bambolina* é comum, aplicando-se mesmo a jovens: “bambina o giovane che pare una bambola”

Segundo Zingarelli (17), só cabe à “giovane donna con viso bello ma inespessivo” o termo *bambola*, embora o aceite como neologismo para a “giovane donna vistosamente bella”; a conotação “senza espressione alcuna” para a menina de rosto branco e vermelho “che pare una bambola” também é feita por Rigutini e Fanfani. Perde-se depois para indicar simplesmente a “donna simile a bambola” (18).

A origem de BAMBOLA estaria numa raiz expressiva *bamb*, donde o ital. ant. *bambo*, que mediante sufixo diminutivo deu o moderno *bambino*. Na *Introdução* (19), Meyer-Lübke, referindo-se a formações onomatopaicas, inclui o caso específico de *bimbo* “menino” ao lado de *bambino*, assim como *bambo* “infantil”, *bambino*, *bambolo*, *bamboccio* “menino, boneca”, que teriam apóio no lat. *bambalo* “gago” e gr βαμβαίνω, βαμβάλω “gaguejar” Jespersen (20) também inclui o termo *bambo* (*bambino*) e os nomes para a “boneca” lat. *pupa* ou *puppa*, al. *Puppe*, ingl. *puppet*) entre os devidos à linguagem infantil.

(16). — *Vocabolario Italiano della Lingua Parlata*, s.v

(17). — *Vocabolario della Lingua Italiana*, s.v.

(18). — Spinelli e Casasanta, *Dizionario Completo Italiano-Portoghese (Brasiliano) e Portoghese (Brasiliano) — Italiano*.

(19) — *Introdução ao Estudo da Glotologia Românica*, p. 149-150.

(20). — *Language*, p. 157

Uma peculiaridade semântica surge na expressão “*avere la bambola*” usada para indicar o ciclista extenuado por muito esforço.

Ainda em italiano se pode exprimir, por meio de *pupa* e o diminutivo *pupattola*, tanto a menina como a boneca, de acordo com o étimo latino; e, dialetalmente, temos a sua continuação em abundância, como em geral no ital. set. *pupa*, lomb. *pua*, piem. *büata* (com sufixo), sic. e cal. *puppa*, etc.

Também em dialetos limítrofes temos a sobrevivência da palavra latina, no sentido de “criança”: frl. *pup*, istr. *pupo*.

Mesmo na acepção de “pupila” pode ocorrer preservação do vocábulo simples: abruzz. *puppa de l’okkye*.

Quanto ao sentido posterior de “teta, mama”, temo-lo no it. *poppa*, donde o v *poppare* “mamar” e certos derivados: *poppina* “mãzinha” (no ant. it. *poppina* significou também “olho”)

Nota:

No SARDO houve a mencionada sobrevivência da forma masculina *puppu* e ainda a de *pupa* como “pupila”: log. *pupa s’oyu* (FEW, vb. *pupa*, e REW 6.854). Também log. *pubada* “boneca” (FEW).

RÉTICO (21) — No engadino encontramos *poppa* que admite dois sentidos: o de “bebê, criança de leite” e o de “boneca” Também se aplica ao “globo ocular” — *poppa del ögl* — e aparece na expressão *poppa d’üert*, que designa o “espantalho” (22).

NO BALCANO-ROMANCE

a) Para o DALMÁTICO, só encontramos atestado, na parte do léxico veglioto de *Das Dalmatische* (23), o termo *popaile*, designativo das “pálpebras”: *le popaile dei vakli* “as meninas dos olhos”

Lembre-se que a palavra usual para indicar “menina, jovem” é no veglioto de origem eslava: *trok, troka* (troc, troci, troce). Muito corrente nos textos (24), é bem possível que também se haja aplicado para indicar a boneca, embora não consignado tal sentido.

(21). — Incluímos aqui o rético no ítalo-romance — como até fizemos com o sardo — devido à aproximação dos étimos, sem cogitar de ítalo ou reto-romance ou língua de transição.

(22) — Baseamo-nos no *Diczionariu scurznieu de la lingua ladina*, de A. Velleman, publicado pela Engandin Press Co.

(23). — M. Bartoli, *Das Dalmatische*, vol. II, col. 45, 44.

(24). — Figuram em abundância na coletânea de fls. 5-35 em nossa tese, ainda inédita, intitulada *O dialeto veglioto*.

b) No ROMENO temos o vocábulo *papusa*, que procede igualmente de um da linguagem infantil, *pappa* “pai” (25), e apresenta sentido tríplice, segundo Damé (26):

- 1) o de boneca ou marionete (ex.: *gatita ca o papusa* “vestida como uma boneca”);
- 2) o de pelota (ex.: *papusa de sfoara* “pelota de barbante”);
- 3) o de folhas que revestem a espiga de milho (ex.: *papusa de tutun* “rolo de tabaco para mascar”)

CONCLUSÃO

Em latim o vocábulo *pupa* (*puppa* e até *puppa*), proveniente da linguagem infantil, que significava “menina, moça”, passou também a designar a “boneca” e sobreviveu, especialmente com o último sentido, nas línguas românicas, através da forma simples no ítalo-romance — como no rético e sardo, e com sufixos no galo-romance.

O seu diminutivo *pupula* não persistiu na România, mas sim um segundo, formado sobre ele, *pupilla*, na acepção de “menina dos olhos” (ex.: vejl. *popaile*) e como termo jurídico que indica a “moça tutelada”

De *pupa*, que em inscrições vulgares ainda se apresenta como “jovem”, surgiu posteriormente, devido ao linguajar das crianças, o sentido de “mama, teta”, que entrou ocasionalmente em alguns idiomas (it. *poppa*, fr. med. *poupe*).

Outros vocábulos, igualmente da linguagem infantil, deram origem às formas do ibero-romance, do italiano-padrão e do romeno. Nas línguas da Ibéria, a base dominante é uma raiz *mun-* que aparece nos vocábulos do espanhol e do galego-português; quanto ao catalão, também se fundamenta num tema expressivo, *ninna*. No italiano, a raiz *bamb*) aparece em termos afetivos, tanto no que exprime “criança” (*bambino,-a*) como no designativo de “boneca” (*bambola*). Enfim no romeno, também de palavra da linguagem infantil, *pappa* “pai”, surgiu a raiz de *papusa* “boneca”

Fica, pois, evidente o caráter afetivo de todos os vocábulos que indicam a “boneca” no latim e línguas românicas, surgidos como meios

(25). — O étimo é dado por Puscariu, *apud* REW 6213). Originalmente o sentido de *pappa* estaria relacionado com a comida (ainda hoje port. “papa”, “papinha”), mas adquiriu alhures, momento no grego, o sentido de “pai”, que foi recebido pelo latim: *pappas* ou *papa*, — *atis* (cf. Ernout e Meillet, *Dict. Etym.*).

(26). — Frédéric Damé, *Nouveau Dictionnaire Roumain-Français*, 3º vol.

de expressão da criança; e, em geral, existe relação entre o vocábulo para “menina” e para “boneca”

Podemos terminar com a série de nomes aplicados à “boneca” nas línguas e principais dialetos neolatinos:

port. *boneca*, gal. *moneca*, esp. *muñeca*, cat. *ninna*; fr. *poupée*, prov arc. *popada*, prov dial. *poupeyo*, *poupôio*, *pipado*, *pupado*, etc. fr.-cond. *pupé*; it. *bambola* (dial.: set. *pupa*, sic. cal. *puppa*, etc); ret. (eng.) *poppa*; (log.) *pubada*; rom. *papusa*.

* * *

*

BIBLIOGRAFIA

- BARTOLI, M. — *Das Dalmatische* (Altromanische Sprachreste von Veglia bis Ragusa und ihre Stellung in der Appenninobalkanischen Romania), Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Viena, 1906.
- BLOCH, O & WARTBURG, W — *Dictionnaire étymologique de la langue française*. 2ª ed., Paris, PUF, 1950.
- COROMINAS, J. — *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid, Edit. Gredos, (1954) 4 v.
- DAMÉ, F — *Nouveau Dictionnaire Roumain-Français*. Bucarest, Imprimerie de l'Etat, 1894, 4 v.
- DIAZ y DIAZ, M. — *Antología del Latin Vulgar*. Madrid, Edit. Gredos, (1950).
- ERNOUT, A. MEILLET, A. — *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. 3º ed., Paris. C. Klincksieck, 1951.
- FORCELLINI, Aeg. — *Lexicon Totius Latinitatis*. Patauii, Typis Seminarium, 1940, t. III.
- JESPERSEN, O. — *Language*, London, George Allen & Unwin Ltd. (1a. ed. 1922), 10 ed. 1954.
- MACHADO, J.P — *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. [Lisboa] Confluência, 1952-1959. 2 v.
- MEYER-LÜBKE, W. — *Introdução ao Estudo da Glotologia Românica*. Red. port. de A. Júdice, Lisboa, Livr. Class. Edit., 1916.
Romanisches Etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1935.
- NASCENTES, A. — *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Rio, Fr. Alves-Machado, 1932.
- RIGUTINI e FANFANI — *Vocabolario Italiano della Lingua Parlata*, Firenze, G. Barbera, Edit., 1854.
- SPINELLI, V & CASASANTA, M. — *Dizionario Completo Italiano-Portoghese (Brasiliano) e Portoghese (Brasiliano) — Italiano*. Milano, U. Hoepli, 1957 2 v

- TORRINHA, F — *Dicionário Português-Latino*. 2^o ed., Porto, Domingos Barreira, 1939.
Dicionário Latino-Português. 3. ed., Porto, Maranus, 1945.
- VELLEMAN, *Diczionariu scurznieu de la lingua ladina*, Engandin Press Co.. Samaden, 1929.
- WARTBURG, W. — *Französisches Etymologisches Wörterbuch*. Basel, R.G. Zbinden & Co., 1959, Lief. nr. 68/69, p. 601-608.
- ZINGARELLI, N. — *Vocabolario della Lingua Italiana*, Bologna, Zanichelli Ed., 1963.

O PROBLEMA DAS TAXIONOMIAS TOPONÍMICAS.

(Uma contribuição metodológica)

Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick

As características particulares da ciência toponímica, como “a busca da origem e a significação dos nomes de lugares e suas transformações lingüísticas” (1), a distribuição quantitativa e qualitativa dos topônimos, em uma área determinada, transformam-na em objeto de estudo para historiadores, geógrafos e lingüistas. As tendências metodológicas da geomástica distribuem-se, portanto, no eixo dominante das formações intelectivas dos pesquisadores, ocasionando, como principal resultado, não uma diretriz lógica ou, pelo menos, segura, quanto à sistematização de seus princípios gerais e, sim, várias concepções de abordagem técnica.

Essa diversidade de pontos de vista, relativa a critérios estruturais básicos da disciplina, não encontra paralelo em outros campos do conhecimento, já bem solidificados por uma tradição de rigor científico em suas conceituações.

Mais ainda, essa atitude desencontrada dos estudiosos, isolados em pesquisas unilaterais, acaba por inculcar à toponímia o rótulo de “ciência inacabada”, em busca de conceitos fundamentais e de suportes teóricos.

A imprecisão de tratamento, mesmo em um plano de manifestação e apesar de não atingir a constituição ontológica de sua verdade científica, enseja suposições de diletantismo frágil, perceptíveis em variadas interpretações críticas e incompatíveis com o alcance de seus propósitos reais (2).

(1) — ROSTAING, Charles — *Les Noms de Lieux*. Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 5 (Col. Que saisje?).

(2) — “(. . .) O estudo etimológico dos vocábulos, para o fim de fixar-lhes o verdadeiro significado, foi sempre campo de larguíssimas proporções, onde a imaginação, não raro, assume papel preponderante, e as hipóteses

Não é objetivo deste artigo insistir em uma posição histórica da toponímia, traçando a cronologia dos estudos toponomásticos, desde os primórdios até o contemporâneo. Tampouco importa, aqui, salientar a antiguidade da investigação dos nomes de lugares, principalmente na Europa, onde o interesse pela pesquisa de tais dados do conhecimento tem oferecido as bases para aproximadas colocações, no continente americano (3).

Mesmo entre os europeus, que contam com a primazia das iniciativas nesse campo de estudos, a situação não difere muito do que ocorre na América: entendimento da toponímia como um levantamento dos nomes geográficos da região escolhida, acompanhado de um provável etimológico estudo dos nomes, em caso de eventuais camadas linguísticas interferentes ou uma tentativa de explicar a realidade toponímica através de fatos históricos ou sociais da área pesquisada.

Os resultados, de qualquer modo, situam-se no plano das micro estruturas regionais, subordinados aos ditames momentâneos dos investigadores, sem intenção de lançar as bases de uma ordenação pragmática da disciplina, viável em qualquer análise contextual (4).

Conscientes, portanto, da necessidade de se buscar modelos taxionômicos para os vários conjuntos de topônimos, em agrupamentos macro-estruturais, procurou-se, nos ordenamentos sistemáticos das ciências auxiliares da toponímia e em algumas poucas obras alienígenas especializadas, os elementos que permitissem a apresentação de um quadro classificatório, de maneira a satisfazer a demanda da pesquisa.

Uma das obras consultadas é de procedência norte-americana, a *Names — Journal of the American Names Society* — que, como o próprio título indica, dedica-se a colher dados sobre

mais ousadas, como as explicações mais sugestivas, encontram guarida e se impõem ao senso comum, aureoladas, ainda por cima, com esse prestígio que a erudição, de ordinário, lhes comunica. Neste terreno das investigações linguísticas, o imaginário e o hipotético, dando pasto amplo aos espíritos inventivos e imaginosos, aos que se sentem solicitados para as escavações difíceis, aos que se deixam seduzir pelos problemas de soluções transcendentais, deram, já, nascimento a um verdadeiro gênero literário". In SAMPAIO, Theodoro — *O Tupi na Geografia Nacional*. 3a. ed., p. 122.

(3). — CARDOSO, Armando Levy — "A toponímia e seus cultores", in *Toponímia Brasileira*. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército Editora, 1961, p. 309-323.

(4). — DAUZAT, Albert — "Toponymie Galoise et Gallo-Romaine de l'Auvergne et du Velay", in *La Toponymie Française*. Paris, Payot, 1939, p. 175/321.

— LEITE DE VASCONCELOS, J. — "Amostras de Toponímia Portuguesa", in *Opúsculos*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1931, vol. III, p. 39/51.

“the etymology, origin, meaning and application of all categories of names — geographical, personal, scientific, commercial, popular — and the dissemination of the result of such study; to make the American people conscious of the interest and importance of names in all fields of human endeavor.” (5)

Dentre os vários números editados, o volume II, n.º 1, traz matéria sobre o assunto da classificação toponímica, em que se procura sistematizar, de um modo geral, os nomes de lugares em categorias distributivas, baseadas nos mecanismos da própria nomeação, compreendendo os seguintes itens: “1) Descriptive names, 2) Possessive names, 3) Incident names, 4) Commemorative names, 5) Euphemistic names, 6) Manufactured names, 7) Shift names, 8) Folk etymologies, 9) Mistake names.” (6)

Apesar da opinião do autor desse artigo:

“I have some confidence that this classification is practical and is as nearly all-inclusive as can be expected. I worked it out some years ago, and have tested it pretty since that time”. (7)

parece fora de dúvida que a aplicabilidade da classificação, em termos abrangentes de um maior número de casos, deixa a desejar, porque alguns dos “topos” tidos como genéricos (“incident names” ou “commemorative names”,) poderiam facilmente ser incluídos em outros mais amplos, como os nomes “associativos”, por exemplo.

A observação não reveste o intuito de crítica ou de polêmica; apenas intenta marcar quão problemática se torna, na maioria das vezes, o emprego da correta expressão designativa ou que defina, com menor probabilidade de erro, os motivos onomásticos.

A compreensão da existência de um vínculo estreito entre o objeto denominado e o seu denominador remeterá a toponímia taxionômica ao estudo das motivações da nomenclatura geográfica.

Os fatores ambientais, em sua dicotomia física e antro-po-cultural, conforme a teorização de Sapir (8), constituem o cenário propício ao jogo iniludível dos interesses humanos, em que as percepções senso-

(5). — *Names — Journal of the American Name Society* California, University of California Press, vol. II, nº 1, march 1954.

(6). — *Op. cit.*, p. 11.
op. cit., p. 1/13.

(7) — *Ibidem*, p. 2.

(8). — SAPIR, Edward — “Língua e Ambiente”, in *Linguística como Ciência*. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1961, vol. I.

riais e as manifestações psíquicas brotam como fontes geradoras dos motivos toponomásticos.

O mecanismo da nomeação, causado, portanto, por influências externas ou subjetivas, transparece em topônimos das mais diversas origens e procedências.

Esse amalgama intrincado de nomes, que constitui a tessitura toponomástica propriamente dita de um território, deve sofrer, por sua vez, uma ordenação ou catalogação a partir, agora, não do doador (o homem) e, sim, do produto gerado. Num primeiro momento é, pois, o homem quem preside a escolha do nome, permitindo a averiguação de todos os impulsos que sujeitaram o ato nomeador; num segundo momento, é a denominação que irá condicionar e determinar os rumos dos estudos toponímicos.

Aceitando-se a repartição genérica dos fatos cósmicos em duas ordens de consequência — a física e a antro-po-cultural — pode-se acatar a mesma duplicidade de visão para o enquadramento dos topônimos e, dentro dessa bi-compartimentação, situar as modalidades particularizantes.

A — *Taxionomias de Natureza Física*

I — *Astrotopônimos*: topônimos relativos aos corpos celestes em geral (Ex.: Estrela — AH, BA; rio da Estrela, RR; Saturno — AH, ES). (9)

II — *Cardinotopônimos*: topônimos relativos às posições geográficas dos acidentes (E.: Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul; serra do Norte, MT; praia do Leste, PR; Entre Rios — AH AM) e às suas características dimensionais (Ex.: rio Comprido, SP; cachoeira Grande, BA; riacho Pequeno, CE; riacho Fundo, MG) (10).

(9) — Os exemplos toponímicos foram coletados do *Índice dos Topônimos contidos na Carta do Brasil 1:1.000.000 do IBGE*. São Paulo, Ed. FAPESP, 1968. As siglas em maiúsculas referem-se às iniciais dos Estados brasileiros e, para a designação dos acidentes geográficos, adotou-se a convenção AF = acidente físico; AH = acidente humano.

(10). — A designação *cardinotopônimo* foi empregada em sentido lato, abrangendo, por conseguinte, mais de uma especificação, pelas dificuldades decorrentes da escolha de um termo preciso que inclui-se as características do item II, "in fine" As ocorrências indicativas de espacialidade, profundidade, etc., deixaram de ser compreendidas nas motivações de natureza antro-po-cultural, mais precisamente entre os *animotopônimos* (Cf. p. 8) porque recobrem elementos mensuráveis, o que não se verifica com o *belo* ou o *feio*, participantes dessa modalidade anímica.

III — *Fitotopônimos*: topônimos de índole vegetal, espontânea, em sua individualidade (arroio Pinheiro, RS), em conjuntos da mesma espécie (Ex.: Pinheiral — AH, RJ) ou de espécies diferentes (Ex.: moro da Mata, MT; Caatinga — AH, BA; serra da Caatinga, RN), além de formações não espontâneas, individuais (Ex.: ribeirão Café, ES) e em conjunto (Ex.: Cafetal — AH PA)

IV — *Geomorfotopônimos*: topônimos relativos às formas topográficas: elevações (Ex.: montanha — Montanhas, AH RN; monte — Monte Alto, AH SP; colina — Colinas, AH GO; coxilha — Coxilha, AH RS; morro — Morro Azul, AH RS) e depressões do terreno (Ex.: vale — Vale Fundo, AH MG; baixada — Baixadão, AF/AH MT) e às formações litorâneas (Ex.: costa — Costa Rica, AHMT; cabo — Cabo Frio, AH, RJ; angra — Angra dos Reis, AH RJ; ilha — Ilhabela, AH SP; porto — Porto Velho, AH RO,)

V — *Hidrotopônimos*: topônimos resultantes de acidentes hidrográficos em geral (Ex.: água — serra das Águas, GO, Água Boa, AH MG; rio — Riozinho, AH, PI; Rio Preto, AH SP; córrego — Córrego Novo, AH, MG; ribeirão — Ribeirão Preto, AH SP; braço — Braço do Norte, AH BA; foz — Foz do Riozinho, AH AM).

VI — *Litotopônimos*: topônimos de índole mineral, relativos também à constituição do solo, representados por indivíduos (Ex.: barro — lagoa do Barro, BA; barreiro — córrego do Barreiro, AM; tijuco — Tijuco Preto, AH SP; ouro — arroio do Ouro, RS), conjuntos da mesma espécie (Ex.: córrego Tijucal, SP) ou de espécies diferentes (Ex.: Minas Gerais, MG; Cristália, AHMG; Pedreiras, AHMG).

VIII — *Meteorotopônimos*: topônimos relativos a fenômenos atmosféricos; (Ex.: vento — serra do Vento, PB; Ventania, AHSP; Botucatu, AH SP; neve — riacho das Neves, BA; Neves Paulista, AH SP; chuva — cachoeira da Chuva, RO; cachoeira do Chuvisco, MT; Chuva, AHMG; trovão — Trovão, AHAM; cachoeira Trovoada — PA)

VIII — *Zootopônimos*: topônimos de índole animal, representados por indivíduos domésticos (Ex.: boi — rio do Boi, MG) e não domésticos (Ex.: onça — lagoa da Onça, RJ), e da mesma espécie em grupos (Ex.: boiada — ribeirão da Boiada, SP; Vacaria, AH RS; Tapiratiba, AH SP).

B — *Taxionomias de Natureza Antropo-Cultural*

I — *Animotopônimos ou Nootopônimos*: topônimos relativos à vida psíquica, à cultura espiritual, abrangendo a todos os produtos do psiquismo humano cuja matéria prima fundamental, e em seu aspecto mais importante como fato cultural, não pertence à cultura física. (Ex.: vitória — Vitória, AH CE; Vitória da Conquista, AH BA; triunfo — Triunfo do Sincorá, AH BA; saúde — cachoeira da Saúde, NT; belo — Belo Campo, AH BA; feio — rio Feio, SP; mau — rio Mau, RR)

II — *Antropotônimos*: topônimos relativos aos nomes próprios individuais (Ex.: lagoa Ana Maria, MG; serra da Brígida, CE) e aos apelidos de família (Ex.: Ana Dias, AHSP; Camilo Prates, AH MG; Camargo Martins, AH GO; igrapé do Camargo, PI).

III — *Axiotopônimos*: topônimos relativos aos títulos e dignidades de que se fazem acompanhar os nomes próprios individuais (Ex.: Presidente Prudente, AH SP; Doutor Pedrinho, AH SC; Duque de Caxias, AH RJ.).

IV — *Cromotopônimos*: topônimos relativos às taxionomias cromáticas (Ex.: branco — rio Branco, AM; negro — rio Negro, AM; dourado — Dourado, AH MT; pardo — rio Pardo, SP)

V — *Cronotopônimos*: topônimos relativos a épocas e a datas históricas (Ex.: Nove de Julho, AH SP; cachoeira 9 de Abril, RO; rio Sete de Setembro, MT) (11)

VI — *Ergotopônimos*: topônimos relativos aos elementos da cultura material (Ex.: flecha — córrego da Flecha, MT; jangada — Jangada, AH MT; machado — rio Machado, GO, etc.) (12)

VII — *Etnotopônimos*: topônimos relativos aos agrupamentos étnicos e a cidades, países, regiões, continentes (Ex.: Guarani, AH PE; rio Xavante, MT; Chavantes, AH SP; ilha do Francês, RJ; Brasília, AH GO; Brasil, AH AM; Europa, AH AC; América, AH ES)

(11). — Nesta modalidade, poder-se-ia incluir topônimos que registrem índices cronológicos, como os constituídos pelos adjetivos *novo*, a *velho*, a; assim: Velha e Nova Emas (AH SP); Velho Porto e Sguero (AH PA); Nova Era (AH MG); Novo Brasil (AH ES/GO).

(12). — Entre os *ergotopônimos*, será possível também a inclusão dos manufaturados como: farinha (rio das Farinhas, ES); pinga (riacho da Pinga, PI); vinho (córrego do Vinho, MG); óleo (Oleo, AH SP); azeite (morro do Azeite, MT)

VIII — *Hierotopônimos*: topônimos relativos aos nomes sagrados de diferentes crenças: cristã, hebraica, maometana (Ex.: Cristo Rei, AH PR; Abarão, AH RJ; Jesus, rio GO; Alá, lago AM); às efemérides religiosas (Ex.: Natividade da Serra, AH SP; Natal, AH RN); às associações religiosas e aos seus membros (Ex.: Cruz de Malta, AH SC; Abade, AH PA); aos locais de cultos (Ex.: igreja — serra da Igreja, PR; capela — Capelazinha, AH MG) Os hierotopônimos podem apresentar, ainda, duas subdivisões: a) *hagiotopônimos*: topônimos relativos aos santos e santas do hagiológico romanico (Ex.: São Paulo, AH SP; Santa Tereza, AH GO); b) *mototopônimos*: topônimos relativos às entidades mitológicas (Ex.: saci — ribeirão do Saci, ES; curupira — lado do Curupira, AM; ilha Jurupari, PA; Anhangá, AHBA; Minerva, AH AP)

IX — *Númerotopônimos*: topônimos relativos aos adjetivos numerais (Ex.: Duas Barras, AH BA; Duas Pontes, AH RO; Três Coroas, AH RS)

X — *Sociotopônimos*: topônimos relativos aos aglomerados humanos (instituições resultantes das relações entre os membros de uma comunidade) (Ex.: casa — Casa Branca, AHSP; aldeia — Aldeia dos Índios, AH PA; engenho — córrego Engenho Novo, MG); aos movimentos de cunho histórico-social (Ex.: Bandeiras, AH MG; Independência, AH CE/MA; Inconfidência, AH RJ; Bandeirantes, AHMG; Inconfidentes, AH MG); às atividades profissionais (Ex.: sapateiro — serra do Sapateiro, SP; pescador — Pescador, AH MG; tropeiro — serra dos Tropeiros, MG).

XI — *Somatopônimos*: topônimos em relação metafórica com partes do corpo humano ou de animal (Ex.: cotovelo — Cotovelo, AH MG; pé — Pé de Boi, AH SE; Pé de Galinha, AH BA; mão — rio da Mão Esquerda, AL; lagoa da Mão Quebrada, PI; dedo — igarapé (do) Dedo, RR; córrego (do) Dedo Cortado, GO; Dedo Grosso, AH SC)

O estudo da distribuição qualitativa dos topônimos, com vistas à sua motivação externa, apesar da extensa enumeração, longe está, ainda, de um suporte definitivo. Esta matéria consubstancia somente a primeira tentativa de sistematizá-los. Muitos elementos, talvez, não tenham sido sequer explorados; outros, aqui incluídos, podem não resistir a uma crítica mais profunda dos toponimistas e necessitam de considerações diferentes, sob perspectivas especiais.

A metodologia seguida neste campo da toponímia, todavia, está sendo adotada, com resultados até certo ponto satisfatórios, nos cur-

sos de graduação de Toponímia Geral e do Brasil (área de Línguas Indígenas do Brasil), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Sua aplicação prática respeita aos levantamentos dos acidentes geográficos dos municípios paulistas, visando à elaboração, já iniciada, do “Atlas Toponímico do Estado de São Paulo”

O projeto de trabalho, porém, é mais amplo, uma vez que é intenção da equipe de professores da área mencionada aplicar as mesmas técnicas metodológicas relativamente aos topônimos de todo o Brasil, a fim de se obter, à semelhança de outros países, uma visão científica das condições peculiares da geonomástica brasileira. Os obstáculos a serem vencidos são consideráveis, desde que se torna necessário um exame cuidadoso das diferentes camadas lingüísticas, sensíveis no país, cuja marca na toponímia é relevante, principalmente as de natureza indígena, na complexidade dos diversos grupos de idiomas (Tupi, Gê, Caraíba, Aruaque, Bororo, Caingangue, etc.).

ENFOQUE DE ANALOGIAS

A. dos Anjos e G. Benn

Marion Fleischer

Reunida no volume intitulado *Eu*, a obra poética do paraibano Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos mereceu até o presente momento trinta e uma edições, desafiando a crítica literária que, em estudos os mais diversos, tem procurado detectar a força motriz desse livro ora condenado, ora efusivamente elogiado. Nos últimos anos, sobretudo, foram publicados vários trabalhos, alguns dos quais se ocupam especialmente das aproximações estilísticas entre Augusto dos Anjos e outros poetas. Pretendemos aqui estabelecer um confronto entre Augusto dos Anjos e o poeta alemão Gottfried Benn, no intuito de demonstrar, através de alguns de seus poemas, convergências nítidamente delineadas tanto no que se refere aos temas, como no que concerne a linguagem e determinado tipo de imagens. A primeira comparação entre os dois poetas deveu-se a Anatol Rosenfeld, que no ensaio "A costela de prata de Augusto dos Anjos", publicado em 1969 (1), enfatiza as correspondências verificadas no uso que G. Benn e A. dos Anjos fazem da palavra clínico-científica.

O fato é que, não obstante as profundas diferenças do 'clima' espiritual e das condições sociais, dois poetas de origem tão diversa como A. dos Anjos e G. Benn se caracterizam por uma sensibilidade poética semelhante, visível na surpreendente afinidade de sua imagística agressiva, bem como na configuração de conteúdos correlatos. Trata-se de fenômeno curioso, pois, muito embora os dois poetas tivessem sido contemporâneos — A. dos Anjos nasceu em 1884, G. Benn em 1886 —, a coincidência do ano de publicação de suas primeiras obras exclui a possibilidade de um ter tomado conhecimento do outro. Tampouco há indícios de que o paraibano tivesse tido notícia do movimento expressionista que naquela época revolucionava os meios literários alemães. Ao iniciar-se na Alemanha o assim cha-

(1). — In: *Texto/Contexto*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969, p. 259-266.

mado 'decênio expressionista', A. dos Anjos acabara de fixar residência no Rio de Janeiro, onde passaria a levar uma vida difícil e amargurada, sempre enfermiço, lutando como professor pelo míngua sustento de sua família. Em 12 de novembro de 1914 veio a falecer em Leopoldina (Minas Gerais), vítima de congestão pulmonar.

Se bem que por volta de 1912 já se esboçassem contornos da nova literatura brasileira, que haveria de impor-se na década de 20, prevalecia nos meios intelectuais da época uma poesia acadêmica, que se valia dos requisitos tradicionais do 'bom gosto' e se esgotava em composições ditadas pelos cânones do virtuosismo parnasiano. Diante de tal cenário destaca-se A. dos Anjos, que em 1912 publica seu livro de poesias com um título provocador: *Eu*. No mesmo ano surgem na Alemanha os primeiros poemas de G. Benn, reunidos no ciclo *Morgue*. A reação indignada contra a "imaginação desprovida de toda e qualquer pureza de espírito" que se "desnudava" (2) nos versos de Benn, é fato bastante conhecido. Os poemas de A. dos Anjos foram rejeitados de forma semelhante, como atesta por exemplo Francisco de Assis Barbosa em suas *Notas Biográficas*:

"Nem os poemas do *Eu* poderiam ser declamados nos salões, sob pena de provocar engulhos, risos, vaias. O poeta era inclassificável. O máximo que poderia obter, como ponto de referência, eram adjetivos poucos recomendáveis, como estapafúrdio, aberrante, desequilibrado. Um caso patológico" (3)

As razões dessa acolhida pouco amável encontram-se na temática e no estilo agressivo desse poeta, que derrubava as convenções da expressão harmoniosa, nada via no ser humano senão "moléculas de lama" (4), deificava o verme como "factor universal do transformismo" (5), e cujos versos giravam exclusiva e desesperadamente em torno da "abjecção embriológica da vida" (6). Reencontram-se aqui as concepções e experiências, o repúdio ao ser humano, a vivência da inexorável decadência orgânica que marcam sobretudo os poemas juvenis de G. Benn. O enfoque impiedoso, desfigurações da imagem familiar do Homem, o pessimismo contundente, mas também a lingua-

(2). — Apud Alfred Richard Meyer, "die maer von der musa expressionistica" Düsseldorf, 1948. In: Niedermeyer, Max, ed. *Gottfried Benn — Lyrik und Prosa, Briefe und Dokumente*. Im Bertelsmann Lesering s.d., p. 17.

(3). — Coutinho, Afrânio & Brayner, Sônia — *Augusto dos Anjos. Textos críticos*. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1973, p. 39.

(4). — "Idealização da humanidade futura". In: Anjos, Augusto dos — *Eu*. 31. ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1971, p. 63.

(5). — "O Deus-Verme" *Id. ibid.* p. 66.

(6). — "Mistérios de um fósforo" *Id. ibid.*, p. 177.

gem situada entre o sublime e o ignóbil, a abarcar momentos horripilantes e líricos, termos científicos e palavras contemplativas, caracterizam os versos tanto do poeta brasileiro como do alemão. Tal coincidência não significa, evidentemente, que A. dos Anjos deva ser visto como poeta expressionista. Mesmo porque as inquietações, a posição revolucionária da geração expressionista, a dissolução das estruturas e dos valores prevaletentes, constatada ou almejada por seus representantes, singularizam as circunstâncias sob as quais nasceu a poesia de Benn, sendo entretanto completamente estranhas ao ambiente em que vivia A. dos Anjos. Certamente os poemas de G. Benn veiculavam as suas experiências pessoais, mas além disso expressavam um sentimento geral que, em seu “ódio contra o mundo civilizado”, “se coligava com as forças elementares, impondo-se através de marés altas, doenças e morte” (7) Também A. dos Anjos defrontou-se com um mundo desassossegado. Tensões políticas e crises econômicas — que por exemplo provocaram a ruína financeira de seus pais — inquietavam o Brasil de então. Tais agitações, e sobretudo os percalços no âmbito da vida familiar, haviam de ferir a sensibilidade do poeta e talvez tornem mais compreensível aquela melancolia sempre ressaltada por seus biógrafos. Todavia, nenhum verso de sua obra deixa transparecer quer uma tomada de posição, quer uma atitude crítica perante a realidade social, política ou cultural de sua época. As crises do poeta brasileiro eram estritamente pessoais: doenças, pobreza, insegurança existencial, e suas investidas dirigiam-se unicamente contra as manifestações da degradante condição humana de que se apercebia em toda parte. Desta conscientização nasceu o sofrimento, mas também o asco à natureza humana, extravasado em inúmeras imagens caústicas, e a certeza de quão inútil é a revolta da criatura contra seu destino repercute em acordes sombrios como estes:

Bati nas pedras dum tormento rude
E a minha mágoa de hoje é tão intensa
Que eu penso que a Alegria é uma doença
E a tristeza é minha única saúde. (8)

O pessimismo que o poeta encontrou na obra de Schopenhauer deve ser encarado como ponto de partida para as correspondências existentes nos poemas de G. Benn e A. dos Anjos. É o pessimismo que medrava na Europa, aquela “grave doença” referida por Benn em comentário a propósito de sua própria atuação dentro do período ex-

(7) — Wellershoff, Dieter — *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde*. Berlim, Ed. Ullstein, 1964, p. 46.

(8) — “Queixas nocturnas” In: Anjos, Augusto dos, *op. cit.*, p. 160.

pressionista, marcado pelos contrastes entre “instinto e alma, constituição e reconhecimento, espírito e vida (.)” (9) Essa “grave doença”, que na Alemanha provocou uma “crise geral da época”, contaminou no Brasil um poeta solitário que não se rebelava contra os odiosos ‘filisteus’, e tampouco tinha conhecimento do “sopro da decadência, emanado da pujante flor da civilização” (10) Ainda assim configurou a imagem da decadência em veementes e tão terríveis visões, que Gilberto Freyre com muita razão observa:

“Havia em Augusto dos Anjos alguma coisa de um moderno pintor alemão expressionista. Um gosto mais de decomposição do que de composição. (.) Limita-se às formas convencionais, de verso, é certo, mas uma aspereza tôda sua, uma angulosidade de expressão servida pelo seu conhecimento de palavras duramente científicas, dá aos seus poemas um audacioso sabor mais para os olhos que para os ouvidos que insistirei em comparar ao das “decomposições” dos expressionistas alemães” (11)

“De vísceras arrefecentes”, escreveu G Benn em seu poema *Médico II*,

terra vomitou, como fogo de outros buracos,
um aglomerado de sangue —:
Coisa que cambaleia
presunçosamente pela trajetória descendente
rumo às sombras (12)

O ser humano como matéria sem sentido, expelida acidentalmente pela terra, algo amorfo, submetido ao implacável processo de decomposição: com visões desse gênero Benn desafia a “comodidade biopositiva de seus contemporâneos” (13) Imagem similar, a apontar para a origem do ser humano e a natureza asquerosa de sua existência, encontram-se na obra do paraibano. Assim, por exemplo, nos versos significativamente intitulados *Homo Infimus* que, no contexto das tendências literárias de seu tempo, deviam afigurar-se igualmente chocantes:

(9). — Apud Buddeberg, Else — *Studien zur lyrischen Sprache Gottfried Benns*. Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1964, p. 9.

(10) — Pinthus, Kurt, ed. *Menschheitsdämmerung*. Hamburgo, Ed. Rowohlt, 1964, p. 27

(11). — In: Coutinho, Afrânio & Brayner, Sônia — *op. cit.*, p. 136-137.

(12). — In: Benn, Gottfried — *Gesammelte Werke. Gedichte*. Wiesbaden, Ed. Limes, 1963, v. 3, p. 12. A tradução dos versos de Gottfried Benn restringe-se à reprodução de seu conteúdo.

(13). — Wellershoff, Dieter, *op. cit.* p. 44.

Fruto injustificável dentre os frutos,
Montão de estercorária argila preta,
Excrescência de terra singular. (14)

Nos poemas de A. dos Anjos o ser humano é tão abjeto quanto nos versos de G. Benn: uma “engrenagem de vísceras vulgares” (15), “carne, feixe de mônadas bastardas” (16), “trinta trilhões de células vencidas, /Nutrindo uma efeméride inferior” (17), “herança miserável de micróbios” (18), “armação funerária das clavículas” (19) — eis no que se resume o Homem, e portanto também a Vida pode apenas ser vista como “mônada vil, cósmico zero, /Migalha de albumina semifluida” (20). Impõe-se aqui a correspondência substancial com a ‘mensagem’ desilusionista de Benn, que representa a espécie humana como “amontoado bulboso” (21), desagrega a sua imagem, reduzindo-a a um “grumo de gordura” (22), e evoca em inúmeras variações aquelas “existências sem sentido”, destinadas à decomposição física, que não só povoam os seus primeiros versos, mas ainda determinam as imagens crassas de um poema como o *Caos*, publicado em 1924.

Em *O Poeta do Hediondo* escreveu A. dos Anjos:

Eu sou aquele que ficou sozinho
Cantando sobre os ossos do caminho
A poesia de tudo quanto é morto! (23)

E sob o título *Minha Finalidade* encontram-se os versos:

Predeterminação imprescriptível
Oriunda da infra-astral Substância calma
Plasmou, aparelhou, talhou minha alma
Para cantar de preferência o Horrível! (24)

-
- (14) — In: Anjos, Augusto dos, *op. cit.*, p. 205.
(15) — “Monólogo de uma sombra”. *Id. ibid.*, p. 53.
(16) — “Apóstrofe à carne”. *Id. ibid.*, 184.
(17) — “Anseio”. *Id. ibid.*, p. 219.
(18) — “Monólogo de uma sombra”. *Id. ibid.*, p. 54.
(19) — “Decadência”. *Id. ibid.*, p. 119.
(20) — “Mistérios de um fósforo”. *Id. ibid.*, p. 176.
(21) — “Der Arzt II”. In: Benn, Gottfried, *op. cit.*, p. 12.
(22) — “Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke”. *Id. ibid.* p. 14.
(23) — In: Anjos, Augusto dos, *op. cit.*, p. 203.
(24) — *Id. ibid.*, p. 206.

O poeta, “impressionado sem cessar com a Morte” (25), é afligido pelo “espectro angulosíssimo do Mêdo” (26) e atormentado por “alucinações de tôda a sorte” (27) Talvez explique-se assim o fato de A. dos Anjos defrontar-se em toda parte com a presença angustiante da “môscas alegre da putrefação” (28) Para ele — assim como para Benn — o ser humano nada mais é do que um organismo fadado à decomposição, sendo a destruição física entendida por ambos os poetas como repugnante processo da natureza. O jovem Benn insurgiu-se contra tal fatalidade

“com a fúria, a exasperação e a tristeza de um inquisidor que reconheceu o movimento descendente, a realizar-se através de estágios de sofrimento e decadência até a morte” (29)

Representou esses “estágios”, movido pelo desejo de agredir aqueles seus contemporâneos que chamou de

“tipos de consumo, organizados materialisticamente, tipos-montagem, otimistas e sem profundidade, que cínicamente deixaram para trás toda e qualquer noção de fatalidade humana” (30)

A obra de A. dos Anjos não permite entrever semelhante atitude polêmica; não obstante, suas imagens da desagregação física são tão repulsivas quanto as do poeta alemão, e nelas expressam-se horror e desespero, mas também uma “eterna mágoa”, tal como se manifesta no poema homônimo. Nas poesias de G. Benn a decomposição é desvendada e exemplificada nos necrotérios, nas estações de câncer, em bordéis e cafés, no âmbito do consultório médico: “Carne nivela-se à terra (. . .)/ Seiva começa a escorrer” (31), “a carne desfaz-se” (32) Uma galeria macabra de caricaturas da existência humana demonstra: “azul-cadáver é o final” (33) A imagem da carne em dissolução encontra-se de maneira análoga em A. dos Anjos, como se verifica na *Noite de um Visionário*:

(25). — “A ilha de Cipango” *Id. ibid.*, p. 148.

(26) — “Mistérios de um fósforo”. *Id. ibid.*, p. 176.

(27) — “A ilha de Cipango” *Id. ibid.*, p. 148.

(28). — “Idealização da humanidade futura”. *Id. ibid.*, p. 63.

(29) — Lohner, Edgar — *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns*. Neuwied am Rhein, 1961, p. 86.

(30) — Benn, Gottfried — *Gesammelte Werke*. Wiesbaden, Ed. Limes, 1962, v. 1, p. 154.

(31) — “Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke”. In: Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke*, v. 3, p. 15.

(32) — “Eine Leiche singt”. *Id. ibid.*, p. 360.

(33). — “Banane” *Id. ibid.*, p. 86.

A química feroz do cemitério
Transformava porções de átomos juntos
No óleo malsão que escorre dos defuntos,
Com a abundância de um *geyser* deletério. (34)

Mas o símbolo do aniquilamento orgânico é o verme, cuja atividade A. dos Anjos descreve exaustivamente nas mais brutais imagens. (35) Trata-se de motivo recorrente também nos poemas *Um Defunto Canta* e *Paredes Brancas* de G. Benn.

Na obra de A. dos Anjos a consciência do “ocaso sistemático de pó” (36) e a revolta contra as “prisões carnavais” (37), resultam em anseio por libertação; uma das possibilidades de vê-lo realizado encontra-se expressa pelo poeta nos versos *A um Gérmen*:

Antes, geléa humana, não progridas
E em retrogradações indefinidas,
Volvas à antiga inexistência calma!..

Antes o Nada, oh! gérmen, que ainda haveres
De atingir, como o gérmen de outros sêres,
Ao supremo infortúnio de ser alma! (38)

O desenvolvimento da existência ‘germinal’ para o “supremo infortúnio de ser alma” significa o despertar para a vivência sofrida da inevitável desintegração: das “duras leis (. . .) que os homens e a hórrida hidra/ A uma só lei biológica vinculam” (39) Em outro poema lê-se:

Raciocinar! Aziaga contingência!
Ser quadrúpede! Andar de quatro pés
É mais do que ser Cristo e ser Moisés
Porque é ser animal sem ter consciência! (40)

E em *Insânia de um Simples* situa-se a estrofe:

Ser semelhante aos zoófitos e às lianas,
Ter o destino de uma larva fria,

(34). — In: Anjos, Augusto dos, *op. cit.*, p. 142.

(35) — Cf. “O Deus Verme”, “Monólogo de uma sombra”, ‘Psicologia de um vencido’ e outros.

(36) — “Viagem de um vencido”. In: Anjos, Augusto dos, *op. cit.*, p. 232.

(37) — “Queixas Nocturnas” *Id. ibid.*, p. 160.

(38) — *Id. ibid.*, p. 188.

(39) — “Sonetos III” *Id. ibid.*, p. 135.

(40) — “Mistérios de um fósforo” *Id. ibid.*, p. 175.

Deixar enfim na cloaca mais sombria
Este feixe de células humanas! (41)

Em versos desse gênero manifesta-se um desejo de regressão, cuja meta é a dissolução da consciência, continuamente confrontada com a miséria humana. Na obra do jovem Benn a idéia da regressão é formulada em imagens comparáveis, assim por exemplo nos *Cânticos*:

Se pudéssemos ser nossos antepassados!
Uma porção de gosma no cálido brejo.
Que vida e morte, fecundação e nascimento
De nossas mudas seivas escoassem. (42)

Nessa fase de sua produção poética, o regresso à “porção de gosma no cálido brejo” significou também para G. Benn a superação do “pobre animal encefálico” e da sua vivência dolorosa. Mas, enquanto A. dos Anjos procura na existência de zoófitos e lianas a eliminação do sofrimento consciente em face àquela “mecânica nefasta/A que todas as cousas se reduzem” (43), Benn deseja a regressão, o anulamento da consciência, no sentido de uma libertação do ‘Eu’ civilizado fragmentado, ansiando por uma “inconsciência vegetativa sem querenças” (44). As imagens regressivas de Benn aspiram ao “esquecimento da separação entre o eu e o tu” (45), ao mergulho na “torrente ébria” da vida. A cosmovisão de A. dos Anjos desconhece tal imersão extática no universo. Não obstante, surgiram de sua pena versos que, arraigados na mesma experiência básica, se aproximam daqueles escritos por seu contemporâneo na Alemanha.

Em outros poemas A. dos Anjos busca num mundo superior abstrato a sua libertação, num mundo onde a vida se desprende “do humano aspecto fero” (46) através de “uma interior metamorfose” “nas (. .) arcas cerebrais” (47), e onde o ‘Eu’ troca sua “forma de homem/Pela imortalidade das Idéias” (48), repousando, essência pura, “na luz dos astros imortais/Abraçado com tôdas as estrêlas”

(41) — *Id. ibid.*, p. 95.

(42) . — In: Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke*, v. 3, p. 25.

(43) . — “Monólogo de uma sombra” In: Anjos, Augusto dos, *op. cit.*, p. 52.

(44) . — Apud Buddeberg, Else, *op. cit.*, p. 11.

(45) . — “Der Sanger” In: Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke*, v. 3, p. 59.

(46) . — “O meu Nirvana” In: Anjos, Augusto dos, *op. cit.*, p. 182.

(47) . — “Insônia”, *Id. ibid.*, p. 164.

(48) — “O meu Nirvana” *Id. ibid.*, p. 182.

(49) Expressa-se aqui uma rejeição triunfante da Vida, a aspiração veemente para uma existência puramente espiritual, cabendo ressaltar que a imagem da metamorfose interior, a operar-se “nas arcas cerebrais” faz recordar imediatamente a “cerebralização progressiva” de G. Benn. Mas na obra dêste a passagem para as frias regiões do espírito é realizada com a dolorosa consciência de que renegar a Vida significa renunciar ao “êxtase das coisas”, restando apenas: o vazio e a solidão do “eu estigmatizado” (50)

Os pressupostos, portanto, que na obra de G. Benn e A. dos Anjos levaram a uma indagação do sentido da existência humana, bem como suas interpretações e conclusões, definem-se de acôrdo com a individualidade de cada um, vinculando-se às condições próprias de seus respectivos meios culturais. Apesar disso, os exemplos apontados tornam evidente que vivências básicas são congêneres na produção poética dêstes dois “inquisidores”. Para ambos é o ser humano objeto de suas investigações — as respostas apresentam freqüentemente extraordinárias analogias.

(49) — “Queixas nocturnas”, *Id. ibid.*, p. 160.

(50) — “Nur zwei Dinge”. In: Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke*, v. 3, p. 342.

À PROPOSITO DE UMA FÁBULA DE FEDRO (I,1)

Mauro Quintino de Almeida

Fedro (1), nascido na Trácia (2), mas de alma e educação romana (3), de tal modo a sentir-se campeão literário do mundo latino opondo-se ao mundo grego (4), é escravo liberto de Augusto (4). Deixou-nos cinco livros de fábulas, gênero literário, ao que parece, bem do gosto dos romanos (6). Fazendo parte de uma classe social de indivíduos, a dos libertos (7), que não tinham conseguido ainda os privilégios que conseguiram durante o reinado de Cláudio (41 a 44 d.C.)

(1). — Em grego era conhecido por φαίδρος. Corresponde em latim a *Phaedrus* ou, talvez mesmo, a *Phaeder*.

(2) — Provavelmente na colônia romana de *Philippi*. Assim se explica a preferência que mostra pela língua latina (*Fabulae*, Lib. II, *Auctor*, vv. 8-9). Sobre a Trácia e provável cidade natal de Fedro, ver as alusões em *Fab.*, Lib. II, *Epilogus*, vv. 31-32 e Lib. III, *Prologus*, v. 17. O poeta se refere neste último verso à *Pieria* (πειρία) Ora, é precisamente aqui que ficava incrustada a colônia romana de *Philippi*, considerada pertencente à Trácia, mas na realidade dependente da província romana da *Macedônia*. Daí, poder concluir-se que ele teve o latim como língua materna.

(3) — A própria língua materna, o latim, já se encarregaria de dar-lhe um feitio romano, moldando-lhe a personalidade. O fabulista deixa entrever ainda que recebeu uma educação romana mais expressiva (*Fab.*, Lib. III, *Epilogus*, vv. 33-34).

(4). — *Fab.*, Lib. II, *Epilogus*, vv. 8-9:

Quod si labori faverit Latium meo,
Plures habebit, quos opponat Graeciae.

(Se os romanos derem acolhida ao meu trabalho,
Terão um maior número de escritores para opor à Grécia).

(5). — Depois da alforria o nome completo do poeta deve ter sido: *C. (Gaius) Iulius Phaedrus* ou *Phaeder*.

(6). — T. LIV., *Hist. Rom.*, II, 32.

(7) — Cf. — CORREIA A. & SCIASCIA G., *Manual de direito romano*, Rio (GB), Livros, Cadernos Ltda, s/d., p. 38-39 e 44-45.

(8), possivelmente sem muitos recursos (9), portanto sem posição social, não deve ter vivido Fedro sempre, sobretudo depois da morte de Augusto (14 d.C.), num mar de rosas. Com efeito, nas suas fábulas deixa transparecer, aqui e ali, problemas não somente de ordem econômica como ainda, e sobretudo, de ordem política. Realmente, as preocupações, que demonstra em vários dos seus apólogos (10) no tocante à justiça e à prepotência de governantes, no-lo fazem crer em diálogo constante com a própria consciência a respeito de um problema tão grave naqueles tempos de após-república. Só assim compreendemos e explicamos a insistência e perspicácia com que trata esse assunto através dos seus senários.

Na verdade, Roma nesse momento estava sob um regime de poder absoluto, que muitas vezes se tornou até tirânico. Quando não era o próprio príncipe o autor dos desmandos, era um favorito que o levava a atos abomináveis. Quando não era o favorito mesmo que, atribuindo-se poderes de imperador, perpetrava, por iniciativa própria, os crimes que o soberano, no final, aceitava calado. Isso acontecia precisamente durante o reinado de Tibério (14 a 37 d.C.), sucessor de Augusto (27 a.C. a 14 d.C.) E Sejano (11) fora o anjo mau que, de *praefectus praetorio*, (prefeito do pretório), passara, de um momento para outro, a conselheiro e ministro dos caprichos de toda a espécie do imperador. Tácito não poupa as suas palavras sobre essa personagem sombria e a sua influência tão maléfica sobre o príncipe que quase levou Roma ao caos da insegurança individual e da intranquilidade política (12).

Fedro também foi atingido pelas iras de Sejano, pois fora acusado pelos seus cuidados e por ele mesmo julgado (13). Por causa das

(8). — Tácito faz desse imperador um juguete nas mãos dos libertos. São eles, por exemplo, que se disputam para darem ao príncipe, depois do assassinato de Messalina, uma nova mulher e, ao mundo romano, uma imperatriz (*Annales*, XII, 1-3). Note-se a ironia do Historiador: *Caede Messalinae convulsa principis domus, orto apud libertos certamine, quis diligeret uxorem Claudio* (*Annales*, XII, 1,1) (Com a morte de Messalina ficou agitada a casa do príncipe, disputando-se os libertos entre si para ver quem haveria de escolher uma mulher para Cláudio.)

(9) — *Fab. Lib. III, Prologus*, v 21.

(10) — Cf., a título de exemplo, só no livro I: 1, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 17, 28, 30.

(11). — O seu nome completo era *L. (Lucius) Aelius Seianus*.

(12). — TAC., *Annales*, IV, 1,1; V, 3,1; cf. esses mesmos livros *passim*. A sua influência junto ao Tibério durou dezessete anos. Foi descoberto que tramava contra o imperador. Este, tomado de medo, mandou executá-lo em 31 d.C.

(13) — *Fab.*, Lib. II, *Epilogus*, vv. 17-18:

Quodsi accusator alius Seiano foret, ..
Si testis alius, iudex alius denique.

alusões que faz o fabulista à atuação do prefeito do pretório em seu desfavor, costuma-se admitir que o apólogo *Lupus et Agnus* (*O lobo e o cordeiro*) que abre o primeiro livro do *corpus* desse Autor, tenha como destinatário o favorito de Tibério e não o próprio imperador. Mas a busca de um destinatário certo para essa fábula não é o que precisamente nos chama a atenção. Pelo contrário, cremos de maior interesse a intenção por que foi escrita. Essa está exarada na sua moral:

Haec própter illos scrípta est homines fábula,
Qui fíctis causis ínnocentes ópprimunt (vv 14-15)
(*Esta fábula foi escrita por causa daqueles homens*
Que, através de processos simulados, oprimem
os que são incapazes de prejudicar a outrem.)

É a crítica da prepotência, pois. Parece-nos então tentador examinar os recursos de que usou, para apresentá-la, Fedro, que tanto quer passar por um escritor artista (14). Primeiramente, porém, a fábula e uma proposta de tradução.

[LUPUS ET AGUNS] (15)

Ad rívum eundem lúpus et agnus vénerant
Sítí compulsi; súpior stabát lupus
Longéque inferior ágnus. Tunc fauce ímprobã
Latro íncitatus iúrgii causam íntulit.
— “Cur” ínquit “turbuléntam fecistí mihi 5
Aquám bibenti?” Lániger contrá timens:
— “Qui póssum, quaeso, fácere quod quererís, lupe?
A té decurrit ád meos haustús liquor”
Repúlsus ille véritatis víribus:
— “Ante hós sex mále” ait “dixistí mihi” (10)
Respóndit agnus: “Équidem natus nón eram”
— “Pater hércle tuus” ille ínquit “maledixít mihi”
Atque íta correptum lácerat, iniustá nece.
Haec própter illos scrípta est homines fábula
Qui fíctis causis ínnocentes ópprimunt. 15

(*Se eu tivesse [tido] um outro acusador que não Sejano,*
Se uma outra testemunha, [se] um outro juiz [tivesse eu tido]
enfim...)

(14). — *Fab.*, Lib. II, *Epilogus*, vv 8-9 (cf. nota 4 aqui acima).

(15) — Seguimos a lição de Louis HAVET tal como se encontra em:
Phaedri Augusti liberti fabulae Aesopiae, Paris, Hachette, 1895.

O lobo e o cordeiro (15 A)

Ao mesmo regato o lobo e o cordeiro vieram
Compelidos pela sede: bem acima estava de pé o lobo,
E muito mais abaixo, o cordeiro. Então pela [sua] goela desonesta
Incitado, o ladrão procurou um pretexto de litígio.
Disse: — “Por que me turvaste a água a mim 5
Que estive bebendo?” O lanzudinho, mostrando-se cheio de temor,
em resposta,
[Disse] — “Como posso, por favor te peço, fazer o de que te
queixas, ó lobo?
A partir de ti, de cima para baixo, é que escorre para os meus
sorvos, a água límpida”
Repelido aquele, já conhecido, pela força da verdade,
Disse: — “Antes destes [últimos] seis meses dis-ses-te mal. de
.mim”
Respondeu o cordeiro: — “Eu? palavra de honra que não era
nascido”
Disse ele: — “O teu pai — ó Hercules! — disse mal de mim”
E, sem mais discutir, agarra o cordeiro violentamente, sem deixar-
lhe a possibilidade de escapar e dilacera-o, dando-lhe
uma morte violenta e ilegal.
Esta fábula foi escrita por causa daqueles homens
Que, através de processos simulados, oprimem os
que são incapazes de prejudicar a outrem. 15

Depois, a mensagem, ou melhor, a tentativa de examinar os recursos formais adotados por Fedro para realçar o problema da prepotência. Com esse fito procedamos por partes. Com efeito, sem falar da moral (vv 14-15), podemos dividir essa fábula em três segmentos: I — *o cenário*: de *Ad rivum eundem*. até *inferior agnus* (vv. 1-3); II — *a querela*: de *Tunc fauce improba*. até *maledixit mihi* (vv. 3-12); e III — *o julgamento*: de *Atque ita*. até *iniusta .nece* (v 13). I — *O cenário*: *Ad rivum eundem*. *inferior agnus* (vv. 1-3).

*

A intenção de Fedro de satirizar a prepotência dos fortes sobre os fracos está exposta na moral (vv. 14-15). Essa preocupação se delineia já nessa primeira parte e desde o primeiro verso da fábula onde aparecem as duas personagens *lupus* e *agnus* (*o lobo e o cordeiro*). O alinhamento desses dois animais tal como está aqui parece-nos significativo. Cremos até que poderia constituir o título original do

(15A) — As palavras entre parênteses não aparecem no original.

apólogo, caso Fedro lhe tivesse dado algum. A posição de destaque, em primeiro lugar, dada ao *lupus (lobo)* sugere o problema que se propõe tratar o Autor. Com efeito, em outras fábulas, essa personagem se presta a desempenhar papel semelhante (16). Nunca aparece ao lado do *leo (leão)* que é o símbolo da força, digamos assim, reconhecida. Ao contrário, porém, por perto dele estão sempre ovelhas, cordeiros, contra quem mais à vontade pode exercer a sua prepotência mesquinha. Depois, em latim há outra palavra, além de *ovis (ovelha)*, para designar animal pertencente ao gado ovino: *aries (carneiro, “pai-de-chiqueiro”)*. Mas *aries*, com toda a conotação de força que tem não se prestava às intenções de Fedro. Realmente, uma personagem com os atributos do *aries* — carneiro, mais que isso, “pai-de-chiqueiro” — sugeriria, desde logo, uma autoconfiança contra que o *lupus (lobo)* deveria usar de argumentos mais convincentes do que os de que usou: se não mais polidos, pelo menos, entrecortados de pigarros! Demonstrariam esses, pelo menos, um pouco de receio em face do *aries* (17). O vocábulo *ovis (ovelha)* que não fica muito longe de *agnus (cordeiro)* do ponto de vista da carga conotativa, mas sem dúvida menos rico, foi abandonado em proveito do segundo. É que *agnus* melhor se presta à demonstração do proposto: a opressão contra os que são incapazes de prejudicar a outrem, os *innocentes*. (v 15).

Podia-se pensar, talvez, num problema ligado às exigências da métrica. Na verdade, Fedro escolheu a versificação da fala, empregada pelos comediógrafos. Essa correspondia mais ao seu assunto ligado a essa grande comédia humana, que é a vida, mesmo simbolizada através da vida dos animais (18). Das séries rítmicas próprias à métrica da comédia, o Autor preferiu o senário jâmbico (19) às demais, talvez pela própria versatilidade que ele apresenta através das possibili-

(16). — Vide em: I, 8; 10; 16; 17.

(17). — Não nos parece por acaso que a máquina de guerra, o *ariete*, tenha tomado a sua designação a partir do animal que esse vocábulo indica. Trata-se de uma das raras palavras latinas, que designam o macho de uma espécie (Cf. MARTIN, F., *Les mots latins* Paris, Hachette, 1941, p. 17.; ERNOUT, A. et MEILLET, A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine* Paris, Klincksieck, 1959 p. 46, col. b, sub *verbete*). Para evitar de citar freqüentes vezes essas duas obras, permitimo-nos remeter a elas todas as vezes que discutirmos etimologias.

(18). — Estava nos planos de Fedro compor alegorias em que as árvores falariam também: *Calumniari si quis autem voluerit, / Quod arbores loquantur, non tantum ferae.* (*Se alguém, porém, quiser censurar que falem até as árvores e não somente os animais.* .) — *Fab.*, Lib. I, *Prologus*. A menos que a parte da obra em que as árvores tinham participação se tenha perdido.

(19). — Ele mesmo o diz no Prólogo do livro I, v. 2: *Hanc (materiam) ego polivi versibus senariis (Este assunto eu o castiguei usando de versos senários).*

dades de substituições condensadas ou não (20). Assim sendo, e partindo-se da escansão do v. 1, temos:

Ad ri| v (um) eun| dem” lupus| et ag| nus ve| nerant.

|O vocábulo *aries* se encaixaria aí sem problema algum de quebra do verso:

Ad ri| v (um) eun| dem” lupus| et ari| es ve| nerant (21)

|Diga-se o mesmo da palavra *ovis*:

Ad ri| v (um) eun| dem” lupus| et ovis| tum ve| nerant.

Estaríamos ainda dentro das possibilidades do estilo de Fedro. No entanto, nem *aries* nem mesmo *ovis* foram vocábulos escolhidos: não lhe pareceram bastante suficientes para dar plenitude à sua mensagem ligada à prepotência dos mais fortes.

Assim também se explicaria a posição de destaque dada à palavra *lupus* no verso — e no título, caso fosse dele — colocando-a antes de *agnus*. Com efeito, a ordem poderia ser invertida sem causar também nenhum transtorno à métrica:

Ad ri| v (um) eun| d (em)” ol (im) ag| nus et| lupus ve| nerant (21).

Ainda estaríamos dentro das possibilidades do estilo do Autor (22). Fizemos essas considerações para tentar mostrar que tanto a escolha do vocábulo *agnus* por Fedro como a colocação dele em segundo plano com referência a *lupus* tiveram intuito definido. Quis ele pôr convenientemente em evidência, desde o início da fábula, através da antítese *lupus / agnus*, a idéia geral que vai ser o fio condutor do apólogo: *prepotência / inocuidade*.

(20) — Com efeito, o pé jâmbico \cup — admite a substituição normal: $\cup \cup \cup$ (tríbaco) e a substituição condensada: — — (espondeu) Esta por sua vez pode ser substituída por pés que lhe equivalham: — $\cup \cup$ (dátilo), $\cup \cup$ — (anapéstico) e $\cup \cup \cup \cup$ (proceleusmático).

(21) — O nom. *aries* em vez de *aries* encontra-se em VIRG., *Buc.*, 3, 95; *Georg.*, III, 446 (apud GAFFIOT Félix, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 162, col. a).

(21 bis) — Explica-se a sílaba breve —*pus* (+) ou porque o “u” não teria contado para o alongamento por posição, caso nele se pensasse — o que é, aliás, muito raro — ou, melhor, em razão da evanescência do “S”, licença tão freqüente na versificação da fala.

(22) — Apenas a censura que, de modo geral, é pentemímera, poderia suscitar, à primeira vista, algum problema. No entanto, nada impede que continue sendo pentemímera mas antes-da-elisão feita, depois, portanto, de *eundem*. Virgílio dela usa na *Eneida*, logo no início do poema:

Litora| multum il| le” et ter| ris iac| tatus et| alto (*Aen.*, I, 3)

([o herói... veio] ao litoral de Lavínio, atirado durante muito tempo por terras e mares.)

Mas esse *cenário* nos fornece ainda uns poucos elementos a mais. Antes de tudo, a tranqüilidade de um sabor todo pastoril (v. 1). Creemos que para isso contribua a presença da palavra *rivum* (*regato*) com toda a cadeia de imagens que sugere como barulho de cascatinhas, águas a correr por entre pedras, borrisos, borbulhas, rápido formar-se e desfazer-se de espumas. Todas essas imagens que nem o vocábulo *flumen* (*rio*) nem *amnis* (*rio rápido com forte corrente*) embora a métrica o permitisse poderiam traduzir

E diga-se de passagem que tanto *flumen*:

Ol (im)	}	ad i dem flu men” lupus et ag nus ve nerant (23).
Quon (dam)	}	(24).

como *amnis*:

Ad am|n (em) eun| dem” lupus|| et g| nus ve| nerant —

se enquadrariam num cenário jâmbico à maneira de Fedro, mas não lhe dariam o colorido que dá *rivum* (25).

Além da carga conotativa desse vocábulo, vem enriquecer, parece-nos, a paisagem bucólica a seqüência nesse verso do fonema “u” a par de fonemas mais abertos como “a” e “e” sugerindo o ondear da água. GRAMMONT, no seu tratado (26) deixou definida a importância da fonética impressiva. Com efeito, elementos fônicos, de que se compõem todas as línguas, semanticamente inertes, podem, em determinadas circunstâncias, se revestirem de significação. As onomatopéias são ricos exemplos desse processo. Mas, noutras palavras também, esses elementos fônicos carregam-se semanticamente de tal modo a contribuirem para pôr em realce certos valores de interesse estético. Louis MICHEL, estudando, num trabalho mais recente (27), apenas

(23). — Fedro não observa sempre o princípio de que nos pés pares do cenário deve aparecer o pé jâmbico puro. Apenas a título de exemplo, cf. nessa fábula os versos: 2, 3, 4, 7, 9, 10, 11, 13, 14 e 15.

(24) — Tanto *quodam* (= certa vez) como *olim* (= certa vez) pertencem ao vocabulário do fabulista cf. livro I, 24, 2 e III, 17, 1.

(25) — Apenas a título de curiosidade sobre *rivus* cf. LUCR., V, 1256: “regato de prata e ouro”; VIRG., *En*, XI, 668: “regato de sangue”; OVID., *Met.*, IX, 655: “regato de lágrimas” (*Apud GAFFIOT, op. cit.*, p. 1366, col. a).

(26) — GRAMMONT Maurice, *Traité de phonétique*, 6ème éd., Paris, Delagrave, 1960, p. 377 sq.

(27) — MICHEL Louis, *Étude du son “S” en latin et en roman. Des origines aux langues romanes. De la phonétique au style*, Paris, P.U.F., 1953 A 1ª edição do *Traité* de GRAMMONT é de 1933.

o fonema “S”, encontrou-lhe vários ofícios. Entre esses a capacidade para sugerir a dor, a tristeza, a cólera, o amor, a volúpia, a ironia, a doçura, a tranqüilidade e tantos outros estados do espírito. Pareceu-nos que, no verso em apreço, a fonética impressiva desempenhava também algum papel: o de acentuar a tranqüilidade dessa paisagem campestre que a prepotência viria logo mais estragar. Por isso a ela nos referimos.

O cenário se completa ainda com mais alguns elementos que naturalmente encarecem os fins que nesse apólogo se propõe o fabulista. Tais elementos localizam as duas personagens ora no plano do reino animal, ora no lugar temporal, ora no lugar espacial. Primeiramente, trata-se de dois seres iguais perante a vida, ambos dependentes das servidões impostas pela mãe-natureza: *siti compulsi (compelidos pela sede)*. É o provérbio que nos abre essa pista. Depois o verbo *venerant (tinham vindo)* nos põe diante de um cenário que, estranhamente, parece existir já há alguns bons minutos, suficientes para a premeditação, pelo menos, do ato final que vamos encontrar no v. 13: a destruição do cordeiro. Tem-se a impressão dessas voltas-ao-passado em filmes tão a gosto de alguns cineastas. Enfim a localização no espaço: *superior stabat lupus / Longeque inferior agnus (bem acima estava de pé o lobo / e muito mais abaixo, o cordeiro)*. O quadro é perfeito, digno de Grandville (28). *Superior longe inferior*: o lobo mais próximo da nascente, o cordeiro muito longe do lobo, quase a perder de vista, dir-se-ia. A elipse do verbo *stabat* no v. 3 é que sugere essa interpretação. Estamos diante de uma como precaução de detetive. Mais do que preparar, completa assim Fedro o *cenário* para o desenrolar da ação do apólogo. Põe, sem dúvida, em relevo que, na posição em que se encontram, não deveria haver razão para litígio. Mas realça já também, pela posição das personagens, um clima de tranqüilidade frágil, como se o *lupus* estivesse olhando, com o canto dos olhos e com maus olhos, o *agnus*. Mas não resta dúvida que é um belo quadro, cheio de elementos bucólicos, sugestivamente poéticos. É um quadro campestre à primeira vista calmo, mas na realidade anunciador de procela, que não está muito longe. Realmente, é nesse cenário que o lobo vai mostrar quanto é capaz em matéria de opressão contra quem é incapaz de prejudicar.

*

(28). — Trata-se do ilustrador, com célebres gravuras, das *Fables de La Fontaine*, Paris, 1868. (Há belas gravuras ilustrativas também nas edições: *Phaedri Augusti Liberti. ex codice Perottino*, Parisus, 1837 e *Fábulas de Fedro* traduzidas por Manuel de Moraes Soares, Lisboa, s/d.).

II — *A QUERELA*: — *Tunc fauce improbā maledixit mihi* (vv. 3-12)

Nessa segunda parte da fábula aparece, por assim dizer, a materialização da demonstração do que se propõe Fedro: a opressão pelos prepotentes dos que são incapazes de prejudicar. As diversas atitudes das personagens aqui assumidas, o seu modo de ser, a sua fala, quando não as metáforas, as qualificações de que se serve o Autor, tudo contribui ao mesmo tempo para caracterizar o lobo e o cordeiro e para pôr em realce a mensagem do apólogo.

Mas, antes de tudo, note-se que a transição entre o que precede e o que segue, é feita por um simples e, à primeira vista, inócuo *tunc* (*naquela ocasião*). No entanto, o apelativo *latro* (*ladrão*) que mais adiante é dado ao lobo (v 4), não o isenta de que essa não tenha sido uma ocasião por ele forjada. Com efeito, *latro* não indica também o ladrão que segue os indivíduos para atacá-los em lugar conveniente, disposto, portanto, a usar de violência? Depois, observe-se que houve alteração no *cenário*. É o verbo *fecisti* (*fizeste*) que o indica. O lobo movimenta-se donde está e aproxima-se do cordeiro. O verso 13, mais na frente, o confirma, possibilitando com facilidade o ataque do *agnus* pelo *lupus*. Assim, de um quadro bucólico, se não fora a presença impossível desses dois seres reciprocamente indesejáveis a estragá-lo, tem-se a impressão de passar-se a uma cena que mais se assemelha à de um julgamento.

Mas não se adiante nada por ora. Detenhamo-nos, por um pouco que seja, no exame das duas personagens que enchem esse cenário. Tal exame ajudar-nos-á, a melhor apreender a diferença de caráter, de posição, de comportamento do lobo e do cordeiro, figuras de atitudes humanas. Ser-nos-á também de auxílio para sublinhar os recursos de que se serviu Fedro para materializar de alguma forma as suas preocupações.

Começando pelo *lupus* (lobo), o Autor o caracteriza logo como *latro* (ladrão). Note-se, de passagem, a coincidência dos fonemas iniciais e da sua representação: um “L” serviria muito bem como abreviação das duas palavras. Mero acaso, talvez. Não se trata de um ladrão qualquer, camarada, amigo da noite e inimigo da violência, um *fur*, por exemplo. O *latro* premedita, vai seguindo a sua vítima, para só atacá-la em lugar conveniente. Aliás, a própria ovelha, noutras circunstâncias, já se encarrega de analisar-lhe a índole:

Rapere atque abire semper adsuevit lupus (29)

(Raptar com violência e escapar foi sempre o costume do lobo).

(29). — *Fab.*, I, 16, v, 5.

Então se entende a força de: *fauce impröbā / incitatus* (vv. 3-4). (*incitado pela goela desonesta*). *Improbus* sublinha um traço importante do caráter do lobo: aponta-o como alguém que pouco caso faz da moralidade do costume e tem em pouca conta os direitos dos outros contanto que os seus próprios desejos sejam satisfeitos. É uma atitude interna que, transferida para o plano humano, marcha em sentido oposto ao *honestum* (*a beleza moral*), porque despreza os *officia* (*os deveres*), as obrigações inerentes a um indivíduo nas relações sociais do dia a dia (30) e viola a justiça' "a senhora e rainha das virtudes" (31). E, tudo somado, o adjetivo *impröbus* sugere que estamos em presença de um hábito de praticar certos atos, produtos de uma consciência crassa.

O apêlativo, ao contrário, usado para com o *agnus* (*cordeiro*) é todo outro: *laniger*. Esse vocábulo prende-se a *lana* (*lã*), querendo dizer, portanto, aquele que traz lã, o cheio de lã, o lanzudinho. Se, pela sua sílaba inicial "LA", alguém poderia ser levado a novo impacto com a palavra *LA*tro, tal impressão se desfaz de pronto a partir da segunda e, naturalmente, terceira sílaba. Toda a má impressão é anulada em proveito de uma soma de imagens que *laniger* sugere: brancura, brancura macia, maciez de lã, maciez que acaricia, carícia aconchegante, aconchego gostoso.

Outro pormenor acerca do *lupus* se depreende da sua fala: a arrogância e a vulgaridade. Note-se, por exemplo, que sempre provoca: *iurgii causam intulit* (*procurou um pretexto de litigio* (v. 4). Há semelhança entre essa frase e *bellum inferre* (*mover guerra a*), *signa ferre* (*mover-se contra o inimigo*). Fedro insiste na atitude do lobo em pôr em campo uma ocasião de contenda com intenção hostil, além de dar um clima, desde já, de uma cena de julgamento. É o vocábulo *iurgium* que permite essa influência, pois que *iurgiare*, que a ele se prende, significa precisamente "querelar-se", "disputar-se como os homens da justiça". Observe-se ainda que o lobo só acusa, mesmo quando pergunta: *cur* (v. 3) (*por que. .*) *ante hos sex menses*. (v. 10) (*antes destes [últimos] seis meses. .*), *Pater tuus*. (v. 12) (*o teu pai. .*). Nunca responde: *inquit* — duas vezes —, *ait* (*disse*). O seu egoísmo, além disso, é patente: três *mihi* (*a mim*) contra um *meos* (*meus*): ambos pronomes de primeira pessoa.

A arrogância provocadora e que parece tão bem protegida nessa personagem é acentuada ainda pela presença, na sua fala, de certos elementos fônicos:

(30). — CIC., *De officiis*, I, 4; III, 13-14. Quanto ao *honestum* cf. o *Paradoxon I*: aí Cícero o define como o bem supremo.

(31) — *Id. ibid.*, III, 28.

- 1º a presença da vibrante “R” em posição forte:
 - cuR, tuRbulentam (v. 5)
 - pateR, heRcle (v. 12);
- 2º em posição idêntica, oclusivas:
 - Cur, Turbulentam, feCisti, aQUam, biBenti
 - Pater, Tuus, maleDixit (v. 12); (v. 5-6).
- 3º elementos sibilantes:
 - feciSti (v. 5)
 - tuuS, malediXit (v. 12);
- 4º essas consoantes se apoiam, de modo geral, em vogais sombrias como “i” e “u”

Maurice GRAMMONT,, no seu *Traité*, na parte da obra já indicada sobre a fonética impressiva (32) já fizera alusão ao fato de os fonemas acima se prestarem a essas sugestões. Quanto ao valor do “S” além do “R”, sugerindo cólera e ódio, o Prof. Louis MICHEL já acentuara também sobre esse particular no seu livro já citado (33).

“souvent la colère, outre la vibrante “R”, se traduit par un souffle sifflant. Ce caractère se retrouve dans des textes où la colère menace éclate”

Enfim tudo concorre para realçar essa prepotência arrogante que tão bem o *lupus* encarna.

O *agnus* (*cordeiro*), por sua vez, oferece um grande contraste comparado ao *lupus* (lobo): ausência de arrogância e de vulgaridade. Com efeito, quanto à arrogância sobretudo, ao contrário do lobo, responde sempre: *contra* ([*disse*] em resposta) (v.6), *respondit* (*respondeu*) (v. 11). Não acusa, mas apresenta argumentos de difícil refutação porque fundamentados sobre a verdade (*veritatis viribus: pela força da verdade* (v.9)). No ocurto “diálogo”, pelo menos duas vezes, pode-se notar esse particular.

A te decurrit ad meos haustus liquor (v. 8).

(*A partir de ti, de cima para baixo, escorre, para os meus sorvos, a água límpida*)

É a resposta dada ao lobo à pretendida ação de turvamento da água pelo cordeiro. Na tradução tentou-se dar a mesma insistência de que usa Fedro em latim a fim de oferecer consistência à refutação do cor-

(32) — *op. cit.* p. 383-391.

(33). — *op. cit.*, p. 189 (§ 310).

deiro. Realmente, a preposição *a* marcando o afastamento, o prevérbio *de* — indicando não só a separação como ainda o sentido “de cima para baixo”, a ordem da frase latina, sobretudo a palavra *liquor*, no fim, com o sentido de “água corrente e límpida” (34), tudo contribui para pôr em evidência a lucidez e justeza da resposta do *agnus*. No v. 11 está a outra refutação à saída dolosa para não dizer prepotente acerca da irreal data de nascimento do cordeiro:

Equidem natus non eram (v 11)
(*Eu? palavra de honra que não era nascido.*).

Equidem insiste sobre a primeira pessoa, pois se prende a *ego* + *quidem* (*eu realmente*), fazendo entrever que o cordeiro põe, por assim dizer, a honra dele contra a palavra do lobo. Respostas firmes é verdade, mas sem arrogância, deixando até pressentir, desde logo, a inutilidade da verdade perante a prepotência. É o participio *timens* (*mostrando-se cheio de temor*) do v. 6 que nos leva a assim conjecturar, pondo-nos em face desde então de um verdadeiro julgamento.

Mas há também algo mais que põe em evidência a não-arrogância e a não-vulgaridade do *agnus*: a sua fala. Realmente, às investidas do *lupus*, ele responde num tom cheio de mesuras:

Qui possum, quaeso, facere quod quereris, lupe? (V 7).
(*Como posso, por favor, fazer o de que te queixas, ó lobo?*).

Há nessa frase toda uma seqüência digna de um manual de boas maneiras, mesmo para bichos. Note-se:

1º) a atenuação da negação pela interrogação: *qui* (= *quomodo*) *possum*. .? *facere* (*de que modo posso fazer...?*) por *non possum*. *facere* (*não posso fazer*.).

2º) a atenuação da resposta pelo emprego do verbo modal *possum*: *possum facere* (*posso fazer*) por *facio* (*faço*) simplesmente, à maneira do lobo.

3º) a atenuação ainda mais da negação e da resposta pelo uso das duas expressões de cortesia: *quaeso* (*por favor te peço*) e o vocativo *lupe* (*ó lobo*)

(34). — LA FONTAINE reproduz a mesma idéia na sua fábula:
Un agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure. (*Fables*, Liv. I, 10, vv. 3-4).

São todos esses hábitos de língua que o adversário do *agnus* não tem. Eles revelam modos de ser, atitudes e predisposições internas, que são reflexos da “personalidade”

Ainda sobre a fala do cordeiro, a fonética impressiva, a que já fizemos alusão, poderia dar-nos sobre ela alguns elementos a mais. Esses lançariam mais luzes sobre o contraste que existe entre as duas personagens tão dessemelhantes de que nos estamos ocupando. Observe-se, por exemplo, que elementos fônicos idênticos aos encontrados na fala do *lupus* aparecem aqui revestidos de efeito estético diferente:

- 1º) a vibrante “R” em posição fraca:
 - faceRe, queReRis (v. 7)
 - eRam (v. 11).
- 2º) em posição idêntica, oclusivas:
 - faCere, luPe (v. 7).
 - hausTus, liQuor (v. 8)
- 3º) a presença de elementos fricativos:
 - poSSum, quaeSo, Facere, quereriS (v. 7).
 - meoS, hauStuS (v. 8)
 - natuS (v. 11)
- 4º) as vogais, de modo geral, não são sombrias ou, quando o são, apresentam-se atenuadas por nasais ou laterais:
 - pOssuM, quAEso, quErEris, Lupe (v. 7)
 - A tE, mEOs (v. 8).
 - EquidEm nAtus non ErAm (v. 11).

Os elementos fônicos acima apontados contribuem todos a exprimir sentimentos contrários aos indicados no caso do *lupus*. Ora é o temor como o particípio *timens* no v. 6 anuncia, ora a deferência que as expressões de cortesia põem em realce, já a queixa diante da injustiça flagrante, já a colocação em evidência do desmascaramento da acusação falsa.. Outra vez é GRAMMONT e Prof. MICHEL, nas suas obras acima citadas, que nos põem na pista dessa interpretação. Na verdade, tanto um como o outro vêem no “R” em posição fraca, nas nasais, nas vogais não sombrias, sobretudo quando servem de apoio a nasais e laterais, no “S”, essa série de sugestões de imagens acima anotadas (35). Prof. Louis MICHEL, falando do “S”, por exemplo, diz:

(35). — Cf. GRAMMONT, *op. cit.*, p. 383-387; p. 387-391

Les écrivains ont, souvent à partir des mots expressifs, réussi à créer une harmonie suggestive. du souci, de la plainte (36)

Assim, os elementos fônicos, semanticamente inertes (37), ativam-se e ajudam a realçar o caráter do cordeiro, opondo-o, na sua totalidade, ao do lobo.

O vocabulário também da fala do lobo ou que a ele se refere acentua, por sua vez, a sua vulgaridade. Veja-se, por exemplo:

- 1º) *faux*, de *faux* (por *fauces*), *goela*;
- 2º) *aquam*, *água*;
- 3º) *bibenti*, de *bibo*, *beber*.

À primeira vista nada de mais, pois se trata da fixação de realidades tão naturais e prosaicas. Mas é, precisamente, esse prosaísmo que choca examinando-se o vocabulário usado para descrever as mesmas realidades ligadas ao cordeiro:

- 1º) *haustus*, *sorvos*, de *haurio*, *sorver*;
- 2º) *liquor*, é sinônimo de água certamente mas com todas as suas imagens poeticamente sugestivas, ligadas à fluidez, à limpeza e à clareza, que a palavra lembra, sobretudo se considerada no contexto da própria fábula.

Enfim o *lupus* é apresentado com traços assaz fortes que combinam bem com o modo de ser do prepotente. Só haveria ainda a acrescentar-lhe, como última pincelada a contrapô-lo ao *agnus*, a peca de mentiroso, que tal se mostra o lobo perante os argumentos irrefutáveis do cordeiro. Primeiramente, a tinese do v. 10 depois da resposta límpida e irrefutável deste último apoiada na verdade (v. 9), sugere bem um gaguejo. querendo esconder mentiras:

Ante hos sex menses *male*, ait, *dixisti* mihi (v. 10).
(Antes destes [últimos] seis meses *dis-ses-te*. mal... de. *mim*).

O próprio número *sex* (*seis*), pelo contexto, parece ser uma conta de mentiroso, achado assim, como saída impossível, perante o absurdo (38). Vai até mais além: usa o lobo de falso testemunho com a in-

(36). — *Op. cit.*, p. 187 (§ 309).

(37). — GRAMMONT, *op. cit.*, p. 377.

(38). — Note-se que o número 6 (seis) faz parte de um sistema com base 12 que os romanos também conheceram. Esse existiu, sem dúvida, antes

tensão dolosa de encobrir a verdade, quando por ela acossado. É o que indica a invocação do v. 12, chamando Hércules em seu auxílio. Com efeito, *hercle* — que no v. 12 está por *Hercules me iuvet* (*Hércules venha em meu auxílio*) — é, sem contestação, um falso testemunho. É também um argumento de prepotente, suficiente, segundo o código de valores do *lupus*, para pôr fim à querela e proceder ele ao julgamento final do *agnus*. a seu modo.

*

III — O JULGAMENTO: — *Atque ita iniustā nece* (v 13).

Realmente a atmosfera desse verso 13 é a de um julgamento. É o adjetivo *iniustus* que a cria. Preso ao vocábulo *ius* (*direito*), *in+iustus* — com *in-* privativo — significa “o que não está conforme com o direito” La Fontaine também atinou para esse particular quase que explicando Fedro:

Là-dessus, au fond des forêts
Le loup l'emporte, et puis le mange
Sans autre forme de procès (39)

O resto do verso ou encarece essa mesma idéia ou mostra a pena cominada ao *agnus* pelo *lupus*, acusador e juiz ao mesmo tempo. A conjunção *atque*, mais do que ligar a segunda à terceira parte do apólogo, insiste sobre a seqüência de uma ação e a conseqüência de um modo de ser: “*e o que é mais*” (40). O advérbio *ita* (assim, nessas condições) acentua a forma de processo escolhida pelo lobo, que é nenhuma. Isso tendo em vista aquele rigor e formalismo tão próprio do sistema processual entre os romanos tanto no caso das *legis actiones* (*processo pelas ações da lei*), como no do *litigare per formulas* (*processo formular*) e no da *cognitio extra ordinem* (*processo fora do rito ordinário*) (41). Com efeito, não há aí menção de tribunal ne-

do sistema com base 10. Os ingleses, por exemplo, guardam até pouco tempo, na divisão da moeda deles, vestígios do sistema com base 12. Os números 3, 6, 12, aqui e ali, se revestiram de conotações mais ou menos cabalísticas. (Cf., a título de exemplo, CAT., *Carmen V*, vv. 7-9)

(39) — *Fables*, livr. I, 10, vv. 27-29.

(40). — É a primeira acepção em sentido próprio indicada por FARIA, Ernesto, *Dicionário escolar latino-português*, 4ª ed., Rio, MEC, 1967, sub *verbete*, p. 112, col. b. Aí cita-se TER., *Heaut.*, v. 763: *faciam... ac lubens* (*farei... e o que é mais, com prazer*)

(41). — CORREIA A. & SCIASCIA G., *Manual de direito romano*, Rio (GB), Livros, Cadernos Ltda., s/d, p. 76 sq.

nhum, de juiz nenhum (42), de etapas processuais nenhuma, pois que o *lupus* se arroga o direito de ser tudo isso ao mesmo tempo. Naturalmente, o que se segue é o resultado coerente com um julgamento de lobo: *correptum lacerat iniustā nece* (tendo arrebatado [o cordeiro], dilacera-o com morte violenta e ilegal).

De cada uma dessas palavras transpira violência, quando não ilegalidade. Voltemos a atenção apenas para *correptum* e *nece*, visto que o sentido de *lacerat* (*dilacera*) é translúcido e o adjetivo *iniustus* já foi considerado acima. *Correptum* (tendo arrebatado [o cordeiro].) — de *corripio* (agarrar com violência e sem deixar possibilidade de escapar) — a par da violência e, em razão da elipse da palavra *agnum*, da condenação sumária, sugere-nos um cenário transformado mais ainda. Realmente, o cordeiro não parece ter mais aí direito a ocupar lugar espacial algum. Trata-se então de uma violência dupla: uma que atinge o direito à vida, a outra que calca aos pés o direito de fazer valer a verdade. Ao mesmo tempo, *correptum* chama a pena: *nece* (morte violenta, assassinato). Esse vocábulo — diferente de *mors*, que se refere à morte em geral (43 — insiste no ponto de vista da violência e da legalidade, que essas andam não raramente de mãos dadas. O adjetivo *iniustā*, que com *nece* faz grupo, ajuda a pôr em realce essa mesma idéia. Enfim com a palavra *nece*, Fedro completa a cena que quis pintar: a prepotência do mais forte (44) para com aqueles que são incapazes de prejudicar a outrem, os *innocentes* (v. 15).

Assistimos assim a um julgamento realmente, todo ele cheio de irregularidades em que o juiz é, ao mesmo tempo, acusador, testemunha (45) e executor da pena. Julgamento de lobo, pois. Fedro atingiu plenamente, a nosso ver, os fins que se propôs na moral do apólogo (vv. 14-15). Para tanto lançou mão de vários recursos: disposição das palavras na frase, escolha criteriosa do vocabulário, antíteses, uso dos tempos verbais, atenuações da afirmação ou da negação, elementos fônicos vários.

Esses recursos contribuem para dar à fábula em questão aquela feição de estratégia de guerra tão consentâneo com o gênero. O próprio Fabulista, aliás, menos um gênero pacífico do que de ataque pre-

(42). — Cf., por exemplo, a *Fábula* 10, do livro I: *Lupus et vulpes iudice simio* (o lobo e a raposa, sendo juiz o macaco) em que pelo menos alguns desses elementos aparecem.

(43). — Cf. ERNOUT A., *Aspects du vocabulaire latin*, Paris, Klincksieck, 1954, p. 94-95: *nex, necis, f.*, mort donnée, meurtre (différent de *mors*, terme général, issu de *mor-ti-s*).

(44). — LA FONTAINE começa a fábula *Le Loup et l'Agneau* mais ou menos com essa mesma idéia:

La raison du plus fort est toujours la meilleure (*Fables*, Livr. I, 10, v. 1).

(45). — *Fab.*, Lib. II, *Epilogus*, vv. 17-18.

fere considerar o apólogo. Através dele, quem não é livre pode não só esconder o seu verdadeiro pensar acerca dos homens e dos seus atos como ainda vingar-se das injúrias e injustiças sofridas. Por isso, o Escritor tem a fábula como invenção da escravidão (46). Daí, o caráter de sátira de que se reveste, erigindo-se o Autor em justiceiro das suas personagens e em censor das ações delas. Mais do que provocar o riso, Fedro escolhe, apesar da promessa feita (47), admoestar os homens para que vivam uma vida sábia. No caso presente, dá às críticas, que faz contra as injustiças sofridas por parte de Sejano, um cunho de universalidade, desvinculando-as do seu caso pessoal (vv. 14-15). Enriqueceu assim o Fabulista a sua mensagem, dando-lhe dimensões realmente humanas. Com efeito, não é a opressão dos fracos pelos prepotentes uma situação possível sempre e onde quer que tenha havido dois homens juntos?

-
- (46). — *Fab.*, Lib. II, *Epilogus*, vv. 9-13:
Nunc fabularum cur sit inventum genus
Brevi docebo. Servitus obnoxia,
Quia quae volebat non audebat dicere,
Affectus proprios in fabellas transtulit
Calumniamque fictis elusit iocis.
(Agora por que foi inventado o gênero [da fábula]
Direi em poucas palavras. Porque a escravidão subjugada
Não ousava dizer o que queria,
Traduziu em fábulas os próprios sentimentos
E, inventando gracejos, zombou das ofensas [recebidas através de
falsas acusações].
- (47). — *Fab.*, Lib. I, *Prologus*, vv. 3-4:
Duplex libelli dos est risum movet
Et quod prudenti vitam consilio monet.
(A vantagem do livrinho é dupla: já porque move ao riso,
Já porque admoesta a viver uma vida sábia.).

AS NOVAS CARTAS PORTUGUESAS
e o Processo de Conscientização da Mulher-Século XX

Nelly Novaes Coelho

De ingratas seremos acusadas, estranhas parecendo, logo desencadeando bravas guerras por literárias tidas, porém de raiz mais funda, tecidas, crescidas e aguerridas e parcas vinhas. Mitos desfloramos e desfloradas fomos de consentido. (p. 91).

Extraordinária a lucidez em meio à paixão, com que Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa escreveram estas discutidas NOVAS CARTAS PORTUGUESAS (1), cuja primeira edição lançada em Lisboa em abril de 1972, por Estúdios Cor, não pôde circular livremente em Portugal ou fora dele, porque foi logo apreendida pela Censura.

Na atmosfera opressa dos anos que precederam imediatamente o 25 de abril de 1974, o livro das “três Marias” (como passaram a ser chamadas as autoras) explodiu como bomba invisível e provocou reação imediata do “pensamento oficial” do país. Para quem acompanhava (tão de perto quanto possível, dada a enorme distância que nos separa da terra-matriz) o fenômeno cultural/literário português, foi bastante compreensível a drástica reação oficial, determinando a apreensão dos livros e iniciando um processo judicial contra as “três Marias” por desacato ao pudor e aos bons costumes.

A verdade é que, apesar de aparentemente lúdica e descompromissada, certa linha experimentalista da Literatura Portuguesa, anterior ao “25 de abril”, se mantinha visceralmente comprometida com uma denúncia de raiz: a da total esterilização vital do homem português, levada a efeito por um Sistema totalitário opressivo, e castrador

(1). — Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, *Novas Cartas Portuguesas* (a. ed.) Lisboa, Editorial Futura, 1974.

das forças criativas. E se há livro que, em sua irreverência e desenvoltura de linguagem, represe uma enorme carga de forças liberadoras do espírito e da ação, é este **NOVAS CARTAS PORTUGUESAS**.

Entretanto, esse alcance não se mostra de imediato, à tona da palavra, mas vem amalgamado a uma extraordinária massa de vivências e reflexões que, embora radicadas no real, só se revelam realmente se compreendidas em seu simbolismo, e decifradas em sua ambigüidade. Daí a natural perplexidade dos que leram estas **NOVAS CARTAS PORTUGUESAS**, sem o prévio e indispensável conhecimento da revolução que se vem processando na literatura portuguesa, principalmente nestes últimos quinze anos. Esses leitores, sem dúvida, terão estranhado a forte reação das autoridades portuguesas, pois o livro, afinal, não é “político” (no sentido comum de “partidarismo”), mas amoroso ou erótico (como se o quiser interpretar. .) Fala de amor, de paixão, e de rebelião amorosa/existencial pela voz de três mulheres (ou da Mulher?) com o despudor agressivo, atrevido e incompaciente a que a literatura moderna já nos acostumou, e que aqui, longe de ser gratuito ou pornográfico como muitos, vem revestido do mais alto espírito poético e criador.

Seria, pois, apenas de natureza moralista a celeuma causada por estas “cartas” em Portugal? Realmente espanta, a quem as lê nestas alturas do século (quando dos valores morais tradicionais já nada mais resta inquestionável), que tal celeuma tivesse transposto as fronteiras do país e chegado a outras nações, onde desencadeou protestos veementes dos intelectuais atentos à realidade portuguesa. (Cite-se entre nós o protesto liderado por Ruth Escobar).

Tinham razão as “três Marias”, — as jovens autoras de *Maina Mendes*, *Ambas as Mãos Sobre o Corpo* e *Os Legítimos Superiores*, quando disseram: “de ingratas seremos acusadas, estranhas parecendo, logo desencadeando bravas guerras por *literárias tidas* porém de *raiz mais funda*. ” Sabiam bem o terreno perigoso que estavam palmilhando. A verdade é que a leitura de suas “cartas” desencadeia inevitáveis interrogações que ultrapassam o “literário”

O que poderiam trazer de tão perigoso em suas palavras, estas **NOVAS CARTAS PORTUGUESAS**, que tomaram como núcleo geratriz a aparentemente desvalida personalidade amorosa de Soror Mariana do Alcoforado do século XVII? Por que as apaixonadas e radicais atitudes em face do amor, nelas tão veementemente inscritas pelas três Marias, iriam causar tal escândalo público, nestes tempos, quando todos os tabus já ruíram (pelo menos ao nível da nova concepção-demundo em plena fermentação)? Como poderiam elas ameaçarem o Sistema de Segurança Nacional? Estas e outras são perguntas que pode-

riam ter surgido. e que continuarão a surgir, enquanto permanecermos no nível epidérmico da leitura ou na superfície das palavras, sem mergulharmos na espessura dramática de sua essencialidade. No momento em que adentrarmos em sua matéria outros significados irão aflorando, pois sua funda verdade não está numa simples identificação de destinos com o da grande amorosa Soror Mariana, mas sim numa grande interrogação existencial que pode, realmente, abalar os sistemas. Como diz o final da Primeira Carta I:

Só de nostalgias faremos uma irmandade e um convento,
Soror Mariana das cinco cartas.

Só de vinganças, faremos um Outubro, um Maio, e novo
mês para cobrir o calendário. *E de nós, o que faremos?*

Está evidente aí que a atitude assumida pelas “três Marias” não é a do simples saudosismo “nostalgias” tão próprio da natureza lusitana, e que na maior parte das vezes encobre uma radical recusa de enfrentar um presente frustrador, com a conseqüente fuga para o passado, onde a contemplação passiva substitui o dinamismo da ação. Nem muito menos essa atitude é a do gesto revolucionário (“vingança”) contra o cerceamento do pensamento livre, — o que redundaria apenas em mais uma data histórico/política (“Outubro”, “Maio”, “novo mês”). Mas é algo que vai mais longe, — afunda raízes em projeto muito mais profundo: o de abalar a base das relações homem/mulher, tal como foram consagradas pela tradicional civilização ocidental, — cristã e patriarcal, e que lhe servem de alicerce (relações que em Portugal se identificam com o “marialvismo”): (“E de nós, o que faremos?”).

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS é, pois, o livro que a nosso ver ficará com um depoimento para o futuro, — como um importante marco literário/histórico/cultural a destacar-se entre os demais indícios que, em todo o mundo, vêm revelando a metamorfose que está sendo vivida pela Mulher em nosso século. Bem conscientes estão as “três Marias” desse valor latente em suas palavras. O primeiro parágrafo do volume já o diz claramente:

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício. (.) Mas não deixa a paixão de ser a força e o exercício o seu sentido.

Pela “força da paixão” que as alimenta e pelo “sentido do exercício” que as estrutura em matéria verbal, estas **NOVAS CARTAS PORTUGUESAS** são mais do que um depoimento inteligente, apaixonado e fascinante sobre as relações homem/mulher. São um documento insofismável de que a Mulher já está em pleno domínio da vida intelectual consciente, superando gradativamente milênios de permanência em plano secundário ao homem, quanto à consciência de sua valia como Ser.

Aqui, neste “exercício de paixão”, as três Marias recusam com veemência a milenar condição de sub-ser, que as várias civilizações impuseram à Mulher, e mostram às claras o árduo caminho que a levará ao encontro de sua própria Verdade.

Assim, para entendermos o “sub-texto” das escaldantes “cartas”, poemas, “relatórios”, fragmentos de vida, “redações escolares”; etc., que compõem esta singular produção literária, é indispensável que entremos nela tendo presente no espírito a milenar sub-condição em que viveu a mulher até hoje. É preciso que a relembremos desde os primórdios, como escrava ou ser-racional, e depois lentamente emergindo dessa condição quase animal; lentamente superando a vida instintiva, a intuitiva e/ou emotiva, que nela predominava, bloqueando a vida racional/intelectual. É preciso que avaliemos o seu caótico e duro caminhar quase às cegas no sentido de sua evolução interior, até entrar neste século, quando afinal ela já consegue transcender a limitada natureza que lhe atribuíram desde sempre. Tenta atingir o conhecimento de seu próprio “eu” e de seu lugar no mundo, avançando em seu processo de conscientização **EU/OUTRO** e procurando uma nova harmonia com a Vida, uma vez que a antiga está rompida e não há caminho de volta, por mais que muitas mulheres continuem tentando re-encontrá-lo.

NOVAS CARTAS PORTUGUESAS são o fruto desse irreduzível fenômeno vivido hoje pela mulher-século **XX**: o fato de ter perdido uma situação interior definida e concreta (como a que lhe era proporcionada pela vida instintiva/intuitiva e pela total dependência do homem. .) e ver-se lançada em uma situação indefinida e incerta que, ao libertá-la social e economicamente da passiva dependência do homem, lhe exige em troca a difícil responsabilidade de opção e da ação, para a qual não foi preparada. Esta é a perspectiva que, a nosso ver, mais pode iluminar a leitura destas **NOVAS CARTAS PORTUGUESAS**, — a que não perca de vista a encruzilhada em que se encontra hoje a mulher, pressionada entre um ontem recusado e um presente a que se lança sem conhecer com nitidez os caminhos que se lhe oferecem para palmilhar. E mais, neles encontrando os enormes obstáculos visíveis ou invisíveis, que todo o Sistema levanta contra o seu avanço,

— obstáculos de que é exemplo o processo judicial iniciado contra as “três Marias”

As NOVAS CARTAS PORTUGUESAS trazem, pois, em seu bojo, um candente e fragmentado testemunho dessa caminhada árdua, dos tropeços que se lhe opõem e dos valores que já estão à vista para serem atingidos. É preciso que saibamos decifrá-los por entre a ambigüidade de sua escritura fragmentada e simbólica. Note-se, no entanto, que embora este feixe de “cartas” se revele um valioso testemunho de que a mulher-século XX já está em plena consciência de si mesma, isso não quer dizer que *todas as mulheres* de hoje estejam participando conscientemente desse processo de libertação e de auto-afirmação. Muito pelo contrário. O que tem sido comprovado pelos muitos e recentes estudos sobre o comportamento feminino atual, é o fato de que milhões e milhões de mulheres prosseguem ainda coniventes e auxiliando o perpetuar-se da milenar sujeição.

Apesar de se saber que complexas, diferentes e inevitáveis circunstâncias de caráter político-econômico-sociais (e mesmo da própria *natureza* feminina. .) estão contribuindo para isso, está fora de dúvida que há um fator predominante a atuar nesse instintivo desejo de *continuidade da submissão*, mostrado pela maioria das mulheres ainda hoje: é o *medo da liberdade*.

Até este século, praticamente desvalorizada ou ignorada em suas possibilidades intelectuais, via de regra ela foi impedida de desenvolver, em plenitude, sua potencialidade ou vontade livre e, conseqüentemente, de atingir sua maturidade integral. Daí ter-se habituado a buscar refúgio e/ou “status” no homem; — hábito que vem das origens e que não será nada fácil desarraigar, para que as relações homem/mulher adquiram enfim a nova e essencial dimensão que devem ter e que os novos tempos exigem.

Estas NOVAS CARTAS PORTUGUESAS são, neste sentido, um expressivo gesto de maturidade e de consciente auto-libertação. Daí a forte reação que provocou no sistema instituído. Libertação corajosa e nada fácil. A libertação, bem o sabemos, exige do indivíduo (homem ou mulher) o assumir com plenitude e consciência sua responsabilidade para consigo e para com os outros, — desde seu restrito núcleo familiar até a engrenagem global de seu meio social e profissional. À conquista dos direitos corresponde uma lúcida e imbatível responsabilidade moral. E isso assusta. A “lei do menor esforço” e o “medo à liberdade”, sem dúvida, estão entre os principais agentes que obstruem, para a mulher atual, os caminhos para a verdadeira conquista de si mesma e de sua correspondente atuação sobre o mundo novo que se está estruturando. Conquista que, a nosso ver, não tem

nada (ou terá muito pouco!) a ver com os movimentos feministas à la Betty Friedmann, com seus slogans de “ódio aos homens” Que não se confunda esse “ódio” feminista e espetacular, com as escaldantes invectivas contra o homem, inscritas nestas NOVAS CARTAS PORTUGUESAS:

Porque hoje quero dizer da crueldade. (.). Que todo rigor perante o homem será pouco e necessário é dizer-lhe isso. Não nos tomarão mais como guerreiros tomavam castelos em vitória, a fim de os habitar não só com leis, espada, mas também com vinho: vigor deles, abastança.

Mulher: abastança do homem sua semelhança, sua terra, seu latifúndio herdado.

De secretas coisas acusarão o trio, nós os assustaremos na recusa de lhes sermos presa”. (p. 97).

Confronte-se essa veemente recusa com todo o fremente e violento Amor espalhado às mãos cheias nestas singulares páginas de NOVAS CARTAS PORTUGUESAS e ter-se-á idéia da árdua luta que está sendo travada pela Mulher no encalço da descoberta ou do reconhecimento de seu próprio Eu, principalmente por via do erotismo.

Nessa redescoberta está, a nosso ver, um dos caminhos que levarão a humanidade à redescoberta do Mundo e da Vida.

REFLEXÃO SOBRE HUGO VON HOFMANNSTHAL

Olívio Caeiro

Hugo von Hofmannsthal escreveu nas suas notas íntimas do ano de 1923: “Se a nossa época for a do declínio, quantas coisas, porém, temos aí incólumes, na sua pureza original. É preciso lembrar que também a Roma decadente estava prenhe dessas sementes intactas da vida, e que existe um destino que do exterior caminha ao nosso encontro. Com este pensamento já nos situamos lá onde o Homem pode elevar-se acima de tudo” (1)

A meditação deste artista singular, cuja existência decorre entre o conflito franco-prussiano de 1870 e o rescaldo da primeira guerra mundial, apresenta-se-nos hoje, a meio século de distância, como um toque a rebate na nossa consciência de europeus. Por um lado, parece-nos escutar um eco da voz de Spengler, pela década de vinte (2), quando profetiza a derrocada do velho continente, no fatalismo histórico das civilizações, que, à imagem dos homens, nascem, crescem até ao apogeu da sua vitalidade, e por fim agonizam; mas por outro lado, sente-se ali pulsar tudo o que na longa tradição da Europa é perenidade e força indestrutível, desde a dimensão heroica das epopéias medievais e renascentistas, até à confiança olímpica de Goethe no Homem e no seu destino.

Nos dias conturbados que vivemos, desnorteados por uma onda de violência e por uma crise de valores, onde cada vez mais nos assaltam angústias de apocalipse, resta-nos porventura como único esteio o exemplo dos homens que lançam os olhos ao passado, projetam o seu pensamento no futuro, e acreditam.

Hofmannsthal pertenceu justamente ao número daqueles que acreditaram. A sua obra, vista hoje na perspectiva evolutiva que o tempo

(1). — Von Hofmannsthal, Hugo, *Gesammelte Werke, Aufzeichnungen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1959, p. 234-5.

(2). — *Der Untergang des Abendlandes* foi publicado em 2 vols. sucessivos, em 1918 e 1922.

já consente, revela, como a de raros artistas, uma aguda consciência da crise européia — a transição da época dos grandes impérios para o surto das pequenas nacionalidades; o fracionamento numa visão harmônica do mundo numa realidade caleidoscópica; a metamorfose, em suma, do mundo que morre num mundo que nasce. Todavia, jamais nela transparece uma aceitação desesperada: o que ali achamos é a busca inquieta doutros caminhos, a experiência sempre renovada no sentido da reconquista numa autenticidade cultural do Ocidente.

Por isso a sua radicação austríaca não se contém nos limites das fronteiras, ao contrário, por ex., dos comediógrafos vienenses do sec. XIX. (3) Hofmannsthal só a concebe em termos dum patrimônio espiritual mais vasto, numa pátria que é simultaneamente a de Dante, a de Schiller e a de Tolstoi, porque é pertença de todos os nobres do espírito. A idéia exprime-a por estas palavras, escritas em 1916, em plena efervescência nacionalista da primeira Grande Guerra: “Quem diz *Áustria*, é o mesmo que dizer: luta milenária pela Europa, missão milenária através da Europa, fé milenária na Europa. — Para nós, radicados no solo de dois Impérios Romanos, alemães e eslavos e latinos, fadados para um destino e uma herança comuns, para nós a Europa é verdadeiramente a cor fundamental do planeta, para nós a Europa é a cor das estrelas, quando do céu sem nuvens as estrelas sobre nós voltam a cintilar. Nós, a quem não move o calculismo do poder nem o ímpeto dos anseios nacionais, mas que temos os olhos postos numa missão perante Deus, como havíamos de viver se não acreditássemos, e que seria mais digno da nossa crença do que o alto mistério que se oculta e o impalpável que se recusa à limitação dos sentidos e à apatia dos corações” (4) Desconte-se a hipérbole poética, e não deverá surpreender-nos que o homem que assim envolvia os outros homens num abraço fraterno, para lá das paixões das raças e dos credos, tivesse os seus livros proibidos num momento desvairado da História européia e a sua estátua em Salzburgo destruída pelas autoridades nazis em 1938.

Hofmannsthal não será atualmente um autor com largo público. Outros apareceram mais ao encontro dos gostos do tempo embora talvez de perenidade mais discutível. O que ainda hoje permanece no nosso ouvido é sobretudo o que resulta da colaboração com Ricardo Strauss, porque beneficia numa forma ampla de comunicação estética,

(3) — As figuras mais salientes dessa corrente são: Ferdinand Raimund (1790-1836), autor de comédias feéricas, dum idealismo moralista, na tradição do teatro popular de Viena, e Johann Nepomuk Nestroy (1802-62), mais voltado para a sátira social de feição realista.

(4) — *Die Idee Europa*, ed. Fischer, *Prosa*, vol. III, Frankfurt a.M., p. 383.

que é a ópera, e só duas das suas obras para teatro — *O louco e a morte* e o *Auto de Todo-o-Mundo* — se mantêm nos repertórios contemporâneos. Pois reconsideremos, agora que um século decorreu sobre o nascimento do poeta, cotejemos a produção literária com a evolução das épocas, agora que o tempo nos oferece uma tranqüila distância, e talvez que o vulto de Hofmannsthal ganhe uma dimensão mais próxima de nós e mais sintomática da perturbação em que o mundo se debate.

Quando Hofmannsthal faz a sua aparição precoce nos círculos literários (era então um adolescente de 16 anos), Arthur Schnitzler, que já começava a afirmar-se entre os maiores representantes do realismo austríaco no fim do século, ouvindo-o num recital lírico em roda de amigos, admirou-lhe a espantosa perfeição da forma, a musicalidade do verso, a intuição que se traduzia num conhecimento surpreendente do mundo, e confidenciou mais tarde a Stefan Zweig:

“Senti pela primeira vez na minha vida que estava na presença do gênio e jamais voltei a ter esta impressão com tão esmagadora intensidade” (5)

De resto, em breve atingiu a consagração nacional. As composições líricas e os pequenos dramas, de entre os 17 e os 23 anos, valearam-lhe desde logo a posição de poeta oficial da Áustria. Há que atentar, porém, na sociedade a quem a mensagem se dirige e no mundo que é objeto dessa recriação poética, se quisermos entender por que razões o prestígio de Hofmannsthal, após os loiros fáceis da juventude, parece dissolver-se no tempo, até ingressar na situação, aparentemente secundária, de autor de libretos.

O retrato que a tradição nos legou da Viena dos fins do sec. XIX é o dos esplendores da corte imperial, vivendo uma existência de alta roda, de trajos galantes e ditos espirituosos, ao som das valsas de Strauss. Mesmo a grande população da cidade, nos seus estratos populares e médio-burgueses, como que participava da vida da corte; se não no espectacular dos salões ou dos cortejos públicos, reservados, naturalmente, à alta nobreza e ao funcionalismo diplomático, ao menos pelo regalo dos sentidos que tais manifestações deviam proporcionar, e até no contágio da alegria de viver, da entrega descuidada ao momento imediato, que parece dar então a medida exata do cidadão vienense. Depois dos primeiros movimentos socialistas, já em pleno surto dum materialismo mórbido na literatura e na arte, e declarados os sintomas da convulsão gerada pelo advento da era industrial, é

(5) — Vd. Hammelman, Hans, *Hofmannsthal*, Londres 1957

aquela imagem dum enclave doirado no centro europeu que ainda hoje nos chega através das gravuras e crônicas da época.

Uma realidade histórica existia, no entanto, mais profunda e menos confiante. Na viragem do século, o velho Imperador Francisco José presidia, ainda pelo prestígio da sua figura, aos destinos duma monarquia de largas proporções territoriais, englobando uma mescla de povos e raças, mas que não conseguiu sobreviver mais de dois anos à morte do soberano, ocorrida em 1916. A tentativa para restaurar a Viena de Mozart e de Schubert, no seu colorido a um tempo alegre e melancólico, tornara-se um anacronismo insustentável. O Império Austro-Húngaro, desde a arte à administração pública, era um corpo informe, girando pela própria inércia, lento, sem vitalidade íntima, sem oferecer uma resposta aos anseios das novas camadas intelectuais, que, ou se expandiam num ceticismo irônico sobre a mentalidade burguesa, como foi o caso de Arthur Schnitzler, ou se interiorizavam no culto hipertrófico do Eu, como fizeram alguns líricos, por imitação do decadentismo francês.

Com este mundo de ilusórias tranqüilidades se confronta o jovem Hofmannsthal. E, significativamente, a forma como a realidade exterior nele se projeta já lhe confere uma postura original na Viena daquela época: nem o irônico desacordo de Schnitzler, nem o exclusivismo do Eu lírico — antes uma penetrante observação do real, como tentativa de compromisso entre o Eu e o mundo, mas situando-se num plano mais intemporal, mais projetado para a essencialidade das coisas. Isto é: embora produto da impressão imediata, a metamorfose literária ganha já então na sua poesia aquela dimensão universalista que sempre conservou e sem a qual não há obra de arte que resista ao tempo.

Nos dramas líricos *Ontem*, *A morte de Ticiano* e *O louco e a morte*, de entre os anos 1891-93, sente-se precisamente esse colorido desbotado, esse tom de agonia mal encoberto pelo verniz da corte, que já corrompia o íntimo da vida vienense. Há ali ambiências de requinte estético — dois dos dramas decorrem em Itália, “na época dos grandes pintores”; o terceiro, embora apontando vagamente para os começos do sec. XIX, é objeto de cuidadoso enquadramento cênico, com uma decoração arcaizante, dominante pela presença dum quadro da velha escola italiana. E tudo isto, afinal, para servir de fundo a uma temática sombria: a transitoriedade do tempo, o apego ilusório aos prazeres da vida e o seu confronto com a morte.

Cláudio, a personagem central de *O louco e a morte*, ao despedir-se da vida, após sucessivas visões retrospectivas dos laços sentimentais

que prendem o Homem à terra — a família, o amor, a amizade —,
tem estas palavras:

Wie auf der Bühn ein schlechter Komödiant —
Aufs Stichwort kommt er, redt sein Teil und geht,
Gleichgültig gegen alles andre, stumpf,
Vom Klang der eignen Stimme ungerührt
Und hohlen Tones andre rührend nicht:
So über diese Lebensbühne hin
Bin ich gegangen ohne Kraft und Werk.
Warum geschah mir das? Warum, du Tod,
Musst du mich lehren erst das Leben sehen,
Nicht wie durch einen Schleier, wach und ganz,
Da etwas weckend, so vorübergehen? (6)

(Como no palco um mau comediante —
Toma a deixa, recita e vai-se embora,
A tudo o mais estranho e indiferente,
Sem comover-se ao som da própria voz
Nem nos outros vibrar seu tom vazio:
Assim também no palco desta vida
Eu caminhei sem força e sem valor.
Que me acontece a mim Por que, oh Morte,
És tu que me ensinaste a ver a vida,
Não coberta dum véu, mas toda nua,
E, depois de acordar-me, vais-te embora?).

E mais adiante:

Erst, da ich sterbe, spür ich, dass ich bin.
Wenn einer träumt, so kann ein Übermass
Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,
So wach ich jetzt, im Fühlensübermass,
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen. (7)

(Só agora, que morro, sei que existo.
Quem sonha pode às vezes acordar,
Se o sonho toca em excesso as emoções;
Também eu, de emoções, agora acordo
Deste sonho da vida para a morte.)

(6). — Von Hofmannsthal, Hugo, *Die Gedichte und kleinen Dramen*,
Insel Verlag, Wiesbaden 1949, p. 161.

(7) — *Ibid.* p. 162.

Ao que a Morte pronuncia este comentário, a encerrar a peça:

Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden. (8)

(Que admiráveis são estas criaturas!
O que não é explicável, interpretam
O que nunca foi escrito, sabem ler,
A tudo o que é confuso, dão sentido,
E sabem ver na eterna escuridão.)

Estes gestos lingüísticos de inspiração barroca, que consistem em imaginar a vida como um palco, onde cada qual representa a sua comédia, ou como um sonho ilusório, donde o Homem só desperta para o seu esclarecimento em face duma realidade brutal que é a morte, são um dos traços da produção juvenil de Hofmannsthal e repetem-se ainda nos dramas da maturidade.

Outra faceta, ainda que comungando na mesma convenção barroca da vanidade do mundo, mostra-nos, porém, um Hofmannsthal mais voltado para a realidade concreta, até surpreendentemente interessado no mistério poético das coisas. Atente-se, por ex., no poema *Ballade des äusseren Lebens* (c. 1895):

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süsse Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind, und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Strassen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende, und totenhaft verdorrte.

(8) — *Ibd.* p. 162.

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns und diese Spiele,
Die wir doch g'ross und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt

Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben. (9)

(BALADA DA VIDA EXTERIOR

E crescem crianças de olhos profundos,
Que nada sabem e crescem e morrem,
E toda a gente segue os seus caminhos.

E os frutos verdes se tornam maduros,
Caindo à noite como as aves mortas,
E jazem alguns dias e apodrecem.

E o vento vai soprando, e nós gastando
As palavras que ouvimos e dizemos,
E no corpo há prazeres e há cansaços .

Há estradas pela relva e há lugares
Com árvores e lagos e archotes,
E há outros feridos de mortal segura...

Talhados para quê? E tão diferentes
E tantos que nem podem ser contados?
Que importa rir, chorar, perder a cor?

De que nos servem tantos passatempos,
Na grandeza de eternos solitários,
Vagueando sem jamais buscar um alvo?

Isto que importa aos que correram mundo?
Mas muito diz quem pronuncia — "NOITE",
Palavra donde nasce uma tristeza,

Escorrendo como o mel dos favos ocos.)

Neste poema, Hofmannsthal põe uma interrogação à existência. Perplexo ante o fluir do tempo, que se renova num ciclo eterno de vida e morte, o poeta contempla uma fenomenologia do universo, que, singularmente, se lhe apresenta desconexa e fragmentária. Escapa-lhe um sentido de conjunto, o todo harmônico que seria de exigir numa construção intangível, e então, no desespero do conhecimento, refugia-se na conotação emotiva da palavra “noite” Mas a interrogação, essa, permanece em aberto.

De fato, toda a lírica juvenil de Hofmannsthal é uma interrogação sem resposta. O poeta sente-se identificado com o mundo exterior, expande-se numa curiosidade afetiva por tudo o que o circunda, desde os homens às manifestações da Natureza, sem todavia conseguir resolver esta antinomia pungente das coisas a que nos votamos e da destruição a que está condenado todo o existente.

Não admira, pois, que um dia sobreviesse a noção duma íntima impotência, e durante quatro anos, os últimos do séc. XIX, suspendeu quase por completo a produção poética. A causa podemos vê-la expressa na correspondência desses anos, quando, por ex., em carta a Stefan George, duvida se terá o direito de

“permitir que atravessem os seus lábios as palavras com que exprimimos valores e juízos” (10)

Mas exprime-se sobretudo num documento notável, que só nestas últimas décadas tem merecido a devida projeção, quer para o estudo da obra de Hofmannsthal, quer como antecipação genial à crise da literatura moderna. Refiro-me à *Carta de lord Chandos*, de que passo a ocupar-me. (11)

Nesta curiosa ficção de uma dúzia de páginas, Hofmannsthal imagina a missiva que lord Phillip Chandos, jovem fidalgo da Inglaterra isabelina, então nos 26 anos (precisamente, ao tempo, a idade de Hofmannsthal), envia ao filósofo Francis Bacon, seu paternal amigo, para se justificar da interrupção dos seus trabalhos literários nos últimos dois anos. As razões invocadas por lord Chandos, e as reflexões com que pretende fundamentá-las, são claramente autobiográficas — ilustram, em paralelo, a estase poética do próprio autor, a que já aludi. A natureza de tais justificações é que confere ao documento a sua dimensão extra-biográfica, situando assim Hofmannsthal no lugar, que não me parece ainda hoje devidamente reconhecido, de precursor da

(10). — Cit. por H. Hammelmann, *op. cit.*, p. 17

(11) — Ed. FFischer, *Prosa*, vol. II, p. 7-20.

literatura contemporânea e grande representante da consciência europeia.

Ao que lemos na carta, lord Chandos seria um daqueles intelectuais aristocratas, da estirpe de sir Philip Sidney e de Edmund Spenser (12), praticantes duma poesia cortês, ora na velha tradição arcádica, ora na nova importação lírica do petrarquismo, e vivendo do prestígio duma grande soberana, tal como a Viena de Hofmannsthal ainda sonhava com os esplendores da Imperatriz Maria Teresa. Nem sequer faltara a lord Chandos o complemento indispensável na cultura daqueles poetas isabelinos: a grande viagem a Itália, donde traziam para Inglaterra o saudosismo da antigüidade romana e a febre aventureira do Renascimento.

Lord Chandos, porém, ao tentar justificar-se perante o amigo, começa por duvidar da sua própria identidade. Seria ele o mesmo Eu que alguns anos atrás escrevera os autos pastoris ainda hoje recordados pela soberana e pelos grandes dignitários? E que era das esperanças e projetos doutros tempos? Inspirado na forma de Salústio, sonhara cantar as glórias da Inglaterra; impressionado pela grandeza histórica do Homem, concebera uma interpretação de todas as fábulas e mitos da Antigüidade, como repositório duma sabedoria por desvendar; e o complemento seria ainda um vasto tratado enciclopédico, com o título *Nosce te ipsum*, onde agruparia sentenças morais de todos os povos, com relatos das grandes loucuras do crime ou da guerra, e das superiores realizações artísticas da espécie humana.

O que o jovem Chandos buscava (ou, pela sua voz, o jovem Hofmannsthal) era a apreensão do mundo como uma vasta unidade, uma estrutura onde se diluissem os antagonismos entre a matéria e o espírito, entre o racional e o instintivo, entre a solidão do Homem e a sua integração social. Porém, os valores transcendentales em que para tal se apoiara sente-os agora cada vez mais distantes. Nas suas próprias palavras:

“Os segredos da fé condensaram-se para mim numa alegoria sublime, que paira sobre os campos da minha vida como um arco-iris luminoso na distância fixa, sempre pronta a regressar se eu quisse correr a ocultar-me na orla do seu manto” E acrescenta: “O meu caso, em resumo, é este: perdi por completo a capacidade de pensar ou de falar sobre qualquer coisa de coerente”

(12). — Talvez que o paralelo com estes dois poetas estivesse no espírito de Hofmannsthal: veja-se para Sidney a coincidência onomástica Philip; para Spenser, a autoria, também confessada por lord Chandos, dum poema intitulado *Epitalâmio*.

Estamos perante uma complexidade que hoje nos toca bem de perto. As dúvidas, embora ainda tímidas, de lord Chandos sobre a sua identidade como ser que se continua no tempo, tornaram-se um problema candente da literatura moderna. Já em dois romances dos começos deste século — *As confusões do aluno Törless*, de Robert Musil, e *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke — e hoje, com particular agudeza, nos romances de Max Frisch, o indivíduo, debruçado sobre si mesmo, mostra-se cada vez mais incapaz de apreender a continuidade do Eu, a presença de constantes que lhe permitam abarcar a sua própria existência como um todo ordenado e lógico. O auto-reconhecimento do Homem — o *Nosce te ipsum* que tanto preocupava lord Chandos — só é viável em função de coordenadas fixas de espaço e tempo: num universo como o nosso, em que tais categorias se tornaram relativas, é de notar como Hofmannsthal faz a sua personagem pressentir quanto os conceitos de passado e presente, de transitório e eterno, de estático e dinâmico, perderam a aceitação convencional, tornando-se em meras construções subjetivas.

Também a realidade objetiva começa a apresentar-se-lhe fragmentária, focada em breves instantâneos (13), como já se antevia na *Balada da vida exterior*, e agora com mais nitidez quando lord Chandos escreve ao amigo: “tal como outrora vira com uma lupa um trecho da pele do meu dedo mínimo, semelhante a uma planície com sulcos e cavernas, assim me aconteceu com os homens e as suas ações. Não consegui mais compreendê-los com a simplificação a que os olhos nos habituaram. Tudo se desintegra em partes, as partes noutras partes, e as coisas para mim não puderam mais ser abrangidas com um conceito”

Assim, a revelação do sentido íntimo da vida passa a consistir para lord Chandos na contemplação das pequenas coisas que os outros olham com indiferença, ou seja, dos objetos tradicionalmente ignorados pela poesia. Nos exemplos que ele próprio invoca — um regador, uma grade abandonada sobre os campos, um cão ao sol, um cemitério humilde, um aleijado, a choupana dum camponês — tudo isso é suscetível de adquirir, em dado momento, “um cunho impressionante e sublime” Por vezes, é a imaginação que cria imagens tão ricas como as da contemplação objetiva; por ex., naquele passo em que a idéia de que mandara envenenar os ratos que infestavam uma despensa das suas propriedades provoca nele uma imagem de horror mais humana e mais completa que a destruição de Alba Longa descrita por Tito Lívio.

(13). — Vd. sobre este problema no romance moderno: Rosenthal, E.T., *Das fragmentarische Universum. Wege und Umwege des modernen Romans*, Munique 1970.

Esta fusão do poeta no seio das coisas anônimas, irmanadas ao Homem pelos mesmos laços da vida e da morte, é um processo que Rainer Maria Rilke, nas composições de até por 1910, elevou a extremos de sutileza artística. E conseguiu-o porque o seu gênio lírico soube criar a nova linguagem, capaz de exprimir a nova visão poética do mundo. Foi este um dos obstáculos que se apresentaram à criação duma literatura do sec. XX. As grandes construções mitológicas, e a imitação convencional que delas fizeram os vários neo-classicismos, foram tentativas mais ou menos ingênuas para captar o sentido duma realidade unitária em que o Homem tivesse a consciência da sua posição relativa no jogo das forças cósmicas. Um tal esquema de expressão poética revelou-se, porém, inadequado, quando o mundo externo começou a mostrar-se aberrante, constituído por uma amálgama de imagens onde faltavam justamente os grandes pontos de referência que localizavam o indivíduo. Aí temos já o primeiro fracasso da linguagem, aliás pressentido logo no primeiro conflito evidente entre o Homem e o mundo, nos tempos modernos, que foi o movimento romântico.

O segundo fracasso poderemos vê-lo nos esforços desesperados do Naturalismo para a reprodução do real. Se perigava a unidade do espírito, cumpria ao menos salvar a unidade da matéria, e então assistiu-se a uma interpretação poética do humano, em função dos fenómenos e das leis que regem a Natureza. Se, na escala animal, o Homem está sujeito ao estigma da hereditariedade e da doença; se uma sociedade injustamente constituída o deforma até à monstruosidade; se os frutos das conquistas do engenho humano não são equitativamente distribuídos entre os homens — nesse caso era preciso denunciar, era imperativa a coragem de mostrar o indivíduo na sua nudez, pondo-o a viver nos antros da miséria e a falar a sua linguagem empírica. Seria porventura chocante, mas o que se perdia em poesia, ganhava-se em verdade. De qualquer modo, aí temos, ainda e sempre, o conjunto dos homens nas suas relações mútuas e na sua integração natural, sujeitas aos mesmos princípios que explicam a orgânica do cosmos — e portanto, mais uma tentativa da visão unitária.

Simplesmente, a rudeza da linguagem naturalista, de tão empenhada em reproduzir as captações sensoriais, esqueceu-se de tudo aquilo que é impalpável, desde os estados oníricos aos secretos anseios humanos e a essa outra realidade, nem por isso menos evidente, que é a da imaginação. Assim se entende, por ex., que um artista como Gerhart Hauptmann, mesmo na sua fase naturalista, nunca se alheie totalmente da dimensão espiritual do Homem, e nos dramas da maturidade se encaminhe para uma postura neo-romântica. Flutuações da linguagem poética, afinal, ao sabor das tendências epocais na interpretação do mundo e do Homem.

Vinham estas reflexões a propósito da Carta de lord Chandos. Ora é de notar que a inquietação ali expressa tem como sinal mais significativo justamente uma crise da linguagem. O autor acaba por reconhecer que a estase criadora se deve a um desajustamento entre a palavra e o objeto. Vocábulos como *espírito*, *alma* ou *corpo* tornaram-se na sua mente estranhos e vazios, por não traduzirem mais a complexidade dos conceitos a que antes se aplicavam; os juízos de valor que geralmente somos pródigos em emitir sobre os homens e as instituições, também não encontram palavras que os exprimam; até os objetos concretos se lhe revelam agora com novas formas e propriedades, e com um sentido interior que não está presente nos substantivos com que convencionalmente os designamos. Como distinguir então a verdade da mentira? Refere o autor que, ao tentar repreender a sua filha de quatro anos por uma mentira infantil, tanto quis incutir-lhe o espírito da verdade, que os conceitos se lhe enredaram no cérebro e na expressão verbal, e, sem conseguir acreditar no que ele próprio exprimia, partiu abruptamente, deixando a criança sozinha.

O Expressionismo foi uma das soluções que se ofereceram aos artistas em busca da nova verdade e dos instrumentos lingüísticos capazes de a reproduzirem. É neste movimento que podemos ver, em plena convulsão da primeira guerra mundial, as primeiras imagens poéticas duma realidade aberrante, definida pela simultaneidade de planos sem relação aparente — a tal montagem caleidoscópica já antecipada nas visões de lord Chandos. E a linguagem, naturalmente, afrouxou também nas suas conexões lógicas; dir-se-ia que se procedeu a uma desmontagem das palavras, no propósito de alcançar outra potencialidade expressiva através de novas combinações.

Não me proponho aqui desenvolver a análise da corrente expressionista, nem do seu significado, aliás importantíssimo, para o nascimento das correntes de vanguarda. (14) Direi apenas que a sua mensagem demasiado vaga, de combate ao materialismo burguês e crença no advento duma nova humanidade (não se compreende muito bem em que perspectivas concretas), explica o caráter meteórico deste movimento. Passado que foi o alvoroço da Grande Guerra, no começo dos anos vinte, a literatura, com tudo o que ficou devendo à revolução expressionista no domínio da forma, encaminhou-se no entanto para soluções mais realistas.

Depois desta panorâmica sucinta das principais diretrizes do tempo, resta-me agora caracterizar a opção tomada por Hofmannsthal.

(14). — Vd. por ex. a coletânea de ensaios *Expressionismus als Literatur*, ed. por Wolfgang Rothe, Munique 1969.

Para superar a estagnação anunciada na *Carta de lord Chandos* e cumprir a superior missão artística a que se sentia votado desde a juventude, encontrou-se perante dois caminhos. Ou aderiria a uma das múltiplas correntes modernistas que se ramificaram do Expressionismo, e então limitava-se a uma interpretação parcelar da realidade, com o inevitável sacrifício também da forma; ou (segunda opção) tentaria mais uma vez o regresso à tradição cultural europeia, na redescoberta duma essencialidade capaz de o conduzir à imagem unitária do mundo.

Ficou-se pela segunda opção, justamente a mais complexa, porque envolvia todo o jogo dos elementos consagrados ao longo de milênios de cultura, e a mais heróica, porque implicava o choque contra um público desorientado pelas novidades da época. Ele diria em carta a um amigo, a propósito da *Carta de lord Chandos*:

“O meu incentivo primordial não é deixar que morram por completo as épocas passadas, mas fazer sentir aos outros aquilo que é estranho e remoto como intimamente relacionado com eles”. (15)

Temos, portanto, antes de mais, a tentativa de reconstituição dum nexo temporal na evolução estética do Homem. Mas, para além disso, o problema da comunicação, da mensagem que se transmite do espírito criador e que aspira a encontrar um eco na receptividade daqueles a quem se dirige. Ao contrário de Stefan George, o poeta da torre de marfim, Hofmannsthal sentiu agudamente a necessidade de comunicar e ser entendido. Aí estava em jogo a sua existência como artista.

Por isso, após a crise Chandos, reconsiderando a utilização das formas literárias, abandonou a poesia lírica, para se dedicar quase em exclusivo ao teatro. A forma dramática fora, desde o tempo dos gregos, o grande veículo da comunicação poética. Era através dela que se completava a aliança entre a arte e a vida, pois o artista conquistava a consonância do seu público, por meio duma ilusão poética, fazendo-o vibrar na mesma emoção estética que preside ao ato criador e oferecendo-lhe uma realidade, por assim dizer, total, onde a palavra é ilustrada com a figuração humana, o gesto e a elocução. Aí procurava Hofmannsthal a compensação para as insuficiências da linguagem. De resto, não lhe faltava o estímulo e o exemplo na capital do espetáculo que era Viena. Quando, em 1892, Eleonora Duse ali foi dar uma semana de representações, ele celebrou o acontecimento na imprensa, comparando-o às grandes festividades da velha Atenas.

(15) — Cit. por Michael Hamburger, in prefácio a *Poems and verse plays of H. v.*, Londres 1961, p. XLV

A viragem no sentido da literatura dramática constituiu para Hofmannsthal uma laboriosa aprendizagem. Como é natural, começou pelos gregos. As adaptações que empreendeu sobre matéria de Sófocles não alcançaram, como teatro, os favores do público; mas a velha Europa era para ele uma longa Idade Média, que ainda se prolongava, sob a forma do Barroco, até aos anos da sua juventude, e tudo isso estava prenhe de colorido e espetáculo, desde os cortejos medievais à pompa das repúblicas italianas e às dramatizações religiosas ainda sobreviventes nos países católicos. Foi mergulhando nestas raízes que a sua obra dramática veio a definir-se segundo três soluções distintas: a fusão da palavra com a música nos libretos para óperas, a moralidade alegórica à maneira do drama religioso medieval e um curioso aproveitamento do barroco espanhol através dum simbolismo oculto em diálogos de sabor realista.

Alguns meses antes de terminar o sec. XIX, Hofmannsthal conheceu em Paris o compositor Ricardo Strauss. Como produto desse encontro, escreveu o bailado que intitulou *O triunfo do tempo* (16) e que deveria ser musicado por Strauss, mas este, ocupado de momento com outra obra congênere, o bailado *Cítera*, de que restam o projeto de encenação e vários esboços musicais, escusou-se a tomar o encargo. Foi só em 1906 que se estabeleceu a colaboração efetiva entre os dois artistas, quando Strauss iniciou os trabalhos de composição da ópera *Electra*, sobre o drama de Hofmannsthal, depois estreada com sucesso no Real Teatro da Ópera de Dresden, a 25 de Janeiro de 1909.

A cooperação manteve-se ao longo de 23 anos, até a morte do poeta. A *Electra* seguiram-se, no domínio da ópera: *O cavaleiro da rosa*, em 1911; *Ariadna em Naxos* (1912), com uma segunda versão em 1916; *A mulher sem sombra* (1919); *A Helena egípcia* (1928) e *Arabela* em 1933. Contribuiu ainda com o texto ou a ação para várias cantatas e bailados de Strauss.

A história deste mútuo entendimento pode ser apreciada através da vasta correspondência (a seleção publicada consta de 618 cartas) que os artistas trocaram durante um quarto de século. (17) Trata-se porventura da mais notável colaboração de sempre entre um músico e um poeta. (18) Ali se discutem, com generosa aceitação de ambos os artistas, os inúmeros problemas técnicos que surgem do encontro entre as duas artes — a da linguagem e a dos sons. E sobretudo ressalta a questão doutrinária duma complementaridade dos dois campos esté-

(16) — Ed. Fischer, *Prosa*, vol. I, Frankfurt a. M. 1953.

(17). — *Briefwechsel*, publicação de Willi Schuh — por encargo de Franz e Alice Strauss, Zúrique 1964.

(18). — Vd. Beau, Albin Eduard, *Hofmannsthal e a ópera*, in *Estudos*, vol. II, Coimbra 1964.

ticos. Perante as grandes realizações poético-musicais de Wagner, Strauss tinha a noção de que a sua música requeria a ilustração por um bom poeta, que ele não era, e por isso nunca deixou de exaltar o papel de relevo aí desempenhado pelo amigo. Logo nos primeiros anos de correspondência, escreve:

“O seu estilo harmoniza-se perfeitamente com o meu, nascemos um para o outro, e juntos poderemos por certo vir a realizar alguma coisa de belo”

Quando da morte do poeta, em 1929, teve esta expansão, em carta de pêsames à viúva: “Jamais um músico encontrou um tal colaborador e incentivador. Ninguém o substituirá para mim e para o mundo da música” E no ano seguinte, procurando resgatá-lo do esquecimento injusto a que a crítica votara a sua obra de subsídio, escrevia noutra carta: “Será ainda o velho desprezo dos *poetas* oficiais pelo libretista? Será inveja, porque eles próprios não sabem escrever libretos? E contudo, depois dos *Mestres Cantores* e do *Cavaleiro da rosa*, já deviam ter compreendido que é muito mais difícil escrever um bom libreto do que afinal uma comédia que por aí se representa umas quantas vezes”

Na verdade, Hofmannsthal foi geralmente censurado pela sua simbiose artística com Strauss. Friedrich Gundolf e os do círculo de Stefan George viram com desgosto que um notável cultor da poesia pura se evadia para outras formas de expressão poética ao nível do grande público: os apreciadores de teatro, por seu turno, não acharam nos dramas de Hofmannsthal motivos de atração; até um amigo íntimo, como Rudolf Borchardt, receou que o poeta estivesse malbaratando o seu talento, ou pelo menos praticando um tipo de arte que fatalmente seria ofuscada pela competição com a música.

Em qualquer dos casos, isto era desconhecer a concepção estética de Hofmannsthal. Do mesmo modo que, ao abandonar a lírica pelo drama, procurava um instrumento expressivo capaz de suprir as limitações da linguagem, o passo seguinte, logicamente, foi a ópera. (19) À semelhança dos grandes românticos, na fusão da poesia com a

(19). — Não deixa de ser significativo que as incursões de Hofmannsthal no domínio da prosa narrativa se reduzem a três novelas, a última das quais ainda de 1910, e a um fragmento de romance, c. 1914, que não passou duma quarta parte da extensão projetada. A versão que empreendeu em prosa, do libreto para a ópera de Strauss, *A mulher sem sombra*, não parece muito adequada às suas possibilidades; ele próprio confessa: “é a tarefa mais difícil que jamais empreendi”

música, e depois os expressionistas, na conjugação da poesia com as artes plásticas, também ele aspirou à obra de arte total, o processo criativo em que o artista pudesse exprimir-se na totalidade dos recursos estéticos existentes. Foi portanto na ópera que encontrou a combinação da palavra com a música e a figuração plástica. E por que não ver também nesta imagem abrangente das artes mais um reflexo do mesmo anseio, que já venho sublinhando, por uma visão unitária da existência?

*

A hecatombe da primeira guerra mundial e a convulsão político-social que se lhe seguiu, exerceram um impacto profundo no espírito de Hofmannsthal. Muito mais atento às realidades do tempo do que à primeira vista transparece numa obra quase toda centrada no passado, os seus últimos dramas acusam um sentido agudo do mundo que o rodeia. São a expressão dum homem que sente as instituições em crise, as estruturas sociais e os valores do espírito a degradar-se, mas não desiste de procurar o caminho da salvação. Na prosa doutrinária que então publicou há mensagens de pacifismo que nos fazem lembrar as melhores páginas de Romain Rolland, outro contemporâneo, que do exílio na Suíça pregava, por entre a fúria das paixões, a fraternidade franco-germânica. Os dramas vão equacionar justamente o problema da paz entre os homens, do exercício sensato do poder, da inutilidade da violência, e batem-se por uma solução.

Tenho em mente sobretudo dois dramas, baseados em assuntos já versados por Calderón no Barroco espanhol: *O grande teatro do mundo em Salzburgo*, inspirado em *El gran teatro del mundo*, e *A torre*, que tem como modelo *La vida es sueño*. (20)

O grande teatro do mundo de Salzburgo foi produzido em 1922, sob a impressão das convulsões político-sociais a que aludi. O dramaturgo esclarece em nota prévia que a obra foi buscar a Calderón a idéia do mundo como um palco, onde cada homem representa o papel que lhe foi destinado por Deus, além do título da peça e dos nomes das personagens; de resto, pretende ser tão original como o próprio Calderón, que afinal também foi tomar a sua invenção “ao tesouro de mitos e alegorias que a Idade Média criou e transmitiu aos séculos posteriores” De fato, mantendo embora a feição típica das figuras alegóricas, Hofmannsthal tem em vista as inquietações específicas da sua época. Tem-se apontado, por ex., que a personagem do mendigo adquire um relevo intencional que não tinha em Calderón. Há um mo-

(20). — *Das Salzburger grosse Welttheater*, ed. Fischer, *Dramen*, vol. III; *Der Turm*, *idem*, vol. IV

mento na peça em que o caos ameaça destruir a ordem estabelecida, quando o mendigo, tomado de fúria, ergue o machado, pronto a abater dum golpe o Rei, o Homem Rico, o Camponês, e ainda os valores que representam a Beleza, a Prudência e a Piedade. É a um derradeiro apelo da Prudência que o mendigo tem a iluminação que o leva a abandonar o machado, e assim a peça, que é como quem diz, a representação da vida, pode continuar. Trata-se duma representação parabólica da Revolução russa de 1917 e portanto dos conflitos de classes gerados a partir dos movimentos socialistas. Hofmannsthal condena aí a violência, ao mesmo tempo que afirma a sua crença no poder da decisão moral do indivíduo, capaz de sobreviver, por um gesto da vontade, às catástrofes que se abatem sobre os homens.

É bem conhecida a fábula com que Calderón engendrou o seu drama *La vida es sueño*: — O rei Basílio, duma Polónia lendária, aterrado pela profecia de que seu filho Segismundo, herdeiro do trono, viria a apoderar-se da autoridade do pai, encerra-o desde criança numa torre, reduzido a condições sub-humanas; o tempo e a experiência acabam por iluminar a ambos, e Basílio abdica no filho, que se torna o soberano duma era de justiça. O assunto pairou no espírito de Hofmannsthal ao longo dum quarto de século. Pouco depois de 1900 publicou os primeiros fragmentos para o drama *A torre*; porém, as dificuldades de criar um novo desenlace, mais de acordo com a problemática contemporânea e com as suas próprias meditações sobre o uso do poder e a legitimidade da razão de Estado, deixaram a obra por concluir. Retomou-a depois, nos anos que se seguiram à guerra, aparecendo duas versões completas em 1925 e 1927, num momento da História europeia em que Franz Kafka apresentava no seu romance *O processo* uma anatomia impressionante do medo e da submissão humana, e Hitler, em *Mein Kampf*, a sua exploração mais desapiadada. (21)

Hofmannsthal não hesitou em adaptar Calderón, agora com maior liberdade do que lhe consentia a forma alegórica em *O grande teatro do mundo de Salzburgo*, e criou em *A torre* um paralelo realista com as preocupações do pós-guerra. Note-se, por ex., que o príncipe de Calderón só consegue libertar-se do estado selvagem e renascer para a existência social, porque atinge, numa experiência pendular entre a corte e masmorra, a certeza da efemeridade do existir, isto é, a revelação de que “a vida é sonho”. O príncipe de Hofmannsthal obedece a outras motivações, não de carácter metafísico, mas nitidamente morais e envolvendo em especial a posição do homem político. Em dado passo do drama, o rei Basílio oferece-lhe a possibilidade do poder abso-

(21). — Hammelmann, H., *op. cit.*, p. 59.

luto, mas, para isso, Segismundo terá que sacrificar a vida de Julião, o guarda da torre; o príncipe recusa, enfrentando até a autoridade do rei. Noutra passo, é Julião que o coloca perante a tentação do poder, maquinando uma revolta que o príncipe devia chefiar pela força das armas; de novo Segismundo recusa o poder, mas conserva a retidão moral.

O novo desenlace a imprimir à peça de Calderón foi, como já disse, a maior dificuldade a enfrentar pelo dramaturgo do sec. XX. Na primeira versão, Segismundo é libertado da torre por uma sublevação do povo contra a tirania de Basílio; o príncipe adere à violência, convencido de que ela é um mal necessário, até à restauração da paz e à vinda de melhores dias para a nação polaca. Embora Segismundo venha a sucumbir na luta, o seu exemplo e o prestígio do poder serão continuados, com o aparecimento em cena duma figura messiânica, o Rei dos Meninos, que parece anunciar aos homens a era da reconciliação universal. Na versão remodelada, de 1927, o problema centra-se mais directamente no indivíduo, esbate-se a intervenção das forças transcendentais. Tudo está no espírito de Segismundo e na sua capacidade de decisão moral. A paz já não se atinge, como na versão anterior, através dos caminhos da violência, mas por virtude de uma única força, que é a da fé no Homem e na energia criadora que se desprende das potencialidades do sofrimento humano. Encerrado na torre, é pela renúncia à ação e pela entrega ao dinamismo espiritual da dor e da fraternidade humana que Segismundo nos oferece o paradigma do Homem redimido.

Chegamos ao fim desta breve retrospectiva à obra de Hofmannsthal. Se procurarmos agora traçar uma imagem sumária da personalidade do poeta, em si e nas suas relações com o tempo, o que resulta de mais evidente é o contraste aparente de dois planos: a entrega ao imediato, no interesse pelas formas acidentais e os eventos do mundo circundante; e a projecção no passado, quer nos processos formais, quer nas preocupações temáticas.

No plano do imediato, vimos o poeta inquieto com o fluir dum tempo cuja apreensão lhe escapa; vimo-lo também intrigado pela visão singular das coisas, sem conseguir ordená-las segundo um esquema lógico. O que em torno de si acontece — o comportamento dos homens, o significado das instituições, o porquê do encadeamento histórico, a estabilidade dos princípios morais — tudo se lhe revela inexplicável em termos da atualidade em que vive. Quer exprimi-lo e não reconhece as palavras. A linguagem outrora falada pelos súditos de Maria Teresa não consegue mais traduzir o universo da época de Francisco José e menos ainda o que se gera do caos duma guerra mundial. Nestes aspectos, Hofmannsthal antecipa as inquietações do mun-

do moderno, comunga das apreensões que são nossas e que naturalmente se espelham na arte do tempo em que vivemos.

No plano da projeção no passado, o poeta chega a dar-nos a impressão (e alguns críticos lho apontaram) de pobreza de inventiva; parece que retoma e adapta textos antigos, por impossibilidade de criar. Mas quem hoje se debruçar atentamente sobre a sua obra, há-de concluir que os impulsos que o entregam à imitação dos gregos, das alegorias medievais ou do drama barroco, em vez de pactuar com as modernas formas de expressão, são afinal, por paradoxal que se afigure, uma consequência da sua modernidade. É que este artista tão vivamente atento à realidade contemporânea não se deu, como outros, a reproduzi-la na sua configuração protéica, ignorando os elos que inevitavelmente a prendem à evolução histórica do Homem. O que ele procurou ao longo duma vida, e conseguiu-o com exemplar transparência, foi a superação da realidade accidental do mundo moderno, através da reconquista duma essencialidade intemporal, captada nas obras produzidas nos grandes momentos do espírito e que por isso mesmo resistiram à ação erosiva do tempo.

É este, penso eu, o grande exemplo, que Hugo von Hofmannsthal nos legou a nós, homens do sec. XX, como responsáveis pelo espólio de quase três mil anos de cultura européia.

A IRREVERÊNCIA RELIGIOSA NA SÁTIRA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA.

Oswaldo Humberto Leonardi Ceschin

I — *Conceituando:*

Estamos considerando irreverências às manifestações do nosso lirismo trovadoresco que, pelo seu caráter desrespeitoso ou hostil em relação às coisas sagradas, quer mostradas em temas e idéias, quer pela linguagem, merecem a “censura da Igreja”

Não podemos levar em conta, no caso, o aspecto moral do nosso cancionero satírico, pois seria matéria sem fim. Apenas aquilo que diretamente se refira à Igreja, como instituição, ou à crença, mesmo assim nos pontos significativos e mais salientes, foi utilizado, com o objetivo de fornecer elementos, se não novos, ao menos válidos para compreendermos esse fenômeno freqüente e importante da literatura medieval portuguesa.

Os textos utilizados na documentação correspondem todos a extrações das *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, edição crítica realizada pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, 2.^a edição, revista e acrescentada, [Coimbra]. Galaxia. 1970, cuja numeração observamos. As citações que não corresponderem ao texto desta obra de M.R. Lapa, serão acompanhadas de notas de rodapé.

II — *Em busca de premissas:*

Causam espanto ao leitor ávido de coerência, avesso às surpresas, as paradoxais atitudes de trovadores que, dos singelos cantares de amor e de amigo, chegam às mais agressivas composições, cujos alvos, pessoas, instituições políticas e religiosas, até a própria Divindade, são atingidos por uma linguagem violenta, vez ou outra indecorosa, freqüentemente camuflada — que não perde a força nas metáforas — mas espontânea e expressiva.

Poderíamos, diante desta divergência, ser levados à falsa interpretação de que ambas as manifestações, a requintada retórica amorosa, de um lado, e a insultuosa verborrêia do serventês, do outro, seriam meras elucubrações artificiais, destituídas de “fatores típicos” da cultura da época, frutos de imaginosa ficção. Ou ainda, numa outra hipótese, talvez concluíssemos que ao menos uma delas assim seria.

Não poucos estudiosos da literatura e dos costumes medievais nos têm mostrado, entretanto, que, longe de indicar uma contradição do trovadorismo, essas atitudes correspondem a formas verdadeiras de uma só realidade,

“e disto mesmo se tira o precioso alcance moral da cultura trovadoresca: colocava o homem em condições de compreender e de sentir as mais finas espiritualidades, sem deixar de ser, por outro lado, a rude e forte criatura, desenhada em outro gênero de documentos. A ética trovadoresca operou uma espécie de desdobramento da personalidade e ensinou ao homem da Idade Média, simples até então, o prazer requintado das idéias e dos sentimentos, sem lhe tolher contudo a força vital do instinto. Daí, a contradição aparente de suas atitudes” (1)

Sem negar a influência que essa cultura de fidalgos e trovadores namorados teria exercido, a ponto de transfigurar o homem medieval, dando-lhe a dupla aparência de leão e cordeiro, poder-se-ia acrescentar que era ela mais um elemento a forjar, ao lado de outros, a complexidade desse mundo marcado por ambigüidades, que se projetam, vez ou outra, até aos nossos dias, e que indicam vestígios também das dilemáticas situações criadas ou reveladas pela cultura clássica e pela cristã.

Lembra-nos Huizinga, que na época medieval a vida

“era tão violenta e tão variada que consentia a mistura do cheiro de sangue com o das rosas. Os homens dessa época oscilavam sempre entre o medo do Inferno e do Céu e a mais ingênua satisfação entre a crueldade e a ternura, entre o ascetismo áspero e o insensato apego às delícias do mundo, indo sempre de um extremo a outro” (2)

Não é sem razão que, às vezes inacessíveis à inteligência preconceituosa do homem moderno, além de Vida e Morte, Virtude e Pc-

(1). — Lapa, M.R. *Lições de Literatura Portuguesa*. p. 186.

(2). — Huizinga. J. — *O Declínio da Idade Média*. p. 26.

cado, Matéria e Espírito, Razão e Fé, Belo e Feio, Mansuetude e Violência, Miséria e Fausto, ocorrem-nos outras imagens medievais, mais sutis e opacas envolvendo situações de ordem política, social, econômica, literária, estética, religiosa: a moralidade aristocrática

“que não passava de reposteiro convencional a encobrir a realidade oposta, de uma época que os documentos claramente definem” (3);

a Cavalaria e as Cruzadas e Romarias; o individualismo e o anseio de liberdade nas relações feudais; o claro exterior e obscuro interior do alongado, mas estreito, do gótico; a arte utilitária; a dignificação e a coisificação da mulher; os dois poderes: divino e temporal; a exacerbação religiosa, misticismo, a ostentação da crença; a heresia; o temor religioso e a irreverência; a linguagem das metáforas “encobertas” ou “secretas”, que muitas vezes se cristalizavam em alegorias, lugares-comuns ou “topoi” (como o “lume dos olhos”, o “fazer bem”, “o morrer d’amor”, — estudadas por Segismundo Spina (4) — ao lado de outros também freqüentes em nossos cancioneiros). Estes últimos elementos, de linguagem, às vezes de situação, nos denunciam aqueles outros e constituem a clarabóia por onde entrou a luz de muitas interpretações de ocorrências medievais, como a de Denis de Rougemont (5) relativa ao amor cortês.

Entre estes problemas suscitados, o de irreverência religiosa, manifestada pelo lirismo galego-português, chama-nos a atenção. O homem moderno pode interpretá-la de várias maneiras: irreligiosidade ou manifestação de livre-pensamento; desrespeito às coisas sagradas e a Deus, por ignorância ou grosseria; revolta contra a opressão religiosa; reação contra certas atitudes dos papas, como a Quarta Cruzada (Inocência III), a deposição de D. Sancho II, em Portugal (Inocência IV), preterição de D. Afonso X à sucessão ao trono do Sacro Império Romano — Germânico (Gregório X); insubordinação ao crescimento do poder e da influência do papado, conflitante, por miúdo, com os interesses da nobreza; contaminação do pensamento religioso cristão por doutrinas heréticas, que no entender de Albert Bayet são também expressões de livre-pensamento

(3). — Oliveira Marques. A.H. de — *A Sociedade Medieval Portuguesa*. p. 144.

(4). — Spina, Segismundo — *Do Formalismo Estético Trovadoresco*. (V. Bibliogr.)

(5). — Rougemont, Denis — *O Amor e o O Ocidente*. (V Bibliogr.)

“A heresia é na Idade Média, a forma extrema de livre-pensamento, mas não a única forma” (6),

doutrinas que exerceram influência inegável na literatura amorosa medieval; do que se conclui que não devemos estranhar se encontrarmos traços de sua presença nas obras satíricas voltadas contra o Sagrado.

O onipresença da religião na vida do homem na época, funcionando como necessidade, justificativa, derivativo e ponto de referência, fazendo parte de todos os seus momentos e atividades, o dualismo desse mesmo homem, acrescidos dos outros fatores anteriormente mencionados e mais a decadência dos costumes, criaram condições para a vulgarização dos desrespeitos religiosos e transgressões várias, entre as quais a descrença, a blasfêmia, ainda que seriamente punidas, pois sabemos que, por exemplo, uma lei do tempo de D. Dinis mandava arrancar a língua e queimar o corpo daqueles que descresem ou blasfemassem.

“Os excessos e os abusos resultantes da extrema familiaridade com as coisas sagradas, tal como a mistura insolente do prazer com a religião, são em geral característicos dos períodos de fé inabalável ou duma cultura profundamente religiosa. As mesmas pessoas que na sua vida quotidiana seguem mecânicamente a rotina duma espécie um tanto degradada de adoração serão capazes de se erguer num instante, à voz dum monge pregador, às culminâncias inigualáveis da emoção religiosa. Mesmo o estúpido pecado da blasfêmia mergulha as suas raízes numa fé profunda. É uma espécie de acto pervertido afirmando a onipresença de Deus e a Sua intervenção nas mais pequenas coisas. Somente a idéia de um céu provocante dá a blasfêmia o seu pecaminoso encanto. Logo que uma jura perde o seu carácter de invocação de Deus, o hábito de blasfemar muda de natureza e torna-se uma simples grosseria. No fim da Idade Média a blasfêmia é ainda uma espécie de divertimento ousado, mas do domínio da nobreza.

“O quê?, diz o nobre ao camponês num tratado de Gerson, ‘dás a tua alma ao Demónio e negas Deus sem seres nobre?’ Deschamps por seu lado, nota que o hábito de blasfemar tende a descer às mais baixas classes” (7)

Sem dúvida, estas observações de Huizinga servem de apoio ao conceito de que a atitude irreverente era menos um fenómeno isolado e individual e mais um fato coletivo, um traço de cultura, que se ma-

(6) — Bayet, Albert — *A História do Livre-Pensamento* — p. 72.

(7) — Huizinga, J. *Ob. Cit.*, p. 167.

nifestava nos vários setores de atividade humanas, e vai acabar assumindo, especialmente na literatura, diferentes formas de expressão.

Um caso de conseqüência danosa dessa atitude nos é dado pelo poema de Raul de Cambrai, numa redação do século XII, em que este herói do século X, numa série de justas, após ter vencido vários adversários, enraivecido num certo instante acaba pronunciando uma blasfêmia que lhe custará a vida:

“No te dejaré en paz puesto que has de morir a mis manos; con esta espada he de separarte la cabeza del tronco. Ni tierra ni hierba te pueden guardar, ni Dios ni los hombres te pueden salvar, ni todos los santos del cielo que sirven a Dios” (8)

Curiosa crença num Deus que pune o desacato e não a violência, o ódio, a desumanidade. Raul sucumbe diante dos cavaleiros Bernier e Ernaldo (a quem mutilara impiedosamente em combate anterior), não por ser inferior ou maldoso, mas porque blasfemou.

Não é esse o espírito que domina os trovadores do nosso cancionero satírico, como podemos observar,

III — *Através de Exemplos:*

Nem sempre a degenerescência dos costumes religiosos estava apenas na própria obra poética satírica, e ainda que ela apresentasse intenção puramente lúdica; muitas vezes a degenerescência se encontrava na motivação da poesia, na sua causa. Eram comuns os textos de cunho moralizante.

O clérigo trovador Airas Nunes, “porque no mundo mengou a verdade” (C.V. 455), põe-se a procurá-la e não a encontra, nem mesmo entre “frades regrados”; e continua:

“E en Cistel, u verdade soía
sempre morar disseron-me que non morava i,
avia gran razon, nen frade d'i já a non conhocia,
nen o abade outrossi no estar sol non queria que
foss'i pousar; (!!)

... ..



(8). — Bagué, E. — *Edad Média, diez.* pp. 111-112.
(9). — Lapa, M.R. — *Cantigas de...* p. 115.

Afonso Eanes do Coton também dá um índice de como andava a reputação dos religiosos, na Cantiga que transcrevemos a seguir:

LAPA, 37 —

Abadessa, oí dizer
que érades mui sabedor
de todo ben; e por amor
de Deus, queredes-vos doer
de min que ogano casei,
que ben vos juro que non sei
mais que un asno f. .
Ca me trazem en sabedor
de vós que avedes bon sen
de f. . e de todo ben;
ensinade-me mais, senhor,
como f. . , ca non sei,
nen padre nen madre non ei.
que m'ensin', e fiqu'i pastor.

E se eu ensinado vou
de vós, senhor, deste mester
de f. . e f. . souber
per vós, que me Deus aparou,
cada que per f. . , direi
Pater Noster e enmentarei
a alma de quen m'ensinou.

E per i podedes gaar,
mia senhor, o reino de Deus:
per ensinar os pobres seus
mais ca por outro jejūar,
e per ensinar a molher
coitada, que a vós veer,
senhor, que non souber ambrar.

CBN. 1579; CV IIII)

Como afirma Lapa no comentário à cantiga:

“A mistura ousada do sagrado e do profano é uma amostra da libertinagem dos costumes da época” (10),

e está a revelar dois tipos de ofensa: à religiosa e ao próprio Deus, cujo nome está associado ao ato, em cujo nome se faz o pedido e a

(10). — *Ibidem*, p. 69.

quem se vai atribuir o atendimento, se houver; e Ele recompensará a abadessa, segundo o poeta,

“per ensinar os pobres seus
mais ca por outro jejūar,;

e como agradecerá o depravado segrel da corte do Rei Sábio, mestre de outro devasso, Pero da Ponte, senão com oração?

Embora não seja rara a associação do sagrado ao profano, inclusive por meio de insinuações, não é comum chegar-se ao ponto a que chegou Afonso Eanes Coton. Seria o “seu” Deus responsável também pelo amor carnal, não só pelo puro, espiritualizado? O aviltamento da Divindade seria no caso um mero elemento retórico? Ou esse Deus ligado às coisas mundanas não seria o Criador, Eterno, Perfeito, Senhor do Bem e sim o autor do mundo, das trevas, o Demiurgo, “Deus” da mulher sem virtude? A vida desregrada do segrel e os ingredientes da época, de qualquer modo sugerem-nos ser mais um ato de desrespeito, em escala avançada, literário, que uma demonstração de irreligiosidade.

Não é de estranhar, já que o próprio D. Afonso X, que em suas *Siete Partidas* previa severas punições para esse tipo de licenciosidade, ainda que o autor da proeza fosse nobre, dava o exemplo, como vemos na cantiga que segue:

LAPA, 20 —

Com’eu en dia de Pascoa queria ben comer
assi queria bõo son [e] ligeiro de dizer
pera meestre Joan.

Assi com’eu queria comer [i] de bõo salmon,
assi queria ao Avangelho mui pequena paixon
pera meestre Joan.

Assi como queria comer que me soubesse ben,
assi queria bõo son [d] e *seculorum amen*
pera meestre Joan.

Assi com’eu beberia [do] bõo vinho d’Ourens,
assi eu queria bõo son de [o] *cunctipotens*
pera meestre Joan.

D. Afonso X

(CBN. 490; CV 73)

As oposições que o Rei Sábio estabeleceu entre os prazeres da mesa e alguns elementos do rito religioso, ao qual comparece o escar-

hecido Mestre João, possivelmente um judeu convertido ou simplesmente judeu (como aparece indicar uma outra sátira (Lapa 19 -CBN 489; CV 72) que lhe é dirigida pelo mesmo autor, e a que desagradariam cerimônias litúrgicas, não deixam de demonstrar que a D. Afonso estas também não são muito simpáticas. As profanações chegam muitas vezes a associar o religioso ao erótico, como foi comum na poesia goliardesca, não sendo, pois, privilégio dos trovadores galego-portugueses. Scholberg, que nos lembra estes fatos (11), vê num obscuro escarnho do mesmo D. Afonso o máximo de sacrilégio em matéria de poesia. Neste exemplo, (LAPA, n.º 14), uma soldadeira, obrigada ao “jejum dos prazeres” por motivo da quaresma, lembra-se de comparar seu sofrimento, pela abstinência (que ela mantém, apesar da tentação), ao do Cristo na Cruz.

.. .. .
.. Deus, meu Senhor,
20 esta paixon soffro por teu amor,
pola tua que soffresti por min.
.....
26 Fel e azedo beviste, Senhor,
por min, mais muit'est aqesto peor
que por ti bevo nen que recebi.
29 E poren, ai Jesu Cristo, Senhor,
En juizo, quando ante ti for,
nembre- ch'esto que por ti padeci!

Numa outra censura, agora aos segréis Pero da Ponte e Bernaldo de Bonaval, o Avô de D. Dinis nos dá idéia de alguns desmandos praticados por ambos, especialmente o primeiro, imitador do segundo, e que deveriam ser comuns. Esses desmandos não seriam só de natureza poética, mas também e, principalmente, de natureza doutrinária, religiosa. Na verdade a poesia medieval foi freqüente veículo de heterodoxias e liberalidades, se bem que, por outro lado, tenha também servido à elevação da fé. Nas *Cantigas de Santa Maria*, do autor de que estamos tratando, encontramos ambas as tendências, como a documentar a ambigüidade, ou melhor, o sincretismo do homem medieval. Um exemplo característico de poesia escabrosa, escatológica, são as “Cazurras”:

“Et las palavras que se dicen sobre razones feas et sin pro,
que non son fermosas nin apuestas al que las fablas, nin otrosi

(11) — Scholberg, K.R. — *Sátira e Invectiva en la Españã Medieval*.
p. 85

al que las oye non prodrie tomar buen castigo nin buen consejo, son además et llámanlas *cazurras*, porque son viles et desapuestas et non deben seer dichas ante homes buenos” (12)

Assim as definiam *Las Partidas*, segundo citação de Ramón M. Pidal. O maldizer de D. Afonso parece acusar Pero da Ponte de vinculação ao catarismo, ou, ao menos, de tomar atitudes ousadas e ímpias em matéria religiosa; a censura, entretanto, não deve ter ido além da sátira, o que demonstra o espírito liberal de D. Afonso.

LAPA, 17 —

Pero da Ponte, pare-vos en mal
per ante o Demo do fogo infernal,
por que con Deus, o padre spiritual,
minguar quisestes, mal per descreestes
E ben vej'ora que trobar vos fal,
pois vós tan louca razon cometestes.

E pois razon a tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á eu, se vos pois a ben sal
ante o Diaboo, a que obedecestes.
E ben vej'ora que trobar vos fal,
pois vós tan louca razon cometestes.

Vós non trobades come proençal,
mais come Bernaldo de Bonaval;
por ende non é trobar natural.
pois que o del e do Dem'aprendestes.
E ben vej'ora que trobar vos fal,
pois vós tan louca razon cometestes.
E poren, Don Pedr', en Vila Real,
en mao ponto vós tanto bevestes.

(CBN. 487; CV 70)

Vale a pena repetir o que afirma Rodrigues Lapa no comentário ao texto:

“Tratando-se ainda aqui de uma brincadeira por parte do autor, parece-nos que as suas ironias devem visar quaisquer produções de Pero da Ponte e de Bernal de Bonaval, que infelizmente

(12). — Pidal, R.M. — *Poesia Juglaresca y Juglares*. p. 162.

se perderam, o que também admite De hollis. Em homens de vida desordenada como a que os dois segréis levavam era habitual a soltura da língua, que não poupava as coisas sagradas; e a alusão aos provençais pode realmente significar a grande mudança que se deu na poesia occitânica, em sentido ortodoxo, após a Cruzada Albigense. Era esse o trobar *natural* (= regular, ortodoxo) que deveria ser seguido e não os desaforos de Bernal de Bernal, que Pero da Ponte imitava leviana e perigosamente". (Lapa, pág. 29)

O texto não deixa transparecer, por exemplo, o temor da imposição de um castigo divino a Pero da Ponte. O que o Rei manifesta é a esperança e o desejo de que o ímpio acabe dando-se mal com o demônio, a quem se "aliara", a quem obedecera.

Será o escarnecido acima quem nos dará, agora como autor, um outro exemplo do aviltamento da imagem de Deus num maldizer em que o satirizado, Pedro Bodinho, marido traído por ser elevado a muito alto poder em Burgos, acaba comparado à divindade por meio de uma analogia feita com o Diabo, por causa dos "chifres", implicando esta comparação numa outra pouco ortodoxa: a do demônio com Deus, em matéria de dignidade.

Não será muito estranha essa atitude poética se a associarmos com o dualismo cátaro, que dividia bem os dois foros: o divino — do Bem, da Perfeição, do Amor —, o demoníaco — do mal, da Imperfeição, do amor carnal, da terra. Pedro Bodinho, elevado à condição de "chavelhudo" como o Demo, não deve pois atender o rogo dos "cornudos", pois se o fizesse estaria eliminando uma "fonte de pecados", o adultério pecaminoso (não o "adultério" da cortesia, permitido). Como as coisas terrenas fazem parte da jurisdição e do mundo demoníaco já não soa apenas como elogio e sim como consequência natural o entender "mui ben os foros da terra". É apenas uma ilação, talvez um pouco forçada a que fizemos, buscando uma conotação possível, ainda que dificilmente provável. Podemos também aceitar a hipótese de estar o último verso indicando a adequação do escarnecido aos costumes do lugar, habituado ao mando de um "cornudo", o que atribuiria à expressão "foros da terra" um valor arcaico de "maneiras da terra", ligado à construção "a fuer de (la) tierra" consignado por J. Corominas (13); e justificam-se, assim, os versos iniciais da segunda estrofe:

"E pois que é o concelho
dos cornos apoderado,"

(13) — Corominas, J. — *Dicionário Crítico Etimológico*. Madrid. Gredos p. 589

como desairosos, sem dúvida, aos habitantes da vila de Burgos, e aos do Conselho, enquanto os seguintes definem a estratégia a ser adotada pelo “vezinho” (provavelmente no caso fosse um nobre) para manter-se respeitado pelos vilãos: energia com os insubordinados:

“quen lhi sair de mandado
fará-lh’el mao trebelho;
ca el, mentí’i for cornudo
querrá i seer temudo.
e da vil’apoderado”.

Já os atrevimentos dos versos da terceira estrofe, sem dúvida blasfemos, são mais um documento da utilização do elemento religioso, sem nenhum escrúpulo, na expressão da realidade, do cotidiano, ou até como simples recurso retórico.

Tal tendência, de associar o sobrenatural, o religioso, o místico ao real não só aparece na sátira jocosa ou obscena. Comumente revela-se também na exaltação, no agradecimento ou no lamento amorosos, ou na queixa sincera contra a entidade sobrenatural, Deus, responsabilizado pelo que de bom ou mau advém no “jogo do amor”. Como lembra Lapa, a idéia da origem divina do amor é insistente no lirismo Galego-português. Daí as freqüentes menções que a Ele se fazem, como nesta exaltação de Rui Pais de Ribela:

“Par Deus, ay dona Leonor
gran ben vos fez Nostro Senhor!”

Por vezes, entretanto, acaba sofrendo os reclamos do namorado, ou da namorada, afastados do objeto de seus sentimentos. A execração, neste caso, toma a forma de verdadeiro “lugar-comum”, tal a freqüência em que ocorre e a semelhança de situações que sugere.

“O caráter execratório da poesia trovadoresca é permanente, porque o poeta não tem escrúpulos em voltar-se contra os fatores negativos do exercício amoroso. Ultrapassando os limites terrenos, não raro a imprecação do trovador se volta contra Deus. A Ele comumente se reverencia agradecido o poeta que viu realizada alguma de suas esperanças; outras vezes o sacrilégio é inevitável; não só culpando-o pelos embaraços de suas aventuras, como pela relutância implacável da mulher amada. Tal atitude herética é mais uma tradição literária do que propriamente uma rebeldia em matéria de crença. Em algumas cantigas de el-Rei D. Dinis encontramos manifestações dessa atitude. O amor

malbaratado, o desespêro do amor como resultado de uma punição divina, fazia parte do formalismo estético da poesia trovadoresca portuguesa. Sabe-se, contudo, que no século XIII se abalou um pouco a consciência religiosa do país, em virtude das lutas entre a Igreja e a heterodoxia filosófica que medrou na segunda metade desse século. O próprio rei Afonso X, num livro de verdadeira edificação religiosa como é o das *Cantigas de Santa Maria*, não teve escrúpulos de mencionar certos crimes nefandos praticados pela Igreja nessa época de intensa agitação de idéias novas” (14)

Vejamos uma cantiga de Gil Peres Condes que, na linha da impreciação amorosa,

“mais agressivamente documenta esta tendência, maldizendo do próprio Deus, a quem atribuí desígnios malvados. Esta singular cantiga de maldizer é, no lirismo galego-português, uma versão radical da religião do Eros observada pelos trovadores provençais, porquanto o amor é como uma prova ontológica de Deus que se anula, quando dele priva os homens. Não é talvez forçado inferir deste poema, ao qual convém mais a designação de blasfêmia do que de sátira, uma veemente identificação com os princípios da revolução erótica, que orienta a paixão provençal na sua diatribe contra a autoridade de um Deus classificado por uma teologia ortodoxa que mantém o homem em sujeição, exilando-o do amor que é a via livre para encontrar o Deus verdadeiro” (15)

LAPA, 163 —

Já eu non ei por quen trobar
e já non ei en coraçõn,
por que non sei já quen amar;
poren mi mingua razon,
ca mi filhou Deus mia senhor,
a que filh'o Demo maior
quantas cousas que suas son,

Como l'outra vez já filhou
a cadeira u siia

(14). — Spina, Segismundo — *Do formalismo estético*. p. 87

(15) — Correia, N. — *Cantares dos trovadores galego-portugueses*. pp. 32-33.

o Filh'; e por que mi filhou
bõa senhor que avia?
E diz el que non á molher;
se a non á pera que quer
pois tant' a bõa Maria?

Deus nunca mi a mi nada deu
e tolhe-me bõa senhor;
por esto, non creio en el eu
nen me tenh'eu por pecador,
ca me fez mia senhor perder.
Catad'o que mi foi fazer
Confiand'eu no seu amor!

Nunca se Deus mig'averrá,
se mi non der mia senhora;
mais como mi o corregerá?
Destroia-m', ante ca morra,
Om'é: tod' aqieste mal faz,
[como fez já, o gran malvaz],
e [n] Sodoma e Gomorra.

Gil Pérez Condes
(CBN. 1527; CB. 400)

A ousadia do conhecido trovador mostra-nos a que ponto estava poeticamente situado o Amor, na época: acima de qualquer sentimento religioso e at certo ponto vinculado a ele em uma recíproca dependência, em um condicionamento mútuo.

A dedução encontrada nos vv. 14 a 19, desenha-nos o conceito de que Deus deverá intervir decisivamente *a favor* do enamorado. Note-se a divergência com conceitos anteriores e, de certo modo, posteriores ao Duzentos-Trezentos, mormente em tempos modernos, quando a simples possibilidade de existir ou sobreviver, para o homem cristão, é já um benefício alcançado. Ocorre que para a cortesia amorosa do Trezentos, viver é Amar, porque o amor salva, eleva o homem. Ora, aqui Deus é o responsável pela separação dos amantes: “e tolhe-me bõa senhor” Esta “atitude divina” ocasiona a revolta do poeta: “por esto, non creio en el eu” Perdendo sua amiga para, provavelmente, uma ordem religiosa, nada tendo recebido, portanto, d’Ele, não há, pois, motivo por que se reconhecer como incrêu, isto pela anulação da “prova ontológica de Deus”, de que fala Natália Correia. Há, entretanto, uma maneira de Deus manifestar-se ainda, de remediar o mal:

“Mais como mi o corregerá?
Destroia-m’ ante ca morra”

Curiosa cura, a pedida pelo poeta: a loucura, a inconsciência do sofrimento que o acabará levando à morte!

Cabe aqui uma pergunta: por que a queixa, se o Amor não dependeria da presença “real” do objeto amado? Evidentemente porque não se trata de separação pura e simples dos amantes, mas sim de *impedimentos*: já não será possível, nem o serviço amoroso, num plano, e nem a realização carnal do amor, num outro, pois a devoção da dama deixou de ser a “igreja” do amor, transferindo-se para a Igreja de Roma. Neste belo e herético serventês, nota-se claramente a contaminação por elementos do lirismo amoroso, como nos vv 1 a 4 e especialmente no verso 25, onde se pode vislumbrar o tópico “morrer de amor”, opção que não agrada ao poeta, mais propenso a ensandecer para evitar o sofrimento amoroso. Curiosamente, Gil Perez Condes nos legou apenas poesias satíricas, entre as quais uma outra, prolongamento do mesmo tema da anterior, também execratória, em que o conteúdo herético

“sobe de ponto e o trovador ameaça Deus declamando que não lhe faz pesar só por causa de Sta. Maria. A composição tem um ar evidentemente chocarreiro.” (16)

LAPA, 164 —

A la fe, Deus, se non por vossa madre,
[que é] a mui bõa Santa Maria,
fezera-vos en pesar, n diria,
pola mia senhor, que mi vós filhastes,
que vísseades vós que mal baratastes:
ca no sei tan muito de vosso padre

Por que vos eu a vós esto sofresse,
se non por ela; se lhi non pesasse,
morrera eu, se mo non coonicasse
a mia senhor [a], que mi vós tolhestes.
Se eu voss’era, por que me perdestes?
Non queríades que eu mais valesse.

Dizede-mi ora que ben mi fizestes,
por que eu crea en vós nen vos sêrvia,
senon gran tont' endoad' e sobêrvia?
ca mi teedes mia senhora forçada,
e nunca vos eu do vosso filhei nada
des que fui nado, nen vós non mi o destes.

Faria-m'eu o que nos vós fazedes:
20 leixar velhas feas, e as fremosas
e mancebas filhá-las por esposas.
Quantas queredes vós, tantas filhades,
e a mi nunca mi ne ãa dades:
assi partides migo quant-avedes.

25 Nen as servides vós nen loades,
e van-se vosqu'e poi-las aló terdes,
vestide-las mui mal e governades,
e metedes-no-las tra-las paredes.

Gil Pérez Condes
(CBN. 1528; CB. 401)

Parece-nos melhor a leitura do v. 19:

“Faria-lh'eu o que nos vós fazedes:”

dato às ameaças que são feitas à Divindade. Se pudesse o trovador lhe faria o mesmo que Ele nos faz, a nós, homens: deixar as “velhas feas e as fremosas e mancebas filhá-las por esposas” À queixa do poeta junta-se uma acusação severa na época: a falta de cortesia.

“Nen as servides vós nen a loades
e van-se vosqu' e”

Enquanto isso, ele o trovador dá mostra desse cuidado, enaltecendo o feminino na figura da Mãe de Deus, numa manifestação, talvez, já no culto Marial, de notáveis conseqüências estéticas na lírica do século XIII. O herético nessa poesia parece fundir-se aqui “à nova tendência”

Embora sejam visíveis em ambas as cantigas certos recursos formais, não diminuem eles o caráter espontâneo e sincero das imprecções “sentidas” de um amante frustrado. É mais na simplicidade agressiva desse comportamento que devemos procurar entender esses atrevimentos religiosos, ainda que lhe não neguemos influências filosóficas

e sociais mais profundas, de que nem sempre o trovador tem consciência. Talvez também assim os considerassem os coetâneos dessa poesia que revela o destemor das punições religiosas das excomunhões, penitências e mesmo das punições “temporais” das legislações referentes à heterodoxia e à blasfêmia. Não faltam exemplos desse destemor ao castigo.

Não deveriam ser leves, por exemplo, as penas a que estaria sujeito o autor do maldizer abaixo:

LAPA, 396 —

Todos dizem que Deus nunca pecou
Mais mortalmente o vej’eu pecar:
ca lhe vje’eu muitos desampar
seus vassalos, que mui caro comprou;
ca os leixa morrer con grand’ amor,
desamparados de ben de senhor;
e já com’estes min desamparou.

E maior pecado mortal non sei
ca o que eu vejo fazer a Deus,
ca desampara os vassalos seus
en mui gran coita d’amor qual en ũ;
e o senhor que ocorrer non quer
a seus vassalos, quando lh’ é mester,
peca mortal, pois é tan alto Rei.

Todo senhor, de mais Rei natural,
de v’os vassalos de mort’a partir
e oco:re-lhes, cada que os vir
estar en coita; mais Deus non é tal,
ca os leixa ca grand’ amor morrer,
e, pero pode, non lhes quer valer:
e assi faz gran pecado mortal.

Pero Gotérrez, cavaleiro

(CBN. 922; CV 510)

Apesar da expressiva elegância da linguagem de Pero Gotérrez, não se pode dizer que comparar Deus a um mortal pecador seja ortodoxo. Deus ou Rei altíssimo, “Rei natural” não quer socorrer seus vassalos da coita, nem os afasta da morte (outra vez o tópico “morrer d’amor” está presente), como “lh’ é mester” e como sói acontecer com um Senhor, tornando-se com essa atitude, um pecador. Este paradoxo, visivelmente afetado pelo feudalismo, demonstra um outro lado da cul-

tura medieval e que condiciona o pensamento poético. Aqui a querela não acusa o Ente Divino diretamente da causa da irrealização do amor, mas responsabiliza-O, como Senhor, por permitir o mortal sofrimento amoroso a Seu vassalo, desvirtuando deste modo as regras da vassalagem.

Na verdade, parece-nos paradoxal o texto exatamente por analisarmos o pecado como uma transgressão às leis divinas. Se considerarmos a importância da ética cavaleiresca e a influência que exercia nessa época, torna-se mais amena a imagem poética, belíssima por sinal, e perfeitamente aceitável como argumento.

Em ousadia, entretanto, a cantiga do cavaleiro Pero Gotérrez não supera a que vem a seguir, que segundo Rodrigues Lapa

.. “atinge o cúmulo da violência herética”.. (17).

em nossos Cancioneiros:

LAPA, 387 —

Nunca Deus quis nulha cousa gran ben
nem de coitado nunca se doeu,
pero dizen que coitado viveu;
ca, se s’el d’el doesse, doer-s’ia
de mi, que faz mui coitado viver,
a meu pesar, pois que me foi tolher
quando ben en esso mund’ atendia.

Mias, en quat’ eu já vivo for, poren
non creerei que o Judas vendeu
10 nen que por nós na cruz morte prendeu
nen que filh’est [e] de Santa Maria;
e outra cousa vos quero dizer:
Ca foi coitado non quero creer,
Ca do coitad’ a doer-s’averia.

15 Ainda vos d’el direi outra ren
pois quanto ben avia me tolheu:
e [n] quant’el sempre no mum d’entendeu
de que eu mui gran pesar prenderia,
de boa fé, dali mi o fez prender;

(17). — Lapa, M.R. — *Das, Origens...* p. 102.

20 por esto non quer' eu per el creer,
e quanto per el crive, fiz folia.
E se el qui ouves' a viver
e lh'eu poren podesse mal fazer,
ben boa fe, de grado lho faria!

25 Mais, mal-pecado! non ei en poder
e non lhi poss' outra guerra fazer;
mais por torpe tenh'eu quen por el fia!

Pero Garcia Buralês

(CBN. 223; CB. 208)

Violenta, sob todos os pontos de vista, em matéria de fé tal poesia fatalmente levaria qualquer um, que a pronunciasse em voz alta, ao fogo da Santa Inquisição; quanto mais ao seu autor: começa por negar a caridade, a bondade de Cristo; nega o evangelho e a Paixão; nega o dogma da Conceção, renega a fé, profere blasfêmias e o lamento do autor é não poder senão descrever, ironizando ainda quem em Cristo crer. Não se limita a vociferar contra a Divindade: também os crentes entram na imprecação desse frustrado de Amor.

Jogo poético, retórica apenas? Ressalvando-se o caráter literário, o texto acaba revelando-nos, com autenticidade, até que ponto podia chegar o homem medieval em situações propícias à demonstração de seu caráter violento e da tendência à exacerbação; ao exagero, permitindo-se até a “dessacralização” do elemento religioso, que lhe é tão importante, que lhe está tão próximo, e que pode transformar-se em instrumento ou “alvo” dos seus prazeres, das suas “ludicidades” e também das suas agressões e grosserias.

Um exame mesmo não profundo do que foi visto, pode permitir-nos ir, sucintamente,

IV — *Concluindo:*

A religião em todos os seus elementos era um dado permanente na vida medieval, marcando as manifestações literárias do lirismo galego-português, que deixa transparecer também influências ideológicas diversas, tais como: as heresias, a ética amorosa, ou influências sócio-culturais, como as oriundas do feudalismo, do realismo da vida, da crescente valorização do homem, do individualismo, a partir do século XII.

O crescimento do poder da Igreja nos séculos XII e XIII não conseguiu coibir de todo as erupções de “livre pensamento” que por vezes

até monarcas como Afonso X manifestaram. A instituição religiosa não está imune à crítica mordaz dos trovadores, que nem sempre a desvinculavam de problemas transcendentais como a fé, o amor, a verdade, etc.

A arte trovadoresca não hesitava em lançar mão do sagrado, valorizando-o e desmerecendo-o ao sabor das circunstâncias. Revela-nos, por este prisma, aspectos de “forma e conteúdo”, quando não revolucionários, que acabam por se contrapor a falsos conceitos que ainda hoje se têm em relação à Idade-Média. A este propósito, ocorre-nos lembrar que:

“Para uma análise serena da poesia trovadoresca europeia, precisamos antes de tudo despojar-nos de certos preconceitos da vida moderna, que perturbam o nosso espírito na compreensão da realidade ética dessa poesia. As formas de vida, sobretudo a intensidade dramática com que a sociedade medieval dessa época vivia, diferem visceralmente do nosso *modus vivendi*, cujas dimensões e profundidade estão muito longe daquele *pathos* da vida medieval de que fala Huizinga” (18)

* * *

*

BIBLIOGRAFIA.

- 1 — LAPA, M.R. — *Cantigas de Escarnho e Maldizer* (Coimbra), Galaxia, 1970.
- 2 — LAPA, M.R. — *Das Origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*. Lisboa, (ed. do Autor), 1929.
- 3 — LAPA, M.R. — *Lições de Literatura Portuguesa — época medieval*. 8ª ed. revista e acres. Coimbra, Coimbra, 1973.
- 4 — SPINA, S. — *Do Formalismo Estético trovadoresco*. São Paulo. Cadeira de Literatura Portuguesa nº 16. Boletim nº 300. 1966.
- 5 — SPINA, S. — *Da Idade Média e outras idades*. São Paulo. Conselho Estadual de Cultura. (1964)
- 6 — BAGUÉ, H. — *Edad Media — diez siglos de civilización*. Barcelona. Luis Miracle. (1942).
- 7 — HUIZINGA, J. — *O Declínio da Idade Média*. Lisboa. Ulisseia. s.d.
- 8 — CORREIA, N. — *Cantares dos Trovadores Galego-portugueses*. (Lisboa), e Estampa. (1970).

(18). — Spina, Segismundo — *Da Idade Média*. pp. 60-61.

- 9 — ROUGEMONT, D. de. — *O Amor e o Ocidente*. (Braga) Moraes, s.d.
- 10 — PIDAL, R.M. — *Poesia Juglaresca y Juglares*. 6ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, S.d. Col. Austral, nº 300.
- 11 — OLIVEIRA MARQUES, A.H. de — *A Sociedade Medieval Portuguesa*. 2ª ed. Lisboa. Sá-da Costa. (1971).
- 12 — DANIEL-ROPS — *A Igreja das Catedrais e das Cruzadas*, Porto, Tavares Martins. 1961.
- 13 — BARRACLOUGH, G. — *Os Papas na Idade Média*. Lisboa. Verbo (1972).
- 14 — BAYET, A. — *A História do Livre-Pensamento* Lisboa. Arcádia. (1971).
- 15 — SCHOLBERG, K.R. — *Sátira e Invectivas en la Españã Medieval*. Madrid, Gredos, (1971).

DICIONÁRIOS

COROMINAS, J. — **DICCIONARIO, CRÍTICO ETIMOLÓGICO DE LA LENGUA CASTELLANA**. Madrid. Gredos. 1954.

MACHADO, J.P. — **DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA LÍNGUA PORTUGUESA**. 2ª ed. Lisboa. Confluência. (1967).

OS ASES DE CATAGUAZES (*)

P.E. Salles Gomes

“Homenagem aos Homens que Agem

Tarsila não pinta mais
Com verde Paris
Pinta com Verde
Cataguazes

Os Andrades
Não escrevem mais
Com terra roxa
NÃO!
Escrevem
Com tinta Verde
Cataguazes

Brecheret
Não esculpe mais
Com plastilina
Modela o Brasil
Com barro Verde
Cataguazes

Villa Lobos
Não compõe mais
Com dissonancias
De estravinsquí
NUNCA!

(*). — Esse escrito é o sub-produto de uma pesquisa sobre a cidade de Cataguases e o cinema lá produzido até 1930. Não passa de um esquema, mas poderá ser de alguma utilidade para quem se dispuser a estudar o curioso fenômeno do modernismo cataguasense. P.E.S.G.

Ele é a mina Verde
Cataguazes

Todos nós
Somos rapazes
Muito capazes
De ir ver de
Forde Verde
Os azes
De Cataguazes

Poema de MARIOSWALD
(do livro inédito 'Oswaldario dos Andrades')" (1).

Numa primeira abordagem são considerados azes os que subscreveram o "Manifesto do Grupo Verde de Cataguazes", no segundo semestre de 1927 (O "Manifesto" não foi publicado no corpo da revista "Verde" Impresso em papel verde foi anexado ao 3.º ou 4.º número da revista).

Henrique de Resende: 28 anos, branco, da estirpe dos fundadores de Cataguazes.

Antonio Martins Mendes: 24 anos, branco, filho do Tesoureiro da Prefeitura de Ubá e de uma Carneiro. Sobrinho de de "Seu Amaro", o diretor do Ginásio de Cataguazes.

Ascanio Lopes Quatorzevoltas: 21 anos, branco, filho de um escrivão de Ubá e criado pelo padrinho, escrivão em Cataguazes.

Guilhermino Cesar: 19 anos, branco, filho de um farmacêutico vindo de S. Manoel (hoje Engenópolis) e de Tebas.

Oswaldo Abritta: 19 anos, branco, filho de um escrivão em Cataguazes.

Christophoro Fonte Boa: 19 anos, branco.

Francisco Ignacio Peixoto: 18 anos, branco, família de industriais de fiação e tecidos.

Camillo Soares de Figueiredo Filho: 18 anos, branco, filho de fazendeiro em Coelho Bastos.

Rosario Fusco de Souza Guerra: 17 anos, mulato, filho de um taverneiro.

Núcleo Inicial.

Excetuados o primeiro e o último, todos os outros se relacionaram literariamente no quadro do Ginásio (é preciso conhecer um pou-

(1) — *Verde*, Anno I, nº 4, Dezembro 1927, pág. 9.

co mais de perto a figura de pedagogo de Antonio Amaro, talvez um dos últimos da linhagem de Abilio Cesar Borges e seu sucessor João Florencio Gomes) e de seu Grêmio Literário Machado de Assis, em torno de 1925. Antonio Martins Mendes, bem mais velho do que os outros, era professor no Ginásio do tio e a animação do Grêmio Literário fazia parte de suas funções.

“O tema ‘modernismo’ foi agitado no Gremio por intermédio do ginásiano Camilo Soares de Figueiredo que, depois de atacar violentamente a literatura de Coelho Neto, fez o elogio da rebeldia estética personificada em Graça Aranha. (...) Formaram-se ao lado da ‘revolução’, desde a primeira hora, apoiando o seu agente provocador, Ascânio Lopes, Francisco Inácio Peixoto, Rosario Fusco, Guilhermino Cesar, João Luiz de Almeida, Oswaldo Abritta e Cristóforo Fonte-Bôa, todos membros do Gremio e alunos do ginásio” (2)

Trata-se de uma enumeração mais ou menos automática e não de verdadeiras lembranças. Rosario Fusco só bem mais tarde freqüentará o Ginásio e Ascanio provavelmente já tinha saído.

“Camilo Soares (...) Brigamos e discutimos muito, àquelle tempo, por causa do *Modernismo*. Era do contra. Isso, em 1924-1925”

Camilo Soares era no grupo certamente o mais revoltado e bri-guento. A favor ou contra, ele deve ter sido naquele momento uma figura central.

O que escreviam em 1924-1925?

Ascanio — “Serão do menino pobre”, “Ambiente de infância”, “O poeta da noivinha imaginária”, todos de 1924. “Balada do estudante que foi para a cidade grande” provavelmente de 1925, já em Belo Horizonte (foram reunidos no “Poemas Cronológicos” com a indicação dessas datas) Simples, moderno.

Abritta — Começou a publicar cousas em “O Cataguases” no começo de 1924. “Minha Terra”: “Ó terra de meus paes! Ó terra mais que as outras santa!” (1/1/24) e

(2). — Guilhermino Cesar e os “Ases de Cataguases”. Reportagem de Carlos Reverbel. *Revista do Globo*, Porto Alegre 27/7/1946. Transcrito no *Minas Gerais*, Suplemento Literário, 7/1/1967.

assim por diante. Em 2/3/24 a crônica “Rhodio” Epígrafe: “Todos nós somos destinados ao sofrimento” Tudo o que o jovem Abritta publica no jornal é ruim e convencional.

Guilhermino — Não vi por enquanto nada publicado por ele nessa época mas tem as cartas “literárias” escritas durante as férias para Francisco I. Peixoto: “Participo-te que me acho aqui nestas plagas cheias de luz, onde parece são mais vivificantes os raios de sol. Encontro-me entre a gente boa dos campos, engrinaldadas de flores encantadoras, aqui na terra dos sombrios urupês, trabalhadores rusticos que, herculeamente, trabalham para a riqueza de nosso estremecido Brasil. (.) a multidão garrula das borboletas irrequietas, tudo afinal que a natureza nos oferece ao olhar, numa festa perpetua de psalmos, que são repetidos com variedade pelos passaros dentro das sebes verdeongas e atapetadas de flores, parece-me, sobretudo agora, um reino de paz e alegria ().

Os Outros — Nada. Precisa ser examinada a publicação “O Mercurio”, órgão da Associação Comercial, editado nessa ocasião. Guilhermino era o diretor. Tem a coleção em Porto Alegre. Não levo muito a sério as informações publicadas mais tarde sobre “O Mercurio”:

“Sem um órgão em que pudesse se expressar abertamente essa rapaziada invadia, ao menor descuido, as bisonhas publicações locais, contrabandeando as suas mensagens de guerra até mesmo no ‘O Mercurio’, que circulava com pompa de órgão oficial das classes conservadoras” (3).

“Em 1923, Guilhermino Cesar fundou o jornal ‘O Mercurio’, órgão da Associação Comercial, e que veiculava os poemas modernistas da rapaziada de então: Cristovão Fonte-Boa, Oswaldo Abritta, Martins Mendes, Francisco Inácio Peixoto e eu” (Rosario Fusco) (4).

Rosário Fusco.

Na ocasião moleque muito pobre só com curso primário. Família materna tinha conhecido um certo status. Avô: Benjamin Bonifácio de Souza Guerra, preto, rábula com biblioteca grande, livros em francês e latim. Escrevia um caderno: “Pensamentos Filosoficos” A filha dele casou com o taverneiro italiano, também chamado Rosario

(3) — Guilhermino Cesar e os “Ases de Cataguases”. *Idem.*

(4) — Depoimentos sobre a “Verde” *Minas Gerais*, Sup. Lit. 7/1/67.

Fusco, este ainda mocíssimo. Quando o nosso Rosario Fusco nasceu o pai já tinha morrido, aos 17 anos de idade! Mãe casou de novo: nível de vida extremamente modesto.

Rosario Fusco fez trabalhinhos aqui e ali desde menino. Por exemplo lavando vidros em farmácias, a de Domingos Tostes, a de Cesar, do “Vermicida Cesar”, o pai de Guilhermino. Através deste conheceu Francisco Ignacio Peixoto, depois Ascanio e em seguida os outros. Ainda sobravam cousas da biblioteca do avô, leu Aquilino Ribeiro e Abel Botelho (“safadezas”). Mas a adolescência foi marcada por Alphonsus de Guimaraens.

João Luiz de Almeida, mais velho, estudante de direito no Rio, com dinheiro, dava livros para Rosario Fusco. Este, como o pessoal do Ginásio, lia a revista “Para Todos.” que a Biblioteca Municipal recebia.

O que escrevia: são datados de 1925 “O Poema da minha tristeza”, “Sala de gente pobre”, “Serão interior”, “Domingo”, reunidos em “Poemas Cronologicos”

Henrique de Resende.

Henrique foi o último Vieira Resende que ainda teve preceptor francês. Em 1915 em Ouro Preto, onde fora para ingressar na Escola de Minas, se interessou por poesia e conheceu Alphonsus. Mais tarde foi estudar na Escola de Engenharia de Juiz de Fora, onde se formou.

Freqüentou a literatura juizforense, os antigos em torno de Belmiro Braga e os novos: Edmundo Lys, Wadi Jafet, Francisco Sales de Oliveira, Lage Filho, o caricaturista Delpino, etc. Em 1923 publicou “Turris Eburnea” na Monteiro Lobato: 1:400\$000. Simbolismo prolongado. Em 1925 está de volta a Cataguases trabalhando na Leopoldina. Casa e durante dois anos não poetará. Segue distanciado e meio vagamente o que acontece na literatura de Belo Horizonte, do Rio e de São Paulo: “A Revista”, Ronald, Ribeiro Couto, Guilherme. Em Cataguases ele se sente literariamente só, apesar de conhecer Martins Mendes e Guilhermino. (Mais sobre Henrique em “Estórias e Memórias”, págs 145/157).

1926.

Ascanio já se encontrava desde o ano anterior em Belo Horizonte estudando direito, trabalhando numa Secretaria, jogando, escrevendo

um pouco, adoecendo na casa de tuberculosos em que morava. Relacionamento com Carlos Drummond, Dornas, Nava, Emilio Moura. Aproximou-se mais de João Alphonsus. Não era aparentemente muito carteador. Mandou alguma coisa para o jornalzinho do Ginásio de que Guilhermino estava cuidando. (É “O Estudante?”).

Peixoto em 1926 também está em Belo Horizonte para estudar Direito. É ainda mais tímido do que Ascanio. Seus arquivos estão cheios de cartas: neste período sobretudo de Guilhermino Cesar e Camillo Soares. Vamos assim acompanhando as leituras do grupo: Paulo Setúbal, Alvaro Moreyra, Ronald, Guilherme, Tasso da Silveira (uma imensa admiração). Surgiu cedo implicância com Menotti. Todos leram “Jordão de Symbolos” do juizforense Wadi Jafet. E “Para Todos. ” Essas as leituras gerais. Havia as pessoais, sempre literárias. As de Ascanio mais diversificadas: Freud, Voronof. Fusco aparentemente já estava se interessando por alguns nomes de São Paulo: Antonio de Alcântara Machado e talvez mais alguém. Guilhermino está intrigado com Marinetti. Quer conhecer a opinião de Belo Horizonte. Martins Mendes prepara um artigo contra os seguidores de Marinetti para publicar em “O Município” Um outro órgão, “O Cataguazes” já os atacara algumas vezes.

1927

Peixoto transferiu-se para o Rio. Guilhermino foi estudar em Belo Horizonte onde permanece Ascanio. Camillo Soares continua seus preparatórios ora numa, ora noutra cidade da Mata. Abritta também circula. Os outros permanecem por enquanto em Cataguazes. A correspondência é intensa sempre acompanhada de poemas, que são transmitidos aos outros, acabam sendo discutidos por todos. Há uma rede cerrada. Entre os temas que escapam da literatura sobressaem-se as moléstias venéreas.

Querem publicar. O objetivo n.º 1 é “Para Todos. ” onde saíam Carlos Drummond, Guilherme, Tasso, Felipe d’Oliveira, Ribeiro Couto. A revista de Alvaro Moreyra e de J. Carlos, ambos muito admirados, O primeiro que consegue é Camillo Soares e depois pouco a pouco os outros. Cada “furo” é recebido com gritos de triunfo nas cartas. O esforço agora é passar das “Pagina dos Novos”, amarelas, para as mais nobres, acetinadas. E o ideal: ter o poema ilustrado por J. Carlos. Pouco a pouco vão conseguindo.

Apesar de muito ligados entre si os antigos membros do Grêmio do Ginásio não possuem uma fisionomia literária comum. Quem vai

provocar a cristalização vai ser Rosario Fusco, talvez o único dotado para a militância literária. Sozinho, ou apenas contando com Martins Mendes, Fonte Boa ou Abritta, o molecão de Cataguases não tinha muita chance. O momento decisivo é o encontro, procurado, com Henrique de Resende. Fusco manda-lhe poemas e o engenheiro-literato sai à procura do autor: encontra-o pintando o cartaz publicitário do cinema. Por carta, ou aproveitando o período de férias, Fusco vai pondo os companheiros — Camillo e depois Peixoto — em contato com o poeta da “Turrís Eburnea”

Henrique para Peixoto::

“Recebi. Você, ao que vejo, pensou que eu fosse medalhão. Fosse um sujeito que, pelo facto de haver publicado um livro passadista, com epigraphe latina, assumia ares albertooliverianos em face de um moço representante da modernidade. Mas enganou-se. E redondamente. Ora bolas. Que moço também eu sou. () Agora, uma cousa eu lhe digo. Estou espantado com esse movimento, essa floração cataguazense. Affirmo isso hoje ao Fusco em carta que lhe escrevo, sobre uns contos d'elle. Eu sempre tive ojerisa por isto aqui, no tocante a cousas de literatura. Vim de Juiz de Fora, do convívio gostoso de Lage Filho, Edmundo Lys e outros, para citar apenas modernos, — e modernos cutubas. E aqui me enfurnei. Pensava mesmo que por aqui só existissem o Alcantara, o Soares dos Santos e o Fenelon Barbosa. E ficava desolado com essa pobreza de gente e consequente mingua de idéas. Hoje — graças a Deus — vejo que não. Você está ahi. O Fusco, o Camillo. Mas, o mais engraçado é que vocês não fazem só numero, não. Vocês são poetas mesmo, ali na pírrica, como diria o Manoel Bandeira, entre golfadas de sangue rubro: Primeiro foi o Fusco. Eu pensei que era troça. Serio. Pensei mesmo. Troça? Marquei o bicho com lapis vermelho de ponta rombuda bem marcado, traço grosso. Depois o Camillo. Mesmo lapis. Mesma ponta rombuda. Mesmo traço grosso. Agora, você. Puxa! É engraçado. Eu nunca pensei... Dois anos e tanto sem nada escrever, um unico ve so! — amaldiçoando a esterilidade esterilissima de minha terra — e agora, sem + nem —, de um só tiro 3 poetas a cantarem coisas novas, novissimas (. . .)”

Diante de Fusco, Camillo e Peixoto, Henrique olhou com outros olhos para Guilhermino e os outros e recebeu a produção de todos com o maior interesse. O contato com os mais jovens fez renascer sua veia poética e viu-se líder incensado, notadamente por Rosario Fusco

(Henrique é um pouco o Graça Aranha do modernismo cataguesense, manobrado por Rosario Fusco).

Fusco:

“É de uma alegria doida a noticia de que o poeta-bem-amado vai apparecer de novo. (. . .) Henrique de Resende é o unico poeta mineiro que sabe viver o seu momento (. . .) (“O Cataguazes”, 19/6/27)

“Jaz-Band” (Jornalzinho de Fusco, agosto de 27):

“(. . .) — O homem, o Henrique, está ahi.

Que descoberta! ‘O Homem’ é o poeta Henrique de Resende... (. . .)

— O Henrique, o poeta da Turrís; até que enfim recebo o appellido litterario.

E que alcunha: — o homem! (. . .)”

“Jaz-Band” só teve um número. Foi mesmo em “O Cataguazes”, órgão oficial do município, que os modernistas da cidade se instalaram graças à acolhida generosa do redator principal, o tabelião Soares dos Santos, considerado por eles como a própria encarnação do passadismo. Era e não era.

No contato com Henrique, Fusco se informou rapidamente sobre a história curta do modernismo, ficou sabendo muitos nomes, procurava conhecer as revistas que tinham existido pouco tempo antes, “Klaxon”, “A Revista”, “Esthetica” Estimulava, e informava, Peixoto no Rio e Guilhermino em Belo Horizonte. Pedia que lhe mandassem publicações. Insistia para que estabelecessem contatos literários. Peixoto continuava tolhido pela timidez.

“O Manuel Bandeira viajou dias atraz junto de mim no bonde. Elle táva lendo Fabulas de Fedro. Cheguei a ver até a dedicatoria que o autor fez para elle. *Namorei* o bicho até a hora em que desci cá em casa. Acho que elle desconfiou do *namoro*. Fiquei besta,, rapais, de conhecer o poeta-tisico” (20/9/27)

(Associar a “Com Manuel Bandeira num ônibus” de Fernando Sabino). 15 dias depois:

“Não quero o endereço do Manoel Bandeira, não. Eu tenho medo de falar com elle e... perder a fala” (5/10/27).

Ascanio, por seu lado, publicara umas cousas (poema “Cataguazes” no “Diario de Minas” 6/3/27; artigo “Palavras” no “Cidade de

Piranga” — cidade da comarca de Mariana — 3/7/27; artigo “Cata-guazes”, “Diario de Minas”, 17/9/27) mas não funcionava como intermediário. Foi Henrique quem remeteu os poemas do grupo para Carlos Drummond que se interessou e logo começou a ser bombardeado com cartas sucessivas de Fusco, exigentes e depois queixosas:

Carlos Drummond:

“Meu silencio foi uma resultante das mil e uma diarias apor-rinhações da vida que levo, de fazedor do ‘Diario de Minas’, e não um signal de pouco caso ou de falta de camaradagem. Isso nunca. Eu posso dizer sem me gabar disso, que sou um homem que vive prá sua familia e pra seus amigos. Distante destes, calado, sem escrever, continuo gostando delles e os acompanhando com uma ternura melosa. Ora V faz parte de minhas preocupações sentimentais ha muito tempo. Antes de me mandar aquelle cartão e aquelles versos. Desde o dia em que li uma resposta sua ao ‘Cata-guazes’ do Ascanio (Resposta que não sahiu publicada no ‘Diario’ só porque encontrou a secção literaria extincta). Li gostei e tomei nota do seu nome. Depois disso tenho lido outras coisas suas. Umas ruinzinhas, outras regulares, outras boas. Continuo tendo uma bruta esperança em V., e é (em) nome de uma amizade que nem por ser fundada num principio de solidariedade es-piritual é menos seria e digna de apreço, que eu peço a V., Rosario Fusco, que não desminta nunca essa esperança. Ou essa confiança. Falo de igual para igual, porque não posso ser muito + velho do que você, e afinal a sua geração é a geração deste seu creado obrigado. E V. tem o direito de me fazer um appello identico — a mim e aos meus companheiros de turma — que estamos ameaçando fazer coisas serias ha uns bons quatro annos, e até agora nickles. Eu fico meio triste qdo penso que a preocupação de ganhar a vida vae me desviando subtilmente de meus projectos literarios, e que o meu povo está endireitando pelo mesmo caminho. Não sei o que será de nós. Mas Deus é grande, não é? Vamos todos trabalhar, Rosario Fusco. Não sei si vale a pena dar uma opinião particularizada sobre os 4 poemas que me enviou, depois que já dei uma opinião larga e sincera sobre você. O resto é detalhe. Em V o que me interessa antes e acima de tudo é a sua mocidade capaz de produzir. (. .) Um abraço circular para a turma e um bem puxado, para V., significando o inicio official de uma camaradagem que eu espero durar quarenta anos (quantos pretendo ainda viver) (. .)” (12/9/27).

Henrique explica para Fusco que para facilitar os contatos torna-se necessário uma publicação bem feita e não um jornalzinho. Fusco

põe-se em ação e abandona a idéia de uma expressão de caricaturas ligada a um festival poético e musical, uma espécie de Semana de Arte Moderna local, destinada a chocar a burguesia cataguasense. Escreve para vários lados, arranja anúncios ajudado pelo respeitável Martins Mendes, pressiona Henrique que acaba entrando com dinheiro. Informa pouco os ausentes a respeito de suas atividades, alguns se magoam, outros ficarão surpreendidos com o primeiro número de “Verde” que tem a data de setembro de 27, saiu depois. Todos os “azes” estão no sumário: Henrique, Fusco, Guilhermino, Mendes, Camillo, Mendes, Peixoto, Abritta, Fonte Boa. As outras colaborações vêm de Belo Horizonte, Juiz de Fora, Ubá: Carlos Drummond, Emilio Moura, Edmundo Lys, Martins de Oliveira etc. O primeiro número foi estritamente mineiro. Será o único.

Alargamento.

Peixoto fica estupefato com as notícias que recebe de Fusco, juntamente com o primeiro número da revista:

“Fiquei grógui quando soube que vocês ahi já mantem correspondencia com o Mario, o Alcantara, o Milliet etc. Mas rapaz! Que furo! Que furão! É o caso para se babar!” (5/10/27).

O primeiro com quem Fusco se corresponde é Antonio de Alcântara Machado, que aceita colaborar e sugere que convidem também Mario, Oswald, Couto de Barros, Sergio Milliet, Prudente de Moraes Neto. Todos irão colaborar em “Verde” Mario, Alcântara e Prudente terão pela revista um carinho especial. Tentam arranjar anúncios, conseguem assinantes e depositários, mandam dinheiro do próprio bolso, comentam cada número, fazem sugestões de todo tipo. (Reuni cópias de um certo número dessas cartas. Oferecem margem para desenvolvimento). Além da simpatia desses escritores pelos “azes”, lembrar que o modernismo no momento se encontrava sem revista (verificar melhor). De qualquer maneira a repercussão de “Verde” se explica pelo fato da publicação cataguasense ter se transformado em dado momento no ponto de confluência do modernismo brasileiro já praticamente triunfante. Alfonso Arinos não sossega enquanto não se vê publicado em “Verde” Sergio Buarque redige um manifesto em favor do grupo de Cataguases, colhe as assinaturas encabeçadas por Manoel, depois perde o papel.

Publicidade para os “azes” Carta de Martins de Oliveira:

“Uma cousa quero contar a vocês, aqui entre nós. Eu tenho perto de 15 anos de esforços literarios, logrando muitas vezes bel-

las amizades. No entretanto nunca vi um trabalho meu em letra de forma, nas revistas favoritas do Rio, a não ser um poema ou outro publicado em 'O Malho', ha muitos anos, ou na 'Revista Moderna', de São Paulo. Vocês, não. Nasceram hontem, e hoje dominam francamente. É a sorte. " (14/11/27)

É que "Para Todos. " se abria para os "Verdes", agora com ilustrações de J. Carlos. Marques Rebello pede que colaborem em "Saibam Todos" Mario e Oswald escrevem a homenagem. Eugenia Alvaro Moreyra inclui Fusco e Peixoto em seu repertório. (A importância das declamadoras para eles: Berta Singerman, Angela Vargas). Schmidt enciumado com a repercussão dos "Poemas Cronologicos" de Henrique, Fusco e Ascanio. Os do Norte se interessam pelos "Verdes": Zé Américo, Ascenso, Jorge de Lima. Tristão de Ataíde tenta conquistar o grupo, através de Rosario Fusco. Fala da necessidade de "rejuvenecer o catolicismo, sem cair no *modernismo* religioso", recomenda leituras. Sente que está ganhando terreno (Fusco fundará mais tarde o Centro D. Vital em Cataguases, de curta duração):

"Precisamos mesmo lançar as nossas ideias contra-revolucionarias de *modo* revolucionario, pois a atenção de nossos contemporaneos já anda tão embotada, que só mesmo lançando-lhes em rosto as nossas verdades com a audacia com que os revolucionarios hoje procedem com as suas theorias demolidoras"

Mas os "azes", na época, não cuidavam de ideologias. Fusco correspondia aos avanços mas sem muita consequência. Tristão para ele e para os outros era sobretudo uma figura literária, o crítico do modernismo. Como era literário o respeito de todos os modernos mineiros por Jackson (o poema de Carlos Drummond no 1.º aniversário da morte). (Alusão aos contatos sul-americanos: alguns uruguaiois e o grupo argentino da recém-extinta "Proa" — Borges).

Visão verde do modernismo.

Foi no decurso da publicação da revista que os azes foram tomando pé na situação. No primeiro número "mineiro" da revista, o artigo mais teórico é o de Henrique. Ele queima as devoções de pouco tempo atrás na seguinte ordem de importância: Semain, Rodenbach, Mallarmé, Verlaine, Wilde. Preserva Alphonsus pelo silêncio. Ataca o "sr. academico pharmaceutico Alberto de Oliveira" de uma maneira que em 1927 já nos pareceria antiga se em 1935 o jovem moderno paulista Sangirardi Jr não o tivesse feito exatamente nos mesmos termos.

E aí Henrique aborda “a moderníssima geração” pondo no mesmo sacco Oswald, Mario, Graça Aranha, Ronald, Guilherme, Ribeiro Couto e de cambulhada Blaise Cendrars. Depois desses Belo Horizonte: João Alphonsus, Carlos, Abgar, Emilio Moura, Pedro Nava. Em seguida Juiz de Fora: Lage Filho, Edmundo Lys, Theobaldo de Miranda, Rubem Moreyra etc. E agora Cataguases e seus “azes”

O quadro que Rosario Fusco enxerga não é assim tão harmonioso. Ele se confessa aturdido com o

“banzé damnado que a gente de peso na Arte Moderna vem fazendo actualmente”

Fica chocado com os ataques de Prudente a Plinio Salgado, de Sergio Buarque a Graça, Ronald e Renato de Almeida e assim por diante. Seu artigo se chama “É preciso paz na arte moderna” Algumas semanas depois estará envergonhadíssimo de tê-lo escrito e sobretudo publicado. Começaram a chegar as lições de São Paulo:

Antonio de Alcântara Machado:

“Quem está completamente errado é o Martins de Oliveira. É preciso distinguir modernismo verdadeiro de modernismo falso. Não modernismo de futurismo. Porque a diferença entre estes últimos é evidente. Entre eles a distinção já está feita ha que tempos. Na lista *Os combatentes da hora* verifiquei assombado uma confusão desastrada. Couto de Barros modernizante? Modernizante quem dirigiu *Klakson* e escreveu *A mulher que virou infinito*? Paulo Prado moderno? Paulo Prado é uma das primeiras forças da intelligencia brasileira de hoje. Mas nunca foi moderno ou antes vanguardista. É um historiador de visão moderna sem duvida. É um dos brasileiros mais modernos no gosto e no juizo. Em literatura é um simpatisante. Não quer ser e não é outra cousa. Tem um lugar apartado no movimento. Não deve ser posto do lado de Mario e Oswald por exemplo no torvelinho da luta. / Cassiano Ricardo moderno? Ai-ai-ai! ai-ai! Cuidado, gentes. Cautela, pessoal. Distinga, menina. / Graça Aranha moderno? Nossa Senhora de minha devoção: elucide a rapaziada. / Outra cousa: Godofredo Rangel e Ildefonso Falcão colaborando na *Verde*. Bom. Já estou eu de novo metendo o nariz (alias pequeno) onde não fui chamado. Prefiro não dizer nada. (.)” (5/12/27).

Mas logo dirá:

“O diabo é o tal de Ildefonso Falcão. É intransigentemente imbecil. Nunca vi” (11/1/28).

Os literatos da Mata ligados ao grupo continuam escrevendo longas cartas paternais mas perdem terreno a cada dia. Martins de Oliveira, cuja “Patria Morena” logo vai ser recebida com as maiores reservas:

“Eu entendo que nós, poetas, amamos a harmonia e que temos o rythmo. (.) Nelle está o *allure*, que o separa da prosa. As dissonancias não podem compatibilisar-se com a harmonia. Não podem, pois, ser o que a poesia é. Logo se em verso não admitimos *encontros fortes*, iterações inconvenientes, é claro que havemos de dar coisas harmonicas aos nossos ouvidos. Eu disse que o encontro de *poema matinal* não é cacophato. Muito menos hiato. Mas é incontestavel que é uma dissonancia. Dissonancia desagradavel a ferir diretamente o ouvido. (.) Nosso modernismo está ficando infelizmente, indisciplinado, desordenado. E eu temo que até a morte está rondando a cidadella. É bem possivel, aliás, a historia se repete: o futurismo foi por agua abaixo com as bobagens do Marinetti. Depois dos futuristas aparecem os *modernistas*”

Gastão de Almeida, professor de português em Visconde do Rio Branco, escreve para Fusco:

“Você deve acostumar-se com o Alcantara. Essa gente ‘pôlista’ — como disse o Tristão — é um povo empolado, metido a besta, senhor do Brasil, sem ser coisa nenhuma mais do que nós mesmos. Isso é questão de mar. De gente do litoral. (. .) Eu me rio do Menotti trouxa a fazer o *controle* da prosa aphrodisiaca de Vargas Villa, roubando beijos e gallos de Rostand e repetindo Julio Dantas. Agora: os moços de São Paulo são uns regionalistas bem engraçados. Veja você Rosario que o Oswaldo Pau Brasil tem o cerebro cheio de tudo quanto é Blaise; o Guilherme é um passadista moderno que recebeu os elogios de Alberto de Oliveira, por causa de uma Salomé safada: o senhor Mario de Andrade tem repetido tudo quanto diz o senhor Berthovard sobre simultaneidade e polyphonismo; o Alcantara que é bem (palavra ilegível) está fazendo sucesso com um tal Gaetaninho — que cheiro de italiano — do Braz, Bexiga e Barra Funda. É só isto? Não! Tem um que vale. Vale mesmo de verdade. É Cassiano Ricardo, caçador de papagaios vestidos de fraque para a grande festa do casamento das cidade com os campos. Bonito, hein? (. .)”

(No que se refere a Menotti não havia problema: o grupo tinha cismado com ele desde o começo. Camillo Soares entra em contato com ele e o enterra. Escreve para Peixoto:

“A carta do Menotti Del Pichia é a pura carta do burguês. Fala até em saúde”).

É claro que quando havia contradição entre os conselhos do interior de Minas (do burrego sensato Martins de Oliveira ou do inteligente confuso Gastão de Almeida) e os de São Paulo, Fusco e os outros optavam pelos últimos. O diabo é quando surgiam certas coincidências.

Martins de Oliveira:

“Parece-me que o modernismo está morrendo. Ora, você, Rosario, deverá, antes de tudo, procurar aparelhar-se em caso de naufragio da arca de Noé do modernismo. Deve estudar os modelos classicos, e procurar conhecer a fundo a metificação, e todo o mecanismo da poesia velha. Conhecendo você todos os modelos do passado, os *segredos* (ah! pensa você que não ha segredos na poesia velha?), os *mysterios*, estará fatalmente apto para comprehender a malleabilidade da poesia modernista”

Mario de Andrade:

“Sabe no que estou matutando? Que não ficava nada mal pra você estudar um pouco um tratado de versificação bem idiota que nem o do Osorio Duque Estrada. E o de Castilho tambem. Você colhia lá uma porção boa de noçõesinhas que jamais não serão inúteis sob o ponto de vista de melodisação de versos, coisa muito importante em arte. Em toda e qualquer arte tem a parte artificio que por mais que repugne a você que tem 17 anos, existe tanto em Picasso como em Dante ou Osorio Duque Estrada”

Mario logo tornou-se para todos os “azes” o mestre principal. Carlos Drumond os encorajara nessa direção. Para Fusco:

“Você está numa phase de procura intensa que é cheia de inquietações, eu sei. Vou lhe dar uma receita que é infallivel nessas e noutras aperturas: use Mario de Andrade. É o melhor remedio do mundo. E não falha nunca”

O último a ser totalmente conquistado foi Guilhermino Cesar:

“O filho da mãe do raio do Mario é homem de cultura. chi
Nem gosto de pensar nele, não, Peixoto, porque a gente fica pensando como é que um brasileiro mulato pode armazenar e espalhar tanta cultura com intelligencia e sympathia. Estou doido mesmo pelo Mario” (17/5/28).

(Mario e Minas. “A Revista”, Carlos e os outros. Depois os “Verdes” Mais tarde a geração da 2ª guerra: Sabino, Helio Pellegrino, Oto Lara, Sábado Magaldi)

Até o fim do movimento nenhum “Verde” escapará da esfera de influência de Mario. Quando surge a cisão Mario X Oswald a simpatia que Peixoto tenta manifestar pelo suplemento antropofágico do “Diário de São Paulo” é logo sufocada. Uma entrevista que Peixoto remetera, por intermédio de Guilhermino, para ser publicada no “Diário de Minas” (Carlos Drummond) continha a seguinte frase:

“Eu agora quero ver a obra de saneamento que alguns rapazes da Capital pretendem fazer com a recente instalação aí de uma sucursal do *Posto Antropofagico de São Paulo*”

Guilhermino censura a passagem e explica para o amigo:

“Você ha de me perguntar porque. Primeiro porque esse posto não eziste; até o Alcantara me escreveu, em resposta, sobre isso, e me pediu para não tocar nos antropofagos do Diario de São Paulo. Convem deixar que eles se apodreçam por si mesmo. É bem verdade que tem havido cantadas e mais cantadas de um sujeito chamado Clovis de Gusmão, um amazonense cretino mas adesão não houve, por parte de ninguem. A não ser um artigo de Vivacqua, mas isso não pode ser considerado como tal. Carlos e João Alphonsus não querem nem ouvir essa gente. Por isso acho que esse seu periodo deve ser suprimido. Não convem tocar nesse povo. Conselho tambem do Alcantara. (. . .) Si de todo não quizer, virá contrariar muita gente, sem razão. Contrariar com coisas tão sem importancia é pau, imagine sem motivo para isso. Não me chame de besta sem receber a minha outra carta explicativa direitinho. Espero que você mude o periodo ou mesmo o corte de todo”

Em 27/5/29 Guilhermino volta à carga:

“Bopp propôs ao Dornas uma sucursal da Antropofagia em Belo Horizonte, coisa já proposta ao Carlos e até ao João Alphonsus, que não responderam nada. Os paulistas tentaram até pagar 200\$000 pro pessoal movimentar a sucursal. Ninguém aceitou, está claro. Mas em vista de tanta fornicção, inda mais fortalecida por um tal Clovis de Gusmão, o Achilles (Vivacqua) caiu sem sentir com uma colaboração. Vai os homens de São Paulo sapecam: Sucursal do posto de antropofagia. Coisa que parece a quem está de fora um sinal de ora está tudo muito bem. Depois resolvemos lançar Leite Criolo e os paulistas ou melhor o Sr. Clovis de Gusmão propos a gente rotular o coitado assim: sucursal do clube de antropofagia. Ninguém foi na onda (.) Depois é besteira do Oswald e Bopp estarem com essas rivalidadezinhas. Oswald já estava ficando esquecido, precisava fazer barulho e focalisar o seu nome, vai arranja essa besteirada contra Mario e Alcantara, os quais a gente pode não seguir cegamente mas é obrigado a aplaudir. Dois homens que trabalham como sabem trabalhar e estão mesmo modificando a atmosfera da nossa gente de letras. Falei tanta cousa inutil só para afirmar ainda mais que você não teve razão quando botou aquele periodo de fogo na sua entrevista. ()”

(Mario em suas cartas não toca diretamente nesses assuntos, mas os outros agem).

Um Movimento?

Entre 1927 e 1929 os “azes” publicaram além de seis números de “Verde” alguns livros de poesia: “Poemas Cronológicos”, de Ascanio, Fusco e Henrique; “Meia Pataca”, de Peixoto e Guilhermino; “Fruta do Conde”, de Fusco e “Treze Poemas” de Martins Mendes. Acrescentando-se o material, desses e dos outros “azes”, disperso em muita publicação periódica, tem-se uma volumosa produção durante o período. Não acredito que a parte de prosa tenha um interesse muito grande apesar da personalidade curiosa que Camillo Soares manifesta em muitas cartas. Quanto à poesia eu me pergunto se é justificado o interesse exclusivo que a história literária tem manifestado por Ascanio Lopes. De Fonte Boa não há quase nada, Abritta é muito ruim, Martins Mendes muito secundário e Henrique quase sempre também. Fusco, Peixoto e Guilhermino, porém, notadamente o primeiro, merecem melhor sorte. Não vou enveredar por esse terreno. Pergunto apenas aqui se os “azes” constituíram um movimento. Foram vistos como tal na ocasião e depois. (Eles próprios procuraram enxergar-se como tal). Mas quando Mario procura caracterizar “Verde” de forma metódica,

ele se concentra no aspecto nacional que assumiu, isto é, o menos característico:

“Os dois grupos mineiros, o de Belo Horizonte e o de Cataguazes, se distinguem enormemente como psicologia coletiva. O de Cataguazes, certamente não pode apresentar figuras de valor pessoal tão notável como Carlos Drummond de Andrade na poesia e João Alphonsus na prosa. Porém teve uma realidade muito mais brilhante, e principalmente uma acção muito mais interestadua e fecunda. No fundo, os artistas de Belo Horizonte era muito mais capitalistas do que poderiam supor. E de fato o grupo se dissolveu no individualismo, e teve apenas a função burguesa de nos apresentar pelo menos dois escritores de grande valor. O grupo de Cataguazes não produziu quem se compare com esses, mas com a revista Verde conseguiu a um tempo centralizar e arregimentar o movimento moderno do Brasil, coisa que a Revista de Belo Horizonte não conseguira. Esta selecionava valores. A Verde denunciava as investidas da idéia modernista no país. A Verde chamava às armas, ao passo que a Revista nomeava generais. Eis capilismo e socialismo em oposição.. ” (Diário Nacional 10/7/32)

A idéia de movimento, de grupo, implica um tecido de relações que resulta numa fisionomia com alguma unidade. Os jovens do Ginásio fazendo literatura no Grêmio sugerem isso. Mas “Verde” não são eles. “Verde” é a ação de Fusco mais a boa vontade envaidecida de Henrique. Os vínculos Peixoto-Guilhermino, Camilo-Peixoto, Mendes-Guilhermino, Camilo-Guilhermino, e outras combinações possíveis são linhas emaranhadas que não envolvem a revista. A estrutura de “Verde” é a teia construída por Fusco com as linhas que o ligam diretamente a cada um dos interessados. Excetuado, por motivos óbvios, o eixo com Henrique, nenhum outro funciona plenamente. Fusco praticamente ignora Martins Mendes, provoca o ódio de Camillo, esfria com Guilhermino. As relações com Peixoto são mais equilibradas. Fonte Boa e Abritta não tinham muito empenho. Ascanio já começara a morrer.

Quando Fusco achou útil lançar um manifesto com a assinatura de todos, o documento, escrito com a colaboração de Henrique, não tem o que dizer. Afirma que o grupo não tem nada a ver com o modernismo estrangeiro ou nacional (!) e que cada signatário é diverso dos outros. Eu só os sinto identificados, no fim do período, diante da morte de Ascanio (número especial e último de “Verde”). O sentimento de Guilhermino expresso em 1936 devia corresponder aos de quase todos. Para Peixoto:

“Oh! Chico como estou perto daquele ano de 1928 (. . .) Você talvez não me compreenda bem, mas o facto é que eu me sinto hoje muito mais *verde* do que naquela época (...)” (20/7/36).

Nunca foram sequer unificados pela rejeição da sociedade local, apesar da ilusão que procuraram nutrir a respeito.

Os “Verdes” e a Cidade.

“Vamos ser incompreendidos e criticados”, dizia o primeiro número de “Verde” e a idéia será retomada muitas vezes. Não aconteceu nada disso. Foram recebidos de braços abertos não só pelo país mas pela cidade. “O Cataguazes” abre suas páginas para os novos da terra e em seguida para os de outras cidades, inclusive do Rio (Marques Rebello constante). Os “azes” dizem horrores de Soares dos Santos nas cartas mas o velho tabelião, jornalista e poeta não cessa de elogiá-los. Os livros dos “verdes” são vendidos às dezenas na papelaria da cidade. O comércio distribui anúncios pela revista (relutam em pagar mas isso é normal para quem conhece os hábitos da cidade). Em pouco tempo Henrique ocupa o lugar de Soares dos Santos como orador oficial de ocasiões festivas ligadas às artes. A ambigüidade do modernismo de Henrique deve ter facilitado mas o fato é que a cidade se orgulhou muito de seus “azes”

Depois.

(Talvez umas linhas rápidas sobre o que aconteceu com cada um).

Henrique de Resende: Tentou política a favor de Washington Luiz Julio Prestes nas vésperas da revolução de 30. Longa carreira burocrática no Rio. Ministério da Fazenda. Continuou publicando volumes: versos, ensaio (Alphonsus), memórias. Pedido de aposentadoria na forma de um soneto parnasiano.

Antonio Martins Mendes: carreira na magistratura mineira.

Ascanio Lopes: Depois de sanatórios em Belo Horizonte veio morrer em Cataguazes no começo de 1929.

Guilhermino Cesar: Foi parar no Rio Grande do Sul. Romance, muita coisa sobre literatura e história gaúcha. Trabalhos literários de erudição. Depois desse tempo toda a saudade de Minas e da mocidade só fez aumentar.

Oswaldo A Britta: Não chegou a publicar em volume os seus horríveis versos. Morreu tuberculoso nos começos de 30, juiz no interior mineiro, em luta contra poderosos.

Fonte Boa: O único bonito, formou-se em direito em Belo Horizonte e sumiu.

Francisco I. Peixoto: Na trilha da família tornou-se industrial. Levou para Cataguases a arquitetura de Niemeyer e Portinari (painel Tiradentes) Dois ou mais livros de contos. Um livro de viagens que li com muito interesse. Aposentado em Cataguases.

Camillo Soares: Trabalhou um livro de contos durante anos. Emprestou os originais a alguém que o publicou com o próprio nome. Ultimamente publicou um livro de versos. Mora em São Paulo. Acho a vida dele curiosa. Um dia quero vê-lo.

Rosario Fusco: É o que teve mais carreira de escritor. Muito romance, alguns começam a ser traduzidos. Sábado gosta do teatro dele. Aposentado em Cataguases. Quando ele e Peixoto se comunicam é por minha causa.

AINDA PARA OS “AZES”

A querela dos pras.

Paulo Emiliano:

“Não concordamos com a linguagem propositalmente descurada dos modernos. Pro, pra.. somos contra estes pros!”
 (“O Cataguazes”, 16/12/28)

Camillo Soares para F I. Peixoto:

“O Ribeiro (Couto) gostou imenso do Pedro Malazarte. / Chamou elle de pequena maravilha. / Discuti meus versos comigo. / Disse que eu tou com a preocupação da língua. / PRÁ. / Disse que isso é besteira. / E é mesmo, não é? (.)” (1927)

Camillo Soares para F I. Peixoto:

“O Ribeiro Couto na carta que me escreveu me falou que eu não devia empregar o *prá* em vez de para, que isso era uma preocupação atôa. / É isso mesmo. / O Martins de Oliveira já me havia falado sobre isso. / Pensei. / Cisme. / Encrenquei. / Mu-dei. / E ficou para em lugar do *prá*. (.)” (1927)

Camillo Soares para F I. Peixoto:

“Praquê, Francisquinho, dizer prá mim que a vida (.)”
(1927)

Mario de Andrade para Rosario Fusco:

“Prá cima dele’ não deve ter acento no pra. Pra com acento indica crase: ‘Dê agua prá (para a) cabra’ ‘Vou pra (para) casa’ ” (24/10/27)

Mario de Andrade para Rosario Fusco:

“Você não acentua ‘p:a’ nem ‘pras’ quando contrações de pra com a ou as. Acho isso um engano. Acento agudo aí não significa abertura de som, significa apenas a contração. Sem ele a coisa ficaria analiticamente confundível, e é um engano a gente se divorciar da gramática. A gente deve de se libertar da gramática, porem andar junto com ela” (21/11/38).

Lição típica de Mário.

Para Rosario Fusco:

“Tanto no Este verso vai Molhado como no outro poema sobre a cidade de você, você força a nota da lingua e se percebe bem a intenção de fazer brasileirismos vocabulares e sintáticos a todo momento. Deixe isso pra mim que muito ja soffro na vaidade pela precariedade das minhas obras e tranzitoriedade delas. A vaidade é um fato. Repare ainda que os norteamericanos argentinos urugais que pretendem escrever lingua já da terra deles, não despençam nos exageros meus. Ora é possível fazer uma coisa caracteristicamente brasileira mais do que êsses citados são caracteristicamente ianques ou argentinos na fala, sem no entanto descambar pros exageros. Si quer exemplo util em mim não procure meus exageros, procure as minhas coisas mais atuais em arte, coisas em que não para o desejo de morte. Porquê tambem o desejo de morte é ruim, ach!.

“Este Verso vai Molhado: O Vento *sopra brabo*, não gosto disso. O vento venta brabo, fica bem mais liso e aceitavel. Já fechou as janelas. Esta aí um caso bom de abrasileirar a dicção. Brasileiro gosta do singular. “A janela’ por as janelas, fica brasileiro e passa despercebido, o efeito de abrasileiramento é mais interior, mais virtual por assim dizer. Chove choverá pra quando papai chegar, lembra subservientemente Osvaldo de Andrade e quanto ao emprego da formula popular, ela me parece forçada como ingenuidade no momento. Repare na diferença com que emprego a expressão, frase feita etc. popular, sem que ela chame a atenção excessivamente sobre si: Minha alma foi-se embora e me deixou. ‘Sodade’ acho difícil de empregar Os brasileirismos ortograficos valem pouco, pra abrasileiramento de lingua e têm de ser discretos. Como que você vai fazer, si emprega sodade, si ninguem emprega sodoso e sim saudoso? O povo de certo faria tambem sodoso, não tem duvida, porém a palavra não é do domi-

nio do povo. Quando êle quer falar Saudoso êle diz com saudade”

A visita.

Rosario Fusco para F. I. Peixoto:

“Oswald, Tarsila, Mario, Barros, Bacharat chegam qualquer hora visitar pessoal Verde. Alegria chegou aqui ultimo furo! Venha assim terminar exames. Estou apuros falta roupa decente apresentar-me jantar moderno á mineira vai ser offerecido visitantes. Essa vida de vagabundo prompto é mesmo buraco. E fundo. Como hei sair enroscada? Em todo caso veremos fim da historia. Depois tempestade. Bem não vim clamar vida perto amigo moço você. Só explicando. Não pense estou querendo esfaquear. Puxa! Seria prova burrice. Só quero venhas. Falta V participar alegria nossa () Vamos offerecer jantar no Brasil Hotel. Que tal? Como disse atraz estou em apuros. Venha assim que terminar o exame. Não banque o bêsta' seu merda'.. ” (22/10/27).

Carlos Drummond para Rosario Fusco:

“Vou lhe contar o caso do Oswald. Elle me mandou um telegrama assim: ‘Signal Apito talvez faça geração co.rer mais depressa. Peço transmitir gratidão rapazes Cataguazes e informar si ha hotel lá” Respondi imediatamente dizendo que o hotel (o nome não me lembra, foi um amigo que me indicou) de Cataguazes era o melhor do mundo. Isso foi em outubro. Até hoje o Oswald não appareceu ahi? Então não apparece mais. É o typo do cynico” (19/12/27)

Uma lição de Carlos.

Fusco e Camillo Soares mandaram poemas para Carlos Drummond. Ele escreve para um e outro. Para Fusco:

“E para vocês todos segue um brutissimo abraço pelo escandalo de ‘Verde’, que está cada vez mais verde e mais bonita” Manda colaboração, versos porque “estou convencido sinceramente que prosa não foi feita para esta penna. E muito menos critica. Nunca chego a dizer mais que os outros dizem, e qua-

si sempre digo menos. João Alphonsus ficou de dar um conto” Por intermédio de Carlos Drummond de Andrade que funciona um pouco como correspondente. Manda notícias que o “Diario de Minas” publicou. Uma, I., é do Alphonsus. A outra de Antonio Crispim é dele Carlos. “Li uma, esplendida, do Mario, no Diario Nacional” Agora comenta os versos que Fusco lhe mandou, um a um. Por exemplo: “*Paisagem nº 1*. Concordo com o Mario: não é lá para que digamos. E depois, os 1ºs versos, você desculpe, mas são de um poema que eu tenho, justamente intitulado Fantasia, que assim começa:

No azul do céu de methyleno
a lua ironica
diuretica. etc.

O resto, concordo, não é meu. Mas tambem não vale grande cousa. () *Cinema* é bem mais interessante e mais quente de vida. Discordo apenas de você por Tom Mix fazendo film em séries, quando tem tantos por ahi que são exclusivamente artistas dessa especialidade.

(.) *Bello Horizonte* — não sei porque fez o Mario estrillar. Não é muito característico não, mas pode ser perfeitamente o Bello Horizonte que você viu. Assim versos

Automoveis
Automoveis
Automoveis

dão ideia de um excesso de automoveis, o que não tem por aqui, onde ha pouco mais de mil desses bichos, inclusive fordes. (.) *O poema do meu amor* Você é mesmo tuberculoso? Si for, rasgue o poema. Si não for, rasgue da mesma maneira. É ruim de doer. (.) *Juiz de Fora — Manchester de Minas Geraes* é ridiculo mas interessante. Devia estar entre aspas, exprimindo o pensamento de todo juizdeforano que se presa. O juizdeforano é o paulista de Minas. ()” (5/11/27)

Os “Verdes” e o Norte.

Mario põe Ascenso Ferreira em contato com o grupo. Para Fusco:

“Mando aqui um poema de Ascenso Ferreira um baita dum poeta do Recife que está publica não publica um livro chamado Catimbó” (outubro de 1927)

Peixoto critica “Catimbó” (“Verde” — Dezembro 27) e logo se arrepende. Ascenso para ele:

“Ora você ainda está impressionado com as besteiras que escreveu a meu respeito? Tem graça! Mal de muitos consolo é. Não foi só você que escreveu besteiras a meu respeito, muita gente boa também o fez. E porque? Porque o Nordeste é uma fructa braba./ É como a canna que o Portuguez chupou com casca e tudo. O melhor é fazer como eu: não dizer nada a respeito da classe./ Gosto da coisa e digo que gosto sinceramente./ E só./ Fazer estudos é para outra classe de gente: os criticos!/ A nossa função é outra: criar./ E vamos vadiá./ Você não acredita a série de surpresas que eu tive com as criticas feitas ao Catimbó./ Descobriram em mim tanta coisa que eu desconhecia.../ Resultado. Grande atrapalhação da minha parte./ O que era feito sem intenção DESCUIDOSAMENTE hoje está sendo feito mais ou menos com orientação./ Si não fosse a necessidade de tornar conhecido o Nordeste eu ia até mudar de rumo./ Ia inventar outra coisa./ Só por causa dos criticos. (.)” (s/d)

Peixoto escrevera

“Á primeira vista o livro causa má impressão na gente com aquéla chusma de florinhas roxas no lado de fóra da capa” Mandando a 2ª edição de “Catimbó” para “Peixotinho do meu coração” Ascenso escreve: “as taes florinhas roxas com que V encabulou na capa do Colombo, me esqueci de dizer-lhe: são flores de pinhão rôxo!/ É commum aqui o uso de um galho de pinhão roxo para evitar mau olhado nos (?). Ha quem bote até pinhão roxo dentro de um casco (?) de boi./ Lá pelas gerais nordestinas na sua terra deve ser assim também. () Vai este estudo do Mario sobre mim. É o trabalho mais completo sobre Catimbó por isso resolvi distribuí-lo por meus amigos! Manda trabalhos teus que divulgarei com muito gosto por aqui! (.) Preste atenção às minhas anotações de differentes especies poeticas e rythmicas por mim empregados (.) E o Fusco?/ Que cousa ruim a gente ser quebrado! Sinão já tinha dado um pulinho lá” (27/5/28)

Ascenso para Fusco:

“Poemas Cronologicos — bonzões! Livro pamparra! Livro macho! (.) Com calma irei dando a vocês a divulgação que merecem. O Recife ha de aplaudil-os, estou certo, porque o artigo é bom”

Indica pessoas a quem mandar: Luiz Delgado, Austro Costa, José Penante e Anísio Galvão.

De Inojosa já tinham tomado conhecimento. Fusco para Peixoto:

“Conheço aqueles gajos de que você me falou na carta. O Hinojosa já li alguma cousa delle. Tá marcado ha muito tempo” (12/6/27).

Fusco estabeleceu contato com Carlos Chiacchio, da Bahia. Depois esfriou. Mario para Fusco:

“Uma coisa importante que tenho me esquecido de falar pra você: Outro dia você me falou que quasi que gostou dum artigo do Chiacchio sobre o Clan do Jaboti. Não houve engano de você Não é sobre a Escrava o artigo? Si é sobre o Clan me mande pra eu ler porquê não conheço ele. Quem sabe si nesse artigo eu levantarei um bocado a opinião que tenho sobre esse sujeito. Você me conhece pra saber que não zango com quem me ataca. Não tenho tempo pra isso. Mas êsse Chiacchio me repugnou pela barafunda nojenta de mentiras, de falsificações, que não podem deixar de ser conscientes que êle fez me atacando. Me parece um individuo sem nobreza moral. Os artigos dele me repugnaram simplesmente. Por isso mesmo tenho interesse de ler o sobre o Clan. Já o do Muricí em Festa, e outros acho graça ou perdo. Questão de igrejaíinha ás vezes, questão de terem razão tambem” (21/9/28).

Guilhermino para Peixoto:

“Jorge de Lima mandou um retrato dele e do José Lins do Rego. Cabra bonito. Cabras alias. Estão esperando Meia Pataca. Jorge gostou muito da critica do Fusco. Disse que o Gilberto Freyre vae tomar conta da ‘A Provincia’ e ele, Jorge, vai escrever sobre a gente” (24/1/28).

Ascenio para Fusco:

“Jorge de Lima escreveu. Dissê que achou sua critica ótima. Palavras dele. Disse mais que vai escrever na “A Provincia”, do Gilberto Freyre — alguma cousa sobre nós dois. Mandou um retrato. Com certeza você recebeu tambem” (s/d)

Outros.

Marques Rebello manda Romain Rolland e Bergson para Fusco:

“E Verde? Walter Benevides prometeu fazer uma critica sobre cinema. Elle é rei nisso. E o Ennio tambem. Ennio Fontes. O homem da ‘Gargalhada de Buster Keaton’ Um colosso” (1928).

Paulo Mendes de Almeida para Fusco:

“Todos os Poemas Cronologicos me deixaram besta de bonitos que eles são. Exigimos, eu e uma tropa grande daqui, a continuação de Verde” (maio 1928)

Affonso Arinos manda poemas para Fusco:

“Ha pouco no Rio Manoel Bandeira me contou a historia de ‘Verde’ e de um manifesto que estavam fazendo pra vocês, elle Sergio, Rodrigo e eu pedi que botassem meu nome, mesmo sem ter lido o que era. Eu gosto dos seus poemas Rosario Fusco, de alguns de seus poemas, mesmo apesar da esculhambação que você passou nos meus em Verde e que vi aqui tempos depois mostrada pelo Carlos Drummond de Andrade. Eu sou poeta Rosario Fusco. Palavra de honra. Ai de mim que (palavra ilegivel). Não é graça é destino. Eu sou poeta talvez máo. Mas poeta” (24/11/27)

Sergio Milliet para Fusco. Recebeu Poemas Cronológicos:

“Com alegria. Ha cousas otimas. Alias o grupo ‘Verde’ está fazendo um lindo bonito. Vocês conhecem os americanos? Ha uma anthologia, em francez, que contem cousas interessantes. Falo disso por cousa do poema ‘Cataguazes’, leiam e vocês compreenderão esse ‘rapprochement’”

Pergunta se Fusco pode arranjar um agente em Cataguases para o “Diario Nacional”:

“Você já sabe é o jornal do Mario, do Couto e meu. Não é” (28/3/28)

Correia Junior para Fusco:

“Pois eu fui o 1º homem do mundo que no Paraná (boa terra, Ibituruna!.) fez arte nova. Arte bamba. Arte emmerdalhadora de sensos estheticos academicos. Portanto, ai vão uns troços meus” (s/d)

Paschoal Carlos Magno para Fusco:

“Que revista interessante até tenho pena de não ser modernista para colaborar nella” (7/1/29) z

Murillo Mendes para Fusco:

“Um pequeno reparo meio besta mas não faz mal: não dispenso o Monteiro no meu nome. É o nome materno” (27/5/29)

Mario também contatou Fusco com o Rio Grande do Sul — Ruy Cirne Lima e Augusto Meyer — mas pelo jeito não pegou, apesar do encantamento de Peixoto e Fusco por “Coração Verde”

Borges.

Por intermédio de Mario e de Ildefonso Falcão, cônsul do Brasil em Buenos Aires, Fusco estabelece alguns contatos com argentinos.

Norah Borges manda números de “Proa” para Fusco:

“Mi hermano, Jorge Luis Borges era uno de los directores. Ahora, Proa no sale más. Mi hermano admira mucho sus poemas y les envia un entusiasta saludo” (16/4/28).

Mario para Fusco:

“Você me pergunta na carta si li os artigos de Jorge Luiz Borges e El Idioma de los Argentinos. Principiei lendo e tudo ficou largado no meio com impossibilidade de ler e enjôo pelo Luiz Borges. Me parece que êle está ficando sentencioso, numa velhice prematura de academico cheio de fichas. Uma sabença muito de fachada, muito arquitetonica e com pouca engenharia. Em todo caso isto não passa dum juizo de . . . quem não leu. E você já sabe a estima intelectual que tenho pelo J.L. Borges” (13/11/28)

Finanças.

Fusco para Peixoto:

“A Verde foi um bruto sucesso aqui. Tou ganhando dinheiro”
(1927, depois do primeiro número).

Fusco para Peixoto:

“Não precisamos do dinheiro do Verde. Cave mais assignantes. Tá ouvindo?” (25/9/27)

Fusco para Peixoto:

“Os annunciantes deram o fora. Precisamos dinheiro. Mande os cobres, se for possível” (22/10/27)

Prudente de Moraes Neto para Fusco:

“quero saber da venda. Já perguntei isso e você respondeu: boa. Ora, seu Fusco, eu não quero adjectivos, quero numeros” (7/12/27).

Mario para Fusco:

“E agora reflitamos um bocado sobre a situação de Verde. Qual é de fato? Imagino que a pior possível. Vocês sem dinheiro pra sustentá-la, os annunciantes não querendo mais banca: o trouxa. Assinaturas ninguem não quer nem por amizade. Também fica feio a gente pedir assinatura pra uma coisa que não pode assegurar que saia o ano todo de assinatura, não é mesmo? Venda avulsa quasi nula ou nula. Verde é um fruto de ilusão, como Klaxon, como A Revista, como Estetica. Vocês carecem principiar matutando na possibilidade de matar Verde. Eu imagino que isto que falo vai doer feito relhada. Me desculpe si doer porém é a amizade mesmo que me obriga a falar assim. Também me doeu sangue a morte de Klaxon. Mas carece encarar a coisa mais esportivamente e menos romanticamente: si morrer a gente reconhece que morreu e pronto. Não tem nenhuma vergonha nem desastre nisso não. No verdadeiro esporte é tão nobre a gente reconhecer que perdeu como ganhar. E vejam o benefício que isto dá. Perdida uma partida a gente principia treinando pra outra desde que a gente reconheça que perdeu por me-

nos força. Si não reconhece como a lealdade esportiva manda, principia discutindo, perde tempo, sofre a amargura intoleravel do despeito, insulta os outros, juiz roubou, etc. e perde tempo e felicidade. Verde reconhecida como morta, vamos pensar noutra coisa, trabalhos novos, vida nova, esforço novo. Não vá desconfiar, imaginando que quero a morte de Verde e a peço. É o que quero menos neste mundo. Mas é a verdade. Si puderem botem mais um numero da revista pra fora, caçoando jovialmente da morte dela. Si não puderem não faz mal nenhum. Comigo vocês não tem compromisso nenhum. O que mandei foi dado pra Verde e não pro numero tal de Verde. Paguem dividas si houver e pronto. Agora: si fizerem questão de Verde aparecer segunda fase, conservo minha promessa, entro no numero dos marchantes a 10\$000, como 5 marchantes, isto é, mandarei 50\$000 mensais. Agora: não me ofereço pra arranjar outros. Pedir dinheiro, nem que seja pra outros e pra coisas justas, você não imagina: é intoleravel pra mim. Tenho dois amigos ricos, que aliás sei que andam assoberbados com os pedidos: dona Olivia Penteadó e Paulo Prado. Nunca jamais não fiz nenhum pedido pra eles. É mesmo por isso que justifico a amizade que tenho por eles” (8/6/28).

Morrer em Casa.

Camilo Soares para Peixoto:

“Não sei ao certo si vou pra São Paulo. Estou muito doente e aquilo lá fica muito longe. Si eu quizer morrer em casa tenho que viajar muito e isso é pau” (s/d)

Guilhermino para Peixoto:

“Enquanto isso Ascanio está doente. Levam o rapaz pra Santa Casa. Os medicos chegam e dizem pra levarem ele pra Cataguazes, que é melhor morrer em casa” (17/5/28)

Martins Mendes para Peixoto:

“Ascanio regressou de Belo Horizonte. Ainda não fui ve-lo, porem disseram-me que elle veio mais abatido. Aquelle nosso amigo é uma criança sem juizo. Abusa muito do estado de sua saude. Enfim. ” (s/d)

Henrique de Resende discursa no enterro. Coroas do prefeito Lobo, do chefe político Pedro Dutra, do deputado do distrito Sandoval

de Azevedo e de “os seus camaradas de Verde” (O Cataguazes, 13/1/1929).

AS CLASSES NOS “POEMAS CRONOLÓGICOS”

Henrique de Resende: A Sala

Na sala da fazenda, a mais ampla e a mais severa, oleografias antigas, trabalhadas no estrangeiro, pendem das paredes brancas. A um canto, o grande sofá de palha e de cabiúna e, além, as suas doze cadeiras pesadonas, espalhadas em grupo.

E os consólos antigos, com jarrões antigos; e o piano Pleyel datado de meio seculo; e, no alto, o vasto espelho circular com molduras douradas; e o lustre rodeado de candelabros; e os trincos das portas com as armas do Imperio; e o busto em gesso do avô fundador da fazenda; (. .)

Ascanio Lopes: Serão do menino pobre

Na sala pobre da casa da roça

Papae lia o jornal atrazado.

Mamãe ce-zia minhas meias rasgadas.

A luz fraca do lampeão iluminava a mesa

e deixava na parede um bordado de sombras.

Eu ficava a ler um livro de historias impossiveis — desde creança facinou-me o maravilhoso.

A's vezes Mamãe parava de costurar

—a vista estava cansada a luz era fraca e passava de leve a mão pelos meus cabelos numa caricia muda e silenciosa. (.)

Rosario Fusco: Sala de Gente Pobre

Um banco.

Uma mēsa.

Um quadro: Nossa Senhora.

Outro quadro: São José...

Um lampeão.(...)

A POESIA DE PHILIP LARKIN

Paulo Vizioli

Dentre os escritores ingleses do pós-guerra, Philip Larkin é, sem dúvida, um dos que quantitativamente menos produziram. De fato, sua obra literária, de 1945 até o início da presente década, se restringe a dois romances (*Jill*, 1946; e *A Girl in Winter*, 1947) e três volumes de poesias (*The North Ship*, 1945; *The Less Deceived*, 1955; e *The Whitsun Weddings*, 1964), além de alguns poemas esparsos e artigos sobre jazz e literatura. Apesar disso, é considerado pela maioria dos críticos como um dos maiores e mais significativos representantes da nova poesia inglesa. Segundo Anthony Thwaite, ele

“tem recebido elogios mais amplos e mais sinceros que qualquer outro poeta” de sua época (1);

G.S.Fraser, por sua vez, afirma que ele

“tem geralmente sido igualado a Thom Gunn como um dos mais eminentes poetas desta geração” (2);

idêntica opinião pode ser encontrada em John Press, que, por outro lado, procura ressaltar a justiça dessa quase unânime aclamação crítica (3); para Alun R. Jones, escrevendo em 1962, ele

“é, certamente, o poeta inglês mais influente da última década” (4);

(1). — THWAITE, Anthony, *Contemporary English Poetry: An Introduction*, Heinemann, London, 1959, p. 148.

(2). — FRASER, G.S., *The Modern Writer and His World*, Penguin Books, 1970, p. 346.

(3). — Cf. PRESS, John, *Rule & Energy: Trends in British Poetry Since the Second World War*, Oxford University Press, London, 1963, p. 97.

(4). — JONES, Alun R., “The Poetry of Philip Larkin: A Note on Transatlantic Culture”, *Western Humanities Review*, XVI, 1962 (p. 143-152). p. 144.

e, enfim, para John Wain, reiterando um ponto de vista de Donald Davie, Larkin é

“o Poeta Laureado não-oficial da Inglaterra de hoje” (5)

É verdade que, em meio a esse verdadeiro coro de exaltação, algumas vozes dissonantes podem ser ouvidas, ora acusando o poeta de paroquialismo e derrotismo, ora apontando algumas de suas deficiências técnicas ou criticando o caráter estático de sua obra. Entretanto, é interessante observar que tais restrições partem sobretudo de autores norte-americanos (que, integrados no ambiente literário dos Estados Unidos de hoje, pouco se esforçam para compreender a situação inglesa), ou, então, de críticos britânicos que, ansiando por um retorno ao internacionalismo poético de um Eliot ou de um Pound, não se conformam com o estado presente das letras em seu país. Entre os primeiros, podemos incluir M.L. Rosenthal, ou Derek Stanford, para o qual não apenas Larkin, mas todos os seus companheiros do antigo grupo *angry*,

“são singularmente deficientes quanto a uma cultura de idéias gerais” (6);

entre os segundos, temos Charles Tomlinson, que, em um de seus artigos, escreveu que

“difícilmente se pode pensar num movimento, em que ele [Larkin] é o astro principal, como tendo a energia suficiente para afetar os destinos extremos da poesia inglesa” (7)

A verdade é que, salvo raras exceções, nem os numerosos elogios, nem as menos freqüentes condenações, se baseiam numa análise cuidadosa dos textos. Quase todos têm o sabor de manifestações de entusiasmos momentâneos ou de aversões pessoais que se fundamentam, quando muito, em aspectos isolados e fragmentários da obra em questão ou em vagas impressões gerais. Cremos que já é tempo de se tentar um exame mais objetivo da poesia de Philip Larkin, um exame que procure avaliar a extensão e os limites de sua temática, apontar os seus méritos e as suas possíveis falhas de natureza técnica, e, ao mesmo

(5). — WAIN, John, “Engagement or Withdrawal? Some Notes on the Work of Philip Larkin”, *The Critical Quarterly*, VI, 1964 (p. 167-178), p. 172.

(6). — STANFORD, Derek, “Beatniks and Angry Young Men”, *Meanjin*, University of Melbourne (Australia), XVII, 1958 (p. 413-9), p. 417.

(7). — TOMLINSON, Charles, “Poetry Today”, apud Boris Ford (Ed.), *The Pelican Guide to English Literature — Vol. 7 — The Modern Age*, Penguin Books, 1963, p. 471-2.

tempo, apresentar uma visão de conjunto da obra que revele até que ponto ela constitui um todo orgânico. E é isso que, dentro de suas limitações de espaço, pretende este nosso artigo.

*

Poderíamos começar a discussão da temática de Philip Larkin com as palavras que Luís Gastão Leães empregou, ao concluir um artigo a respeito do poeta, para demonstrar a sua importância no cenário das letras inglesas de hoje:

“Aí está a explicação da popularidade de Larkin: sua atualidade .É o poeta da pequena burguesia, numa época e num país que à pequena burguesia pertence todo o povo” (8)

Sem dúvida alguma, Larkin reflete plenamente as ansiedades e preocupações, as atitudes e a mentalidade da classe média da Inglaterra atual, encarnando muito bem o intelectual do pós-guerra, ávido de participação mas, ao mesmo tempo, temeroso dela, impelido por suas origens humildes à simpatia humana e às grandes causas sociais, mas profundamente desconfiado dos gestos muito vistosos e das frases grandiloqüentes. E, a exemplo do que sucede a quase todos os seus contemporâneos, por trás dessa reticência toda há uma forte sensação de falta de raízes. É justamente com a abordagem dessa questão que a temática de Larkin começa a transcender as limitações de tempo e de lugar, deixando de ser apenas *atual*, — como quer Luís Gastão Leães, — para adquirir um interesse *permanente*. De fato, como bem lembra a notável poetisa inglesa Elizabeth Jeannings (9),

“esta sensação de desenraizamento, de marginalização, que muitos poetas têm hoje, é mais que um problema externo, temporal, mais que o resultado de certas formas de governo ou de ideologia”;

é algo que, de certa maneira, se encontra nas camadas mais profundas do próprio ato da criação poética, em todas as eras. Isso já nos permite prever, na temática de Larkin, uma considerável dose de universalismo, o que, em última análise, será um dos fatores principais, — se bem que não o único, — de seu grande sucesso junto à crítica. Muitos, é verdade, não são capazes de perceber esse aspecto fundamental de sua obra, pois ele sempre aparece envolto por alusões à realidade

(8). — LEÃES, Luís Gastão, “O Poeta de Bicicleta”, *Suplemento Literário, Estado de São Paulo*, 15 de outubro de 1966, p. 3.

(9) — JENNINGS, Elizabeth, “The Difficult Balance” *The London Magazine*, VI, ix, 1959 (p. 27-30), p. 28.

inglesa do momento e aos problemas pessoais do autor. Aliás, poderíamos dizer que um de seus maiores méritos é, exatamente, essa capacidade de abordar temas universais e abstratos sem jamais desvinculá-los de situações concretas no âmbito de sua sociedade, as quais, por sua vez, surgem harmoniosamente fundidas com as suas próprias inquietações como indivíduo. Tentaremos, a seguir, demonstrar como se desenvolvem essas várias linhas temáticas através de referências a poemas de *The Less Deceived*, que foi o volume que praticamente consagrou o autor.

Antes de mais nada, notamos nesse livro a presença de algumas composições que em nada diferem, pelo conteúdo e pela forma, dos versos escritos pelos demais poetas do *Movimento*, — ou seja, do grupo *angry*, — com o qual Larkin a princípio se identificava. Uma delas é, por exemplo, “Wires”, um protesto contra as limitações impostas pelo *establishment* às aspirações mais profundas da nova geração inglesa; outra é “Myxomatosis”, que toma essa técnica desumana de combate à praga dos coelhos como ponto de partida para uma condenação mais ampla das diretrizes governamentais. São poemas muito semelhantes aos que, naquela época, eram publicados por Amis, Wain e outros companheiros do autor. Neles encontramos o mesmo rancor, a mesma simpatia pelas vítimas, o mesmo sentimento de impotência e, nas entrelinhas, o mesmo receio de comprometimento. Como afirma Charles I. Glicksberg, são todos eles escritores que “se recusam a engajar-se”, embora queiram

“participar construtivamente da vida social em termos próprios e honrosos” (10)

Larkin, entretanto, começa a diferenciar-se de seus colegas quando sai em busca das causas dessa impotência. É verdade que, assim como eles, encontra-as na sua falta de raízes, a respeito da qual assim se exprime no poema “Places, Loved Ones”:

“No, I have never found
The place where I could say
This is my proper ground,
Here I shall stay;
Nor met that special one
Who has an instant claim
On everything I own
Down to my name;” (11)

(10). — GLICKSBERG, Charles I., “The Literature of the Angry Young Men”, *Colorado Quarterly*, VIII, 1960 (p. 293-303), p. 295.

(11) — LARKIN, Philip, *The Less Deceived*, The Marvell Press, Hessle, East Yorkshire, 1955, p. 16.

Trata-se, evidentemente, de um problema pessoal, focalizado também em “I Remember, I Remember”, onde o poeta, reproduzindo um diálogo no trem, durante uma parada na cidade de Coventry, sua terra natal, escreveu o seguinte:

“‘Was that’, my friend smiled, ‘where you “have your roots”?’
No, only where my childhood was unspent,
I wanted to retort, just where I started:” (12)

Ao contrário de seus contemporâneos, porém, Philip Larkin sabe fundir perfeitamente o tema da falta de raízes pessoais com o tema da falta de raízes de sua geração, de modo que ambos se interpenetram e se completam. Um ilustra e justifica o outro. E em nenhum lugar de sua obra essa fusão é tão harmoniosa quanto em “Church Going”, seu poema mais célebre e mais discutido. As primeiras estrofes focalizam o próprio autor, solitário, prosaico, interrompendo um passeio de bicicleta para visitar uma igreja; nas estrofes seguintes, o foco de atenção vai paulatinamente se desviando do narrador para o ambiente, e daí para considerações sobre o destino das artes, da religião e da própria humanidade; enfim, na última estrofe, o poema atinge um clímax que representa uma das mais precisas colocações do problema da falta de raízes, agora não mais no âmbito individual, ou cultural do país, mas na esfera universal, com inquietações espirituais que são de hoje e de sempre:

“A serious house on serious earth it is,
In whose blent air all our compulsions meet,
Are recognised, and robed as destinies.
And that much can never be obsolete,
Since someone will forever be surprising
A hunger in himself to be more serious,
And gravitating with it to this ground,
Which, he once heard, was proper to grow wise in,
If only that so many dead lie around” (13)

Tendo tomado consciência dessa falta de raízes, que torna ainda mais trágica a condição humana, o poeta decide enfrentar o problema da única maneira que lhe parece acertada: com absoluta honestidade. Também aqui seu caminho converge com o de seus contemporâneos. Mas diverge novamente quanto à profundidade e à seriedade com que analisa as implicações dessa atitude. Para ele, a honestidade significa a renúncia a toda e qualquer forma de ilusão, sobretudo porque esta,

(12). — *Id.*, *ibid.*, p. 38.

(13). — *Id.* *ibid.*, p. 29.

propiciando uma fuga temporária da penosa realidade, acarreta sofrimentos ainda maiores, ao sobrevir o inevitável desengano. Não é de se estranhar, portanto, que seu segundo volume de poesia se intitule *The Less Deceived*, isto é, “os menos enganados”

Prosseguindo nessa linha, Larkin localiza a origem da ilusão no Tempo, no hábito que as pessoas têm de viver, no presente, em função do passado (recordações sentimentais) ou do futuro (ambições e temores), ou de ambos. Por isso, o tempo deve ser rejeitado. Como muito bem constatou Alun R. Jones,

“sua rejeição do passado, o passado literário e o seu próprio, faz parte do esquema de seu pensamento, segundo o qual só podemos conhecer com honestidade o presente, o agora, e a este não podemos corresponder com honestidade se nos comprometemos simultaneamente com o futuro — o passado é passado, e o futuro, neutro’ Swift acreditava que a maioria das pessoas está sempre se preparando para viver em outra época, e é esta ilusão que Larkin repele” (14)

Inúmeros são os poemas de *The Less Deceived* que desenvolvem esses pontos de vista em relação ao problema do tempo. “Whatever Happened?”, “Maiden Name” e o excelente “Lines on a Young Lady’s Protograph Album”, por exemplo, alertam os leitores sobre os perigos de um apego muito grande ao passado; “Next, Please” e “Skin”, para citarmos apenas dois exemplos, advertem, por outro lado, sobre as armadilhas que se escondem nos sonhos do futuro. Em poucos trabalhos, porém, o autor é tão explícito a esse respeito como em “Triple Time”, que julgamos conveniente transcrever na íntegra:

“This empty street, this sky to blandness scoured,
This air, a little indistinct with autumn
Like a reflection, constitute the present —
A time traditionally soured,
A time unrecommended by event.

But equally they make up something else:
This is the future furthest childhood saw
Between long houses, under travelling skies,
Heard in contending bells —
An air lambent with adult enterprise,

(14) — JONES, Alun R., *op. cit.*, p. 147.

And on another day will be the past.
A valley cropped by fat neglected chances
That we insensately forbore to fleece.
On this we blame our last
Threadbare perspectives, seasonal decrease” (15)

Essas preocupações nos trazem à lembrança T.S.Eliot, que, nas peças de teatro e principalmente nos poemas de *Four Quartets*, também abordou o mesmo problema. Mas, enquanto para Eliot é possível transcender o tempo (apesar de ele ser aparentemente “irredimível”) e alcançar a atemporalidade que se identifica com a perfeição espiritual e com o Absoluto, para Philip Larkin, condenado ao ceticismo pela falta de raízes, o tempo é *literalmente* “irredimível”, e não se pode escapar do presente. Assim, eliminado o Tempo, a fonte das ilusões, resta-lhe o Espaço, a dura realidade do instante em que se vive, fragmentário, mas pelo menos palpável. E é no espaço, na fidelidade à realidade sensível, que o poeta deve buscar os seus significados, funcionando como uma espécie de câmara fotográfica. Aliás, esse aspecto da poesia de Larkin é tão importante, que Patricia Ball, num artigo denominado “The Photographic Art”, chegou a considerá-lo a sua característica fundamental, com reflexos não apenas nas técnicas de abordagem, mas também em certos pormenores, — como as referências diretas à fotografia, que aparecem em “Lines on a Young Lady’s Photograph Album”, e o uso de expressões significativas, como *kodak-distant*, em “Whatever Happened?” (16)

A procura de significados somente no espaço impõe, entretanto, limitações muito sérias, — e o poeta sabe disso. Mas entre esta solução precária e uma solução em que ele não acredita preferiu a primeira, conservando a sua própria integridade. E não podemos sequer argüi-lo de pessimista, como têm feito alguns, pois o pessimismo implica numa atitude negativista fundamentada quase sempre em dados subjetivos, enquanto Larkin pesou cuidadosamente todas as suas possibilidades. Desprovido de raízes, incapaz de transcender o tempo e de atingir metas mais elevadas, — estribado na fé ou na tradição, — contenta-se com a sinceridade, rejeita as ilusões e, através do exemplo, ensina a resignação. Ele tem que aceitar a sua condição de pequeno burguês, rodeado por pequenos burgueses materialistas e hipócritas, que retrata no poema “Toads” Nem mesmo acredita na decisão dos

(15). — LARKIN, Philip, *op. cit.*, p. 35.

(16). — BALL, Patricia, “The Photographic Art”, *Review of English Literature*, Leeds, Vol. 3, Nº 2, 1962, p. 50-8. — A autora também considera “arte fotográfica” a poesia de Kingsley Amis e John Wain, onde aparece a mesma fidelidade à realidade exterior, se bem que em grau menor e sem a mesma consistência.

suicidas, daqueles que dizem “adeus a tudo isso” num gesto suspeito como todos os gestos românticos, e se conforma, como afirma ironicamente em “Poetry of Departures”, com “livros, porcelanas, uma vida repreensivelmente perfeita” Reconhece que sua vida não tem sentido, admite a solidão (como o faz em “No Road”) e, às vezes, confessa que no fundo ele a deseja, como em “Wants”:

“Beyond all this, the wish to be alone:
However the sky grows dark with invitation-cards
However we follow the printed directions of sex
However the family is photographed under the flagstaff —
Beyond all this, the wish to be alone” (17)

Vê-se claramente, porém, que a solidão aqui representa a sua libertação do mundo pequeno-burguês, não uma fuga à responsabilidade. Como foi dito antes, o poeta não quer o engajamento, mas não desiste da participação em seus próprios termos; ele pretende se comunicar e descobrir um sentido para a vida, a dele mesmo e a dos outros. Mas, sempre desconfiado das ilusões, não encontra saídas fáceis, e, ao contrário de outros (inclusive dentro do próprio movimento *angry*), não se satisfaz nem com o refúgio oferecido pela natureza, — como podemos verificar no poema “Spring”, — nem com os contactos propiciados pelo sexo, nem com o consolo da arte. Podemos, por exemplo, ilustrar sua atitude de suspeita em relação a esta última, citando “Reasons for Attendance”, em que o autor, ao assistir a um número de dança na televisão (uma forma de arte), pondera:

“What calls me is that lifted, rough-tongued bell
(Art, if you like) whose individual sound
Insists I too am individual.
It speaks; I hear; others may hear as well,

But not for me, nor for them; and so
With happiness. Therefore I stay outside,
Believing this; and they maul to and fro,
Believing that; and both are satisfied,
If no one has just misjudged himself. Or lied” (18)

Fechadas todas essas portas, Larkin chega à conclusão, em poemas como “At Grass” e “Deceptions”, de que a única realidade é o sofrimento: apenas “o sofrimento é exato” E a única participação que lhe é possível é a simpatia humana. Aliás, a sua luta contra as ilusões,

(17). — LARKIN, Philip, *op. cit.*, p. 22.

(18) — *Id.*, *ibid.*, p. 18.

contra a intensificação desnecessária da dor, é um aspecto dessa participação.

São esses os pontos básicos da temática de Larkin. Como pudemos ver, ela tem muitos elementos em comum com as de outros poetas contemporâneos. Mas o que distingue Larkin dos demais, — como esperamos haver demonstrado, — é a maneira como ele sabe integrar todas essas diferentes preocupações e dar ao conjunto um tratamento maduro e equilibrado, que lhe permite, partindo sempre de situações prosaicas, e sem lances melodramáticos, chegar a uma visão verdadeiramente trágica da condição humana. Daí sua universalidade.

*

A importância da temática de Larkin certamente o coloca acima da média de seus contemporâneos ingleses, justificando em parte a extraordinária aclamação crítica que o autor recebeu. Entretanto, apesar de sua indiscutível relevância, esse aspecto, sozinho, não basta para torná-lo um grande poeta. É de se esperar que um poeta tenha *o que dizer*; mas é igualmente indispensável que saiba *como dizê-lo*, isto é, que seja capaz de revestir seu conteúdo com uma forma que lhe esteja intimamente ligada, constituindo um todo verdadeiramente orgânico (como já queria Coleridge, no século passado). E, felizmente, a obra de Larkin preenche de modo completo todos esses requisitos. É o que tentaremos demonstrar a seguir.

Do ponto de vista formal, a primeira impressão que temos é que a poesia de Philip Larkin se baseia, toda ela, num intrincado *jogo de contrários*, sustentado por uma ironia constante e sutil. Esse processo é obviamente ditado por uma consciência que, como verificamos, se divide entre o ceticismo, o medo das ilusões, e o desejo de descobrir na vida algum valor positivo. Num dos melhores artigos já publicados a respeito dessa obra, assim descreve Alun R. Jones as suas características:

“A força da poesia de Philip Larkin jaz na pura elegância de seu artesanato, no frio distanciamento entre o autor e os versos, e no tom. É significativo o tom — em Larkin, uma delicada mas precisa ironia, que interrompe continuamente a compostura do poema, e que, embora em grande parte voltada para o próprio autor, é também usada como recurso defensivo que lhe permite definir a ambigüidade de sua posição. Larkin está abrindo novos caminhos dentro da poesia inglesa; sua poesia define as atitudes de sua época, em sua preocupação com o mundo do indivíduo que não deseja comprometer-se com idéias (filosóficas, sociais, ou mesmo pessoais), e, ao mesmo tempo,

com um mundo que, apesar de tudo, se interessa por essas questões. Ele conseguiu produzir um tipo de poesia na qual é capaz de criar um espaço, uma tensão, entre si próprio e o poema, e, dentro desse espaço, manipular, principalmente através da ironia (a manutenção simultânea de duas ou mais atitudes frequentemente contraditórias), uma gama considerável de posturas, que esclarece com perspicácia e vigor” (19)

Essa característica da obra de Larkin, — que Alun R. Jones descreve como

“a manutenção simultânea de duas ou mais atitudes frequentemente contraditórias”,

e que nós definimos acima como um intrincado “jogo de contrários”, — lembra a poesia de Robert Frost, toda ela também fundamentada em idêntico procedimento. Em Frost, porém, tal método funciona sobretudo como um recurso para alcançar a objetividade, pois, indo do concreto para o abstrato, leva naturalmente o leitor à aceitação, ou pelo menos à compreensão, dos pontos de vista do poeta, evidenciados pelos contrastes. A não ser raramente, como no famoso “Mending Wall”, o conflito de posições pode gerar incertezas. Em Larkin, pelo contrário, é a ambigüidade que, propositadamente, predomina, uma vez que quase sempre os contrários se auto-anulam.

Outro ponto a ressaltar é que o jogo dos contrários, na obra larkiniana, não se restringe às situações descritas; permeia todos os seus aspectos, desde a métrica e as qualidades sonoras, até as imagens e o tom. Vejamos, em primeiro lugar, a *métrica* e as *qualidades sonoras*, e observemos como o poeta as utiliza nas duas últimas estrofes de “Next, Please” (embora qualquer outro exemplo, tomado ao acaso, possa servir):

“We think each one will heave to and unload
All good into our lives, all we are owed
For waiting so devoutly and so long.
But we are wrong:

Only one ship is seeking us, a black —
Sailed unfamiliar, towing at her back
A huge and birdless silence. In her wake
No waters breed or break” (20)

(19). — JONES, Alun R., *op. cit.*, p. 146.

(20). — LARKIN, Philip, *op. cit.*, p. 20.

Se escandirmos os versos da primeira dessas estrofes, verificaremos que ela é formada por três pentâmetros jâmbicos e um dímeter, igualmente jâmbico; notaremos também que são versos irregulares, com uma sílaba a mais no primeiro verso, e com um certo número de acentos fracos onde as tônicas eram esperadas; descobriremos, enfim, que existem vários pés com dupla acentuação (“hovering accents”), e outros com a acentuação invertida (“inverted feet”). Todas essas irregularidades, entretanto, estão perfeitamente dentro da prática habitual dos poetas ingleses, desde os tempos mais remotos, de modo que a métrica de Larkin pode ser considerada tradicional. É o que também se constata no que diz respeito às rimas: temos aqui rimas paralelas perfeitas (unload/owed; long/wrong), — e ainda quando, em outras partes do poema, apresentam anomalias (rimas convencionais ou visuais), em nada destoam dos procedimentos consagrados. Finalmente, outro aspecto a ser notado é que, nos momento de maior intensidade emotiva, mais ainda se avizinha o autor dos padrões e das técnicas pré-estabelecidas. É o que ocorre na estrofe final de “Next, Please”, onde, especialmente nos dois últimos versos, ao lado de uma maior regularidade métrica, nos deparamos com a presença de qualidades sonoras, — como vogais longas e variadas (que sugerem solenidade e mistério), consonância (*birdless silence*), e aliteração (*wake, waters; breed, break*), — que, se bem que empregadas com muita sensibilidade, repetem um dos recursos mais comuns da poesia inglesa, do passado e de sempre. Em contraste com esse convencionalismo da métrica e das qualidades sonoras, há, porém, as estruturas sintáticas quase sempre diretas e simples, o vocabulário extraído principalmente do linguajar cotidiano, o tom coloquial e até mesmo, — poderíamos dizer, — descuidado. O tradicionalismo da métrica se reveste de uma seriedade, de uma segurança e de uma pretensão que são imediatamente desmentidas pela informalidade, pelas vacilações (como veremos adiante) e pela casualidade do tom conversacional. E aí está a primeira manifestação do “jogo dos contrários”, que caracteriza a poesia de Larkin.

Outra manifestação do referido jogo pode ser encontrada no próprio *tom*, a cujas “vacilações” acabamos de aludir. Como o leitor provavelmente observou, ao ler as duas quadras do poema “Next, Please” que citamos há pouco, o tom da primeira estrofe é mais coloquial que o da segunda. Isso não é, de forma alguma, atípico da poesia em questão. Larkin sistematicamente contrasta palavras, versos e até estrofes inteiras, colocando lado a lado o corriqueiro e o sublime, o solene e o jocoso. Talvez nenhum poema seu illustre melhor essa técnica que o já mencionado “Church Going”, onde, a par de expressões da linguagem diária, como “Once I am sure there’s nothing going on/ I step inside”, ou “Hatless, I take off/My cycleclips”, — que, no con-

texto, até soam irreverentes, — encontramos trechos sentenciosos e “poéticos”, como “A serious house on serious earth it is/ In whose blent air all our compulsions meet/. Are recognised, and robed as destinies” Infelizmente, poucos críticos entenderam a finalidade, ou o alcance, de tal procedimento. Para a maioria, a inserção de frases banais num contexto sério constitui uma falha, um desvio da sensibilidade, uma excrescência que se dispõem a perdoar em vista das demais qualidades. Entre eles está John Press, que, em *Rule & Energy*, afirma que, na tentativa de criar um narrador popular e desprezencioso, Larkin pôs em sua boca termos vulgares e impróprios, tornando-o inconvincente, uma vez que tal personagem jamais seria capaz de atingir o tom elevado que lhe é atribuído no final de “Church Going” E prossegue: “Tendo reconhecido esse defeito, podemos então apreciar os méritos do poema” (21) Em nenhum momento Press admite a possibilidade de o narrador ser o próprio autor, isto é, alguém capaz de meditar com profundidade, mas que, receoso da seriedade implícita nesse ato (por suspeitar constantemente do valor de suas próprias conclusões), é levado inconscientemente a temperá-la com algumas trivialidades. Isso faz parte, como pudemos ver, do processo criativo do poeta, que, como é óbvio, não foi plenamente compreendido por aquele crítico.

Prova disso é que outras manifestações paralelas do mesmo processo podem ser percebidas em Philip Larkin, — por exemplo, em seu emprego das *imagens*. Novamente nos deparamos aqui com o jogo dos contrários: o concreto versus o abstrato, o misterioso contraposto ao cotidiano. São imagens fundamentalmente paradoxais, que muitas vezes, justapostas, se eliminam mutuamente, perdendo-se de propósito na indecisão e na ambigüidade. É o que podemos observar no poema “Deceptions” (22), uma demonstração de simpatia humana por uma jovem que fora brutalmente violentada. Assim descreve o poeta o estado de espírito da moça:

“All the unhurried day
Your mind lay open like a drawer of knives”

Antes de tudo, notamos aí sua habilidade em evocar o abstrato através de algo tão concreto como “uma gaveta de facas” Mas não é só. A própria imagem da gaveta de facas encerra aspectos contraditórios, pois, de um lado, sugere um objeto familiar, encontrável em qualquer cozinha, e, de outro, contém fortes insinuações de mistério e de perigo, pela violência em potencial que representa. Não menos interes-

(21) — PRESS, John, *op. cit.*, p. 103.

(22) — LARKIN, Philip, *op. cit.*, p. 37

sante é a imagem final do poema, segundo a qual o violador, ao cometer o crime, veio “irromper no sótão desolado da satisfação” (“To burst into fulfilment’s desolate attic”). Outra vez nos parece o abstrato retratado com precisão por meio do concreto, e outra vez se pode sentir o entrechoque dos elementos básicos da imagem (“sótão desolado” é igual a “satisfação”), criando um paradoxo que mostra obliquamente como a ilusão se dilui no desengano. E o resultado, como sempre, é a ambigüidade: para quem, afinal, se volta a simpatia do poeta? Para a vítima ou para o criminoso? Ou para ambos? Mas, nesse caso, quem é a vítima e quem o criminoso? Não seria a jovem com uma mente que se parece com uma “gaveta de facas”, uma criminosa em potencial? E não seria o violador, irrompendo na desilusão, uma espécie de vítima? — Como se vê, as imagens são ambíguas, mas de uma ambigüidade preñhe de sentido.

É preciso reconhecer, entretanto, que nem sempre essas manifestações do “jogo dos contrários” têm a mesma força expressiva. Uma prova disso é a maneira como o poeta se serve da técnica das *citações literárias*, tão freqüente e tão eficaz na poesia de T.S. Eliot e outros. Para muitos a afirmação que acabamos de fazer parecerá surpreendente, pois Philip Larkin sempre depôs a favor de uma poesia atual, simples e direta, livre da literatice e das injunções da tradição. E a maioria dos críticos o toma ao pé da letra. É o que faz T.J. Ross, o qual, após dizer, num artigo, que Amis, Wain e Larkin recusam qualquer tentativa óbvia de universalidade e desprezam o “exibicionismo das citações” (o que, convém lembrar, não é a mesma coisa que desprezar as “citações”), procura corroborar as suas palavras com a seguinte declaração do autor de *The Less Deceived*:

“ . . sempre fiz questão de não saber o que é poesia, ou como ler uma página, ou qual a função do mito. É fatal a quem quer que seja decidir intelectualmente o que vem a ser boa poesia, pois então se verá moralmente obrigado a tentar escrevê-la. . . Creio que cada poema deve ser o seu próprio universo recém-criado, e, portanto, não acredito nem na “tradição”, nem num rateio comum de mitos, nem em alusões casuais dentro do poema a outros poemas ou poetas, prática esta que para mim é tão desagradável quanto a conversa dos serviçais subalternos da literatura, procurando mostrar a todo custo que conhecem as pessoas certas” (23)

(23). — Apud Ross, T.J., “The Image of Another Creature: A Perspective on Contemporary English Poetry”, *Connotation*, Fairleigh Dickinson University, New Jersey, I, ii, 1962 (p. 15-25), p. 20-1.

Já o crítico John Press reconhece a existência de “citações” em Larkin, mas julga que são muito escassas, e não entende claramente a sua função. Assim, depois de descobrir ecos de Hood, Lewis Carroll e Tennyson, em diferentes poemas, comenta:

“Por que as referências a Hood, Carroll e Tennyson são mais válidas que as referências a Vergílio, Baudelaire e Dante? Nenhum poeta pode, sem impor a si mesmo uma desvantagem limitadora e desnecessária, desprezar a sua herança ou livrar-se das responsabilidades da arte” (24)

Isso demonstra o quanto essa poesia ainda precisa ser explorada, a fim de ser compreendida e receber uma avaliação mais justa. Na verdade, o uso de citações na obra de Larkin é bem mais extenso do que Press imagina, — ou do que o próprio poeta gosta de admitir. Além de Hood, Carroll e Tennyson, nela podemos encontrar alusões a Davies, a Wordsworth e a inúmeros outros. Até mesmo o poeta “metafísico” do século XVII, George Herbert, um dos favoritos de Eliot, encontra eco em seus versos; para comprová-lo, basta que comparemos a já citada imagem de Larkin, em “Deceptions”,

“Your mind lay open like a drawer of knives”,

com o verso de Herbert,

“My thoughts are all a case of knives” (25)

Obviamente, a finalidade desse recurso é também o de criar ambigüidade e ironia (o poeta, despretençioso e popular, anseia por se libertar de sua herança cultural, mas não consegue), constituindo, portanto, uma outra manifestação do “jogo dos contrários”, a completar as já verificadas na métrica e qualidades sonoras, no tom e nas imagens. Seu grande inconveniente, porém, é que, ao contrário dos outros aspectos analisados, ela quase sempre passa despercebida, perdendo o seu efeito expressivo. O mesmo acontece, aliás, com o próprio T. S. Eliot em algumas de suas peças de teatro, — como *The Cocktail Party*. Desejando impedir que a presença muito óbvia dos elementos poéticos prejudicasse o realismo das peças, Eliot os utilizou com muito cuidado, fazendo, entre outras coisas, que a localização das suas tão ca-

(24) — PRESS, John, *op. cit.*, p. 99.

(25) — HERBERT, George, “Affliction IV”, apud *The Major Metaphysical Poets*, edited by HONIG, Edwin and WILLIAMS, Oscar, New York, 1969, p. 393.

racterísticas “citações literárias” se tornasse extremamente difícil. Por isso mesmo, Bamber Gascoigne disse que, nessas peças, o autor,

“em sua determinação de fazer os porcos aceitarem as suas pérolas, acabou por escondê-las quase inteiramente na lavagem”
(26)

Crítica semelhante pode ser feita ao emprego das citações na obra poética de Philip Larkin. Este, porém, não constitui um defeito grave, pois, se é verdade que deixa de enriquecer o contexto em que se insere, também é verdade que não chega a prejudicá-lo.

*

Procuramos demonstrar até aqui os méritos da poesia de Larkin baseando-nos, primeiro, em sua temática, que, embora bastante fiel às inquietações da geração do pós-guerra na Grã-Bretanha, transcende muitas vezes o interesse local; e, segundo, em sua forma, que se adapta perfeitamente ao conteúdo, refletindo, através de um jogo de contrários muito complexo, as dúvidas e as angústias profundamente humanas do autor. Acreditamos, com isso, haver retificado alguns dos pontos de vista que a crítica atual, ainda que quase sempre elogiosa e bem intencionada, tem inculcado em seus leitores, fazendo-os crer que Larkin é um poeta sensível mas provinciano, hábil mas tecnicamente limitado, uma vez que se serve de recursos aparentemente sem muita funcionalidade e lançados ao acaso, como se não formassem um todo orgânico.

Mas outras opiniões, a meu ver, errôneas ainda persistem, e uma delas é que a obra de Philip Larkin, tomada no conjunto, é excessivamente estática, com pouquíssimos indícios de evolução temática ou formal. Antes de concluirmos o presente estudo, gostaríamos de dizer algumas palavras também a respeito dessa questão. Como o leitor deve ter notado, toda a nossa discussão da obra larkiniana se fundamentou, até agora, em dados extraídos de apenas um livro, *The Less Deceived*, o segundo volume publicado pelo autor, e aquele que lhe trouxe notoriedade. Quando comparamos essa obra, que é de 1955, com *The North Ship*, dada a lume em 1944, facilmente verificamos como, nesse período de onze anos, o poeta amadureceu, passando de uma temática caracterizada ainda por atitudes românticas e pouco relacionada com as circunstâncias do momento, e de um estilo pesadamente calcado em W.B. Yeats, Thomas Hardy e Robert Graves (como ele próprio reconhece no Prefácio que escreveu para a edição de

(26). — GASCOIGNE, Bamber, *Twentieth-Century Drama*, Hutchinson University Library, London, 1967, p. 66.

1966), para as inquietações profundas e para a forma equilibrada e pessoal que distinguem o seu trabalho posterior. Para que os leitores julguem por si mesmos, transcrevemos abaixo o poema XXIX, bastante representativo do volume *The North Ship*:

“Pour away that youth
That overflows the heart
Into hair and mouth;
Take the grave’s part,
Tell the bone’s truth.

Throw away that youth
That jewel in the head
That bronze in the breath;
Walk with the dead
For fear of death” (27)

Não há dúvida de que os versos são de boa qualidade. Mas, quando os cotejamos com os citados anteriormente no corpo deste artigo, percebemos neles um defeito fundamental: são derivativos. O tom se parece muito com o de Robert Graves, a métrica e as imagens lembram W.B. Yeats. E isso claramente demonstra a acentuada evolução do autor

Contudo, poder-se-á objetar que ninguém duvida do desenvolvimento artístico de Larkin em relação a essa primeira fase, que foi reconhecidamente de aprendizagem; o que se condena nele é a incapacidade de evoluir depois de 1955. Ele teria se cristalizado em torno das formas e atitudes de *The Less Deceived*, como se, após uma árdua escalada inicial, tivesse atingido um “plateau” de certa elevação, mas dele nunca mais pôde sair. De fato, essa é a opinião de muitos críticos, entre os quais John Press, em *Rule & Energy*. (28)

A análise de *The Whitsun Weddings* não confirma, entretanto, esse ponto de vista. Pelo contrário, esse livro, que é de 1864, não só revela uma pequena, mas segura, evolução temática, como também apresenta traços significativos de evolução formal. E, felizmente, alguns poucos estudiosos de Larkin já constataram isso. É o caso, por exemplo, de Robin Skelton, que elogia o terceiro volume do autor, porque mostra um sensível progresso em relação ao segundo. (29) É

(27). — LARKIN, Philip, *The North Ship*, Faber and Faber, London (re-edição), 1966, p. 42.

(28). — Cf. PRESS, John, *op. cit.*, p. 105.

(29). — Cf. SKELTON, Robin, “Britannia’s Muse”, *Massachusetts Review* (University of Massachusetts), V, 1964 (p. 725-37), p. 732.

também o caso de Alun R. Jones, para quem *The Whitsun Weddings* prova a evolução do verso de Larkin, que se tornou mais livre e mais flexível. (30) Podemos comprovar a veracidade desta última afirmação com os seguintes versos, extraídos do poema que dá título ao volume:

“All afternoon, through the tall heat that slept
For miles inland,
A slow and stopping curve southwards we kept.
Wide forms went by, short-shadowed cattle, and
Canals with floatings of industrial froth;” (31)

Essa pequena amostra, com suas acentuadas irregularidades rítmicas, com sua variedade métrica e com seus “enjambements” que forçam o aparecimento de inesperadas pausas internas, — lembrando um pouco os versos “dinâmicos” da última fase de William Carlos Williams, — já basta para nos deixar perceber uma fluência, uma naturalidade e uma flexibilidade que não encontramos, em tão elevado grau, nos poemas de *The Less Deceived*. Mas isso não é tudo. Em *The Whitsun Weddings* a atitude do autor também se tornou mais direta, como bem o evidencia a presença de um número consideravelmente maior, em relação ao volume anterior, de poemas abertamente satíricos, tais como “Sunny Prestatyn” e o contundente “Naturally the Foundation will Bear Your Expenses”, vasado no estilo tradicional da poesia ligeira mas com implicações bastante sérias, como podemos notar em sua última estrofe:

“It used to make me throw up,
These mawkish nursery games:
O when will England grow up?
— But I outsoar the Thames,
And dwindle off down Auster
To greet Professor Lal
(He once met Morgan Forster),
My contact and my pal” (32)

Essas alterações formais e de atitude são, por sua vez, reflexos naturais das alterações verificadas na temática. Se a métrica flui com maior espontaneidade e se o tom é mais direto, isso se deve ao fato de as dúvidas existenciais do poeta terem diminuído, cedendo lugar a

(30). — Cf. JONES, Alun R, *op. cit.*, p. 151.

(31). — LARKIN, Philip, *The Whitsun Weddings*, Faber and Faber, London, 1964, p. 21.

(32). — *Id.*, *ibid.*, p. 13.

uma afirmação mais clara dos valores positivos e a uma condenação mais explícita do que ele considera negativo. Por isso mesmo, ao lado de obras satíricas, encontramos também em *The Whitsun Weddings* poemas que encerram uma definição mais precisa dos problemas atuais como “Talking in Bed”, a respeito do problema da falta de comunicação entre as pessoas), e um grande número de outros que, a exemplo de “Mr. Bleany”, expressam menos veladamente que *The Less Deceived* a profunda simpatia humana do autor. Diante disso, não podemos estranhar o julgamento de J.M. Cohen, que considerou Larkin não o “poeta da ambigüidade”, mas um dos “poetas da compaixão”, comparável a esse respeito ao espanhol José Hierro. (33) Afinal, para fazer tal afirmação aquele crítico se baseou não no livro de 1955, mas no poema “An Arundel Tomb”, que integra o terceiro volume. Houve, portanto, em Philip Larkin uma evolução lenta e talvez penosa, mas apreciável e segura.

*

Terminada esta breve análise da poesia de Philip Larkin, cremos, à vista do caminho percorrido, ter direito a uma conclusão que irá destoar um pouco das que costumam encerrar a maioria dos estudos a respeito do autor, e que, em linhas gerais, se resumem no ponto de vista expresso por Marius Bewley no artigo intitulado “A Time of Waiting” (34) Nesse trabalho, que é uma resenha crítica do livro de Press, *Rule & Energy*, Bewley, depois de condenar a classificação dos poetas ingleses contemporâneos em “correntes”, afirma que eles não têm muito em comum entre si, a não ser talvez o fato de que todos eles vivem “em compasso de espera” (donde o título de seu artigo: “A Time of Waiting”). Essa idéia de que os poetas atuais (e entre eles Philip Larkin) criam suas obras em tom menor, trabalhando com certa competência apenas para conservar a chama da poesia acesa enquanto não chegam os grandes nomes, é, como sugerimos há pouco, bastante comum. Mas, se pretende ser um elogio, ou uma justificativa, para nós parece mais uma condenação, — além do mais, absurda. Eles vivem numa época própria, com problemas próprios, e devem obviamente produzir os seus próprios valores. E é nesse contexto que devem ser compreendidos e julgados. Se limitações existem em suas obras, são muitas vezes as limitações de seu tempo. E o mérito principal de Philip Larkin é que ele em grande parte as superou, realizando, apesar delas, o que poucos de seus contemporâneos ingleses conseguiram. Talvez nenhum outro.

(33). — Cf. COHEN, J.M., *Poetry of this Age: 1908-1965*, Hutchinson University Library, London,, 1966, p. 245.

(34). — Cf. BEWLEY, Marius, “A Time of Waiting”, *The Hudson Review*, XVI, 1963 (p. 444-50).

PSYCHANALYSE ET TRADUCTION (*).

Philippe Willemart

Le rapprochement paraît étrange et à juste titre. Et pourtant. Psychanalyse, nous voulons dire la théorie psychanalytique résultant de la lecture de Freud par Jacques Lacan et plus particulièrement sa conception de l'homme et du langage. Traduction, nous entendons l'acte de traduire un texte littéraire dans la relation didactique. Nous nous adressons donc à des professeurs de traduction. Nous disons texte littéraire (pensant autant au texte-plaisir qu'au texte jouissance distingués par R. Barthes) parce que c'est ce genre de texte qui implique le plus celui qui écrit ou qui traduit, bien qu'indirectement les textes techniques, scientifiques ou autres ont à voir aussi dans ce rapport psychanalyse et traduction mais à des degrés moindres, du moins nous l'avons cru au début de notre recherche.

Psychanalyse fait penser à pulsion, et on pourrait s'attarder sur les pulsions qui meuvent l'écrivain, le lecteur et même le traducteur-écrivain, autrement dit les personnes engagées dans ces activités; mais ce ne sera pas là notre fait et les intéressés pourront consulter à ce sujet l'article d'André Green sur la déliaison dans LITTERATURE N.º 3.

Le point de rencontre de la psychanalyse et de la traduction sera ici le langage d'un côté et le texte à rédiger d'un autre côté ou en un mot, les mots.

Quand on sait que pour Jacques Lacan, la psychanalyse se ramène à travailler le langage et à ponctuer la chaîne signifiante émise par le psychanalysé, on ne se surprendra plus de cette rencontre de la psychanalyse et de la traduction autour des mots, autour du "pouvoir des mots", car c'est de cela qu'il s'agit.

(*) — Communication présentée au II Congrès des Professeurs Universitaires de Français du 27 juillet au 2 août 1975 à Brasilia.

Une synthèse de la théorie de Jacques Lacan ne cadrerait pas ici et de toute façon, sa recherche étant toujours en cours, ce serait assez illusoire. Aussi, on se contentera de *lancer* quelques unes de ses propositions *sur la* traduction, nous entendons sur le mur de la traduction sans en montrer nécessairement le lien logique. Pour cela, on renverra à ses oeuvres publiées aux éditions du Seuil: Écrits, Le Séminaire et Télévision.

1 *proposition*: Lacan distingue quatre rapports entre la parole et le langage:

1 Le langage sans dialectique du fou où la parole est à son degré zéro, où le discours est stéréotypé et où les symboles de l'inconscient apparaissent sous une forme pétrifiée comme dans un dictionnaire de symboles. "Le sujet est parlé plutôt qu'il ne parle" (1).

2. Le langage du névrosé, "champ privilégié de la découverte psychanalytique où "la parole est chassée du discours concret qui ordonne la conscience" (2) mais où elle est "en plein exercice cependant, car elle inclut le discours de l'autre dans le secret de son chiffre."

3. Le langage fonctionnel de la civilisation scientifique où "le sujet perd son sens dans les objectivations du discours" (2) C'est, selon Lacan l'aliénation la plus profonde du sujet actuellement. Le sujet oublie sa subjectivité, son existence, sa mort, le sens particulier de sa vie dans le travail, les loisirs, l'oeuvre commune. "Un mur de langage s'oppose à la parole" (3)

4 Le langage-parole où le sujet reconnaît son désir, par l'accord de la parole ou par la lutte de prestige dans le symbolique ou l'imaginaire, ou encore où le langage évoque et où la redondance "fait office de résonance" (4)

2. *proposition*

Lacan opère sur les trois instances de Freud une transformation telle que le ça devient le réel, le surmoi le symbolique, et le moi l'imaginaire. Nous passerons sur le réel, l' "impossible" qui concerne plus l'auteur et le traducteur et expliciterons un peu les deux autres registres qui touchent plus à notre sujet.

(1). — LACAN, Jacques — Écrits. Paris, Ed. du Seuil/ 1966/ p. 280.

(2) — *Id.*, *ibid.*, p. 281.

(3). — *Id.*, *ibid.*, p. 282.

(4) — *Id.*, *ibid.*, p. 299.

1 *Le symbolique*

“Le sujet n’est rien que l’ordre du langage dans lequel il a été acculturé” (5)

Les formes du langage énoncent le sujet

Trois dimensions essentielles définissent la chaîne symbolique:

le mythe personnel, la sujétion aux lois du langage et le jeu intersubjectif.

“Le symbolique est le prêt-à-porter de l’imaginaire”

2. *L’imaginaire*

“C’est la batterie individuelle de signifiants héritée des parents”

“c’est l’ensemble des variables qui s’accrochant sur le cadre du symbolique forme le fantasme”

“L’imaginaire habille le sujet de représentations parmi lesquelles spécifiquement l’image du sujet pour lui-même: image du Moi” (5a)

S

3. *proposition*: Lacan invertit l’algorithme saussurien — et inters

prête la barre comme étant non pas un rapport et un parallélisme mais comme étant “une barrière résistante à la signification” (6); c’est non seulement introduire la polyphonie du discours, le langage pluriel, l’écriture par soustraction de Barthes, mais aussi faire passer “le sujet de titulaire de la signification à instrument du langage” (7) c’est confirmer que “le langage préexiste à l’entrée qu’y fait chaque sujet à un moment de son développement mental” (8)

4. *proposition*: Lacan attache une importance spéciale aux deux figures de style: la métaphore et la métonymie parce qu’elles sont respectivement “émergence et résistance de la signification” (4), autrement dit du désir et de sa lutte de prestige dans le symbolique et l’imaginaire. De plus à énumérer les disciplines qui intégreraient une Faculté de

(5). — BACKÈS-CLEMENT, Catherine — *Le pouvoir des mots*. Paris, Ed. Mame/ 1973/ p. 53.

(5a). — Backès- Clément, *op. cit.*, p. 54.

(6). — *Id. ibid.*, p. 155.

(7) .— Lacan, *op. cit.*, p. 495.

(8) — *Id., ibid.*, p. 516.

psychanalyse, Lacan ajoutait à celles indiquées par Freud, “la rhétorique, la grammaire et la poétique” (9).

Il ne faut pas être très sorcier ni trop sourcier pour tirer quelques conclusions sur la traduction à partir de ces propositions de Lacan. Conclusion qui peut-être, vont de soi mais qui ne semblent pas encore théorisées là où s’enseigne la traduction.

1. Dans le choix des textes, on distinguera les textes “langage-fonctionnel” des textes “langage-parole” Ces derniers intégrant une part de subjectivité créatrice, un remaniement des positions du symbolique et de l’imaginaire, exigeront de toutes autres capacités du traducteur que les premiers, capacités qui s’assimileront à celles de l’écrivain. Nous n’en voulons pour témoin que les “triductions” de Mallarmé par Décio Pignatari (10) ou la réécriture des *Cinq Rouleaux* par Henri Meschonnic. (11)

Les textes en français instrumental ou véhiculaire, les textes commerciaux, les textes techniques et scientifiques font plutôt partie du langage fonctionnel. Là y dominera ce que Barthes appelle les imaginaires du langage: “le mot, comme unité singulière, monade magique, la parole comme instrument ou expression de la pensée; l’écriture comme translittération de la parole; la phrase comme mesure logique, close; la carence même ou le refus du langage comme force primaire, spontanée, pragmatique. (12) C’est le règne du nominalisme linguistique et du dictionnaire.

C’est à ce genre de texte qu’est le plus souvent préparé le traducteur. Ce sont ces textes qui, traduisant la culture scientifique où nous baignons, sont évidemment les mieux reconnus et rétribués sur le marché de travail.

2. Comme corollaire de la proposition sur la sujétion du sujet aux lois du langage, on soulignera l’importance de la culture et de la civilisation de la langue-source dans une traduction. Si la connaissance linguistique est nécessaire, la théorie psychanalytique montre suffisamment la primauté du symbolique et autorisera à dire que la traduction des textes langage fonctionnel sera d’abord, en forçant un peu, une traduction de culture à culture. D’où si Lacan exige de ces psychanalystes un lien théorique entre psychanalyse, histoire des idées et ethno-

(9). — *Id., ibid.*, p. 288.

(10). — CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Decio, CAMPOS, Haroldo de — Mallarmé. São Paulo, Editora Perspectiva.

(11). — MESCHONIC, Henri, — Les Cinq Rouleaux. Paris, Ed. Gallimard/ 1972.

(12). — BARTHES, Roland, — Le plaisir du texte. Paris, Ed. du Seuil/1973/ p. 54.

logie, on exigera de nos traducteurs un même lien théorique entre langue, histoire des idées et idéologie, chez le traducteur idéal, bien sur. Et dans nos conditions actuelles, ce lien théorique est assez difficile à établir. Les une ou deux heures de Culture et Civilisation ne sont guère suffisantes. L'enseignement et la pratique de la langue à travers des méthodes intégrant ces trois éléments comme CAPELLE 3, la lecture de la littérature d'aujourd'hui, de journaux et de revues, y suppléent un peu. Les humoristes comme Daninos ou Goscinny, des poètes comme Prévert, des critiques comme Barthes dans *Mythologies*, prenant une position d' "étranger" et soulignant le "non-dit" d'une culture sont aussi un bon point d'appui pour faire ce lien.

Mais les cours, les lectures et les réflexions au Brésil ne seront toujours que des succédanés et rien ne remplacera, bien sur un séjour en France. Ces séjours, cependant, ne seraient pas seulement d'études mais un mélange d'études et de stages, supervisés par des professeurs eux-mêmes déjà ouverts à ce lien théorique. proposition que nous soumettons au Service Culturel de l'Ambassade.

3. L'attention spéciale de la théorie lacanienne aux figures et aux tropes et à la poétique en général fondée sur la polyphonie du discours nous fait poser la question de leur étude dans un cours de Traducteurs. Ceux-ci doivent-ils savoir les distinguer?

Une deuxième partie des conclusions portera sur la traduction elle-même ou mieux sur l'acte de traduire.

1 Les textes langage fonctionnel seront traduits en langage fonctionnel et les textes langage-parole en langage-parole; lapalissade mais à dire.

2. Même dans une traduction langage fonctionnel, les étudiants auront tendance à tolérer plusieurs traductions et on les comprendra puisque interviendra l'imaginaire de chacun. Mais dans un travail professionnel, ce sera le "pour qui est fait la traduction" qui tranchera l'acceptation ou non d'une traduction.

3 Le traducteur brésilien devra savoir se qu'il écrit, nous voulons dire, savoir quelle langue il parle, quelle culture transporte son langage, quelle idéologie sous-tend son choix dans la traduction, pourquoi il préfère tel ou tel mot.

Autrement dit, nos Cours Supérieurs de Traduction n'ont pas seulement besoin de cours de théorie de la traduction portant sur la linguistique, ou de cours de langue portugaise versant sur la grammaire, la terminologie ou le bien écrire, mais il leur faut aussi un cours, pour employer un grand mot, d'anthropologie moderne qui éveillerait les étudiants à la "décentration" (13) de la conscience de soi et à une mise à distance de ce que le Moi réalise.

(13). — Lacan, *op. cit.*, p. 292.

CATEGORIA D) ASPECTO NO SINTAGMA VERBAL RUSSO.

Victória Namestnikov El Murr

Não raro encontramos a afirmação de que a parte mais complexa das categorias gramaticais russas cabe ao sintagma verbal; julgamos extremamente oportuno afirmar que, dentro deste contexto, o primeiro lugar pertence ao aspecto.

Nossa atenção foi chamada para o fato devido aos freqüentes erros que os alunos cometem por ocasião da aplicação prática dos conhecimentos teóricos; o mesmo ocorre, impreterivelmente, com indivíduos que dominam a língua de modo a fazer dela uso quase fluente, mas o emprego do aspecto verbal constitui-se numa pausa obrigatória.

Este fatos evidenciam uma diferente visão do mundo entre os falantes da língua russa e os do português no Brasil, para não generalizarmos. Despertado o interesse, quisemos procurar os semas correspondentes em uma e outra língua. Quanto mais nos aprofundamos no estudo, maior a complexidade para estabelecer um paralelismo válido; comprova-o vastíssima bibliografia concernente à questão.

A primeira dificuldade que se nos apresentará é a própria conceituação de *aspecto*. Vejamos algumas:

- Aspectos: referem-se ao grau de desenvolvimento da idéia expressa pelo verbo (= duração) (1);
- A perfectividade é um sema contido em certos morfemas lexicais e que se encontram em oposição binária com a imperfectividade (2);

(1). — SPINA, Segismundo — *Dicionário Prático de Verbos Conjugados*, 2ª ed., São Paulo, Ed. F.T.D., S/A, s.d., p. 11.

(2). — PAIS, Cidmar Teodoro e outros — *Estruturas Lingüísticas do Português*, São Paulo Difusão Européia do Livro, p. 48.

- Aspecto é a propriedade que tem uma forma verbal de designar a duração do processo (momentâneo ou durativo) ou aspecto propriamente dito sob que ele é considerado pelo falante (3);
- Aspecto é a visão objetiva da relação entre a ação expressa pe'o verbo e a idéia de duração ou desenvolvimento. É pois, a representação espacial do processo (4);
- Todo verbo eslavo é perfectivo ou imperfectivo. Estas oposições de “perfectivo” e de “imperfectivo” são as que denominamos oposições de “aspecto” (em russo *vid*) (5)

As gramáticas russas, destinadas a indivíduos falantes de outros idiomas, são, de modo geral, muito cautelosas ao tratar do aspecto verbal, fato que pode ser visto nos títulos como estes:

- “Noções sobre os aspectos do verbo”;
- “Conceito dos aspectos verbais”; etc.

Tomamos a liberdade de transcrever a seguinte citação, encontrada na Tese de Doutorado do Prof. Ataliba de Castilho, (6) por acharmos que exprime de modo extremamente preciso a problemática que ora nos ocupa:

“Il n'y a guère en linguistique de question plus difficile que celle de l'aspect, parce qu'il n'y en a pas de plus controversée et sur laquelle les opinions divergent Davantage. On n'est d'accord ni sur la définition même de l'aspect, ni les rapports de l'aspect et du temps, ni sur la façon dont l'aspect s'exprime, ni sur la place qu'il convient de reconnaître à l'aspect dans le système verbal des différentes langues” (7)

Fascinados pela complexidade do tema procuramos,, retrocedendo no tempo, as raízes históricas da conceituação aspectual. No início do século XIX os gramáticos russos confundiam o estudo do aspecto com o dos tempos e discutiam sobre a extensão do seu alcance semântico. De modo geral, a primeira metade do século passado correspondeu ao período inicial do estudo das categorias aspectuais e temporais

(3) — CÂMARA Jr., J. Mattoso — *Dicionário de Filologia e Gramática Referente à Língua Portuguesa*, 6ª ed., Rio de Janeiro Joozn Editor, 1974.

(4). — CASTILHO, Ataliba T. de — *Introdução ao Estudo do Aspecto Verbal na Língua Portuguesa*, Marília, 1966.

(5). — MEILLET, A. — *Le Slave Commun*, 2ª ed. revista Paris, Libr. Honoré Champion, 1934, p. 284.

(6) — CASTILHO, Ataliba T. de — *op. cit.*, p. 34.

(7) — VENDRYES — in A. Klum — *Verbe et Adverbe*, p. 23.

do sintagma verbal russo. Delinearam-se as relações básicas aspecto-tempo e suas características gerais, mas, a realidade intrínseca da categoria aspectual, a relação entre os significantes quantitativos e qualitativos permaneciam inexplicadas.

Cabe a G. Pávski iniciar uma nova fase na história do estudo dos aspectos, tomando consciência da particularidade desta categoria, transforma-a em centro gramatical do sistema verbal russo. Por analogia com os adjetivos, denomina os aspectos de graus e descreve com muita precisão a técnica da formação aspectual. Simplifica assim a teoria ocidental dos tempos, introduzida por Lomonosov, e coloca-os numa dependência total das variantes aspectuais. Entende por *grau* a medida de duração e a amplitude de ação. Evidentemente, seus trabalhos suscitam várias críticas, sobretudo no sentido de que não seria possível misturar com o grau de amplitude espacial a força de ação; e o grau de duração com o grau de proximidade ou distância de ação.

Potebniá é o verdadeiro continuador da obra de Pávski; nos estudos que desenvolve, prova que a divisão em graus, feita por este, é incompleta e que nos limites de um mesmo grau encontram-se vários tipos de verbos. Pávski deixara de lado o problema básico do determinado — indeterminado, que não exclui a realidade da duração. Qualquer verbo de cada um dos graus de Pávski poderia ser indeterminado mas, segundo Potebniá, ele poderia ser também perfectivo.

Os estudos de Pávski serviram de ponto de partida para uma nova teoria dos aspectos de K. S. Aksakov, que deu ao conceito de grau características mais qualitativas onde se determinava a própria ação na sua ocorrência efetiva, nos seus momentos de incidência. Considera a base da conjugação como sendo a categoria dos aspectos, e o centro da conjugação como representado pelas mudanças aspectuais. Reconhece a existência de variantes de um mesmo radical como formas de um mesmo verbo que seriam as *qualidades de ação*, e de onde emanaria o conceito de *tempo*.

Esta teoria foi, por sua vez, aprofundada por N. P. Nekrassov, que tentou substituir a dualidade quantitativo-qualitativa pela determinação da categoria do aspecto.

Entretanto, do que pudemos concluir das leituras feitas, (8) o papel preponderante no estudo da categoria aspectual coube, sem dúvida, a Potebniá. Embora não tendo estabelecido uma teoria definitiva e mudando seus pontos de vista no decorrer da pesquisa, ele conse-

(8). — VINOGRADOV, V. V. — *Rússki Iazík* (A Língua Russa), 2ª ed., Ed. Escola Superior, Moscou, 1972. p. 337 — 511.

guiu, a partir da crítica exaustiva das teorias anteriormente citadas, chegar a resultados realmente significativos. Dando grande importância à diferenciação do grau de duração, começou a relacionar a idéia de aspecto com as categorias de perfectividade e imperfectividade. Dizia que sob a denominação de aspecto (*vid*) subentendiam-se, até então, duas categorias totalmente diversas: de um lado a perfectividade e a imperfectividade e de outro os graus de duração. Desta forma a palavra *vid* encobria um caráter duplo que seria conveniente eliminar.

As categorias do perfectivo e do imperfectivo subordinaram a si as variações de grau de duração. Entretanto, segundo Potebniá, o sistema dos aspectos não deve constituir-se na descrição a sim na história da sua formação. Acredita que a confusão na conceituação é devida à falta de pontos de vista históricos através dos quais seria possível verificar a ordem gradativa da estratificação dos significados, dos chamados aspectos.

Aliás, este mesmo ponto de vista foi-nos oralmente expresso pelo Prof. Greimas por ocasião de sua permanência na USP em outubro de 1975.

Diferentes aspectos passam a integrar o código lingüístico em diferentes épocas, portanto um aspecto cuja introdução foi posterior não poderia servir de modelo para um anterior. A formação dos vários graus de duração é anterior à sua constituição em categorias gramaticais. Perfectivo-imperfectivo, de um lado, e os graus de duração, de outro, não constituem um continuum, mas, segundo Potebniá, referem-se um ao outro como duas ordens distintas nos diferentes níveis da língua. Acredita que a duração expressa pelos sintagmas verbais não é medida de modo objetivo mas sim sujeita-se como que a uma medida imposta pela própria língua, tendo por unidade o “grau dos verbos”. Frisa que a momentaneidade ou a incoatividade não pode ser confundida com a perfectividade. Relaciona a noção do aspecto com a obrigatoriedade da dependência frástica, contextual. Reconhece a influência da preposição sobre o aspecto, que pode ser provada pelas mudanças internas da função verbal. Com base na diferenciação da idéia de perfectividade e imperfectividade nos versos compostos, inicia o estudo das mesmas diferenciações nos verbos não preposicionados, mas que exprimem diferentes graus de duração.

V V Vinogradov, um dos mais eminentes lingüistas soviéticos, reconhecendo que a teoria do aspecto no sintagma verbal russo é uma das partes mais complexas, mais discutíveis e menos alucidas da gramática russa, afirma que, até o momento em que escreve, não foi possível aos gramáticos russos encontrar a diferenciação básica que sec-

ciona o verbo russo em duas partes distintas: perfectivo e imperfectivo. (9)

Na realidade encontramos três colocações básicas para o problema, sobretudo nas gramáticas destinadas ao manuseio dos escolares, seja para o ensino de estrangeiros, seja para o de estudantes russos.

I — O aspecto imperfectivo indica duração ou durabilidade do desenvolvimento da ação; o aspecto perfectivo indica uma ação terminada. Entretanto, nota Vinogradov, com justa razão, que tal definição entra em choque com os diversos matizes implícitos nos complexos verbos de aspecto perfectivo, compostos por prefixação. Tal fato exigiu que se introduzissem nesta colocação as noções de início, término ou desenvolvimento de ação mas, de qualquer forma, isto não chegou a esgotar as possibilidades reais apresentadas concretamente no uso do código lingüístico.

II — Os aspectos exprimem-se como indicadores de várias etapas, de diferentes momentos de ação: o perfectivo indica o início e o fim da ação, o imperfectivo designa o seu desenvolvimento, o desenrolar compreendido entre o momento inicial e o final. Novamente os matizes oferecidos pelos provérbios não chegam a ser abordados na sua totalidade. A problemática gramatical consiste justamente na delimitação, na separação dos significados aspectuais formais dos significados reais e da sua sutil diversificação introduzida na categoria aspectual por intermédio dos provérbios.

III — A teoria que diversifica os aspectos tomando por base as analogias espaciais. O aspecto perfectivo exprime a execução do ato, e o momento temporal indica uma ação sem continuidade, punctiva, em que o início coincide com o término (inceptivo ou incoativo). O aspecto imperfectivo exprime uma ação que dura, uma ação “linear” (cursivo). Os aspectos empregam-se dependendo do desejo do emissor no sentido de exprimir apenas o momento inicial ou final da ação, ou, pelo contrário, a continuidade integral do tempo no decorrer do qual se desenrola a ação (10). Entretanto, não podemos deixar de reconhecer a impossibilidade de enquadrar, mesmo nesta conceituação mais complexa que as anteriores, uma série de verbos perfectivos através dos quais a ação se desenrola como um processo associativo, que atinge o seu fim por meio de um desenvolvimento gradativo ou por meio de uma realização de atos independentes e isolados que se sucedem, constituindo um todo.

(9) — VINOGRADOV, V V. — *op. cit.*, p. 391-394.

(10) — SAUSSURE, Ferdinand de — *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1969, p. 163-166.

Na teoria de F.F. Fortunov, o aspecto perfectivo nas línguas eslavas exprime-se em função de um tempo determinado (durativo ou não) do ponto de vista espacial, enquanto que no aspecto imperfectivo o mesmo fato observa-se sem relação com um tempo qualquer. Os aspectos são correspondentes e seria mais preciso “determinado” e “indeterminado” (11).

Convém levar em conta, ainda, os estudos que reduzem o aspecto perfectivo à expressão de um resultado:

“A expressão do resultado constitui-se numa das características básicas do aspecto perfectivo, não sendo, porém, a única. Até os lingüistas que frisam a necessidade da existência de um resultado no aspecto perfectivo, não negam que a função básica deste aspecto é a delimitação ou o afastamento da idéia de duração da ação e concentração da atenção num dos momentos do processo, como sua finalidade. A designação da ação no seu desenvolvimento, não sendo limitada pela idéia de restrição no processo total, é o significado básico, geral, do aspecto imperfectivo. Apresenta-se como significado “comum” e real do significado do verbo, como sua norma gramatical. (...) o aspecto imperfectivo, designando “ação-estado não qualificados” (Chakhmatov), co-responde à origem, a uma base neutra do relacionamento aspectual. A correspondência entre o aspecto perfectivo e imperfectivo exprime-se pelo fato de que o verbo russo geralmente se apresenta num sistema de formas interdependentes, que se referem a duas séries “aspectuais” paralelas” (12)

Diante do exposto, torna-se evidente a dificuldade de emprego correto do aspecto verbal russo para falantes de outros códigos. Por falta de elementos científicos precisos que o regulamentem, somos quase levados a admitir que se trata de uso subjetivo se não tivermos presente a afirmação de uma logicidade histórica.

Para concluir, não podemos deixar de lembrar que a dificuldade na aplicação prática dos conceitos teóricos por parte dos nossos alunos, em particular, consiste sobretudo no fato de que o russo conservou no seu sistema verbal a predominância do aspecto sobre o tempo, fato inverso do que ocorre no português.

(11) — In Vinogradov, V.V. — *op. cit.*, pp. 393-394.

(12). — *Idem*, pp. 394.

O IMPOSSÍVEL RETORNO

Walnice Nogueira Galvão

“Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa narra a estória de um mestiço de índia com branco e seu destino exemplar. Agregado do fazendeiro que o envia para desonçar vizinho os confins do sertão, vai gradativamente rejeitando o civilizado e aceitando o animal. Acaba preferindo onças a homens, acaba virando onça e matando homens.

De maneira extraordinária como Guimarães Rosa montou seu texto, já falou Haroldo de Campos, em “A linguagem do Iauaretê” (1) Misturando português com tupi mais onomatopéias de ruídos e rugidos, a própria personagem constrói o enredo numa fala ininterrupta, insulta o conto nos limites de uma só noite. Assim o vemos, recebendo como leitores sua fala emitida para outra personagem que nunca interfere e com que ele conversa, transformar-se em onça diante de nossos olhos e atacar seu interlocutor, sendo morto a tiros de revólver.

Se o matador de onças com elas se identifica e se torna matador de homens — e está coberto de razões, a rejeição do mundo civilizado, domínio do cozido, é inversamente acompanhada pela volta ao mundo da natureza, domínio do cru. Na linha de separação entre ambos, posta-se o fogo. Nada mais razoável, portanto, que o fogo, fundação da cultura, marco de passagem do cru ao cozido, tenha função predominantemente neste conto.

Deva-se a informação anterior, deva-se a perspicaz intuição, este conto se encontra fundado, na mesma linha de regressão, num mito de origem do fogo. No mito, o fogo era da onça e os homens o roubaram dela. O conto devolve, ou tenta devolver, o seu a seu dono.

(1). — CAMPOS, Haroldo de, “A linguagem do Iauaretê”, em *Meta-linguagem*, 1970, Petrópolis, 2ª ed. Ed. Vozes; com Augusto de Campos e Pedro Xisto, em *Guimarães Rosa em Três Dimensões*, 1970, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura; republicação de artigo anterior no Suplemento Literário d’O Estado de São Paulo, 1962.

Os estudiosos já apontaram a notável onipresença dessa onça mítica pelas Américas, entre povos muito diferentes, de origens diferentes e pertencentes a grupos lingüísticos diferentes (2). O culto do chamado “jaguar solar” aponta para a dimensão mais que brasileira, também americana, mas sobretudo latino-americana, do conto. Conhecem-se, em alguns lugares mais, em outros menos, evidências desse culto em toda parte, desde um pouco ao norte do México até o extremo sul do continente.

Na própria região do atual México, entre a infinidade de povos que ali se misturaram durante milênios, uma das culturas mais antigas é a do povo-jaguar, os “Olmecas” da Fase La Venta. As representações em pedra mostram figuras humanas cujo rosto mistura aos humanos os traços felinos: boca arreganhada, caninos salientes, olhos repuxados, nariz achatado e sobrancelhas “chamejantes” Para esse povo, o jaguar é seu ancestral; nasceram da cópula entre uma mulher e um jaguar, de que resultou um bebê-jaguar (3).

Os Aztecas devem ter-se apropriado de cultos muito mais antigos, misturando-os aos seus, já que são apenas a última das muitas levadas de migrações Nahuatl vindas do norte; e foi tão tarde quanto 1370 que se instalaram no lago de Texcoco, onde fica a atual cidade do México, e fundaram Tenochtitlan, capital do poderoso império. Sua concepção das quatro criações e destruições do mundo atribui a quarta delas aos tigres. Nesse passado remoto, a intervenção, sempre benéfica, do deus Quetzalcóatl, impediu a extinção da humanidade e salvou alguns homens, que se transformaram em gigantes; destruídos estes, o mundo ficou despovoado e sem o Sol, que se extinguia no cataclisma cósmico. Para fazer renascer o sol, Quetzalcóatl sacrificou-se, derramando seu sangue sobre ossos, dos quais nasceram os homens. Por isso, o sacrifício de sangue deve ser constantemente renovado, para que o Sol, e com ele a vegetação, a água e os homens, não pereçam.

Outras versões dos povos mexicas (4) sublinham a rivalidade entre os dois deuses principais, Quetzalcóatl doador de bens naturais e culturais, e Tezcatlipoca, maligno, ao mesmo tempo o tigre, cujo pe-

(2). — Para um estudo a respeito, v. Sílvia Maria Schmuziger de Carvalho, *Mito e Ideologia — O Mecanismo de Formação e Difusão dos Mitos na Área Cultural do Alto Rio Negro*, 1973, tese de doutoramento, ed. mimeografada, FFCL, de Franca, especialmente caps. VII e VIII. A sair, pela Editora Ática, com o título de *Jurupari — Estudos de Mitologia Brasileira*.

(3). — HABERLAND, Wolfgang, *Culturas de América Indígena — Mesoamérica y América Central*, 1974, México, Fondo de Cultura Económica.

(4). — O esplêndido Museu de Antropologia do México não dá aos Aztecas uma sala separada, mas os inclui junto com outros povos com que se misturaram no Vale do México numa mesma Sala Mexica.

lame mosqueado reflete o céu noturno com suas estrelas, a constelação da Ursa Maior e o Sol. Num dos lances da teomaquia, Quetzalcóatl derrubou o sol Tezcatlipoca do céu, com terríveis conseqüências: transformado em tigre, o Sol comeu tudo o que havia e o mundo ficou sem sol — a data mítica no calendário azteca é o dia “4 Tigre” —, o que obrigou Quetzalcóatl a tornar-se sol até que o tigre por sua vez o derrubou do céu, havendo outra catástrofe (5).

Na época mais conhecida da conquista espanhola, quando em 1521 foi arrasada a cidade inteira de Tenochtitlan-Tlateloco, com cerca de 250.000 habitantes e portanto uma das maiores do mundo de então, a onça pintada aparecia na casta guerreira dominante azteca, dividida em cavalheiros-águia e cavalheiros-jaguar. Nas artes plásticas estes aparecem como homens vestidos inteirinhos com uma pele de onça, apenas o rosto surgindo entre as fauces do animal. O importantíssimo e perigoso deus Tezcatlipoca, multiforme, enquanto inventor do fogo, é às vezes confundido com outros deuses protetores do fogo. E uma de suas aparências é como Tepeyelohtli, “o coração do cerro” (de *tepetl*, cerro ou monte, e *yólotl* ou *yolotli*, coração) (6), que aparece disfarçado de tigre, vestido com a pele dele, tal como os cavalheiros-tigre, saindo da pele suas extremidades humanas, exceto o pé que perdeu na luta com Quetzalcóatl e foi substituído por um “espelho fumegante”

No *Popol Vuh*, único códice maia, que escapou à queima deliberada praticada pelos conquistadores, o tigre é um dos animais deificados que são transformados em pedra ao primeiro surgimento do sol. A bela linguagem esotérica, na tradução espanhola, segue nesta reflexão: “Tal vez no estaríamos vivos hoy día a causa de los animales voraces, el león, el tigre, la culebra, el cantil y el duendes; quizás no existiría ahora nuestra gloria si los primeros animales no se hubieran vuelto piedra por obra del sol” (7). O fogo é ali concedido pelo deus Tohil, criador do fogo, aos quatro primeiros homens-heróis civilizadores, feitos de massa de milho pelos deuses. Outros homens também o querendo, Tohil exigiu em troca o sacrifício de sangue, seja na forma da extração com espinhos — das orelhas e dos cotovelos, segundo o *Popol Vuh*, mas também de outras partes do corpo segundo diversas fontes —, seja na forma tão difundida em todas as culturas meso-americanas da oferenda do coração arrancado do peito. O sangue re-

(5). — CASO, Alfonso, *El Pueblo del Sol*, 1971, México, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica.

(6). — CABRERA, Luís, *Diccionario de Aztequismos*, 1975, México, 2ª ed., Ed. Oasis.

(7) — *Popol Vuh*, trad. Adrián Recinos, 1975, México, 10ª ed., Fondo de Cultura Económica.

pete o sacrifício de Quetzalcóatl — e garante a subsistência da ordem cósmica.

Por outro lado, uma belíssima estela maia (8) representa um jaguar pintado, as manchas maiores e menores caprichosamente excavadas na superfície da pedra, com um dos braços estendido pata um coração humano.

Ainda no *Popol Vuh*, os quatro heróis civilizadores começam a roubar homens de outras tribos para sacrificá-los aos deuses. Os que davam pela falta só encontravam o sangue vertido no caminho e a cabeça; no mais, só rastros de tigre.

O culto do jaguar “Olmeca” tem similaridades importantes também nos Andes, em sua zona central, particularmente na cultura Chavín, em Tiahuanaco e San Agustín, irradiando de um foco onde hoje ficam Bolívia e Peru, foi império incaico. Talvez se trate de culturas-mães muito primitivas, que nesse e em outros traços se aparentam aos “Olmecas” (9).

A onça mítica às vezes ressurgue de maneira inesperada. Danças populares com máscaras de onça são muito correntes hoje-em-dia entre os índios mexicanos. Mas quem esperaria encontrá-la nas cavalcadas brasileiras contemporâneas? Pois lá está ela, elemento integrante das festas de *cristãos e mouros*, aparentemente inexplicável e insólita — pois o que tem a ver a onça americana com o folclore ibérico? — mas perfeitamente compreensível após a análise de Carlos Rodrigues Brandão da festa em Goiás. (10) O autor mostra como o conflito ritualizado entre cristãos e mouros, que se dá no mundo humano, é reconciliado no nível sobrenatural, sendo indispensável para essa reconciliação que o “espião mouro”, usando pele e máscara de onça e imitando seus modos, como representante do mundo da natureza, seja inicialmente eliminado, e a tiros de arma de fogo.

Dentre a fartura de mitos indígenas brasileiros referentes à onça senhor do fogo, escolho de propósito, como se verá, a versão que Horace Banner publicou em seu trabalho “Mitos dos índios Kayapó, (11-intitulado “O fogo da onça”; é o que segue.

(8). — Exposta no Museu de Antropologia do México, Sala Maia.

(9). — COVARRUBIAS, Miguel, *The Eagle, The Jaguar and the Serpent*, 1967, New York, 2ª ed., Alfred Knopf Inc.

(10). — BRANDÃO, Carlos Rodrigues, *Cavalcadas de Pirenópolis*, 1973, Goiânia, Ed. Oriente.

(11). — BANNER, Horace, “Mitos dos índios Kayapó”, *Revista de Antropologia*, Vol. 5, nº 1, 1957, São Paulo. Recolhido mais tarde no volume editado por Egon Schaden, *Homem, Cultura e Sociedade no Brasil*, 1972, Petrópolis, Ed. Vozes, que reúne trabalhos de vários autores publicados ao longo de muitos anos naquela inestimável revista.

“Certo índio, vagando pela floresta, notou que no cume de um rochedo alto e escarpado havia um casal de araras no ninho. Resolveu buscar na aldeia quem o ajudasse a tirá-los. No dia seguinte voltou com um rapazinho de nome Botoque, que conseguiu subir por meio de uma escada por eles confeccionada.

“Não têm filhotes, cunhado! Só tem dois ovos”, gritou de cima o rapaz.

“Joga-os”, mandou o outro.

Mas em vez de ovo, pegou uma pedra, e atirou-a.

“Vai outro!” gritou o rapaz.

E o segundo ovo se transformou também em pedra, como o primeiro, ferindo a mão do índio que estava em baixo”; este, zangado, derrubou a escada e foi embora, não compreendendo que as araras eram encantadas (“*oaianga*”).

Botoque passou muitos dias isolado, sem ver ninguém. Ficou magrinho e com tanta fome e sede que comia os seus próprios excrementos. Afinal, um dia viu passar uma onça pintada, armada de arco e flechas, carregando toda espécie de caças. Quis gritar, mas teve medo.

A onça, vendo no chão a sombra do rapazinho, quis pegá-lo, mas, não podendo, ergueu os olhos e viu, muito em cima, aquele a quem a sombra pertencia. A onça sabia falar, e daí a pouco, o índio estava lhe contando a história.

Tendo consertado a escada, a onça mandou que ele descesse, mas quando Botoque chegou perto, vendo como a onça era grande, teve medo e subiu novamente. Isto fez diversas vezes. Quando, afinal se achava em terra, disse-lhe a onça amiga: “Monta, vamos embora para casa, onde há muita carne assada” O índio não sabia o que significava ‘assada’, pois naquele tempo só se comia carne crua. Ninguém conhecia o fogo.

Quando chegaram ao covil da onça, Botoque viu um grande tronco de jatobá aceso e fumegando. Viu também, por toda parte, montículos de pedras, do tamanho de cocos babaçú. Eram os primeiros fornos, protótipos do “*ki*”, hoje usado por todo índio Kayapó. Como o menino achou boa a primeira refeição de carne moqueada!

A mulher da onça, que era uma índia, mostrou logo grande antipatia pelo recém-chegado, ao qual chamava de “*me-on-kra-tum*” (o filho alheio ou abandonado). Apesar dos protestos da mulher, a onça, que não tinha filho próprio, resolveu adotá-lo.

Todas as manhãs a onça saía para caçar, deixando o “filho” com a mulher, cuja aversão ao rapaz crescia diariamente. Quando o menino pedia o que comer, ela só lhe dava carne dura e velha, ou embrulhos que pareciam beijús, mas que eram somente fo-

lhas. Quando ele reclamava, a madrasta lhe arranhava as faces e sobranceiras, obrigando-o a fugir para mata até que o “pai” voltasse.

A boa onça sempre repreendia a mulher, porém sem conseguir que esta deixasse de maltratar o filho. Um dia, a onça fez um arco novo e algumas flechas, e deu-os de presente a Botoque, ensinando-o a manejá-los. Aconselhou-o também que este atirasse na madrasta, caso esta continuasse a perseguí-lo. O que de fato aconteceu, cravando-lhe uma seta no peito. Amedrontado com o que praticara, resolveu fugir, levando as armas e um pedaço de carne assada em rumo do antigo lar.

Uma escuridão total envolvia a aldeia pois chegou de noite, e só acertou a esteira da mãe dele às apalpadelas. A mãe, que ainda andava triste pela perda do filho, ficou muito espantada. Ajuntando-se todo o povo da aldeia, Botoque contou a sua história e distribuiu carne assada para todos provarem.

No dia seguinte, os índios foram buscar o fogo. Quando chegaram ao covil da onça, esta, como de costume, já havia saído para a caça. Não acharam vestígios da mulher morta, mas toda a caça do dia anterior estava inteira e crua por não haver quem a moqueasse. Os índios ficaram maravilhados ao ver o fogo-tratando logo de assar tudo quanto havia de carne.

Eram tantos índios que conseguiram carregar o tronco todo, sem deixar uma brasa sequer naquele lar. Para a onça nada ficou. Unicamente o pássaro azulão apanhou um pedacinho de brasa, graças ao qual aquece até o dia de hoje o seu ninho.

Como se tornou alegre a aldeia desde aquela primeira noite, quando, terminado o “black-out” secular, os índios podiam dançar à luz das fogueiras, apreciar a carne moqueada e, depois, dormir tranquilos à beira do fogo!

Quanto à onça, esta ficou triste e zangada com tudo o que lhe fizera o ingrato filho de criação roubando-lhe tanto o fogo como o segredo de arco e flecha. A onça ficou apenas com o reflexo do fogo nos olhos, que brilham ainda no escuro. Caça com os próprios dentes e come somente carne crua, pois jurou nunca mais comer carne assada. E até hoje odeia a tudo e a todos, especialmente aos que são do gênero humano”

Este mito, ligeiramente resumido, que aparece referido à mesma fonte Banner como “M7: *Kayapo-Gorotiré*”, é mobilizado na imensa sinfonia que é *Le Cru et le Cuit* (12). No conjunto de 187 mitos indígenas ali examinados, a maioria de origem brasileira mas alastrando-se

(12). — LÉVI-STRAUSS, C., *Le Cru et le Cuit*, 1964, Paris, Plon.

até o Alasca, há vários que atribuem à onça o papel de senhor-do-fogo mas este pode ser também outro animal, como o urubu, ou heróis-civilizadores, divindades ou humanos. No entanto, sugerindo que os mitos estudados não são objetos avulsos mas um encadeamento de que é possível localizar os elos, a importância da relação entre onça e fogo fica sublinhada. Para Levi-Strauss, a onça senhor-do-fogo é típica dos Jê, aparecendo em outros povos indígenas eventualmente ou já submetida a transformações. Interessa reter suas hipóteses de que o cru se se torna ou cozido por mediação da cultura ou podre por mediação da natureza (13) e de que os mitos Jê e Tupi-Guarani de origem do fogo se colocam “na perspectiva do animal despojado, que é a da natureza”, enquanto nos demais a ênfase é dada ao homem despojado. Indica ainda uma distinção entre o conjunto Jê e o conjunto Tupi-Guarani: os Jê consideram o cru e o podre, opostos ao cozido, como uma categoria natural, já os Tupi-Guarani consideram o cru e o cozido, opostos ao podre, como uma categoria cultural.

Fiquem estes delicados deslindes para os antropólogos, que neles são entendidos, mas não se omita a dificuldade instaurada por Guimarães Rosa ao utilizar a língua tupi para expressar coisas que, segundo Lévi-Strauss, são mais tipicamente Jê. Também Gonçalves Dias, no *I-Juca Pirama*, colocou o tupi na boca dos Timbira, povo Jê (14). O que interessa, no caso presente, e dada a dimensão muito mais ampla que Jê e Tupi-Guarani da questão, é verificar como “Meu tio o iauaretê”, longe de ser mera estória de lobisomem ou fábula de licantropia, é uma profunda reflexão sobre natureza e cultura, afinal o tema de toda a impressionante obra-completa de Lévi-Strauss. Trata-se de um texto literário ímpar, como fina percepção do que é a tragédia da extinção de culturas, que ocorreu e ainda ocorre extensamente neste nosso continente americano, do Ártico à Antártida.

Comecemos pelo começo. Por que o título? *Iauara*, ou jaguar, é onça em tupi, todas as variedades de onça. O cachorro, introduzido pela colonização, vai ter esse nome estendido também a ele. Mas existem várias onças, a parda, a preta, a pintada, e é preciso descobrir qual delas é o tio. Decomposto, o vocábulo dá *iauara* + *etê*, ou seja, a onça verdadeira, a onça legítima. O sufixo oposto a-*etê* é *-rana*, ou seja, à maneira de, que parece verdadeiro mas não é. Usados com maior intensidade a partir da colonização, os dois sufixos serviram também para indicar o que a ela era ou não anterior. O próprio Guimarães Rosa se serviu dessa distinção ao dar a seu livro o título de

(13) — “O cozimento da carne significa acima de tudo uma vitória sobre a putrefação”, já lembrava Bachelard em 1938; cito a tradução portuguesa, *A Psicanálise do Fogo*, 1972, Lisboa, Ed. Estúdios COR.

(14). — Como notou Matoso Câmara.

Sagarana, ou seja, à maneira de saga, o que parece uma saga. A chegada dos portugueses trouxe muitas coisas de que o léxico indígena não dá conta, caso em que se dotaram as palavras portuguesas ou se empregaram os dois sufixos distintivos. Assim, por exemplo, os portugueses trouxeram a cana-de-açúcar; por isso, uma sanguínea alta, muito comum no país, parecida com a cana-de-açúcar, mas que não dá, se submetida aos processamentos tecnológicos, o caldo doce que leva da garapa ao melado, à rapadura, ao açúcar e ao álcool, passou a chamar-se canarana. Isto é, parece cana, mas não é. E a canarana assim se chama até hoje nos dicionários e no falar comum. O que o índio percebeu imediatamente, Antenor Nascentes confirma: a palavra cana “do skmero-acadiano pelo assírio-babilônio, pelo grego *kánna* “junco” e pelo latim *canna*”. Cultura estranha, palavra estranha. Já a canarana junta à cana forasteira o sufixo *-rana* dela diz Antenor Nascentes: “Não pertence à família das *Cannaceae* e sim à família *Gramineae*. É alta como a *cana-de-açúcar*, com que de longe parece”. Por um processo análogo, outro exemplo, brancarana designa a mulata tão clara que quase passa por branca, aquela que parece branca verdadeira mas não é (15).

Assim, iauaretê é só a onça verdadeira, não aos nossos olhos, mas aos olhos de quem sabe distingui-las umas das outras. Todavia, o narrador fala em onça, jaguar, cangussu, pintada, pinima, pinima malhalarça, jaguaretê, jaguaretê-pixuna, pixuna, maçaroca, suaçurana, e tigre. A multiplicidade de nomes a um só tempo enriquece o texto, desnorteia o leitor e exhibe a intimidade do narrador com a natureza. Aqui, Von Ihering pode dar uma ajuda (16): todas pertencem a uma só família, a dos Felídeos; e onça ou jaguaretê (é a tradicional onça pintada das fotografias, desenhos e zoológicos), também impropriamente chamada tigre. Von Ihering, que a classifica como *Felis onsa*, registra que, embora os especialistas não possam dizer se se trata de subespécies, os caçadores distinguem mais duas variantes, afora a principal, que é de cor amarelo-ruiva e corpo coberto de rosetas pretas nos lados, dispostas em cinco séries, enquanto na cara e nas extremidades as manchas são de vários tamanhos e a cauda tem anéis pretos e ponta também preta. Essas duas outras variantes são a canguçu (em tupi = cabeça grande), que é um pouco menor mas se destaca pela cabeça mais volumosa, enquanto as manchas são menores e mais numerosas;

(15). — Nestas distinções, bem como em outras dificuldades ao longo do trabalho, pude contar com o saber e a paciência de Carlos Drummond, Professor Titular da Área de Línguas Indígenas na FFLCH — USP.

(16). — VON IHERING, Rodolpho, *Dicionário dos Animais do Brasil*, 1940, São Paulo, Edição Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo.

e a onça preta (preto = pixuna, em tupi), que é escura, quase preta, mal sendo possível distinguir o contorno das rosetas.

Então, jagaretê, a onça verdadeira, a onça legítima, é tanto a pinima (pintada = pinima, em tupi), como a pixuna, a canguçu, o tigre, a onça e o jaguar. Resta a questão da maçaroca e da suaçurana, que não pertencem ao parentesco do narrador: “Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça preta e a pintada.” Essa afirmação implica dois elementos: primeiro, a distinção de exclusão; segundo, suaçurana é *-rana*, não é *-etê*, ou seja, parece onça mas não é a onça legítima e verdadeira, que todas as outras são. Acrescente-se a informação do texto de que a suaçurana é medrosa, até abandona os filhotes na fuga. Novo recurso a Von Ihering esclarece. A sussuarana, que é como ele grafa a palavra, assim como Guimarães Rosa grafa cangussu em vez de canguçu, também é da família dos Felídeos, mas de espécie diferente, *Felis concolor*, onça parda ou onça vermelha. O nome que lhe dão norte-americanos e europeus é puma; os caçadores distinguem variedades como a de lombo preto e a ruiva, bem como a maçaroca (pelo crespo, em tupi).

As repetidas afirmações do narrador de que é parente de onça, de que o iauaretê é seu tio, se resolvem na declaração de identidade: “Mas eu sou onça. Jagaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira.” Ou, sendo *tutira* em tupi o tio irmão da mãe, as afirmações apontam para um parentesco classificatório matrilinear, onde, no nosso código, os tios irmãos da mãe são pais, mas no código do narrador os pais são tios. Assim, “meu tio o iauaretê” ao mesmo tempo indica filiação (isto é, sou filho de onça e não filho de gente) e origem indígena tribal. Por outras palavras, meu pai pode ou não ser meu pai, já que pertença ao clã tribal de minha mãe; mas meu pai é com certeza o irmão de minha mãe: todos os irmãos do sexo masculino de minha mãe (para nós, tios) são meus pais. No universo do discurso do narrador, o irmão de sua mãe é seu pai. Traduzido para o português, o sintagma que indica esse grau de parentesco é *meu tio*. Um passo adiante: traduzindo de um universo de discurso para outro, o nosso, o título “Meu tio o iauaretê”, sintética e admiravelmente, propõe o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos. Ao mesmo tempo, afirma: não pertença à raça branca de meu pai, pertença ao clã tribal de minha mãe, cujo totem é a onça. A onça, sendo o totem do clã tribal de minha mãe, é meu ancestral, meu antepassado, minha origem; e a ele regresso, à onça, defraudado senhor-do-fogo.

Situado na linha de demarcação entre natureza e cultura, o fogo assinala o momento em que o homem deixa de comer carne crua, submetendo-a ao fogo antes de ingeri-la e assim se distinguindo dos de-

mais animais carnívoros. Ao mesmo tempo, o fogo é arma de defesa e ataque, dando superioridade ao homem sobre os outros seres vivos. As duas faces do fogo, a benéfica e criadora, e a maléfica e destruidora, aparecem conjuntamente; o fogo protege, defende, cria, mas também mata e destrói.

Não é por acaso e simploriamente, portanto, que na mente do homem a descoberta do uso do fogo tenha ficado marcada por um grave senso de responsabilidade. Tão radicalmente é um salto no rumo de civilização, abrindo definitivo abismo entre o homem e seus demais irmãos os animais, que em todas as culturas a descoberta do fogo se apresenta registrada e mmitos. Essa descoberta raramente é tranquilizadora e apenas motivo de regozijo; quase sempre se acompanha da idéia de roubo. Ninguém dá de presente ao homem o fogo; é preciso roubá-lo, o que representa uma ousadia e um sacrilégio, colocando o homem na expectativa de ser por isso punido.

Sabemos, é claro, ao nível de nosso saber positivista, que o fogo não precisa ser roubado a seres míticos. O fogo existe na natureza: a árvore atingida pelo raio se incendeia, tornando-se chamas e brasas, pedras que rolam entram em atrito despedindo faíscas que ateiam fogo ao capim seco. Basta conservá-lo, a partir daí, evitando que se extinga. Mas, mesmo nesse caso, ele foi roubado à natureza. Só a natureza, esse conjunto de forças misteriosas, detem o direito do uso do fogo; se o homem se apropria desse uso, está roubando alguma coisa superior a suas próprias forças.

Em culturas ilustres que estão na origem da nossa, como a grega, a descoberta do uso do fogo aparece como um roubo aos deuses. Foi Prometeu quem violou o monopólio dos deuses e roubou o fogo para dá-lo aos homens. Sofreu castigo terrível; acorrentado a um rochedo ou coluna, a águia de Zeus vinha diariamente roer-lhe o fígado que diariamente se regenerava para renovação do suplício.

O mito de Prometeu estréia na *Teogonia* de Hesíodo, por volta do século XIII A.C., primeira conhecida tentativa de sistematização dos mitos gregos pré-existentes ao poema. No outro texto do poeta, *Os Trabalhos e os Dias*, é narrada a vingança tomada por Zeus contra os beneficiários do roubo, no mito de Pandora. Precedida pelas olímpicas gargalhadas de Zeus, modelada em barro, ornada de prendas e malícias, depois animada, Pandora traz aos mortais todos os males do mundo. Não só o semidivino ladrão foi castigado, como também toda a espécie humana. Esses dois mitos iniciais permeiam a cultura grega e latina, renitentemente, em inúmeras versões.

Na outra fonte de nossa cultura, que é a hebraica, o fogo aparece como atributo de Jeová. No Gênesis, Adão e Eva são expulsos do

jardim do Eden por terem comido do fruto da árvore do bem e do mal; perdem a inocência e a capacidade de viver como irmãos entre os animais, aos quais Adão dava a cada um o nome. Expulsos, Jeová “pôs querubins ao oriente do jardim do Eden, e uma espada de fogo que andava ao redor”, para impedir a volta.

Como todo grande deus, Jeová conserva o monopólio do fogo. De dentro de uma sarça ardente, que estava em chamas mas não se consumia, fala a Moisés e lhe confere a missão de retirar o povo eleito da servidão no Egito. Uma das sete pragas que afligem o país do recalcitrante Faraó é a praga da saraiva, na qual granizo e fogo do céu corriam pela terra e tudo queimavam. E, na caminhada pelo deserto em busca da Terra Prometida, Jeová guiava seu povo em forma de coluna de nuvens durante o dia e de coluna de fogo durante a noite. Nas ordenações da liturgia, os sacrifícios propiciatórios ou expiatórios constam sempre de holocaustos, seja de animais, seja de cereais ou outros manjares; e o fogo do altar do holocausto deve ser perpétuo: “O fogo arderá continuamente sobre o altar; não se apagará” É o fogo do Senhor, e não dos homens, que queima os holocaustos, como sinal do favor divino, sinal de que aceita o sacrifício. E de tal maneira o Senhor é cioso do fogo sagrado, que os dois filhos de Aarão, Nadab e Abiú, caem mortos instantaneamente quando ateiam fogo eles mesmos em seus incensórios. Porque “trouxeram fogo oestranho perante a face do Senhor” foram consumidos pelo fogo que saiu do altar do Senhor. Lavrando o descontentamento entre os seguidores de Moisés, cansados de vagar pelo deserto sem chegar à Terra Prometida, o episódio se repete mais tarde, desta vez com duzentas e cinquenta pessoas murmuradoras trazendo seus incensórios já acesos e sendo queimadas pelas labaredas que se projetam do altar e os envolvem. Continuando a murmuração, já que agora eram muitas as mortes pelas quais Moisés era responsabilizado, Jeová repete a ameaça e os fiéis descontentes começam a morrer. Só a intervenção de Moisés, que manda Aarão acender seu incensório com fogo *do altar* e fazer expiação pelo povo, faz cessar a praga. Mas a essa altura já eram catorze mil e setecentos os mortos.

Assim como no Velho Testamento Sodoma e Gomorra são destruídas devido a suas abominações pelo fogo do céu, que os diferentes profetas também invocam, igualmente no Novo Testamento o Apocalipse promete um juízo final flamejante, quando se juntarão o fogo que vem do alto e o fogo que sobe do abismo.

Em culturas consideradas menos ilustres e gloriosas, mas que também são fonte da nossa, apesar de sua continuidade ter sido cortada pelas contingências da invasão, da escravização e da extinção, os mitos do roubo do fogo são igualmente importantes. Disso soube se

valer o invasor, em forte produção ideológica de superioridade para com o invadido, que fez parte do processo. O pobre foguinho do índio, tão difícil de ser aceso por fricção e conservado, sob a ameaça de terríveis perigos de escuridão e desconforto, foi deslumbrado pelo poderio de fogo do invasor. São muitas as narrativas, lendárias ou não, que restaram do terror sagrado com que os índios se rendiam ao novo senhor-do-fogo: Caramuru disparando sua arma, Anhanguera ateando chamas à aguardente esparzida.

O conto de Guimarães Rosa, colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio — perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura — de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru. Se antes se destacara como bom caçador de onças com armas de fogo, depois abandona-as para se servir da zagaia, arma por assim dizer crua. Se antes comia comida cozida, depois passa a comer comida crua. Se antes matava onças, depois passa a matar homens. Se antes servira ao branco senhor-do-fogo, depois passa a servir à onça senhor-do-fogo.

Na fala que sai inicialmente desarticulada e sonsa, as revelações só se farão muito lentamente, sob o progressivo afrouxamento da censura provocada pela ingestão cada vez maior da cachaça. Sua filiação afirma a identificação com a mãe e não com o pai. A mãe era “gentio Tacunapéua”, que é, ou era, uma tribo tupi assentada às margens do Iriiri, um afluente do Xingu. Se a mãe era “boa, bonita, me dava comida, me dava de-comer muito bom, muito, montão”, com o pai a relação é diversa. “Meu pai era bugre índio não, meu pai era homem branco, branco feito mecê, meu pai Chico Pedro, mimbauamanhanagara (17), vaqueiro desses, homem muito bruto. Morreu no Tungo-Tungo, nos gerais de Goiás, fazenda da Cachoeira Brava. Mataram. Sei dele não. Pai de todo o mundo. Homem burro” Com a mãe aprende muitas coisas. Que é parente de onça, por exemplo. Ela lhe conta histórias de seu povo, mostra-lhe as quatro estrelinhas do Sejuçu (as Plêiade ou Setestrela) e lhe diz que a que está faltando é ele, concepção corrente na mitologia indígena, essa de tornar-se estrela quando morrer. Também lhe ensina o valor da liberdade e o medo da prisão. E afinal era tão boa para ele quanto uma onça para seus filhotes. A oposição se instaura também entre animal selvagem materno e animal doméstico paterno.

Nesse trançado, a primeira resultante é a perda de identidade. Não sabe mais o que é, não sabe quem é, não sabe mais seu nome. “Ah!, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe pôs: Bacuriquire-

(17) — Em tupi = pastor de animais domésticos.

pa. Breó, Beró (18) também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonio de Eiesús. Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é — um sítio que chamam de Macuncôzo. Agora, tenho nome nenhum não, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr'aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não. ”

Também surge, aos retalhos, fígados aqui e lá, o antecedente de nomadismo e falta de raízes. Nascido gentio Tacunapéua, isso foi muito longe; depois morou com índios Caraó, o Krahó ou Kararaô dos mapas de localização indianistas, tribo Jê e não Tupi; depois morou num lugar chamado Socó Boi de onde teve que sair porque não quis participar de assassínios a soldo e foi considerado covarde; depois foi esbarrar na Chapada Nova; depois não o aceitaram como trabalhador na roça, por ser incompetente; depois Nhô Nhuão Guede o enviou para aquele fim de mundo para matar onças, no que era perito. Entremeados, os lapsos não preenchidos.

Progressivamente rejeitado, regressivamente rejeitando. Não sabia trabalhar. Matar homens como homem, em tocaias e por encomenda, recusara-se a fazer. Matar onças como homem, isso fazia, inicialmente com arma de fogo, como um branco, depois só com zagaia, como um índio. Daí a matar homens, não com armas de branco nem de índio, mas como onça, basta um passo. Antes disso, um rito de passagem: comer carne de onça e esfregar-se com seu unto. “Carne dela eu comi. Boa, mais gostosa, mais macia. Cozinhei com jembê de caruru bravo. Muito sal, pimenta forte. Da pinima eu comia só o coração delas, mixiri (19), comi sapecado ,moqueado, de todo o jeito. E esfregava meu corpo todo com a banha. Pra eu nunca eu não ter medo!” (20)

A transformação é quase repentina, e numa rápida seqüência o sobrinho-do-iauaeté elimina todas as pessoas da região. Primeiro é o preto Bijibo, com quem ele viaja junto, quando voltava de ter “ido falar brabo com Nhô Nhuão Guede, que eu não ia matar onça nenhuma mais não” Gostava do preto, mas desprezava-o por sua covardia e porque cozinhava e comia o tempo todo. Lembro que a preferência de onça por carne de preto, na credice popular, é mencionada por muitos autores, inclusive por Von Ihering. O preto Bijibo, ele não mata pessoalmente, mas leva para onça comer. Em seguida, chegando a

(18). — f. *Peró* = português, branco, aplicado pelos índios em língua geral ao invasor; aqui, indica uma acentuação despreziva da parte branca paterna.

(19). — Em tupi = frito e conservado em gordura.

(20). — Essa prática é referida também no *Grande Sertão: Veredas*.

seu rancho, encontra outro, o preto Tiodor, ajustado pelo mesmo patrão para substituí-lo; mas esse não morrerá já. Agora é a vez de Seo Riopôro, geralista, que sem maiores motivos xinga-o e xinga-lhe a mãe; esse também é levado para onça comer: “Matei, eu matei? A ‘pois, matei não. Ele inda tava vivo, quando caiu lá em baixo, quando onça Porreteira começou a comer” O próximo é o jababora (21) Gugué, que não fazia nada, passava o dia todo na rede, pedia-lhe para trazer água; mais um que onça ganha de presente. Depois é Antunias, também jababora, avarento, comia e escondia a comida dos outros, manda buscar lenha para o fogo e consertar uma alpercata; tem o mesmo destino dos anteriores. Agora é a vez de Maria Quirinéia e seu marido doido acorrentado; foi lá para beber café, ela lhe deu café, deu comida e tentou seduzi-lo. É a primeira que ela quase mata; mas na hora em que ia apertar-lhe o pescoço, ela fala bem da mãe dele. O sobrinho-do-iauairetê, então, desiste, aconselha-a a mudar-se dali porque as onças estão comendo todo mundo e, tão avesso ao trabalho, carrega-lhe a mudança e conduz seu marido pacientemente.

Doravante, a tarefa é pessoalmente sua. Seu Rauremiro, homem prepotente, humilhava-o, não o deixava entrar na casa, chamava-o assobiando como se fosse um cachorro; é verdade que lhe dava comida, mas ele a recusava. Sente um grande frio, perde a consciência e quando volta a si o veredeiro Rauremiro com toda a família, mulher, filhas, filho, estão mortos e ele coberto de sangue, com sangue na boca. O último é o preto Tiodoro, meio gordo, que não sabia caçar onças mas queria vender os couros, que pretendia que ele fosse buscar lenha e água. Preto Tiodoro, apavorado, chega a vê-lo vindo de quatro pelo chão. Era o único sobrevivente em toda aquela zona.

É nesse momento que o narrador conclui seu relato, tentando convencer o interlocutor a deixá-lo encostar-lhe a mão, declarando que está com muito frio e que está de quatro sem qualquer motivo. Seguem-se exclamações e os rugidos e gemidos da agonia. Em suma: sua missão inicial de *desonçar* a região transformou-se, e ele a executou até o fim, em missão de *desgentar* a região.

Retomando alguns fios soltos, podem-se observar três invariantes no que diz respeito a todas essas pessoas. Primeira: o autor das mortes não tinha raiva de ninguém, achava todos muito bonzinhos, depois até ficava com pena. Segunda: todas tinham graves defeitos, do ponto de vista cristão equivalentes aos sete pecados capitais. Pense-se no medo e na gula do Preto Bijibo, na soberba e ira de Seo Riopôro e Seu Rauremiro, na preguiça de Gugué, na avareza de Antunias, na luxúria de Maria Quirinéia e do Preto Tiodoro, aliada no caso deste ainda a

(21). — Em tupi = criminoso, fugitivo.

medo e avareza. Terceira: todas as pessoas tinham alguma relação com *comida* e com *trabalho*, acentuada pelo texto. As três invariantes combinam sabiamente o animal, o branco e o índio, como veremos a seguir.

A primeira, o matar sem ódio, está ligada à opção de ser onça. Ao contrário dos homens, onça mata para comer, só fica brava na hora de matar: “onça pensa só uma coisa — é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrar. (. . .) Quando alguma coisa ruim acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela torna a pensar igual, feito em antes. ”

A segunda invariante seleciona os aspectos cristãos dos sete pecados capitais para justificar as mortes. E a terceira, mais relevante para o argumento, mostra aquelas pessoas ou comendo, ou dando comida ou a recusando, ou providenciando lenha e água para cozinhar. Elas encarnam assim o inimigo — o domínio do cozido — que ele está em vias de renegar. Quanto ao trabalho, ou as pessoas estão trabalhando ou, o que é mais comum, estão querendo forçá-lo a trabalhar para elas. Ora, esse pode ser um valor da ética do branco, jamais do índio nem da onça. Não é para eles o que Georges Bataille chamou de “o mundo prosaico da atividade”, em *A Literatura e o Mal*. Mais forte, como Seo Riopôro que o chama de senvergonha e mentiroso e ainda lhe xinga a mãe, tudo sem qualquer motivo, ou Seo Rauremiro que não permite sua entrada e o chama por assobio; ou mais atenuada, como a preguiça de Gugué, que não sai da rede mas o manda fazer coisas, ou Maria Quirinéia que o quer para objeto de seu prazer, é sempre a prepotência do outro que entende usá-lo

A combinação das três invariantes mostra como são justos, lógicos e necessários os assassinios, no contexto e nos valores do contexto.

Das mais belas sequências do conto é aquela que entra na intimidade do convívio com as onças. Cada onça é um indivíduo, com traços físicos imediatamente identificáveis, manias, preferências, caráter; o sobrinho, qual Adão nomeador, entre elas vive. São Mopoca, canguçu fêmea, a mandona Maramonhangara, Tatacica pegadora de peixe, Uinhúa, Porreteira malha-larga e enorme, a Rapa-Rapa velha e esparta, Mpú, Nhã-ái Tibitaba, Coma Piranga, Putuca, muitos machos como o Papa-Gente, Puxuêra, Suú-Suú que gosta da onça Mopoca, Api-ponga bom caçador, Petecaçara que enlouqueceu, os dois irmãos Uitauêra e Uatauêra. Os nomes tupis, tais como os poucos do léxico português, guardam referências aos traços físicos ou de comportamento de cada uma. Dentre todas, uma é especial, a primeira que ele não

matou, a primeira com quem ele conversou e que com ele conversou em língua de onça, a canguçu Maria-Maria, sua amada. Assim ele a descreve: “Bonita mais do que alguma mulher. Ela cheira à flor de pau-d’alho na chuva. Ela não é grande demais não. É cangussu, cabeçudinha, afora as pintas ela é amarela, clara, clara. Tempo da seca, elas ainda tão mais claras. Pele que brilha, macia, macia. Pintas, que nenhuma não é preta mesmo preta, não: vermelho escuro, assim ruivo roxeado. Tem não? Tem de tudo. Mecê já comparou as pintas e argolas delas? Cê conta, pra ver: varêia tanto, que duas mesmo iguais cê não acha, não. Maria-Maria tem montão de pinta miúda. Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas. . Dentro das orelhas, é branquinho, algodão espuxado. Barriga também. Barriga e por debaixo do pescoço, e no por de dentro das pernas. Eu pos-fazer festa, tempão, ela apreciava. ” O alto teor erótico da descrição de Maria-Maria é confirmado por algumas observações indicadoras de que ela é seu par mefinino, como por exemplo a afirmação de que ela matará qualquer macho que a ela se apresente apesar de ser seu parente, e a de que ela nunca mais terá filhotes.

“Aqui, roda a roda, só te meu e onça. O resto é comida para nós.”: regressando do cozido, para o cru, o sobrinho-do-iauretê se reconheceu nas onças e foi por elas reconhecido. Daí, o remorso permanente, volta e meia reaparecendo entremeado em sua fala, devido ao fato de ter matado tantas onças antes da identificação.

Chama a atenção de seu interlocutor repetidas vezes para que nunca mencione esse assunto, que só ele mesmo tem o direito de trazê-lo à baila. Numa dessas vezes, indica o grande número de onças que já matou, em conta feita à maneira indígena: “Matei, montão. Cê sabe contar- Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes.” O tema é delicado e envolve do fundo da memória aquilo que foi reprimido. Contrastando, não há remorso com relação aos seres humanos que ele matou. Se no começo do relato repete que os moradores da região morreram de doença, é por prudência; pergunta ao interlocutor se por acaso é soldado, pois a mãe o ensinara a ter medo de soldado e ele não suportaria ser preso. Com o destravar da língua pela cochaça, já no fim do relato, acaba contando que foi ele quem matou. Quanto às onças, dá-se o inverso. Começa contando que matou muitas, e só bem depois confessa seu amor por elas.

Sentir-se culpado por ter matado onças e não sentir-se culpado por ter matado pessoas, mesmo que reconheçamos que as onças são

muito melhores que as pessoas, vai encontrar sua explicação nas análises clássicas de Frazer e de Freud. O sobrinho-do-iauairetê reconheceu na onça seu ancestral, seu antepassado mítico, seu totem. Ora, o totem é o único ser vivo que não se pode matar, a não ser por ocasião do repasto totêmico. Nesse evento ritual, o totem é abatido coletivamente, ao mesmo tempo pranteado e festejado, para depois ser comido por todos os participantes. Na reconstituição freudiana, o repasto totêmico é a representação sagrada do primeiro crime da humanidade, aquele que permitiu ao homem dar o primeiro passo no rumo da civilização, o assassinio do macho chefe da horda primeva por seus filhos. Aparece com clareza nas teogonias gregas, onde cada deus supremo cuidava de matar todos os seus filhos para não ser por eles destronado; mas sempre algum escapava e de fato matava o deus-pai. Assim ocorreu com Cronos, depois com Uranos, e só a partir de Zeus se interrompe a tradição. Na horda imaginada, o macho chefe detinha o monopólio das mulheres e do poder; a união dos filhos, que permitiu enfrentar, matar e comer o pai, para absorver suas qualidades excepcionais, instaurou a culpa. Sucessivamente, como passos para formas sociais cada vez mais complexas, o sacrificado foi sendo substituído. Primeiro foi abatido o chefe da horda, do qual dependia a ordem cósmica, a fertilidade da terra, dos animais, das mulheres; depois, outra pessoa em seu lugar, pessoa que era sagrada e encarnava o deus; depois um animal; depois efígies e simulacros. Cada passo — e a aceitação dessa teoria depende de infindáveis discussões a respeito da relação de precedência entre o mito e o rito — representaria um avanço na civilização. Na forma mais moderna e mais simbólica, a Eucaristia, a distribuição do pão e do vinho, vem acompanhada pela fórmula ritual: “Tomai e comei. Este é meu corpo e este é meu sangue.”

Ora, o pobre sobrinho-do-iauairetê matou inúmeras vezes seu totem, sozinho. Refere constantemente seu estado de absoluta solidão, decorrente não da falta de companhia, pois tem a de que gosta, a das onças, mas do peso da culpa que carrega, enquanto índio, por ter individual e não ritualmente matado muitas vezes seu totem. É como se tivesse matado sua raça, seu povo, sua gente, seu pai. Na perplexidade da confusão de culturas, destribalizado, não tinha chegado a compreender claramente o que a mãe lhe dizia na infância sobre o parentesco com o jaguairetê. Tenta por isso esquecer essa parte do passado, mais precisamente *jogá-la fora*: “Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. eu, posso. Não fala, não. Eu não mato mais onça, mato não. É feio — que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. () Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabeça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. Se mecê falar que eu matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei,

não, tá-há? Falou? A-é, ã-ã. Bom, bonito, de verdade. Mecê meu amigo!” A solução que encontrou para o impasse da confusão de culturas foi dentificar-se com as onças. Recusando o código do branco e perdendo o código do índio, entende ao pé da letra os ensinamentos da mãe, de que “é onça”; não pode mais entender a diferença entre ser onça e ter a onça como ancestral mítico, animal tabu com quem as relações são cuidadosamente reguladas. Transformado em onça e vivendo maritalmente com uma onça, ainda outra armadilha o aguarda, e o texto é altamente sugestivo nesse sentido. Sua mãe índia se chamava Mr’Iara Maria; decomposto, em tupi e português, pode ser lido como Senhora Maria Maria ou Dona Maria Maria; mesmo sem tradução, é perfeitamente legível o nome Maria-ra-Maria. Sua companheira onça se chama Maria-Maria. Ao sacrilégio de ter matado o totem vem-se somar o sacrilégio do incesto. Violou ao mesmo tempo os dois tabus fundantes da civilização, na desorganização de quem está perdido entre várias culturas. Branco ele não é e nem deseja ser. Também não pode ser índio, porque ao rejeitar o branco prepotente e comedor de comida cozida rejeitou o homem. Tampouco pode ser onça, porque, ao tentar sê-lo, carrega a culpa de duas violações de tabu. Exemplarmente, termina abatido a tiros de revólver pelo interlocutor branco.

A antiqüíssima proibição bíblica de ingerir sangue, porque este é privilégio de Jeová e “a alma da carne”, se combina neste texto com o elemento fogo e o elemento álcool. Já Northrop Frye observou como são comuns “os vínculos entre o fogo, o vinho embriagador e o sangue quente e rubro dos animais” (22). Ao tentar tranquilizar o interlocutor e fazê-lo adormecer, o sobrinho-do-iauairetê deixa escapar uma revelação precoce: “Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue. ” Tentando passar para o lado de cá do fogo e voltar para o cru, o que perde o narrador é a cachaca que lhe desemperra a língua e o revólver — arma de fogo — que lhe tira a vida. A associação entre o fogo e o álcool, já feita por Bachelard n’*A Psicanálise do Fogo*, mostra a ligação da bebida alcoólica não com o líquido, mas com outro dos quatro elementos cosmológicos que é o fogo: “Dentre todas as matérias do mundo, nenhuma como a aguardente se encontra tão perto da matéria do fogo.” Ao nível do mero código lingüístico no nosso caso a associação é dada no vocábulo aguardente; e “ficar de fogo” ou “pegar um fogo” é embriagar-se. No texto que nos ocupa, a associação é reiterada. Já no primeiro parágrafo, o caçador extraviado encontra o rancho devido ao fogo: “Mecê enxergou êste foguinho meu, de longe?” E a oferta de

(22). — FRYE, Northrop, *Anatomia da Crítica*, 1973, São Paulo, Ed. Cultrix.

cachaça que ele faz, a cachaça tecnológica do cozido e não do cru, é logo aceita: “Sei fazer, eu faço: faço de cajú, de fruta do mato, do milho. Mas não é bom, não. Tem esse fopo bom-bonito não. Dá muito trabalho. Tenho dela hoje não. Tenho nenhum. Mecê não gosta. É rachaça suja, de pobre. ” Na crença popular, que Von Ihering menciona, os animais carnívoros se embriavam com o sangue, que bebem primeiro até ficarem bêbados, e só mais tarde é que comem a carne. É o que costuma se passar com as onças do conto e com o próprio narrador, que ademais até contagia seu gosto em matéria de cores: “Eu, eu gosto de vermelho!” O álcool, o sangue e o fogo formam um esquema, neste conto, formam um esquema de perdição para o narrador.

Não conseguiu desvincular-se totalmente de sua condição de homem e portanto do fogo. Dele se utilizava, por exemplo, para pitar e para ameaçar: “Ixe, quando eu mudar embora daqui, toco fogo em rancho: pra ninguém mais poder não morar. Ninguém mora em riba do meu cheiro. ” Também o menino-lobo Mowgli, no *Livro da Jân-gal* de Kipling, assim procede. Viviu entre os animais e deles se considerava um igual, não tendo a menor noção de que era um ser humano. Mas ao ter sua sobrevivência ameaçada por alguns deles vai a uma aldeia e rouba um pouco de fogo, a *flor-vermelha* que aterroriza os outros animais e lhe dá a vitória sobre eles. Nosso narrador sabe muito bem qual é sua opção, pelo cru, não pelo cozido, nem pelo podre: “Eu como carne pôdre não, axe! Onça também come não.” Mas não conseguiu ficar inteiramente no domínio do cru. Por isso, pelo fogo de seu rancho foi encontrado pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído. Esse passo definitivo, esse cruzar da linha divisória, sem volta, do cozido para o cru, esse retôrno impossível, será sua perdição.

Não se pode examinar um conto como esse sem render homenagem ao autor. A proeza, do ponto de vista lingüístico, repousa na chance certa que apanha o fenômeno da reduplicação tupi e faz dela o eixo central da composição. Segundo o Pe. Lemos Barbosa (23), a reduplicação, ou repetir a mesma palavra duas vezes, funciona como intensificador, seja para indicar plural, superlativo ou duração. Em muitos casos ela exige elipses de afixos; e, se no presente texto quase tudo vem duas vezes, pode vir duas vezes em tupi, ou duas vezes em português, ou uma em tupi e outra em português. O que facilita muito a compreensão do texto, recurso hábil para dar-lhe efeito de estranhamento mantendo todavia a possibilidade de comunicação, é

(23). — BARBOSA, R. Lemos, *Curso de Tupi Antigo*, 1956, Rio, Livraria São José, especialmente Lição 50ª.

reduplicar o vocábulo tupi em português. Sempre que ocorre o tupi, sua “tradução” vem contígua ou próxima. O caso mais marcante é certamente o de uma dupla reduplicação, devido a sua recorrência que fica fazendo ponteio no texto. Refiro-me ao “porã-poranga, bom-piloto” Em tupi, tal como no grego *calós*, poranga tanto pode significar bom como bonito, mesmo que exista também catu para belo. Para a reduplicação, daí o sufixo monossilábico; é do Pae. Lemos Barbosa o exemplo, também adjetival, de pinima-pintado, e pini-pinima = todo pintado, muito pintado, cheio de pintas. No correspondente português, bom e bonito, o sufixo da primeira palavra cai para a reduplicação, transformando-os, tal como no tupi, numa só categoria lógica. Estamos lidando com um homem-onça, índio-branco, bilingüe; e com um grande escritor.

É preciso lembrar a sensibilidade que cria diante de nossos olhos o problema vivo do índio-em-geral num índio só, que é seu personagem. A sensibilidade para comungar com a natureza, com as plantas, com as onças, com cada pequeno ruído ou sinal, que o sobrinho-do-iauretê vai interpretando para seu hóspede sem sair do rancho. E também o extraordinário feito que é realizar tudo isso num só fala. O notável observador de pessoas e de animais que se destaca em todas as suas obras lembra os cinco textos sobre jardins zoológicos que figuram no *Ave, Palavra* (2.). Ali, dispensando a mediação da ficção, o autor estende suas sensibilíssimas antenas e fica tentando apreender cada bicho e construir um equivalente em palavras. Outros textos do mesmo livro lidam muito diretamente com animais, como “quemadmodum, “As garças”, um e outro “Aquário”, “Ao Pantanal” Outros são do mesmo modo dedicados aos homens de sua terra, seja os vaqueiros de “Pé-duro, chapéu-de-couro”, seja os japoneses hortelãos de “Cipango”, seja, especialmente, “Uns índios (sua fala)” Nesse texto, Guimarães Rosa se coloca como alguém que está anotando palavras de um Tereno que encontrou em Mato Grosso, interessado em suas pessoas e em sua linguagem: “Respeitei-a, pronto respeitei seus falantes, como se representassem alguma cultura velhíssima.” E desapontado, ao desistir de comprovar, por falta de informação, uma linda hipótese: a de que, em língua tereno, azul seria “sangue de céu”, verde seria “sangue de folha”, e por aí afora.

Em sua obra, bastante desigual, sempre achei um mistério que uma óbvia obra-prima, como “Meu tio o iauretê”, tivesse ficado tanto tempo por ele mesmo relegada. Publicada pela primeira vez na revista *Senhor*, de n.º 25, em março de 1961, não foi incluída pelo autor em seus dois livros seguintes, *Primeiras Estórias* e *Tutaméia-Terceiras*

(24). — GUIMARÃES ROSA, João, “Meu tio o iauretê”, em *Estas Estórias*, 1969, Rio, José Olympio.

Estórias. Acabou saindo postumamente, mas em edição preparada pelo autor, em *Estas Estórias*, (25), onde o desnível de qualidade com relação aos demais textos do conjunto é gritante. Em nota introdutória, Paulo Rónai registra que no original datilografado consta uma anotação do autor afirmando que o conto é anterior a *Grande Sertão*:

Seria a exploração de um mesmo achado formal a explicação para o engavetamento? O brilhante feito de conseguir pôr uma fala que flui ininterruptamente da boca de um narrador, que é o outro? De fato, tanto o conto como o longo romance saem em forma de fala emitida por um narrador-personagem, autobiografando-se. Em ambos os casos, o narrador-personagem tem sua alteridade marcada com relação ao interlocutor que é homem da cidade e portador de signos da urbanidade, nem sertanejo num caso, nem meio-índio no outro. Evitando o contraste de discursos, o interlocutor nunca fala, mas é colocado na fala do outro por meio de interpelações e respostas a hipotéticas perguntas. Assim, a fala do narrador-personagem só indiretamente se dirige ao leitor, apesar de, em ambos os casos, ser um monólogo direto iniciado por um travessão: seu alvo é o interlocutor presente na situação criada, e só dali ela inflete na direção do leitor. Este, evidentemente, está colocado para cá do interlocutor, e recebe pela mediação deste o monólogo a ele destinado.

Ainda mais, nos dois casos o narrador é filho sem pai, que guarda boa lembrança da mãe que o criou. Em duas passagens, é a menção inesperada à bondade da mãe que desfaz a raiva do narrador contra alguma outra personagem com quem ele está contando seu contacto, Diadorim no romance, Maria Quirinéia no conto. Se no conto o narrador é agregado do fazendeiro Nhô Nhuão Guede (Nhuão = João, em pronúncia tupi), no romance era agregado do fazendeiro Jidião Guedes. Teriam estas coincidências sido observadas pelo autor, que não queria repetir-se?

Tudo isso, todavia, importa menos que a beleza da realização e a vertigem da intuição; pode ser que isso mesmo o amedrontasse. No mencionado texto sobre os Terenos, estreado em jornal em 1954, lá diz ele: “Toda língua são rastros de velho mistério.”

(25) — GUIMARÃES ROSA, João, *Ave, Palavra*, 1970, Rio, José Olympio.

RECENSÕES

ALVAR, Manuel. *Niveles socio-culturales en el habla de las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, Comisión de Educación y Cultura, 1972. 356 p.

Acentuarmos aqui apenas o valor desta obra parece-nos realmente inútil, pois todos conhecem a seriedade dos trabalhos de Manuel Alvar, um dos nomes mais importantes da dialetologia europeia.

Lamenta-se tão somente a divulgação restrita deste seu livro, que só nos chegou às mãos graças a um comum amigo (do autor e deste resenhista), o Dr. Isaac Nicolau Salum, da USP

Tratemos, pois dentro dos limites breves desta resenha, de informar o leitor do conteúdo da obra, bem como chamar sua atenção para certas posições do autor com referência à pesquisa da fala urbana.

Em síntese, o livro é a descrição dos resultados de uma pesquisa sobre as relações entre língua e sociedade, em Las Palmas, capital da ilha espanhola da Grande Canária (Arquipélago das Canárias), cidade com cerca de 350 mil habitantes, a oitava do país.

O autor já havia, em 1965, em colaboração com Antonio Quilis, realizado um estudo de níveis sócio-culturais na fala urbana de Madrid e, posteriormente, na fala de Sevilha, trabalho este ainda inédito.

Já se havia, igualmente, dedicado ao estudo da linguagem de vários locais das Canárias. Assim, em 1959 escreveu sobre *El español hablado en Tenerife*; em 1965 redigiu as *Notas sobre el español hablado en la isla de la Graciosa (Canarias Orientales)*; em 1968, publicou seus *Estudios Canarios*; e, em 1971, terminou o ALEICAN (*Atlas lingüístico-etnográfico de las Islas Canarias*)

O presente trabalho resulta de uma pesquisa com 73 informantes da referida cidade, em gravações realizadas entre 1968 e 1971

O autor inicia a obra tratando da metodologia da pesquisa lingüística urbana, lembrando o pequeno número de trabalhos deste gênero na Espanha. Para ele, “se não levarmos em conta a *norma* ou as *normas* urbanas, deixaremos sem explicação muitas vezes os próprios processos rurais”

Um dos problemas mais importantes neste tipo de pesquisa seria conforme demonstra o autor — a determinação dos limites geográficos de um macrocosmos lingüístico. As formas de vida urbana e rural se opõem por muitos aspectos. “Ao contrário da agitação da primeira, refletida numa dinâmica em que os indivíduos passam rapidamente de um estrato para outro, a vida rural se caracteriza por uma série de relações primárias, pelo isolamento, pelo tradicionalismo, pelo predomínio das ocupações agrárias, pela

simplicidade da economia etc. Isto é, por um conjunto de fatores que determinam uma situação estática rural, em oposição a um dinamismo u bano”

Referindo-se aos vários métodos de pesquisa, M. Alvar lembra os da investigação sociológica que se adaptariam parcialmente às pesquisas lingüísticas:

1. observação direta extensiva ou pesquisa por sondagem (seleciona-se um fragmento da coletividade que represente — em escala reduzida — as características de todo o conjunto);

2. observação intensiva (investigação direta sobre as pessoas ou grupos, objeto do estudo);

3. observação participante ou de grupo (o investigador convive com os informantes no próprio ambiente).

Nas pesquisas dialetais, a investigação da modalidade individual como mostra da coletiva pertence ao tipo de pesquisa por sondagem. As conversações diretas com os informantes são comparáveis ao método de observação intensiva. E os trabalhos de geografia lingüística se assemelham aos trabalhos de campo dos sociólogos e etnólogos.

Para estudar a fala urbana de Las Palmas, Manuel Alvar procurou adaptar métodos da pesquisa dialetológica. Por isso, a seleção de informantes está ligada a princípios sociológicos, aplicados a Las Palmas como estrutura urbana.

Em sua pesquisa realizou a investigação de amostragens que lhe pareceram idôneas e suficientes para conhecer a totalidade da fala urbana, levando em conta que seus 73 informantes superam numericamente os 66 de que Martinet se utilizou, para estudar a fala de Paris e, guardadas as devidas proporções, os 81 que Labov ouviu, para conhecer dados sobre a fala de Nova Iorque.

Neste sentido, o autor lembra que, numa pesquisa urbana, não há a necessidade de o investigador estudar cada um dos componentes da comunidade, pois o comportamento do homem no grupo onde atua é que lhe dá real significação.

Assim pensando, explica: “Dividi a cidade de Las Palmas em bairros que podem identificar seus habitantes e, dentro de cada um deles, fiz pesquisas com homens e mulheres, de diferentes faixas etárias e distintos graus de instrução. Todos esses materiais foram recolhidos em fitas magnéticas, que me serviram para fazer as análises experimentais que acompanham meu estudo. Cada um dos meus informantes era submetido a um duplo interrogatório: com o questionário do ALEICAN para ter um material homogêneo, fácil para a comparação; e através de uma conversação espontânea que me dava materiais de caráter muito diverso e que — sem a rigidez do questionário — me permitiram estudar os problemas de fonética sintática, tão importantes em falas como estas, em que não se pode esquecer o significado do polimorfismo.”

Serviram de informantes ao autor 45 homens e 28 mulheres, cujos níveis culturais iam desde os analfabetos até os de instrução superior, das mais diversas profissões e idade (de 15 anos até 80).

A capital canária possui nove distritos, com uma população diversificada que se distribui pelos seus bairros, onde encontramos, entre outros, a presença de estrangeiros, funcionários públicos, estudantes, pescadores, camponeses. Estes, atraídos pela vida urbana, vem gradativamente aumentando os limites da *urbe*. Formam um proletariado urbano, “desruralizam-se”, mas não se integram perfeitamente na vida da cidade. No seu choque com as normas lingüísticas da capital perdem as características da fala camponesa e criam processos de hipercorreção, importantíssimos nas modificações da língua.

Para estudar a fala de Las Palmas não é possível ignorar a realidade histórica da cidade, a grande influência que sobre ela exerceu e exerce Sevilha.

Do ponto de vista social, “Las Palmas nasce — como cidade — à imitação de Sevilha” E, do ponto de vista lingüístico há uma série de traços fonéticos coincidentes, que aproximam o andaluz da fala canária: a redução de *-ss-* surdo e *-s-* sonoro, de *-ç-* e *-z-* em uma só sibilante, origem do ciclo insular; a perda do *-d-*; o ieísmo; a aspiração do *-s-* implosivo; a neutralização do *-r-* e *-l-* implosivos; a nasalização das vogais produzida por um *n* seguinte; o carácter velar do *n*; a modificação articulatória do *ch*.

Para o autor, o Arquipélago Canário é o anel de ligação entre a realidade lingüística andaluz e o espanhol americano.

Numa segunda parte de seu livro, Manuel Alvar descreve o sistema fonético de Las Palmas e sua projeção sobre as zonas rurais da Grande Canária. Vocalismo, consonantismo, fenômenos assistemáticos, sistema fonológico e polimorfismo constituem capítulos importantes, documentados, no final da obra, por 31 mapas lingüísticos e 10 espectogramas.

Numa terceira parte, volta o autor a comentar (agora com base nos resultados da pesquisa descrita) as relações entre Lingüística e sociedade.

Enfatiza o fenômeno da nivelção da linguagem, por influência da própria vida urbana e em decorrência do progresso da Ilha (novas vias de comunicação, melhoria dos transportes, abertura de portos francos etc)

Estes fatos são comprovados com alguns exemplos de irradiação de certos traços fonéticos, tipicamente urbanos, como o ieísmo, que chegou a contaminar até os marinheiros vindos de regiões onde se marcava a oposição *ll/y*; ou a perda da nasalização produzida pelo *n* implosivo, verdadeiro índice da linguagem rural; etc.

Como dialetólogo, o autor não esconde seu interesse pelo processos de contaminação entre a linguagem rural e a urbana. Assim, estudando um dos aspectos dessa oposição, refere-se aos camponeses imigrantes que se instalam nos bairros periféricos de Las Palmas e cuja linguagem forma um elo entre a norma rural e a urbana. Há vinculações na falta dos grupos de camponeses economicamente inferiores com a dos níveis sociais urbanos mais

baixos, afastando-se aqueles do que é habitual à linguagem das pessoas cultas.

Esses grupos marginais na *urbe* encontram, todavia, pontos de contato em sua linguagem com a de outros grupos, também marginais, como o dos marinheiros, apesar de diferenças menores, produzidas pelo grau de instrução e pelas variações de idade.

Numa quarta e última parte de sua obra, intitulada “Da realidade à teoria”, relembra alguns problemas ligados ao que denomina *dialetologia vertical ou diastrática*, ou seja, variações culturais, produzidas dentro de uma dialetologia diatópica.

Com um bom número de gráficos, analisa as relações entre o sistema do espanhol, a norma regional e as falas locais que ainda comportam em seu interior as variedades sócio-culturais.

Apesar das variações, quer no sentido horizontal ou diatópico, quer no vertical ou diastrático (um camponês analfabeto tem uma fala diferente de uma mulher urbana culta, por exemplo), todos se comunicam com o que vem a ser uma mistura de sistemas, pela própria integração social das várias classes. Todas elas “que vivem dentro de uma ordem social, nela encontram sua realização humana, através da língua. E a língua as discrimina e as une”

Manuel Alvar procura mostrar que, ao contrário do que se poderia supor, a complexidade da vida social urbana não aumenta a fragmentação da língua:

„Numa minúscula aldeia, as necessidades primárias podem ser satisfeitas também de uma maneira primária: cada grupo é independente dos demais, com quem se relaciona ocasionalmente. Não ocorre o mesmo com uma estrutura trabalhada como é a que obriga a conviver com grupos muito distintos do nosso”

Por isso, segundo o autor, a fala urbana de Las Palmas apresenta relativa uniformidade, em cada um dos níveis sócio-culturais analisados, pois, apesar das possibilidades de flutuação que têm os grupos que a constituem, todos os seus componentes participam — em maior ou menor grau — da fala dos outros.

Para ele, o estudo dessas variações da fala não pode ser atribuído a uma ciência à parte, a Sociolinguística. Concordando com posições tomadas ante o problema por Labov, em sua obra *Hypercorrection*, o autor afirma que, “enquanto estudamos as variedades linguísticas produzidas pela sociedade, não estamos fazendo outra coisa que estudar um aspecto das muitas variações possíveis que pode ter um sistema linguístico, mas não a única; por isso é que Labov não acreditava na sociolinguística como uma linguística independente, mas sim como uma investigação interdisciplinar. Então se poderia dizer que Sociolinguística é uma designação muito pretenciosa para alguns estudos que pertencem à sociologia linguística ou à linguística social”

Ainda sobre o problema da unidade lingüística urbana, salienta Manuel Alvar que a pluralidade de relações que se estabelece e a dinâmica da vida cidadina permitem ao falante passar de um estrato social a outro. E “por isso, os grupos em que se fragmenta a sociedade urbana (resultantes lingüísticos da divisão social) são forçados a comunicar-se como consequência da divisão de trabalho, e os bairros em que se classificam os habitantes se dissolvem no meio urbano (assimilam-se ou se eliminam). A cidade é um elemento integrador de enorme força lingüística, coagindo os diversos grupos e os diversos estratos, obrigando-os a utilizar um sistema cuja compreensão se apresenta acima de qualquer fragmentação desintegradora”

Para o autor, sua pesquisa revelou “uma série de comportamentos lingüísticos que atingem ao indivíduo, ao grupo, ao estrato social, à idade, ao sexo, que manifestam assistematicamente sua diversidade, mas acima deles, há um falar de Las Palmas como modalidade de língua que mantém a unidade de seu sistema, graças a uma estrutura integradora de qualquer processo que possa revelar-se destruidor”

Ao encerrar suas considerações teóricas, o autor lembra ainda dois problemas importantes para qualquer estudo da realidade falada urbana.

Primeiramente, a necessidade de se atentar para a história da cidade, elemento diacrônico, sem o qual poderá ser difícil compreender-se uma realidade urbana como a de Las Palmas, ligada à norma lingüística de Sevilha (o espanhol andaluz).

Em segundo lugar, a existência de certos fatos socio'ológicos chamados de “exurbanização” e “reurbanização” que muitas vezes impedem uma distinção clara entre fala urbana e rural. É que a comunicação de massas pode uniformizar essa tradicional oposição e “o que é específico da cidade penetra nas mais afastadas zonas rurais, que perdem seu isolamento para atualizar-se nas informações mais recentes”

“Por outro lado” — continua o autor — “o surgimento de caminhões, tratores, carros, etc., cria novas classes entre os camponeses e lhes dá uma mobilidade que até então não tinham. Desta maneira, há cidades que — a cada dia — mudam sua fisionomia por causa da chegada matutina de milhares e milhares de camponeses que se encaminham para afazeres hete'ogêneos, bem opostos ao sedentarismo primitivo”

Estas reflexões nos parecem realmente oportunas, no momento em que se processa na Espanha e na América (inclusive, no Brasil) a uma pesquisa da fala urbana culta (pesquisa a que o autor está ligado, na parte referente a Madrid), o chamado “Proyecto de estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica” (no Brasil, com o nome de “Projeto NURC”) e onde esses problemas poderão fazer-se sentir.

Enfim, para não nos alongarmos mais, remetemos o leitor interessado em processos de pesquisa dialeto'ológica ou sociolingüística à leitura desta substancial obra de Manuel Alvar; mas o fazemos também aos estudiosos da Lingüís-

tica, na certeza de que capítulos reflexivos que o autor desenvolve, paralelamente à descrição da fala de Las Palmas, poderão interessá-los, no sentido de conhecer uma série de posições críticas modernas, com vistas às relações entre língua, cultura e sociedade.

DINO PRETI

* *

*

CÉSAR VALLEJO — *EL ESCRITOR Y LA CRÍTICA*, edição de Julio Ortega, Madrid, Taurus Ediciones SA., 1974, 501 páginas.

O livro organizado por Julio Ortega faz parte da série *El escritor y la crítica*, dirigida por Ricardo Gullón. Integram tal coleção edições de textos críticos coligidos por estudiosos de reconhecido nome no mundo das letras hispano-americanas. Até o momento, publicaram-se seis volumes, dedicados, pela ordem, a Benito Pérez Galdós, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, Pío Baroja e César Vallejo.

Os artigos e ensaios compilados por Julio Ortega para compor o livro de que nos ocupamos foram dispostos em quatro conjuntos básicos: I — *Pessoa e significado*; II — *Testemunhos*; III — *Textos e temas* e IV — *Pensamento poético*. Semelhante ordenamento cumpre a finalidade de mostrar uma imagem crítica da obra de César Vallejo a partir do que poderia chamar-se, se concordarmos com a opinião do responsável pela edição, uma integração de perspectivas analíticas. Exceção feita aos trabalhos de José Miguel Oviedo — “Vallejo entre la vanguardia y la revolución” — Saúl Yurkievich — “El salto por el ojo de la aguja” —, James Higgins — “Vallejo y la tradición del poeta visionario” — e Américo Ferrari — “Poesía, teoría, ideología” escritos especialmente para a coletânea, os vinte e sete trabalhos restantes — artigos, ensaios e fragmentos de livros — já foram publicados em datas e lugares muito diferentes. Das quatro exceções assinaladas, as duas derradeiras de autores que, nestes cinco últimos anos, publicaram os livros mais importantes sobre a obra de César Vallejo. James Higgins lançou em 1970 *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*, México, Siglo Veintiuno SA — obra um tanto monótona, pois se desenvolve lentamente através de descrições, paráfrases em boa parte, de poemas e fragmentos poemáticos com o intuito de chegar ao “segredo” da lírica vallejana — e Américo Ferrari, em 1972, pela Monte Avila Editores, de Caracas, *El universo poético de César Vallejo*, ensaio em que o autor, em suas 355 páginas, estuda a temática temporal e existencialista como contorno genérico da lírica do peruano para traçar a evolução desses temas no itinerário poético do cantor de *España aparta de mí este cáliz*. Em relação à obra de Higgins, o ensaio de Ferrari, tomando como referência básica valores informativos, é mais consistente, embora se persista em explicar a produção artística de Vallejo e partir de substâncias ideológicas

em que o tempo e a morte — simbolizados na aliança indissolúvel de Eos e Tanatos — constituem os eixos semânticos em que se inspira o poeta para moldar seus sentimentos primordiais. Essa visão substancialista, porém, é responsável pelos equívocos advindos das esquematizações genéricas, como esta: “Existe una aparente solución de continuidad entre los tres libros de Vallejo, y, sobre todo, entre los *Heraldos Negros* y *Trilce*; pero es más que nada la estructura formal del poema lo que cambia; la emoción que lo sustenta y las intuiciones fundamentales del universo poético están ya en el primer libro.” Sem dúvida; mas ocorre que as *formas do conteúdo de Trilce*, por exemplo, se diferenciam em muito das *formas do conteúdo de Los Heraldos Negros* e tais diferenças se devem à estrutura formal de que fala Ferrari desde que esta venha a ser entendida não apenas como elemento perceptível do plano da expressão, mas como elemento modelizante das formas do conteúdo. Em todo caso, o ensaio de Ferrari, visto em relação à bibliografia crítica sobre Vallejo representa considerável avanço.

Retornando à compilação de Julio Ortega, observe-se que, em cada um dos quatro conjuntos já assinalados, resume-se, de modo paradigmático, uma tendência crítica. No primeiro, constituído por estudos de Thomas Merton, André Coyné, Sebastián Salazar Bondy, Hans Magnus Enzensberger, Fernando Alegria, Juan Carlos Ghiano, José Angel Valente e Juan Larrea, configura-se o paradigma da personalidade do poeta refletida em sua obra. Em termos cronológicos, o iniciador dessa modalidade, nos estudos sobre Vallejo, é Antenor Orrego em *Palabras Prologales*, primeira edição de *Trilce* (1922). Ele esquematiza aí o valor poético e representativo desse livro de poemas ao considerar a lírica trílce como uma luta em busca do ser, razão pela qual a linguagem é o resultado de uma descoberta existencial e não propriamente retórica. Por ocasião dos simpósios organizados pela Universidade de Córdoba, na Argentina, Orrego apresenta, em 1961, essa mesma tese, ampliada e relacionada agora com o que ele chama de *ser de América*. O trabalho “El sentido americano y universal de la poesía de César Vallejo” esclarece os argumentos de 1922, articulando-os com alguns conceitos heideggerianos. Julio Ortega agiu bem em tê-lo incluído neste primeiro conjunto, pois a tese de Orrego tem o mérito de situar a *pessoa* de Vallejo fora dos falsos regionalismos de que alguns críticos posteriores lançaram mão para explicar a personalidade do autor de *Poemas humanos*. Como contribuições relevantes a essa tendência crítica iniciada por Orrego, podem ser citadas além das obras de Elsa Villanueva, Luis Monguió e André Coyné, produções mais recentes —: Manuel Castañón — *Pasión por Vallejo* (1963) —, Juan Espejo Asturrizaga — *César Vallejo. Itinerario del hombre* (1965) e, principalmente, André Coyné — *César Vallejo* (1969) — Seria injusto, porém, deixar de lado o trabalho *Significado conjunto de la vida y de la obra de César Vallejo* (1962), onde Juan Larrea situa a personalidade do poeta em dois níveis: “ el de su cultura original, con su “yo” o sujeto característico, y el de la cultura universal por venir, o tú de su amor metafísico. ” Em suma, se Ortega tivesse fornecido, mesmo que de

maneira sucinta, informações sobre o rol de tendências em que se inserem os textos por ele selecionados para formar o primeiro conjunto de sua coletânea, o leitor chegaria com mais segurança a essa integração de perspectivas analíticas a que ele próprio alude em sua *Nota Preliminar*. Em todo caso, o paradigma deste primeiro conjunto poderia ser definido, tendo em mente os componentes do ato comunicativo, como uma gradativa passagem do *eu real* do poeta — pretenseu *eu real* do poeta — ao *eu ideal* do emissor tal como é projetado pelos vários sistemas ideológicos que o crítico-leitor põe em prática em sua atividade de leitura.

O segundo conjunto, integrado por trabalhos de Ciro Alegría, Alcides Spelucí, Antenor Orrego, José Bergamín, Pablo Neruda, Xavier Abril, Humberto Díaz-Casanueva e Daniel Devoto, vincula-se ao anterior ao estabelecer um paradigma que se define pelos significados decorrentes de circunstâncias vividas por Vallejo e testemunhadas, de algum modo, por outros escritores. As circunstâncias, às vezes, são imaginárias e, por isso mesmo, pretextos para justificar os significados atribuídos a poemas ou à obra de Vallejo. O *Elogio fúnebre*, de Pablo Neruda, exemplifica bem esse mecanismo —: “Por estos tiempos de París, él vivía con la ventana abierta, y su pensativa cabeza de piedra peruana recogía el rumor de Francia, del mundo, de España. ”

O terceiro conjunto, formado pelos trabalhos de Alberto Escobar, Saúl Yu kievich, Eduardo Neale-Silva, Noël Salomon, Gonzalo Sobejano, Roberto Paoli, Luis Monguió, Cintio Vitier, Américo Ferrari, José Miguel Oviedo e Guillermo Sucre, é o mais amplo dos quatro e denota, considerando as características do paradigma em que se fundamenta, a preferência da crítica hispano-americana pela linha de análise temática. Luís Monguió, tendo em vista um meio de penetrar no hermitismo dos poemas de *Trilce*, ordena uma base temática — a prisão e a solidão, a saudade da mãe e do lar — que informa quase todos os poemas dessa obra. A obra posterior do poeta resulta da expressão de duas coordenadas temáticas constantes: a morte e a esperança. Julio Ortega não inclui neste conjunto nenhum fragmento do livro *La poesía de César Vallejo*, de Elsa Villanueva, cujos estudos temáticos possuem muitos pontos em comum com os de Luís Monguió. A obra de Elsa Villanueva é anterior à de Luis Monguió. Alguns dos trabalhos selecionados por Ortega se reportam à temática nativista de *Los Heraldos Negros* prolongando, dessa maneira, a linha do pensamento de Mariátegui. Mas no tocante ao estudo da temática de Vallejo, a obra que viria a significar um real progresso seria, precisamente o trabalho de Roberto Paoli — *Poesie, di César Vallejo (Traduzioni, studi introduttivi e bibliografia)* (1964). — O magnífico estudo do crítico italiano vai assinalando, em todas as obras, os temas e a tonalidade caracterizadora, de modo que a personalidade do poeta se ilumina a partir da análise dos poemas. Há, portanto, uma inversão do método de trabalho usado por Luis Monguió e Elsa Villanueva. Os dois grupos temáticos fundamentais — o nativismo e o lar perdido — constituem o fulcro do trabalho valorativo desenvolvido por Paoli tomando como base as modalidades expressivas dife-

renciadas. Ao interrelacionar o tema à expressão, o crítico italiano elimina o fator geográfico como elemento definidor do americanismo da poesia de Vallejo. Para ele, *Trilce* possui duas modalidades expressivas que alteram constantemente idênticos motivos temáticos: numa, a temática está expessada em relação ao cosmos organizado; noutra em relação ao presente caótico. Essas duas modalidades de sentimentos externam-se em duas modalidades expressivas correspondentes; uma utiliza um simbolismo claro que respeita a ordenação sintática, outra que tumultua a estrutura linguística normal, instaurando a expressão caótica. O trabalho de Paoli termina com uma entusiástica análise de *España, aparta de mí este cáliz*. Precisamente a parte traduzida por Elpidio Laguna Díaz para integrar a seleção de Julio Ortega. O extraordinário estudo temático feito por Roberto Paoli, a investigação inteligente de Noël Salomon e as análises de Juan Larrea giram sobre aspectos estudados, no geral, por todos os críticos incluídos neste conjunto e provam, em suas conclusões a integridade da teoria de Antenor Orrego.

Dos quatro trabalhos selecionados por Julio Ortega para formar o quarto conjunto de sua coletânea, apenas o de Walter Mignolo — “La dispersión de la palabra: Aproximaciones lingüísticas a poemas Vallejo” — se desvincula da linha crítica que se configura nos paradigmas assinalados com o intuito de estabelecer princípios ordenadores para os conjuntos. Os trabalhos de Saúl Yurkievich — “El salto por el ojo de la aguja” —, James Higgins — “Vallejo y la tradición del poeta visionario” —, e Enrique Ballón Aguirre — “La interrogante en la poética de Vallejo” — prolongam a linha da crítica temática. Pensamos que tal linha teria adquirido maior consistência para o leitor se Julio Ortega tivesse incluído neste conjunto fragmentos do último livro de André Coyné. Em todo caso, este último grupo de trabalhos selecionados deixa de manifesto que a crítica semiótico-linguística não aplicou ainda seu instrumental à poesia de Vallejo. O trabalho de Walter Mignolo é uma das primeiras tentativas.

EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL

* * *

*

DUAS EDIÇÕES CRÍTICAS DE HEINE PATENTEIAM A DIVISÃO
ALEMÃ

HEINE, Heinrich, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, (ed.) Manfred Windfuhr; vol. 6: *Briefe aus Berlin/Über Polen/Reisebilder*, org. Jost Hermand, editora Hoffmann und Campe, Hamburgo, 1973, 922 p.

Por ocasião do 175º aniversário de nascimento de Heinrich Heine realizou-se na sua cidade natal, Düsseldorf, um Congresso de Germanística, em que Jost Hermand, professor de Literatura Alemã da Universidade de Wisconsin

(USA) anunciou a publicação deste volume, reunindo cinco obras em prosa de Heinrich Heine, pois, além das indicadas no título, ainda aparecem *O Atlântico Norte e Idéias. O Livro Le Grand*. Os textos, escritos entre 1822 e 1827, ocupam quase uma quarta parte do volume, contendo a parte seguinte, cuidadosamente elaborada, paralipômenos, variantes e anotações de Heine, algumas traduções francesas, assim como seus prefácios em alemão e francês. A parte mais extensa do livro, porém, (p. 361 a 895) é devotada à elaboração crítica, propriamente dita, cientificamente fundamentada em imensa quantidade de escritos contemporâneos, obras subsidiárias, teses e estudos que informam a respeito da origem da confecção e da recepção dos textos oferecidos. Mediante acesso a material até o presente desconhecido, conseguiu Jost Hermand decodificar alusões que eram ininteligíveis e resolver questões em que, até a presente data, a germanística esbarrou, sem possibilidade de as solucionar. Este é, sem dúvida nenhuma, o grande mérito desta edição crítica que, sem uma seqüência lógica na enumeração dos volumes publicados (ainda não saiu o volume 1!) já se apresenta como rico manancial para os estudiosos e pesquisadores da obra de Heine.

Ao mesmo tempo permite essa publicação algumas reflexões acerca da edição em foco e de outra que, exatamente no mesmo momento, está sendo publicada na República Democrática Alemã (Weimar) e em Paris, pelo Centro Nacional da Pesquisa Científica. Dois empreendimentos concomitantes de tal envergadura levam, evidentemente, à objeção de que, afinal, os esforços e gastos materiais, convenientemente canalizados, poderiam talvez ser mais adequadamente utilizados numa edição única, na qual colaborassem todos os especialistas, empenhados agora numa duplicação de esforços. Deve dizer-se a respeito, que a obra de Heinrich Heine é bem conhecida, dela já existindo edições críticas de certa notoriedade. De acordo com bibliografias publicadas em 1960 e 1968 existem 70 edições diversas das suas obras completas. Heine faleceu em 1856 e já em 1861 Strodttmann apresenta uma edição das obras que teve apenas de ser acrescida das *Memórias* (conhecidas a partir de 1884) para que em 1887 Ernest Elster pudesse apresentar uma excelente edição comentada. De lá a essa data são poucos os novos trabalhos descobertos, que se juntaram ao corpo da obra, alguns artigos de jornal e pequenos poemas ocasionais, não somando sequer 10% da extensão da obra conhecida em 1887. Acresce que este material foi coligido e publicado por Hans Kaufmann (autor de obra fundamental: *Heinrich Heine, Geistige Entwicklung und künstlerisches Werk*, Aufbau Verlag, Berlim e Weimar, 1970) em 1961.

As edições que as editoras Hanser e Winkler publicaram na República Federal da Alemanha basearam-se no trabalho de Kaufmann. Se agora se publicam duas novas edições, não surgirá de certo uma modificação quantitativa de vulto no conhecimento de textos de Heine. Justifica-se, pois, que perguntemos inicialmente por que tanto na RFA quanto na RDA se pensou em nova edição dessas obras?

Respondendo, poderíamos dizer que

a) aumentou consideravelmente o número de manuscritos conhecidos do Autor e, assim, a possibilidade de que haja um número bem maior de variantes;

b) os problemas de ortografia e pontuação, suscitados pelos originais, merecem ser repensados para que o leitor de hoje encontre acesso mais fácil à obra de Heine;

c) os comentários filológico-críticos às edições até agora conhecidas não são de molde a satisfazer plenamente. Heine é autor engajado, que participou, seja como jornalista, seja como crítico, dos eventos políticos e sociais do seu tempo. É necessário elucidar, portanto, em comentários, a situação ao tempo dele e comemorar a sua posição.

As respostas assim alinhadas não eliminam a questão em torno da concomitância das edições, realizadas por equipes diferentes nas duas Alemanhas. Não teria sido possível uma colaboração científica, permitindo uma edição nacional? Sabe-se que já em 1956 a editora Hoffmann & Campe, de Hamburgo, e o Arquivo Heine, de Düsseldorf, entraram em contacto com os chamados Monumentos de Pesquisa e Comemoração Nacionais, da RDA, para coordenar os trabalhos e obtiveram, de início, ressonância favorável. Entretanto suspenderam, em 1960, os representantes de Weimar a colaboração, declarando que as condições para uma edição própria eram de tal forma convenientes, que a chamada "Edição Secular" poderia ser editada ali, e de acordo com princípios editoriais inaceitáveis na República Federal. Dois anos mais tarde o Arquivo Heine se decidia pelo mesmo empreendimento, afirmando que podia estribar-se na existência de cerca de três mil páginas de manuscritos ali existentes, assim como na correspondência de Heine (120 cartas) e ao poeta (800 cartas). Dispunha ainda de uma biblioteca especializada, reunindo todo o acervo da biblioteca de Heine e de livros escritos sobre sua obra no mundo inteiro.

Com o início das duas edições, surgiram as programações, de acordo com as quais a "Edição Secular" deverá compor-se de aproximadamente 50 volumes, dos quais doze contendo as obras em alemão, sete as obras em francês, oito volumes com a correspondência, dois de documentos históricos, um registro geral e, finalmente, vinte volumes com os comentários críticos. A edição de Düsseldorf, por seu lado, apresentará quinze ou dezesseis volumes, que entretanto apresentarão a mesma quantidade de obras e escritos diversos, eliminando apenas a correspondência. Aliás, as oitocentas cartas a Heine, ainda inéditas, foram oferecidas à instituição de Weimar.

Uma das diferenças fundamentais entre as duas edições reside no fato de a edição de Düsseldorf diluir convenientemente em seu bojo aquilo que a RDA chama de "obras em francês", dando a impressão de tratar-se de trabalhos independentes e bem distintos dos de língua alemã. Entretanto todas as obras foram inicialmente concebidas em alemão tendo sido traduzidas para o francês, e nem sempre com a colaboração expressa do Autor. Além disso todas foram publicadas em alemão, ou ao mesmo tempo, ou mesmo antes da edição fran-

cesa, e apenas em poucos casos a edição alemã surgiu pouco depois. Mas também isto nada prova, já que, por exemplo, a obra fundamental de Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, foi publicada em português antes que saísse a lume o original alemão. É verdade que existem alterações ocasionais, a distinguir o texto alemão do francês, tomando em consideração o público leitor distinto, mas não se pode falar de modo nenhum em “obras diferentes”

O confronto crítico entre as duas edições será possível apenas quando as duas tiverem sido lançadas por completo, mas é evidente que um critério fundamental para a avaliação de edição histórico-crítica tem de ser a medida em que corresponde às exigências atuais da pesquisa. Ela visa a oferecer os textos, correspondentes à vontade do seu Autor, e não simplesmente a reimprimir as edições autorizadas desses textos. Para isso é necessário cotejar todos os manuscritos e todas as edições autorizadas, sendo as variantes oferecidas ao público leitor. Dentro dessa aceção, a edição de Düsseldorf está a oferecer o mais extenso agrupamento possível de variantes e paralipômenos, no intuito de colaborar para a interpretação mais fiel do pensamento do Autor. A edição de Weimar procede de outra maneira. Numa entrevista (publicada em *Neue Zeit*, 13 de março de 1971) o diretor científico, Prof. Karl Heinz Hahn, confronta seus propósitos editoriais com os da “ciência burguesa”, pois se propõe a trabalhar de acordo com “idéias e fundamentos marxistas”. E diz textualmente: “Enquanto é propósito fundamental da edótica burguesa construir, partindo de esboços do Autor, o aparente desenvolvimento do texto, que jamais corresponde integralmente ao texto real, i.e. ao desenvolvimento histórico desse texto, a Edição de Weimar considera obrigação sua dar a informação do que é essencial nos escritos de Heine, casualmente chegados até nós — casualmente, porque nem tudo o que Heine pensava foi posto no papel, e nem tudo aquilo que escreveu, chegou até nós. Como realmente essenciais para a compreensão dos textos de Heine emergem todas aquelas partes da documentação escrita, que não encontraram no texto definitivo sua correspondência conteudística ou — em se tratando de obra poética — formal, além de observações que podem contribuir para explicar o texto definitivo” O que significa “essencial”, quando se trata da compreensão de textos? Aquilo que assim parece ao professor Hahn hoje, ou ao seu grupo? E o que será considerado ainda em futuro próximo? Ou significa isto acenar com a necessidade de se fazerem progressivamente edições histórico-críticas novas? Não será mais científico coligir todo o material conhecido, a fim de oferecê-lo ao pesquisador consciencioso, que vai decidir sob e o que será útil ao seu trabalho? Publicar-se apenas aquilo que alguém, por mais capaz, ou um grupo, por mais informado, julgue essencial, corresponde a impingir uma orientação às pesquisas futuras. Eis a objeção fundamental a esse método. Outra refere-se à seleção conteudística, pois Heine tornou-se célebre não pelo que dizia (embora em muitas ocasiões fosse realmente um precursor progressista), mas pela maneira

singular de sua expressão. A sua obra ressalta exatamente pelos traços formais individualíssimos, que lhe garantem ainda hoje grande popularidade. Eis as observações que a nosso ver justificam o empreendimento de Düsseldorf e, aliás, características relevantes, no volume orientado por Jost Hermand.

ERWIN THEODOR

* *

*

ANESAKI, Masaharu

Art, life and nature in Japan with an Introduction to the new edition by Terence Barrow, Ph. D., Charles E. Tuttle Company, Rutland, Vermont and Tokyo, Japan, 1973. 178. p., 43 ilustrações.

Em 1868 dá-se no Japão a Restauração Meiji. Termina assim um longo período de dois séculos e meio em que o país tinha vivido em isolamento rigoroso do resto do mundo. O interesse dos intelectuais japoneses da época pelo ocidente é vivo, assim como o dos ocidentais pelo Japão, considerado o país mais impenetrável do extremo Oriente. Surge, então, uma plêiade de estudiosos, orientais e ocidentais, que concentram seus esforços para, não só penetrar nos mistérios de um mundo, novo para si, mas também revelar os aspectos mais peculiares de suas próprias culturas, para uma maior compreensão recíproca.

Masaharu Anesaki pertence à segunda geração de intelectuais que tiveram a liberdade de viajar fora de seu país em busca do conhecimento do mundo ocidental. Nascido em Kyoto em 1873, Masaharu Anesaki diplomou-se em literatura na Universidade de Tóquio, viajando em seguida pela Europa e pela Índia. Mais tarde, quando já professor na mesma Universidade, atravessou várias vezes os oceanos, durante os primeiros trinta anos do século, para entrar em contato com o mundo intelectual europeu e norte-americano, que revelaram um grande interesse pelos estudos japoneses. Lecionou em Tóquio, pesquisando sobre religião japonesa (veja-se seu *History of Japanese Religion* publicado pela Charles E. Tuttle Company) Vive o suficiente para assistir aos terríveis acontecimentos da guerra do Pacífico, mas também, como justamente diz Terence Barrow, na introdução do livro, conseguiu presenciar o “revival among the Japanese people of interest in Japanese art and traditions, as well as a tremendous response from the West” (XV). Como outros estudiosos orientais, que empreenderam a tarefa, de certo não fácil, de penetrar na essência da civilização ocidental, tão diferente da própria, Anesaki percebeu (tendo em vista o vivo interesse dos ocidentais da época pelo extremo oriente e, em particular pelo Japão) que poderia dar, assim como receber. Com Kakuzo Okakura, que deu ao ocidente livros esclarecedores sobre a essência da cultura japonesa, tais como *Ideals of the East* e *The Book of Tea*, assim Ane-

saki deu o seu *Art, life and nature in Japan*, que se tornou um clássico desde 1932, quando foi publicado pela Marshall Jones Company de Boston, a qual reuniu em livro uma série de conferências proferidas pelo A., no Fogg Museum of Art, em Cambridge, Massachusetts.

A presente edição, revista pelo A., apresenta algumas observações sobre as mudanças da situação atual e um capítulo sobre o sentimentalismo decadente na última fase da cultura Heian.

Terence Barrow, na Introdução, nota no livro a mesma linha Zen observada na obra de Kazuko Okakura, chegando à conclusão que os dois autores conseguem transmitir em seus livros “the same general message of Zen enlightenment and, at the same time, offer a clear view of the central core of Japanese culture” (XIII)

O livro, dividido em seis partes e um post-scriptum, pretende dar uma visão panorâmica da cultura japonesa, focalizando a arte e sua relação com a natureza.

Na primeira parte (“Art, life and nature in Japan”) o A. aponta a finalidade do livro: focalizar o relacionamento íntimo estabelecido no Japão, desde os primórdios de sua civilização, com a arte e a vida, e o relacionamento de ambas com a natureza. Antes de tudo, pretende o A. demonstrar a associação direta da arte japonesa com o povo e sua ligação com a natureza, que “is the condition of life and the source of artistic inspiration” (p. 5) Anesaki é um profundo observador deste relacionamento e o encontra no dia a dia da vida popular, nas casas do povo, em seus utensílios. Baste lembrar os nomes tirados da natureza, para indicar os objetos mais triviais, como a colher do tipo “pétala de lótus esvoaçante” ou a tijela “ramo de ameixas”. A ligação íntima do japonês com a natureza se revela em seus jardins (miniatura das grandes paisagens), prosseguimento natural da moradia. O conceito japonês de natureza é sempre o de bondosa mãe do gênero humano da qual a arte que permeia toda a vida do Japão deriva seus modelos e procura sua inspiração.

O japonês ama observar as mudanças da “Mãe-Natureza” durante todo o ano. Esta observação atenta e carinhosa é inspirada pela própria paisagem das ilhas do Japão. Paisagem esta sempre suave, sem montanhas abruptas, mas apresentando curvas harmoniosas que se evanessem nas brumas leves. É interessante aqui uma observação do A., que compara os japoneses com os italianos e os franceses do sul encontrando similaridades de gênio. Entretanto, a produção artística é bastante diferente; enquanto os ocidentais, e em particular os italianos, pintam com traços nítidos e cores brilhantes devido à luminosidade de sua terra, os artistas japoneses usam traços macios e cores delicadas devido à própria paisagem do Japão, que perde seus contornos e atenua suas cores nas brumas que a envolvem. O mesmo contraste se encontra na poesia. O A. cita o canto VII do Purgatório de Dante, onde o poeta descreve com maravilhosa precisão o Vale dos Príncipes, observando que nunca poder-se-ia esperar tal precisão num poeta japonês, uma vez que, tanto na poesia como

na pintura japonesa, encontramos sempre algo de velado ou simplesmente sugerido.

Freqüentemente os críticos ocidentais afirmam que a arte japonesa é mais decorativa do que representativa. Afirma o autor, entretanto, que é muito difícil estabelecer-se um limite, uma vez que, mesmo em pintores eminentemente decorativos, como Kōrin, encontra-se grande fidelidade à natureza.

Uma das características peculiares à arte japonesa é a assimetria. Herdeiro da arte budista importada da China e da Índia, o gênio japonês introduz na composição elementos novos, sempre colocados de maneira assimétrica. O mesmo gosto se verifica na decoração de objetos e na disposição das estantes de um aposento ou nos pilares desiguais da alcova (To-Ko-no-ma). Divergem desses padrões a arquitetura religiosa e os brasões nobiliários; mesmo respeitando a simetria da arquitetura religiosa, o fundo das colinas e a hábil colocação de árvores e plantas, ao lado da construção, quebram de certa forma esta simetria, como por exemplo na Catedral Central de Nara.

O japonês sempre se preocupou em erigir os seus edifícios em harmonia com a natureza; daí as curvas suaves dos pagodes cercados por altas árvores. E aqui vem outra observação bastante aguda do Autor, que compara um templo japonês com a Notre Dame de Paris. Considerando que o templo católico nada ganharia se tivesse uma colina atrás, ou se estivesse ladeado de árvores, conclui ele que a diferença básica entre a arte japonesa e a ocidental consiste em que a primeira considera a natureza como parte do efeito arquitetônico, enquanto a segunda (o Autor se refere particularmente à arte gótica) “is pre-eminently a style of domination, expressing the determination of man to conquer nature” (p. 18)

O japonês não se detém nos processos regulares e rítmicos do universo, os quais são invisíveis, mas sim sobre os aspectos visíveis da natureza, que se manifesta em suas irregularidades e sua assimetria. Ele é um Augenschensch e não um Ohrenschensch. Desta observação da natureza deriva a habilidade do artista japonês em retratar o movimento, as formas e as cores. A vitalidade de sua obra provém da profunda impressão que lhe vem da prolongada observação da natureza. A sombra é conseguida com o reforço da linha na pintura em branco e preto e com a variação do tom da mesma cor na pintura em cores, técnica essa retomada e enriquecida com pesquisas posteriores pelos impressionistas franceses.

Nunca a arte japonesa se teria desenvolvido sem o impulso da arte continental, em particular a coreana e a chinesa. Entretanto, nenhuma arte foi aceita sem sofrer profundas modificações imprimidas pelo espírito japonês.

As três grandes correntes de arte continental que penetraram no Japão foram: a arte budista da China setentrional, durante a dinastia Wei (386-436 a. C.); a arte da dinastia Tang (618-906 a. C.), considerada o período clássico; a arte conhecida pelo nome do imperador artista Hui-Tsung (1101-1125), que floresceu durante quatro séculos sob as dinastias Sung e Ming.

A arte budista, que penetrou no Japão nos séculos sexto e sétimo, foi de delicado requinte. Em meados dos séculos oitavo e nono, aparecem características puramente japonesas devidas à influência da vida sentimental dos nobres da corte estabelecida em Miyako, atual Kyoto. Estas características manifestam-se na maior suavidade das cores e na preciosidade do desenho.

A segunda corrente, a Sung, manifestou-se na pintura idealista em branco e preto e no estilo mais decorativo que se distingue pelas cores vivas e brilhantes. O primeiro gênero sofre intensamente a influência do Zen (escola meditativa do Budismo), introduzido no Japão em meados do século XII e que se torna principalmente a arte da classe dos guerreiros (samurai).

O terceiro momento da arte japonesa se desenvolve num ambiente relativamente democrático, em longo período de paz (séculos XVII-XIX) quando o país vive praticamente isolado do resto do mundo. Existe, entretanto, uma certa penetração da cultura ocidental (que interessa e atrai grandes artistas japoneses) através da colônia holandesa de Deshima.

Achamos interessante nos deter, com certa insistência, sobre o conteúdo da primeira parte do livro, não só porque estabelece os pontos focais da arte japonesa, como também porque resume os tópicos que são desenvolvidos nas partes seguintes.

De fato, na segunda parte (“Art in the Home Life of the Japanese”) o Autor desenvolve o tema do conúbio da vida íntima familiar com a natureza. Descreve a simplicidade da decoração da casa onde ressaltam a alcova (To-Kono-ma), dedicada à beleza pura, e o Kaké-mono, em frente ao qual se encontra sempre um vaso cheio de flores. A pintura do Kaké-mono e as flores são mudadas de acordo com a estação do ano.

Retomando o que foi dito na parte anterior, o Autor nos dá uma descrição do jardim japonês (considerado como continuação da casa) e dos utensílios domésticos, chegando à descrição minuciosa da decoração gastronômica e do vestuário. Realça a importância das festas ligadas ao florescer de determinadas plantas anunciadas no Calendário Floral, que contém indicações sobre os melhores locais para admirá-las.

A terceira parte do livro (“The Life and Art of the Court Noble”) nos leva a uma época que corresponde à primeira Idade Média da nossa civilização. É o momento do sentimentalismo que se desenvolve entre os nobres, cuja vida gira ao redor da Corte Imperial. O sentimentalismo, ligado ao luxo mais requintado, durará quatro séculos. É neste momento, em que a família dos Fujiwara detém o poder, que a influência chinesa vai desaparecendo, para começar a se esboçar numa cultura tipicamente japonesa.

Surgem os palácios dos nobres com seus belos jardins imitando a paisagem; com a simplicidade da decoração interna da casa, contrastam as cores vivas e variadas do vestuário requintado, com suas inúmeras combinações (rosa-verde, branco-violeta, azul-verde, etc.) que recebiam nomes de flores.

Nascem os jogos de salão, como o jogo do incenso, em que se devia adivinhar as várias combinações, as competições poéticas e as de danças.

Surge a primeira escritora, Lady Murasaki, que em sua *História de Genji* (século XI) nos dá uma descrição fiel da vida na corte.

O sentimento que prevalece neste período é o romântico, ou melhor, o *awaré* “which means an emotion of tender affection in which there is both passion and sympathy” (p. 65) Tanto na poesia como na pintura deste período encontramos este mesmo estado d’alma, estando sempre as emoções humanas ligadas a correspondentes aspectos da natureza. Todo artista procura não somente representar o episódio que pretende pintar, mas também expressar seu estado emocional. É o momento em que a mulher desempenha um grande papel na pintura e na poesia.

Torna-se muito popular a ilustração de contos e poesias numa representação contínua em que o artista obtém uma certa perspectiva colocando o horizonte ótico no alto, de forma que a cena seja vista de cima para baixo. Diz o autor: “The sentiment, the romance and poetry of life were inseparable from the pictorial art of this age, as art was an indispensable part of the refined life of the noble” Ao lado da arte da corte chamada Escola Yamato, porque se ligava à poesia Yamato, desenvolve-se a arte budista que também tende a se libertar das influências estrangeiras para produzir obras originais.

As graves convulsões políticas do século XII refletem-se nas artes: aparecem representações de pesadelos e visões, delírios e espectros do inferno. Aparecem, na pintura, cenas de guerra a vida no campo de batalha. As expressões atormentadas dos personagens contrastam com os rostos inexpressivos do período precedente. Caem os Fujiwara e com eles desaparece a vida brilhante e romântica da corte. A arte, entretanto, continua ilustrando a vida de Buda, dos santos e dos anjos, assim como dos vários reformadores da religião.

O período que precede a tomada do governo por parte da classe militar é examinado na quarta parte (“The Beauty of Decadent Sentimentalism”). É a última fase da cultura Heian que tem seus heróis em Shigemori e sua irmã “who represented in their lives all the pathos and beauty of a perishing sentimentalism” (p. 90) Além deles, dois homens fortes encontraram consolação, não na aspiração de uma vida ideal, mas na contemplação da natureza: o sacerdote shintoísta Chomei e o monge poeta Saigyō. Ambos se retiraram da vida para se dedicar à calma contemplação da natureza.

Na quinta parte o Autor descreve a ascensão da classe militar depois da guerra civil. É a parte mais rica de informações do livro, onde se destacam a figura de Yoshimitsu e a influência Zen na cultura japonesa, influência essa que permanecerá profundamente enraizada na alma do povo através dos séculos.

O Zen, levando o homem ao diálogo espiritual com a própria alma do universo, dava alívio à dura vida do soldado. Estabelecia um relacionamento entre o homem e o ritmo vital da natureza, abrindo novas vias para compreendê-la. (“it set the minds of its followers on her calm serenity instead of on her charming colors and fascinating aspects” (p. 105) Com o Zen

penetra no Japão a grande pintura chinesa Sung, um conúbio do espírito transcendental da contemplação Zen e do gênio poético chinês.

No século XIV o Zen consolida-se no Japão; entretanto permanecem os resíduos da cultura Fujiwara, mas a forte personalidade de Yoshimitsu consegue realizar “a union of the virile spirit of the warriors with refinement of Miyako, moulded by the influence of Zen culture and Chinese art” (p. 112) Desenvolve nesta época de Kamakura o drama lírico Nō e nasce a cerimônia do chá, elemento importante na procura de refinamento da classe guerreira. A serenidade e a calma da sala de chá, passaram a influenciar toda a vida japonesa. Era também o único lugar onde, segundo os ensinamentos Zen, podia-se democraticamente encontrar altas patentes militares ao lado de seus subalternos (“The fundamental idea of Zen was individualistic, and the discipline taught its followers to defy social distinction and human institutions”.) (p. 118)

A casta dos guerreiros tomou a prática das armas como uma arte e aplicou à mesma uma terminologia tirada da própria natureza. Foi no século XV que se manifestou uma maior originalidade nos artistas, — aparecem nomes que refulgem na história da arte japonesa, tais como Sesshū e Masanobu, fundador da escola Kano. No século seguinte, o Napoleão do Japão, Hideyoshi, representa a aspiração da nação para um novo reino de esplendor artístico e glória nacional. Hideyoshi constrói a grande fortaleza e o palácio de Osaka, num estilo grandioso. Com estas construções novos elementos são introduzidos na arquitetura japonesa: os telhados pesados, a decoração dos pilares e painéis com gravações bastante elaboradas e o novo tipo de goteiras. Os pintores desta época revivem todo o passado da raça japonesa numa previsão de uma futura nação mais forte, mais gloriosa. Inspirava-os para tanto a figura magnífica de Hideyoshi, que a'mejava conquistar o continente Asiático e quase o sonseguiu. Infelizmente uma série de guerras falidas fizeram declinar o astro glorioso de Hideyoshi e, com ele, encerra-se também esse período histórico.

“The life and art of Bourgeoisie” é o assunto da sexta parte do livro. Trata da ascensão da burguesia. Continua a distinção de classes, das quais as mais vigorosas são a dos samurais e a dos comerciantes.

Os primeiros continuam ligados à aristocrática escola de Kano, enquanto os segundos apreciam um tipo de pintura do gênero denominado Ukiyo-ye. A dama toca o Koto (espécie de harpa); a plebéia, o samisen (espécie de guitarra). Os nobres assistem aos antigos dramas, os comerciantes apreciam o novo tipo de teatro dramático jō-ruri. Entretanto, ambas as classes se imitam e se influenciam.

Dominado pelos homens da família Tokugawa, o Japão atravessa uma época de isolamento nacional em que se procura apagar a lembrança da época anterior e da propaganda católica. Insiste-se no sistema feudal, impondo ao povo uma determinada moral e um determinado comportamento. A opressão do governo Tokugawa revela-se na arquitetura pesada da época, exemplificada

pelo mausoléu de Nikko (1636) Nasce, então, a necessidade de conciliar o convencionalismo com algo de original, assim como a burguesia, que surge do povo, sente o desejo de gozar o bem da arte e procura alcançar o requinte dos nobres.

A arte decorativa atinge seu ponto de maturidade e nasce uma nova escola de pintura à qual pertence Kōrin, o maior artista decorativo do Japão.

Nesse período artístico adquire grande importância a cidade de Osaka, onde se concentra o maior número de comerciantes e banqueiros os quais encontram no drama a melhor forma de lazer Além dos teatros a cidade oferecia vários lugares de divertimento e até “pleasure boats” para entretenimento ou aventuras amorosas. A palavra “ukiyo” passou a significar, nesta sociedade rica e bem humorada, o mundo alegre, flutuante como um “pleasure boat” A vida agradável de Osaka começou a se difundir em outras cidades. Uma delas foi Yedo, a nova capital, onde aos poucos os próprios samurais foram atraídos por este tipo de vida. Entretanto mantinham-se as qualidades peculiares da classe dos guerreiros, entre elas a otogo-gi (hombridade) transmitida para o povo pelos samurais que se empregavam como professores.

Em Yedo o povo vestia-se em cores vivas e usava penteados complicados e bastante elaborados. Amava as reuniões e as festas em que se comia alegremente e ouvia-se música, cantos e palhaçadas. Estas cenas são representadas na cultura Ukiyo-ye no século XVII. As pinturas representam grupos de homens e mulheres sentados num banquete ou num teatro. Mais tarde preferem-se pequenos grupos ou figuras isoladas revelando uma tendência maior para a delicadeza do que para o realismo, procurando expressar os sentimentos.

Com o aparecimento de Yoshimune no governo, o Japão entra num período de austeridade e de disciplina que a realidade desmente. Todas as medidas tomadas por Yoshimune para sufocar o luxo, resultam num requinte exagerado e múltiplo de vida e de gosto preciosos. Os pintores de Ukiyo-ye se dedicam mais à xilogravura que à pintura, mas sua arte parece não ter vitalidade. Só dois grandes mestres se destacam entre eles: Hokusai e Hiroshige. Cansado do regime Tokugawa, o povo começa a pensar na volta do imperador legítimo; ao mesmo tempo, aumentam a inquietação, os estímulos no campo da ciência e das artes, provindos do ocidente. Revelam-se neste período quatro mestres independentes: Hiraga, que introduziu a pintura a óleo (tinha estudado holandês e lido livros de botânica e física); seu discípulo Kōkan, que também pintou em óleo; Shohaku, que tentou ressuscitar a pureza dos antigos mestres Zen; e, finalmente Kwazan, morto suicida em 1841. Com esta data termina o período precedente o que o Autor chama de “New Age” e que, como se pode verificar no Post-scriptum, representa uma incógnita, uma vez que parece que “the new civilization, the agitated social conditions, the changed ways of life, all are apparently destroying the inherited art and all it implies” (p. 176) Pergunta-se o autor o que será da longa tradição artística do Japão e acaba concluindo com um pensamento otimista para o destino da arte japonesa: . . . “when we look back through the long series of changes in history, we

can see that the soul of the people has remained much the same despite vicissitudes” (p. 177)

Escrito num inglês límpido e fluente, o livro é de agradável leitura e consegue levar o ocidental ao conhecimento da essência do espírito japonês. É um daqueles livros que abrem horizontes novos, despertando no leitor o desejo de conhecer mais, pesquisar mais. Apropriadamente escolhidas, as gravuras ilustram bem o texto, acompanhando as várias fases da arte japonesa.

FRANCESCA CAVALLI

* * *

*

PRINCE, Gerald — *A Grammar of Stories. An Introduction*. Haia: Mouton, 1973. 106. p.

Qualquer pessoa sabe contar histórias, e cada uma tem certas concepções interiorizadas sobre o que constitui ou não constitui um conto. É conhecimento tácito. Mas, para o estudioso, o crítico, esse conhecimento intuitivo não é suficiente; ele não ajuda a entender melhor a *natureza* dos contos, sejam eles expressos em forma oral, teatral, literária, cinematográfica ou pantomímica. Gerald Prince, professor de letras na University of Pennsylvania, e especialista em literatura francesa contemporânea, tenta mostrar aqui que um número finito de regras explícitas pode dar a razão da estrutura de todos os conjuntos que de modo geral são intuitivamente reconhecidos como contos.

A forma de apresentação escolhida por Prince, uma gramática, é muito apropriada e muito ambiciosa. Tecendo a formulação de regras com a teorização — parte original e parte herdada de outros — ele consegue levar para frente as fronteiras de nosso conhecimento sobre as estruturas narrativas. Essa herança é substancial: Propp, Dundes, Barthes, Bremond, Greimas, Kristeva e Todorov. Apesar da aparente incompatibilidade das teorias tão variadas dos seus predecessores, Prince consegue formular, através de uma lúcida e rigorosa análise, um conjunto coerente de observações e afirmações, deles e suas, que descrevem “todas” as possíveis estruturas dos contos. E, subsequentemente, apoiando-se nas teorias da gramática transformacional de Chomsky, ele lança uma hipótese que indica como um conto pode ser produzido com o uso de um conjunto específico de regras.

Sem querer prejudicar o autor com uma descrição por demais resumida, mas por reconhecer a necessidade de demonstrar a essência da obra, apresentamos uma cápsula do seu conteúdo. Prince descreve um sistema em que cada tipo forma a substância daquele tipo que lhe é superior em complexidade: conto mínimo → conto caroço simples → conto simples → conto complexo. A unidade básica de conteúdo é o evento: existem eventos “estativos” (que descrevem um estado: “João estava feliz”) e eventos ativos (que descrevem uma ação: “João comeu uma maçã”). Esses eventos são combinados através de

elementos conjuntivos (“e”, “então” “como resultado”). Assim sendo, o CONTO MÍNIMO tem a seguinte estrutura: apresenta pelo menos três eventos conjugados de tal maneira que o primeiro (estativo) liga-se ao segundo (ativo) através de um elemento conjuntivo; o segundo está ligado ao terceiro (estativo) por dois elementos conjuntivos um dos quais é idêntico ao primeiro elemento conjuntivo; o primeiro evento precede o segundo em tempo e o segundo precede e causa o terceiro: o terceiro é sempre a inversão do primeiro. Exemplo: “João era rico, então ele perdeu muito dinheiro, então, como resultado, ele ficou pobre”

O CONTO CAROÇO SIMPLES é qualquer conto cujos eventos estão numa ordem espaço-cronológica horizontal, e que contém não mais do que um conto mínimo. Aqui Prince elabora conceitos de eventos narrativos, eventos conjuntivos e episódios, e discute idéias da narratividade e da coesão em contos. Disso surge a Gramática G, que será o núcleo de uma codificação maior. O CONTO SIMPLES é composto de eventos não necessariamente em ordem espaço-cronológica horizontal (usando, por exemplo. *flashback* e *flashforward*), e que não tem elementos básicos superando os do conto mínimo. Prince aqui descreve conceitos como *zeroing* (deixar por fora eventos implícitos: “Comer pizza leva ao mal. João era bom, então um dia, ele comeu pizza”), o código do conto (complexo vs. simples), e transformações (que permitem efetuar certas mudanças em determinadas sequências, desde que essas sequências tenham uma certa estrutura). O CONTO COMPLEXO é qualquer conto que tem dentro de si mais subestruturas do que um conto simples. Nesta parte, Prince trata das técnicas combinatórias (conjunção, alternância e embutimento) e dos fatores de gramaticidade e aceitabilidade dos contos.

Qual é o valor prático desse trabalho? Em primeiro lugar, ele nos permite caracterizar explícita e formalmente os elementos essenciais (as unidades discretas) dos contos; também nos ajuda a criar uma tipologia precisa segundo suas estruturas; e finalmente, nos oferece as ferramentas necessárias para a solução de problemas ainda não resolvidos como as diferenças estruturais entre contos folclóricos e contos literários “sofisticados”, e a determinação — em termos de estrutura — dos tipos “preferidos” de conto em sociedades específicas. Nesse sentido, o estudo de Prince nos lembra muito o “valor prático” da *Poética* de Aristóteles, que nunca teve a ambição (como tem o Professor Prince) de descrever todas as possíveis estruturas de tragédia, mas que, identificando as unidades discretas da obra trágica, nos permite estudar todas as manifestações daquela forma com mais clareza e maior precisão. O próprio Prince reconhece, modestamente, que sua gramática é provavelmente mais um ideal do que uma realidade” Mesmo que as pesquisas na área venham a invalidar, no futuro, a parte mais discutível do trabalho de Prince, que é a teoria da “produção” dos contos, ainda assim o restante da obra será suficiente para garantir sua grande importância no estudo da narrativa.

FREDERIC M. LITTO

* *
*

MARMORI Giancarlo: *SENSO E ANAGRAMMA*, Milano, Editore Feltrinelli
pp. 108, tavole fuori testo XX, cms. 20x13.

Il criterio di scelta che ci ha spinto a dirigere la nostra attenzione sul "Senso e Anagramma" di Marmori, pubblicato in tempo già fuori dalle convenzioni normali stabilite per l'uso, delle recensioni, ha obbedito a due principi. Il fatto che l'opera continui abbastanza sconosciuta, specialmente in Brasile e il fatto che continua insuperata da studi e pubblicazioni posteriori sono stati, specialmente quest'ultimo, i fattori principali della nostra decisione.

"Senso e Anagramma", ci conduce con una sicurezza di movimento dentro dei meandri della semiologia in una delle sue molteplici attuazioni. Non priva di difetti, come sempre succede, ci spinge tuttavia ad una proficua lettura. Il doppio linguaggio, mentale e visivo, materia del testo, è studiato in un parallelismo non sempre del tutto soddisfacente ma sempre esaminato con cura e minuziosità. Il supporto verbale che molte volte accompagna le due linee semiologiche è preso in considerazione con tutto l'interesse che gli è dovuto, affinché quest'ultima forma comunicativa manifesti chiaramente la sua utilizzazione nell'ambiente dell'immagine visuale.

Il campo d'investigazione scelto dal Marmori è il campo della fotografia, ma fotografia specifica e ben determinata.

È creata per una finalità reclamistica i cui strumenti di comunicazione sono giustamente il fotografico e il didascalico, mentre umana, utilizzata come punto di riferimento esterno, riceve un trattamento realmente particolare.

È sopra questa abilità dello scrittore italiano, nell'indagine cioè raffinata del punto referenziale, nell'accurata ricerca dei possibili relazionamenti di questo dato di riferimento è che il Marmori acquista un valore del tutto suo, tutto semiologico, che pone il lettore davanti ad una opera da consultarsi.

"Senso e Anagramma", doppio linguaggio dell'immagine, traduce con uno stile incalzante ma chiaro, il travolgente moltiplicarsi della fotografia reclamistica nei periodici di tutto il mondo specialmente nei periodici destinati alla donna. Così l'elemento femminile, possibile fruitore di un bene economico che gli è attinente, diventa il campo ultimo della ricerca del Marmori. L'infinita possibilità di una forma migliore di assorbire il messaggio diventa il campo d'azione dello studio del Marmori.

L'Harper's Bazaar, Elle, Vogue, McCall's nelle annate che vanno dal 1952 al 1967 sono i mezzi di comunicazione scelti dall'autore italiano per investigare questo tipo di letteratura particolare. I criptogrammi psicanalitici, derivati dalla costruzione di una montatura pubblicitaria fotografata, che esorbita dalla realtà quotidiana, per trasportare il consumatore nel campo della immagine irreali, è variamente abordata anche se non sempre con risultato brillante. Come l'autore stesso conferma, le sue preferenze vanno alla criptolessia della sollecitazione

ne erotica, e alla rivelazione di quel sottofondo femminile, la cui propria femminilità, molte volte non rivelata apertamente, produce una criptolessia ancora più difficile e non sappiamo fino a che punto esatta che impossibilizza la scodificazione del messaggio.

Se il primo campo d'indagine é minuziosamente esaminato dal Marmorì, l'investigazione del secondo campo non diremo che si presenti con esito egualmente felice.

Una certa indecisione nella scelta dei supporti necessari alla scodificazione può essere notata con facilitá. Alcuni dubbi che possono sorgere nell'animo del lettore per certe interpretazioni femminilistiche apparentemente poco fondate, diminuiscono purtroppo il valore di quest'opera che sarebbe altrimenti notevolissima.

Infatti la sua struttura interna é ben costruita e motivata dallo svolgimento sequenziale che si svolge senza scosse. Lo stile utilizzato é piano e semplice come si addice ad una composizione verbalistica odierna. Se alcuni termini, estremamente difficili offrono qualche difficoltà d'interpretazione al lettore comune, questo é dovuto più alla particolarità dell'argomento trattato che al criterio valutativo dell'autore.

Testo di divulgazione ma destinato ad un pubblico altamente specializzato e competente, la risoluzione di un doppio linguaggio derivato da una semiologia statica, fotografica e verbalistica, presuppone nel lettore un bagaglio personale di cultura specifica che libera l'autore di "Senso e Anagramma" di qualsiasi accusa di "elittismo"

Punto debole di quest'opera, se cosí si voglia considerarlo, é l'aver focalizzato maggiormente il linguaggio semiologico dell'autore stesso e il relazionamento psicologico personale con il fatto, collocando come punto di riferimento esterno il mondo dell'immagine del Marmorì piuttosto che quello della possibilità femminile a-nazionalistica, l'ambiente. Cosí l'ambiente referenziale del testo non risulta essere quello che ci sarebbe aspettato come il più giustificato.

É necessario inoltre sottolineare ancora qualcosa di fondamentale importanza affinché il tipo di quest'opera risulti meglio caratterizzato. Osservandosi accuratamente il contesto della materia esposta, notiamo che "Senso e Anagramma" si trova allineato più al lato di quei lavori que rispecchiano l'interpretazione completa e profonda di un autore, in questo caso realmente autorevole, che allieato al lato di opere semiologiche costruttive o antesignane di nuovi metodi. Entrando poco in merito al sistema codificato del testo, Marmorì stesso ci dice, nella sua brevissima introduzione, d'altronde perfettamente consona a quello che dovrebbe essere il linguaggio editoriale d'oggi, che lo stesso autore deve essere considerato uno dei punti referenziali esterni che massimamente hanno pesato sulla valutazione valutativa della materia.

Valutazione personale quindi che niente toglie però al valore intrinseco dell'opera anche se non si entra in merito alla struttura interpretativa del

messaggio. Ancore una volta ci troviamo quindi avvolti in una semiologia statica del messaggio la cui dinamicità si restringe alla dinamicità interna del relazionamento d'immagini tra loro stesse, scodificando però con una abilità realmente esemplare l'infinita sequenza dei supporti. Il linguaggio simbolico é infatti presentato nei suoi minimi particolari sia nel campo onirico ripetutamente abordato, sia nel suo svolgimento rappresentativo allo stato originario.

Opera dunque lodevole questa, da tutti i punti di vista quando lo si voglia mantenere dentro dei limiti stessi stabiliti dall'autore. Il linguaggio diagrammatico dell'edizione però non soddisfa pienamente dimostrandosi così uno dei punti deboli dell'epoca, dalla cui responsabilità l'autore però dovrebbe essere esente.

Infatti, seguendo purtroppo l'esempio di molte case editrici, la Feltrinelli scivola le tavole illustrate alla fine del testo, obbligando ad una lettura mediata e quindi ad una fruizione indiretta degli esempi. Lo stesso linguaggio interno della pagina illustrata non obbedisce ad un codice visuale la cui immagine risulti opera di efficiente diagrammazione.

Per queste sue caratteristiche, anche se non sempre positive, l'opera del Marmori s'impone in una biblioteca semiologica d'efficacia e ampiezza.

HELBA BULLOTTA BARRACCO

* * *

*

TARSILA, SUA OBRA E SEU TEMPO, Aracy A. Amaral, 2 vols., col. "Estudos" nº 33, Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.

Nos últimos anos, o movimento modernista brasileiro tem sido objeto de um número crescente de estudos, de origem sobretudo universitária. Traduzindo um esforço contínuo de pesquisa e análise, sucedem-se teses, dissertações, ensaios críticos e levantamentos documentais que abordam, em plano diacrônico e sincrônico, os mais diferentes aspectos desta marcante manifestação literária e artística, mas também sociopolítica e ideológica, do processo de fazimento do Brasil de hoje. Trata-se, a esta altura, de uma volumosa bibliografia em que aparentemente os claros começam a rarear. Contudo, Aracy Amaral vem demonstrar, com a obra ora publicada, que os acréscimos possíveis nesta matéria não dependem somente da originalidade do autor ou de seu ângulo de enfoque, pois a questão não se coloca ainda em termos exclusivos de um retorno, sempre salutar, às fontes ou de sua reavaliação por força de novas perspectivas conceituais. Na verdade, no que tange aos fundamentos de um exame crítico do Modernismo no Brasil, um dos problemas essenciais continua sendo o da coleta de dados e seu inventário científico.

Sob este prisma a Autora realizou um extraordinário trabalho de investigação e documentação. Sem exagero, pode-se dizer que as principais marcas

da vida e da atuação de Tarsila, pelo menos até a década de 1930, foram cuidadosamente registradas e aferidas. Provam-no centenas de notas de rodapé e farto material ilustrativo, que remetem o leitor a um incrível conjunto de fontes primárias. Não bastasse isso, somam-se-lhe listas específicas de toda espécie de referências (exposições individuais e coletivas, catálogos, etc.), uma seleção da correspondência (adequada mas demasiado restrita), a transcrição de importantes apreciações e críticas, e todo um volume (o segundo) dedicado à catalogação do acervo artístico de Tarsila, na pintura, escultura, desenho e gravura. É uma rica messe de informações processadas que fica, cultura e da história brasileiras, no período enfocado. Por isso mesmo é de cultura e da história brasileiras, no período enfocado. Por isso mesmo é de supor-se que, no âmbito acima especificado, *Tarsila, sua Obra e seu Tempo* se constitua desde logo em um item bibliográfico de consulta quase obrigatória.

Seria, porém, grave injustiça limitar a relevância deste livro aos aspectos aqui comentados. Cerca de trezentas e cinquenta páginas do primeiro volume são consagradas a um minucioso estudo onde se configura mais do que o perfil biográfico de uma vida de artista e mais do que a análise crítica da formação de sua obra. Com efeito, através de Tarsila e em torno de Tarsila, a Autora, por uma técnica de reportagem quase de cinema, procede à montagem de um fascinante documentário social, cultural, artístico, familiar e inclusive político de São Paulo vivendo, ao ritmo da primeira industrialização, o auge da “bela época” do café, com os salões da aristocracia fazendeira a regurgitar, entre o provincianismo e o esnobismo, das figurações primeiras de Macunaíma e Serafim Ponte Grande, ao mesmo tempo que, Paulicéia Desvairada, lançando-se, com as energias aí geradas, à aventura inovadora, na verdade, revolucionária, do Modernismo como estética e cosmovisão. Assim, o que surge não é apenas um fundo de retrato individual, mas um largo painel histórico em que vultos, idéias, tendências e costumes se contrapõem e se tramam organicamente para desenhar, como síntese palpitante, a personalidade da pintura e as motivações que, de um ou de outro modo, temática e estilisticamente, irão sensibilizar suas telas.

É pena que esse quadro tão rico sofra um corte brusco em seu desenvolvimento mais aprofundado, o qual não vai além do início do decênio de 30. Pois os dois capítulos da Terceira Parte, “Da Margem: Adequação à Nova Ordem” e “Epílogo: do Social ao Neo-paubrasil”, com o seu caráter de apinhado geral e talvez apressado pelo desejo de encerrar uma tarefa exaustiva, deixam uma sensação de carência em face de pletoia de elementos apresentada em tudo o que os antecede. Se o relato nas duas partes principais por vezes devora a análise estética e estrutural de seu objeto, obliterando em alguns pontos a compreensão da individualidade formal do trabalho tarsiliano, isto é, se peca ocasionalmente por excesso expandindo o “Tempo” do subtítulo em detrimento da “Obra”, o final comete a falta oposta. Não há dúvida que, segundo o ponto de vista defendido pela Autora, a fase efetivamente criativa de Tarsila se concentra nos anos de 1920, quando, depois de “prestar o serviço

militar” no cubismo de Lhote, Gleizes e Léger, e de permanecer longamente aquartelada na Paris vanguardista de Cendrars e do Surrealismo, sua fatura pictórica se impregna das tinturas caipiras do Pau-brasil descoberto no fundo do quintal caseiro, para explodir oniricamente na libertação antropofágica do “tupi or not tupi” Mas, numa produção que prosseguiu fecundamente por mais de quarenta anos e que se cristalizou pelo menos em duas etapas posteriores de acentuada expressividade, a Social e a do Neo-paubrasil, a caracterização do momento em que a obra assume plena autonomia e personalidade, não basta para dar conta, embora estabeleça as bases, do que veio a seguir. E não se trata apenas de uma solução de continuidade histórica, mas de uma parcialização redutiva e unilateral do retrato artístico. Somem os traços contrastantes que fazem parte integrante dele e que talvez o tornem de fato representativo e pujante. Um exemplo disto é o que sucede à figura de Oswald que, embora não seja no caso a personagem principal, contracena com a heroína. Ora, visto em função de seu casamento com Tarsila e dos episódios que o cercam, bem como da vida de *society* levada por ambos, fixa-se no espírito do leitor uma silhueta de homem de negócios com vinculações políticas nas altas esferas, de esnobe que se realiza na ostentação da alta costura, da prataria e da decoração, a do gozador inveterado que troca um amigo por uma piada, a do festeiro canibal da celebração modernista, e não a do destemido lutador por uma nova estética, a do original inventor de uma nova linguagem e estrutura literárias, e a do intuitivo mas nem por isso menos notável pioneiro de uma nova visão de Brasil, cuja redescoberta em profundidade empreendeu e cujos problemas mais entranhados e dolorosos ousou procurar, ao lado de Mário de Andrade e outros cavaleiros da tábua “futurista” Esta impressão deformada não resulta, é claro, de um propósito precípua da Autora, que repetidas vezes destaca a inventividade, o talento e contribuição do autor das *Memórias Sentimentais de João Miramar*, mas decorre, ao que tudo indica, da falta de segmentos ponderáveis de sua fisionomia histórica e artística, do desequilíbrio entre a descrição de fatos e a análise imanente de sua significação e, por fim, da interrupção que afeta a completude da figura central e dos demais figurantes deste painel.

Ainda assim, a despeito dos reparos feitos, o livro de Aracy Amaral se mantém em pé como um todo. O que se poderia pedir à Autora é que desenvolvesse, numa segunda edição, os capítulos finais, acentuasse o estudo crítico da pintura de Tarsila, completasse o esboço de personalidades evocadas e de episódios omitidos (como o da separação do antropofágico casal Tarsiwald), para rematar o magnífico quadro que nos ofereceu e do qual ressalta o papel inspirador e criativo da pintora de *Abaporu* no movimento modernista brasileiro.

J. GRINSBURG

* *

*

CASCUDO, Luis da Câmara — *Nomes da Terra*. Rio Grande do Norte, Fundação José Augusto, 1968.

Os estudos toponímicos, no Brasil, não alcançaram, ainda, a plenitude de sua expressão, no conjunto das disciplinas socio-lingüísticas; as obras especializadas, por isso mesmo, devem-se à iniciativa de poucos interessados e, quase sempre, abordam temas regionais.

Nomes da Terra, de Luis da Câmara Cascudo, inclui-se nesse âmbito, restringindo-se à “história, geografia e toponímia do Rio Grande do Norte”

A matéria é apresentada em dois ítems principais.

No primeiro deles, o autor mostra o processo da ocupação humana no Rio Grande, iniciado com as sesmarias e completado, principalmente, através da ação dos posseiros, “egressos, muitas vezes, das bandeiras e entradas”, verdadeiros fundadores dos “primeiros currais, das primeiras casas, roças, cercados, engenhos de açúcar”. À medida que o homem adentrava o sertão, iam surgindo os primeiros nomes, simples em sua tarefa identificadora e testemunhos de uma “História sem possibilidades documentais. Mais “story” que “History”, porque retratos de “uma odisséia, de homens sem títulos legitimadores da estabilidade”

O levantamento toponímico realizado e a vinculação que se procura estabelecer entre o nome e o seu referente estampam um princípio de sistematização científica não explorada em suas últimas conseqüências porque não é este o objetivo da obra. Mesmo assim, pode-se distinguir a natureza e a índole da nomenclatura geográfica, recolhida da hidronímia, da fitonímia, da zoonímia, da antroponímia, da hieronímia. A interpretação semântica de alguns topônimos pode levar a conclusões até certo ponto divergentes, como ocorre com Sobrado e Sobradinho, devidos às “sobras entre as próprias sesmarias ou aquelas que corriam na testada das mesmas” “nada parecendo, portanto, com edifícios, como deduzia mestre J. Capistrano de Abreu num raro cochilo na perspicácia”

O autor se detém, ainda, no estudo lingüístico das camadas onomásticas. As várias tipologias toponímicas indentificam, em relação à influência portuguesa variantes lexicais para os mesmos acidentes geográficos; é o caso, por exemplo, dos nomes de origem orográfica, em que cordilheira e serrania (norma lusitana) cedem lugar aos brasileiros serra, serrinha, serrote: assim como veiga, prado ou vale não são usuais, na área. As mesmas oposições e associações são estabelecidas também ao nível dos topônimos oriundos dos caminhos, estradas, passagens. A contribuição indígena é apresentada em dois planos de ocorrência: aos tupis litorâneos, predominantes, se oporiam topônimos “tapuias”, dentre os quais são mencionados, como distribuidores, os *Cariri*, na zona do sertão. A presença do elemento africano concorreu para a toponímia das áreas agrícolas, havendo, ainda, em percentagem menor, a incidência de nomes de procedência alemã, francesa, holandesa, e britânica.

A marcação cronológica dos primeiros povoados riograndenses e a elevação desses núcleos a municípios são tratadas na segunda parte do livro, colocando-se o autor na mesma perspectiva diacrônica já assumida a fim de atingir a verdade etimológica do nome em questão.

Finalmente, apresenta o vocabulário onomástico do Rio Grande do Norte.

Situando, dessa forma, a panorâmica toponímica de uma região brasileira, o autor vem corroborar, mais uma vez, através de tantos nomes de significados e motivação imprecisos para os pósteros, a universalidade do conceito de Jean Brunhes ao atribuir ao topônimo a condição de verdadeiro fóssil da geografia humana. Através dele, muitas vezes exclusivamente, pode-se alcançar a exata identidade de uma espécie vegetal ou animal, extintas, ou a reconstituição das características antro-po-culturais de uma raça, como um todo ou na individualidade de seus formantes.

MARIA VICENTINA DE PAULA DO AMARAL DICK

* *

*

BOOTH, Wayne C. — *A Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press: Chicago, 1974. 292 p.

A Rhetoric of Irony é a mais recente publicação do autor de *The Rhetoric of Fiction*, obra geralmente tida como indispensável para os estudiosos de Teoria Literária.

Após declarar, no prefácio, que a ironia tem sido tratada dos mais diversos ângulos, Booth se propõe a examinar “a maneira pela qual a ironia funciona ao unir (ou dividir) autores e leitores (1), porque, em sua opinião, esse aspecto “tem sido negligenciado desde a última metade do século XVIII e nunca foi totalmente explorado” (2)

Ainda no prefácio, sua breve avaliação de *The Concept of Irony*, de Kierkegaard, *The Compass of Irony*, de D.C. Muecke (obra que julgamos básica), *Validity in Interpretation*, de E. D. Hirsch, e *The Word “Irony” and Its Context*, de Norman Knox é, sem dúvida, bastante útil pois constitui fonte certa de informações, onde os interessados no assunto podem buscar orientação ao pesquisar os múltiplos aspectos da ironia.

A Rhetoric of Irony divide-se em três partes. A primeira é dedicada à “stable irony”, que poderíamos traduzir por “ironia fixa”. Partindo de uma definição de que ironia é “dizer algo, querendo exprimir o oposto” (3), Booth se propõe explicar a ironia fixa através de sentenças, parágrafos e textos considerados irônicos. Após seguir o trabalho em quatro etapas sugerido por Booth, o leitor acumula as características da ironia fixa, tomando consciência

(1). — p. ix.

(2). — p. ix.

(3). — p. 21.

dos sinais que lhe permitem “saber” com segurança se o escritor está sendo irônico, isto é, se deseja transmitir algo diverso do que vem escrito no papel.

Essa ironia definida por Booth é bem diferente daquela de que fala Northrop Frye (4); para este, o uso da ironia em literatura leva o escritor “a voltar as costas para o público”, enquanto que para Wayne Booth “ela é a chave para os mais estreitos laços de amizade [entre leitor e escritor]” (5).

Como a ironia não é o único recurso usado em literatura para “dizer algo, querendo exprimir o oposto”, o Autor enumera as diferenças entre a ironia fixa e a metáfora, a alegoria, o trocadilho e a sátira.

A conclusão desta primeira parte é que a leitura de um texto irônico é “como traduzir, como descodificar, como perscrutar por trás de uma máscara” (6) Deve haver, portanto, a “reconstrução” do texto, a qual revelará as ironias pretendidas pelo autor. E como é feita esta reconstrução? Booth explica que ela responde à pergunta do leitor: “Isto é irônico?” A partir daí o trabalho de reconstrução se processa através de indícios (diretos e indiretos) semeados pelo autor. Mas o resultado é compensador, dada a importância da ironia na arte de interpretação de um texto literário.

A segunda parte do livro, que tem por objetivo examinar textos completos, a fim de descobrir através da reconstrução seus sentidos irônicos, é de grande utilidade porque, como continuação natural da primeira, possibilita ao leitor exercitar com os textos o que já aprendeu teoricamente.

Na última parte, o Autor aponta a diferença entre os dois tipos de ironia: a fixa (stable) e a variável (unstable). De acordo com o texto, na ironia fixa “os autores nos oferecem um convite inequívoco para reconstruir e as reconstruções não são depois destruídas” (7) Nesse caso, “os sentidos estão escondidos, mas quando são descobertos pelo leitor adequado são firmes como uma rocha (. . .) [são] lidos de maneira idêntica por todo leitor competente” (8)

Na ironia variável “a verdade afirmada ou sugerida é que nenhuma reconstrução fixa pode ser feita das ruínas reveladas através da ironia” (9)

Após mostrar as diferenças Booth classifica, em várias categorias, tanto a ironia fixa como a variável, fornecendo exemplos de todos os tipos.

A propósito de *A Rhetoric of Irony*, o próprio autor reconhece ter tratado a ironia de um ponto de vista, o retórico; assim, pensamos que a leitura do livro, fundamental para o esclarecimento de problemas relativos ao uso da ironia em textos literários, deve ser complementada pelas obras indicadas no prefácio e na excelente bibliografia incluída no fim do livro.

MUNIRA H. MUTRAN

(4). — *Anatomy of Criticism*, p. 271.

(5). — p. 14.

(6). — p. 33.

(7). — p. 233.

(8). — p. 235.

(9). — p. 240.

* *

*

BASSET, John — *William Faulkner — The Critical Heritage*, London & Boston, Routledge & Kegan Paul, 1975, 422 p.

Surge mais uma coletânea sobre o ficcionista norte-americano William Faulkner, contendo artigos e notícias críticas dos mais representativos já escritos. Outros trabalhos de valor, do mesmo gênero, já apareceram, e citaríamos ao acaso os muito conhecidos *Faulkner: a Collection of Critical Essays*, de Robert Penn Warren (1ª ed. de 1966), e *William Faulkner: Three Decades of Criticism*, de Frederic J. Hoffman e Olga W. Vickery (1ª ed. 1960). Entretanto, dada a grande quantidade de material existente (só entre 1959 e 1969 foram escritos 40 livros sobre Faulkner, além de centenas de artigos e 80 teses de doutoramento nos Estados Unidos), notamos com surpresa que apenas dois dos 94 itens incluídos no volume de Bassett repetem-se nas duas obras anteriormente citadas. Estes são os antológicos “Faulkner’s Mythology”, de George Marion O’Donnel, e “William Faulkner, the Novel as Form”, de Conrad Aiken.

Foi de grande conveniência o enfeixamento de artigos esparsos em capítulos de livros (como o tradicional “William Faulkner: the Negro and the Female”, de 1942, incluído no livro *Writers in Crisis*, de Maxwell Geismar) e em revistas diversas. O intenso trabalho de procura de material é facilitado assim pela reunião a um só tempo, daquilo que é mais significativo em cada época.

Além disso, é de interesse especial confrontar análises feitas por autores que se dedicam, eles próprios, à criação literária e não só à crítica, como Eudora Welty, Graham Greene, Sean O’Faolain e Lillian Hellmann, presentes nos artigos de nºs 38, 62, 51 e 9.

Na longa Introdução de 41 páginas, que constitui por si só mais um estudo, desta vez das tendências dos próprios críticos no decorrer de várias décadas, o autor nos alerta para o perigo da palavra “crítica”, que tanto se refere às curtas resenhas, como a artigos em jornais, às análises interpretativas em revistas literárias e em livros, como aos estudos em profundidade dos especialistas no assunto. Consideramos que esta é, justamente, a causa da irregularidade no valor dos itens incluídos neste volume: eles pertencem a todas as categorias enumeradas acima.

Bastante acertada e útil a divisão em décadas, expondo de forma resumida as transições sofridas em cada uma, pois isto não é feito no índice geral, onde os itens são agrupados de acordo com o título de cada romance ou conto.

Estranhamos a inclusão de trabalhos publicados somente até 1954. Explicando a escolha, Bassett ressalta que, uma vez que houve um afluxo de artigos

e livros de excelente qualidade depois de 1950, ano em que Faulkner recebeu o Prêmio Nobel de Literatura — e que podem ser facilmente encontrados — foi dado maior destaque aos artigos do período anterior, de mais difícil acesso.

Um ponto positivo neste volume é a explicação, em apenas meia dúzia de linhas após o nome do crítico, sobre a sua posição, sobre a situação em que escreveu, ou até mesmo, no caso de autores pouco conhecidos, constituindo uma apresentação.

Já um detalhe — que reconhecemos ser forçoso — é um tanto irritante: a freqüente eliminação de passagens, embora dispensáveis, no corpo do texto, com as explicações “o autor resume seu método”, ou “o autor faz uma sinopse”, etc.

Pela junção desses vários artigos, poderemos verificar a diferente aceitação que teve Faulkner na evolução das “modas” literárias: a crítica “marxista” na década de 30, a Nova Crítica, a crítica de cunho “psicológico”, que ressaltava a violência e os aspectos mais obscuros ou mórbidos da obra do ficcionista. (Foram tantas essas especulações sobre a vida real de Faulkner, que o fizeram perder a paciência e declarar em público que nascera de “uma escrava negra e um jacaré”).

Vemos, ao longo do exame dessas publicações, que até mesmo as ondas políticas como o macartismo, que se ressentia com qualquer tipo de restrição feita aos Estados Unidos, influíram para que, por exemplo, o *Free Press* de Detroit classificasse Faulkner como “o pai da difamação sulista”

Um crítico de 1926, Thomas Boyd, debatendo-se para encontrar um significado em Faulkner, estando ainda fortemente aturdido pelo *Ulysses* de Joyce, nos informa: “na melhor das hipóteses esses *non sequitur* [em *Soldier's Pay*] são divertidos, reminiscência suspeita do sonho maluco de Leopold Bloom” Mas a nossa suspeita maior é que ele estava tendo dificuldade em apreender o sentido da técnica usada por Faulkner, quando disse: “... continuando a estória, parece que o autor está lutando para cortar qualquer contato com o mundo exterior e subir até uma esfera esotérica que ele próprio concebeu” “O Sr Faulkner quase não se submete a controle algum quando escreve; freqüentemente sua prosa impressionista é honesta mas desleixada” (nº 5, p. 57) É interessante notar como se sentia em plano superior esse jornalista e escritor, hoje por nós desconhecido, e que deixou de notar algumas qualidades óbvias nos romances de Faulkner.

A mudança de atitude, como no exemplo dos críticos europeus, é vista no momento exato em que Arnold Bennett, que o havia crucificado em uma crítica anterior, diz em 1930: “ geralmente ele escreve como um anjo. Nenhum dos astros [literários] americanos o supera quando está em seu melhor estilo” (nº 7, p. 62). Faulkner recebia assim a bênção dos europeus, a princípio muito ácidos e arredios, e iniciava sua aceitação além do Atlântico.

Temos a satisfação de ver que muita coisa foi mudando desde a afirmação da inglesa Rebecca West de que *Sanctuary* era uma imitação dos per-

sonagens de André Gide, Bret Harte e Sherwood Anderson, e “unicamente sua sujeira e hediondez realmente representam uma nova contribuição à literatura” (nº 29, p. 116) Já em 1948 Richard Chase faz um estudo sério da complicada técnica de Faulkner, analisando especialmente sua estrutura, ligada com os paralelos de símbolos ou mitos, com a idéia de movimento e imobilidade, e com a falta de comunicação entre os homens. Vê também, como Robert Penn Warren, que Faulkner não é um escritor que “escreve sobre o sul”, mas que escreve sobre os problemas do homem. (nº 89, p. 350)

É curioso verificar a acomodação da crítica, desde a estupefação causada pelo aparecimento de *Sanctuary*, que pela sua violência gerou os ataques de “The School of Cruelty”, de Henry Seidel Canby (nº 26, p. 107), até a atitude dos anos 50, após a atribuição do Prêmio Nobel. Esta atitude tornou-se radicalmente oposta à da década de 20, quando ele ainda era quase desconhecido. Pois, havendo os próprios críticos criado o mito Faulkner, era preciso cuidado para não feri-lo, mesmo sabendo-se que a produção dos últimos anos não representa o melhor de sua ficção. Uma exceção é Leslie A. Fiedler, que se sente à vontade para achar que Faulkner é “um bom mau escritor”, e contrariando a todos os que os compararam a Proust, Joyce ou Henry James, o compara a Charles Dickens. (nº 92, p. 380).

Seria impossível nos determos mais na análise de cada um dos itens, mesmo limitando-nos aos mais significativos. Mas podemos afirmar que a reconstituição, como num mosaico, do panorama da crítica sobre Faulkner em quatro décadas de atividades, nos faz recomendar aos estudiosos deste assunto a coletânea de John Bassett, que é mais uma indispensável fonte de referências.

YEDDA TAVARES

Notícias Românicas (*)

Em *Língua e Literatura*, 3 (pp. 379-382), sob o título “Livros e Revistas Romenos”, dei uma ligeira notícia de como estávamos tentando criar a possibilidade de que alguns dos nossos licenciados, alunos de pós-graduação em Letras, pudessem usar o romeno como língua de apreensão cultural e como ilustração *sui generis* de fatos lingüísticos. O único meio que encontramos foi o de trabalhar seriamente e reclamar trabalho sério, mas com um sorriso. Pa-recerá certamente paradoxal querer iniciar um grupo reduzido de estudantes numa língua estrangeira — da mesma família que a portuguesa, mas a mais diferente de todas as línguas românicas — e ao mesmo tempo trabalhar em nível de pós-graduação!

Foi o que tentamos, e nem sempre, mas em boa parte, conseguimos. No estudo técnico da língua, partindo da estaca zero, fazíamos investigações de natureza diacrônica (histórico-comparativas) e, com igual ênfase, outras de natureza contrastiva: romeno e ibero-romance. Estudo conscientemente modesto, mas decididamente sério. Foi graças a isso que tivemos a grata surpresa de receber a visita do Exmo. Sr. Ministro da Romênia, Dr. Ion Moraru, renovada em vários outros momentos na pessoa do seu Adido Cultural, Sr. Gheorghe Burlacu, que souberam compreender a importância cultural daquele esforço e conseguiram que a Biblioteca Central da Universitară começasse a enviar-nos livros: estudos gramaticais, lingüísticos, literários, dicionários, atlas lingüísticos (gerais e regionais da Romênia), métodos de ensino do romeno, edições de autores romenos, etc. Graças ainda a essa iniciativa, foi que me veio em 1974, do Pró-Reitor da Universidade de Bucareste, Prof. Dr. Alexandru Piru, presidente dos cursos de verão, um convite para participar dos *Cursurile de Vară si Colocviile Stiintifice de Limba, Literatura, Istoria si Arta Poporului Român*, que se realizariam de 21 de julho a 16 de agosto daquele ano.

Infelizmente, em 1974 não me foi possível ir. Mas, em 1975, veio novo convite seu e ainda outro assinado pelo Adido Cultural, Sr. Grigore Lapusanu, em nome do Exmo. Sr. Embaixador Nicolae Ghenea, que sucedeu em Brasília ao Embaixador Moraru, para os cursos desse ano, que se realizariam em Brasov nos Carpatos orientais, de 23 de julho a 18 de agosto. Graças ao au-

(*) Por falta de matrizes, a africada (ou dúplice) representada em romeno por *t* com uma vírgula sotoposta equivalente a *ts* é representada por esse dígrafo, a sibilante palatal surda representada por *s* com uma vírgula sotoposta vem como um simples *s*, que é, em romeno, o símbolo para a sibilante surda.

xílio de viagem concedido pela FFLCH e à hospedagem do Governo Romeno, foi-me possível realizar estudos intensivos de língua romena, em Brasov, ouvindo e tentando falar, às vezes escrever, quase que só romeno, recorrendo, de vez em quando, ao francês, de 23 de julho a 13 de agosto, e, depois, de 13 a 18, em Bucareste.

É dessa viagem e desses cursos que eu desejaria dar aqui uma notícia. Mas, para um professor de Filologia Românica, que há 28 anos vinha estudando e ensinando essa disciplina sem sair do Brasil e sem esperança dessa oportunidade, agora que ela se oferecia era justo querer aproveitar a ocasião para conhecer pelo menos as três “Românias”, isto é, as três regiões que conservaram o nome da velha *Romania* e cujas línguas ou dialetos também consagram esse nome: a “România” suíça, onde, em parte, ainda se fala o sobresselvano ou *romanche*, a *Romagna italiana*, onde se fala o *romanholo* (ou *romanhol*) e sobretudo a *Romênia*, a ouvir falar os naturais, professores e gente do povo, de Bucareste, Brasov, e Cluj, e, apenas passando e vendo, a gente de Pitesti e Curtea de Arges, onde vi dois cortejos de casamento no meio rural.

Mas, em matéria de *Romania*, que é um vasto mundo, algo pode ficar inacabado. Em 1872, no tomo I da hoje famosa *Romania*, Gaston Paris iniciou o estudo do termo latino *Romania*, cuja primeira atestação é de 387 A.D. Essa, porém, ele não conhecia então. Escreveu o artigo I, mas o artigo II não apareceu. E a história completa do termo, sobretudo a sua atestação na Patrística grega e latina, ainda está por escrever. Conheço a respeito parte do fichário de D. João Mehlmann, O.S.B., que com paciência “duas vezes” beneditina vem levantando ocorrências de *Romania* em latim, e de *Romania* em grego. Ele ainda não leu os 390 volumes do Migne todos porque não se descuida do CSEL e do CCh de Brouges. Mas tem já um grosso maço de fichas. Que venha logo o artigo.

Uma Tarde na “România” do Romanche

Na ida, fiz uma passagem rápida pelos Grisões: um dia de viagem de trem, de Genebra a Dísentis-Mustér, na Sobresselva, onde fiquei duas horas, e de Dísentis-Mustér a Chur-Cuera (ou Cuaira), cidade principal dos Grisões. Ali pude ouvir uns fragmentos de conversa em sobresselvano e, da moça da livraria, que me vendeu vários livros, entre os quais métodos e dicionários de sobresselvano e ladino, ouvir e gravar a leitura duma “estória”, “*Il giavel che scudeva*”, “o diabo que batia trigo”, do livro *Nossas Praulas*, “Nossas Fábulas”, edição da Ligia Romontscha, de 1974, e o cap. 15 do Ev. de S. Lucas, onde estão as parábolas dos três perdidos — da ovelha, da moeda e do filho perdido, ou do Filho Pródigo. A razão desse capítulo é que a Parábola do Filho Pródigo é um texto preferido no exemplário dialetal românico.

A emoção de subir com o trem o curso do Ródano, naquela tarde de sexta-feira, vendo-o estreitar-se cada vez mais até chegar às geleiras, onde um

companheiro de viagem me apontou, ali pertinho, um grotão à esquerda, dizendo “Voilà les sources du Rhône” —, somada à de pensar que minutos depois eu iria apanhar o Reno nas suas origens, segui-lo de trem até Chur, segui-lo por um pouco na manhã do sábado, deixá-lo desviar-se para o Lago de Constança, reencontrá-lo em Basiléia e ali despedir-me dele, sabendo das origens do Danúbio, um pouco ao norte de Basiléia, perto de Freiburg-in-Breisgau, e lembrado de que, um pouco abaixo de Chur, perto de St. Moritz, na Engadina (outro centro de cultura rética onde infelizmente eu não podia passar) nasce o Inn, seu importante afluente, — foi uma grande emoção. Revivi na memória vários passos do *De Bello Gallico* e a famosa expressão geográfica latina: *divortium aquarum*, “divisão das águas” Três grandes rios da história clássica, um que descia para o Mediterrâneo, outro que “subia” para o Mar do Norte, e o outro, que eu ficaria “aguado” por ver, e debalde, que é mais famoso, da Romênia e de toda a Europa, caminhando para o Mar Negro! Não era emoção de turista, que não consigo ser: era clássica e românica, e filológica —, talvez até um pouco romântica!

Maior, porém, foi a emoção lingüística. Todos sabemos que o reflexivo *se*, que já é dos dois números, acusa uma tendência de generalizar-se às três pessoas. Nossa fala popular e o dialeto caipira ilustram bem o seu emprego na 1ª pessoa: *Vô se vesti, nós num se dá* (ou *num se damo*), *nossos óio se gostaro e nós também se gostemo*. Eu já sabia que o sobresselvano, mesmo literário, o estendera a todas as formas. Mas, naturalmente, nunca o tinha ouvido. Na hora em que a moça ia ler para eu gravar, identificou-se, a meu pedido, em romanche e, depois, traduziu o “prefácio” para o francês: “*Je s'appelle C. C.*” O seu francês era bom, mas naquela hora deu-se o que se chama “línguas em contacto”: o sobresselvano influiu sorrateiramente no francês num ato de fala! E eu pensei: “Vai ser duplo o meu “furo” de reportagem!” Mas a emoção maior viria depois, quando dei por falta do gravador *National Panasonic*, que me “levaram” com a preciosa cassete!

Em Dísentis e, mais tarde, ao findar da sexta-feira, em Chur, na sede da Ligia Romontscha, pude ver e adquirir o inesperado: *Il Prenci Pignet*, “O Pequeno Príncipe”, em romanche (ed. de 1975), o *Vocabulari romontsch sursilvan-tudestg* (“sobresselvano alemão”) de Ramun Vieli e Alexi Decurtins (ed. de 1962 de XXXVIII + 831 pp., e, dos mesmos autores, o *Vocabulari Romontsch (tudestg-sursilvan)* (ed. de 1975), em formato menor, mas com LXXII + 1292 pp., o *Dicziunari rumantsch (ladin-tudais-ch)* (“engadino-alemão”) de Oscar Peer (ed. de 1962) de XVII + 600 pp., e muitos outros livros num e noutra dialeto com um luxuoso catálogo prometendo muita coisa interessante. Quando perguntei à moça da Ligia Romontscha como se poderiam obter gravações, ela informou-me: “Temos dois conjuntos audiovisuais, um com sete cassetes, em engadino, e outro com cinco cassetes, em sobresselvano” Esses também eu pude adquirir.

Portanto, para a “România” valeu a pena.

Quase um mês na Romênia

Na tarde de 22 de julho, segunda-feira, embarquei para Bucareste. Já estava escuro quando passamos sobre a Áustria e era noite avançada quando atravessamos o Danúbio, talvez à altura de Timisoara. Não se via nada. Bucareste não fica a mais de 40 quilômetros do Danúbio, mas não pude vê-lo.

Ficamos o dia 23 hospedados no *Caminul Studenteste* (“Lar dos Estudantes”) da Universidade de Bucareste. No dia 24 fomos de ônibus com vários dos professores para Brasov, que fica na Transilvânia sobre os Carpatos orientais. A estrada é em boa parte cercada de árvores, na planície, em sua primeira metade, e atravessa searas imensas; na segunda parte, vai pela montanha. “Caminhada” linda! Um dos professores do curso, o Prof. Clemente Mírza, que se sentava perto, ficou muito amigo meu.

Fiquei hospedado no Hotel Postăvarul, ao lado do Edifício de Engenharia, onde funcionavam os “Cursos de Verão”, tomando as refeições com os estudantes e os professores no *Caminul Studenteste* da Universidade: refeições muito boas e abundantes. Brasov estende-se numa vasta planície, cercada de montanhas, com algumas ruas em vales. A alguns quilômetros, está Poiana Brasov e, pouco além, o teleférico que leva ao monte Postăvarul ou Cristianu Mare, de 1800 metros de altura. Na época há um movimento contínuo de turistas, uns chegando, outros partindo. A cidade é movimentada, mas tranqüila. É ali que ficamos de 24 de julho a 12 de agosto seguindo os cursos de verão, ouvindo conferências científicas e literárias, e participando de sessões artísticas, recepções, realizando visitas a museus e estabelecimentos culturais.

Os cursos, divididos em três níveis — iniciantes, médios e avançados — a cargo de professores de língua romena da Universidade de Bucareste, realizavam-se de segunda a sábado, das 9 às 11 e 45 da manhã nos dias em que havia uma só conferência (das 9 às 10 e 45 nos dias de duas conferências).

As aulas eram ministradas em várias classes de 15 a 20 alunos por uma equipe de 12 professores da Universidade de Bucareste (oito assistentes, três doutores e um professor titular) de faculdades diversas — *Faculdade de Língua e Literatura Romena, de Línguas Românicas, de Línguas e Literaturas Eslavas, de Línguas e Literaturas Germânicas* — sob a direção geral do Prof. Dr. Alexandru Piru, Pro-Reitor da Universidade de Bucareste. Eu fiquei numa classe de nível médio, constituída quase só de estudantes franceses e dirigida pelo Prof. Gheorghe Doca, que está preparando tese sobre metodologia do ensino do romeno a francofonos.

Embora no fim do curso não se tenham realizado provas, os trabalhos foram intensos: havia preparação de exercícios escritos para cada aula, e, em classe, se exigia atenção total de cada estudante. No dia 12 de agosto, em reunião festiva de encerramento, se distribuíram livros de presente a cada participante do curso, tendo ficado a nosso cargo a execução do programa da sessão.

As conferências, quase duas dezenas, pronunciadas em romeno, mas de que se forneciam a cada participante textos impressos em formato de revista, em romeno e em francês, algumas vezes eram lidas, outras vezes resumidas, podendo ser seguidas sempre com razoável compreensão da língua culta falada, porque, não havendo necessidade de se tomarem notas, podia-se concentrar a atenção na língua. Quanto ao assunto, é possível agrupá-las nos ítems abaixo:

— de História e Crítica Literária	— 4 conferências;
— de Lingüística e Estilística	— 5 conferências;
— de Geografia e História	— 4 conferências;
— de assuntos políticos, econômicos e administrativos	— 4 conferências;
— de etnografia e folclore	— 1 conferência.
— sessões de mesa-redonda	— 2 sessões.

Em sua maioria os conferencistas eram da Universidade de Bucareste, alguns de outras universidades, outros especialistas não pertencentes ao quadro docente.

As duas sessões de mesa-redonda merecem aqui destaque especial. Uma delas foi sobre a *Língua e a Literatura Romena no Mundo*. Depois do Presidente, falaram três professores de romeno: uma polonesa, uma russa, e uma senhora norueguesa, narrando num romeno bastante fluente o que se fazia nos seus países e quais os principais problemas. Achei que devia dizer também alguma coisa, mas pedi licença para falar em francês. Expus o que estávamos tentando em São Paulo e por que ousávamos iniciar os estudos romenos, e isso na pós-graduação, na linha da notícia que dei singelamente em *Língua e Literatura* 3, 1974, pp. 379-382, já citada acima. Essa exposição parece ter sido bem recebida. A outra mesa-redonda foi sobre as dificuldades de ensino do romeno: versaram-se problemas de fonologia e ortografia, morfossintaxe, assim como da bibliografia.

As sessões artísticas e sociais, em número de cinco, realizaram-se à noite, espaçadamente: um coquetel, espetáculos de música popular, de música clássica, exibição de um filme sobre Estêvão, o Grande, apresentação de peças de M. Eminescu, e, na manhã do dia 12 de agosto, a sessão de encerramento, com a participação de muitos de nós sob a direção, em parte, da estudante norueguesa.

Os estudantes, professores, pesquisadores, intérpretes, jornalistas, inscritos para os “Cursos de Verão”, atingiam, em números redondos, a cifra de 150, e representavam 25 países — 2 da América, 1 da Ásia e 22 da Europa. Quanto ao sexo, 64 eram homens, e 86, mulheres. Quanto à ocupação, uns 100 eram estudantes, e cerca de 50, das demais categorias acima enumeradas.

Talvez não seja sem interesse levantar a lista completa do número de inscritos por países. Nela se verá que a França ocupa o primeiro lugar (com 40 inscritos), o 2º lugar cabe à Inglaterra (com 13), o 3º à Itália (com 12), o 4º à Polônia com 11) e o 5º à Checoslováquia e aos Estados Unidos (com 10 cada um). Vinham a seguir: Alemanha Oriental com 6, Áustria, Japão e Rússia, com 5 cada um, Bulgária, Portugal e Suíça, com 4 cada, Hungria, Iugoslávia e Alemanha Ocidental, cada uma com 3, Canadá, Finlândia, Holanda, Israel e Suécia, com 2 cada, e, finalmente, o Brasil, a Espanha e a Noruega, com 1 cada.

Cumpre, no entanto, observar que entre inscrição e comparecimento houve uma quebra de talvez não mais que 10%, de modo que o número de presentes aos cursos se aproximava de 130. O único da América do Sul era eu, “representante” do Brasil, o que me dava uma condição toda especial: o Brasil era por todos sentido como o país mais distante. Por isso mesmo, no Hotel me chamavam: “o *Brazilia*” *Brazilia*, com *z*, é o nome do nosso país; *Brasilia*, com *s* (sibilante surda), é o da nossa Capital. Na rua, se eu falava com alguém e, ante a dificuldade de expressão, me revelava *brazilian*, o homem do povo romeno, amigo e acolhedor, esboçava um sorriso e exclamava: *O Brazilia, foarte departe!*, “Oh! o Brasil, muito distante!”

Viagem a Cluj

Como tinha livres os domingos, passei o primeiro deles em Brasov, em repouso, e no último fui a Poiana Brasov e ao teleférico de Cristianu Mare, passando, na volta, pelo Museu de História. No segundo, 4 de agosto, fui de trem a Cluj visitar o meu amigo de correspondência, Prof. Adrian Marino, um dos colaboradores e entusiastas dos *Cahiers roumains d'études littéraires*, e de *Synthesis*, que se dedica a Literatura Comparada e começou a sair em 1974. Noto, de passagem, que, nos *Cahiers*, 1975, nº 3, pp. 156-157, M. Papahagi dá de *Língua e Literatura*, 1 e 2, atenciosa notícia sob o título *Erudition brésilienne: “Língua e Literatura”* Acha-a de bom nível, mas estranha a variedade muito grande dos assuntos em cada número. Tem razão, se pensa em revistas especializadas; mas a nossa foi criada para dar vazão a colaborações de professores dos três Departamentos de Letras, que reúnem 12 Línguas e Literaturas, e mais Lingüística e Teoria Literária. Mas é muito carinhosa a sua nota, que agradecemos.

De Brasov a Cluj, pelo rápido, são cerca de 5 horas. Minha viagem sofreu um atraso de quase 5 horas, porque naquele dia o Presidente Ford

visitava a Romênia e desorganizou o horário do rápido, que vinha da Bulgária. Desde as 7 horas da manhã, na estação de Brasov, o atraso foi sendo comunicado “a prestações” — de meia em meia hora, enquanto trens menos rápidos passavam sucessivamente —, e só ali pelas 11 horas é que se ficou sabendo a sua causa real. Mas para alguma coisa ele serviu, porque ali, enquanto esperava, pude conversar com homens do povo, aprendendo o uso da língua viva.

Adrian Marino e sua esposa, Da. Ligia Marino, me acolheram amavelmente na tarde daquele dia no seu lar hospitaleiro. A hospitalidade romena se parece com a tradicional hospitalidade brasileira. Ali pelas 2 horas da manhã de segunda-feira, chegava eu a Brasov para iniciar a nova semana de aulas às 9 horas.

Últimos dias em Bucareste

No dia 12 encerraram-se os cursos. Alguns pacotes de livros que comprei em Brasov foram despachados pelo correio e chegaram bem a São Paulo. Outros despachados em Bucareste chegaram em parte; alguns se perderam, infelizmente, entre eles os que traziam belos livros sobre o país e um lindo Atlas Geográfico Universal.

No dia 13 fui de trem para Bucareste, onde fui hospedado pela Asocia-tsia România, no excelente Hotel Modern, bem no centro da cidade, muito bem instalado num edifício novo. O mais famoso de Bucareste é o Hotel Intercontinental, a três quarteirões do Hotel Modern.

Bucareste é uma bela cidade, bem arborizada, com extensos parques e amplas avenidas. Sua população, pelo recenseamento de 1971, elevava-se a 1.600.000. Sempre pelo mesmo censo, a segunda cidade da Romênia é Ploiesti, com 221.100, e em terceiro lugar vêm Timisoara, no ocidente, com 209.500 seguida de perto por Iasi, a quarta no nordeste, com 209.400. Seguem-se Craiova e Cluj, ainda com mais de 200.000, cada uma, e, depois, Brasov e Galatsi, com mais de 180.000, Constança, Braila e Arad, com mais de 150.000, Oradea e Sibiu, com mais de 140.000. Mas as cidades mais importantes como centros universitários são, depois de Bucareste, Cluj, Iasi, Timisoara e Brasov.

A Asocia-tsia România tem sua sede no Bulevard Dacia, 39. É um ó gão creio que do Ministério das Relações Exteriores, que mantém contactos com visitantes estrangeiros, os hospeda, e com os romenos do estrangeiro. O Sr. Cretu M. Milon, seu Presidente, antes do início dos cursos, convidou-me a passar em Bucareste aqueles dias, de 13 a 18 de agosto, como hóspede daquela

associação, para um programa de conhecimento da Capital, de visita a museus, mosteiros e entidades culturais e, a meu pedido, a lingüistas da Universidade — como os Acadêmicos Iorgu Iordan, Alexandru Graur, Alexandru Roseti e o Prof. Dr. Constant Maneca.

O seu Secretário, Prof. Dr. Virgiliu Cîndea, e o Sr. Ioan Iusco, seu auxiliar, me puseram em contacto com essas personalidades, de modo que fui recebido muito cordialmente pelo Acad. Iorgu Iordan em sua residência e pelo Acad. Alexandru Graur na Academia. São dois respeitáveis lingüistas, simples e afáveis, de idade propecta, mas ainda em pleno vigor intelectual.

O Acad. Iorgu Iordan ofereceu-me um opúsculo de seus “Títulos e obras”, publicado em 1973, com um breve prefácio em que dá sigelamente os motivos por que o publica. É impressionante a sua atividade: Licenciado em Filologia Moderna em 1911, em Direito em 1912, Doutor em Filologia Moderna em 1919, sempre pela Universidade de Iasi, Doutor *honoris causa* por quatro universidades, membro de 16 instituições científicas, entre grandes obras e artigos — alguns repetidos — realizou, de 1911 a 1973, 869 publicações sobre Lingüística e Filologia (532), História e Crítica Literária (56), Cultura (81), Cursos Universitários (39), Ensino (58), Política (68), Manuais Escolares (6), Diversos (29). É uma bela pessoa e uma bela atividade!

O Acad. Alexandru Graur foi igualmente muito cordial na Academia, onde palestramos demoradamente sobre os estudos lingüísticos. Tenho podido ver a grande influência que ele igualmente exerce sobre a cultura lingüística romena, mas faltou-me uma informação organizada da sua obra como a que recebi do Acad. Iorgu Iordan. O que caracteriza a ambos é a seriedade, profundidade e a simplicidade.

Vi de passagem num restaurante, sem ter mesmo podido conhecê-lo pessoalmente, o Acad. Alexandru Roseti.

O Prof. Dr. Constant Maneca, do Instituto de Lingüística, era uma pessoa que eu desejava conhecer pessoalmente. Já o conhecia por um artigo sobre o problema da posição de *dies* nos nomes dos dias da semana. O Prof. Dr. Virgiliu Cîndea, Secretário da Asociația Româna, me pôs também em contacto com ele. Ele veio ver-me no hotel e foi o meu gentil e solícito cicerone para boa parte do programa naqueles cinco dias que passei em Bucareste, levando-me ao *Museul Satului* (Museu da Aldeia) em Bucareste e ao mosteiro de Curtea de Arges, a cerca de 180 km dali, e orientando a minha visita ao Museu de História. Ofereceu-me 20 separatas de trabalhos seus de Lingüística Românica (11) e de Estatística Lingüística (9) publicados na *Revue Roumaine de Linguistique*, em *Limba Română*, em *Studii si Cercetări Lingvistice*, em *Omagiul lui Iorgu Iordan cu prilegiul implinirii a 70 de ani*, ou apresentados em congressos internacionais. É um admirável investigador,

sério, simples, e muito amigo. Acompanhou-me até os momentos de despedida no Aeroporto Otopeni.

Além desses, que são especialmente, lingüistas, tive a oportunidade de estabelecer contacto com o Prof. Dr. Romulus Vulcanescu, ilustre antropólogo e etnógrafo, que nos falou sobre os adornos populares romenos. É um cientista de grande calor humano. A caminho da residência do Acad. Iorgu Jordan, aproveitei a ocasião para uma rápida visita à Embaixada do Brasil em Bucareste, à Strada Praha, 11, onde fui cordialmente recebido pelo Sr. Embaixador Paulo Pinto da Silva e pelo Conselheiro da Embaixada Sr. C. N. de Oliveira Pares.

O Museu da Aldeia é realização de um sociólogo romeno de entre as duas Guerras, que reuniu num parque de Bucareste 64 casas típicas das várias regiões rurais, com objetos de uso familiar. Cuidadosamente montadas, e conservadas, quase todas totalmente de madeira, inclusive o teto, sem nenhuma tinta que proteja a madeira, são ali uma amostra da vida rural romena de 1920 a 1930.

O Museu de História é um edifício enorme onde se podem ver peças paleontológicas e sobretudo arqueológicas que remontam a vários séculos A.C., moedas cunhadas nos sécs. III e II A.C. e uma riqueza extraordinária de objetos e documentos. Pude percorrer no subsolo as vitrinas do Tesouro, e sobretudo, as várias dezenas — talvez uma centena — de cópias em gesso em tamanho natural das cenas da Coluna Trajana de Roma, à distância de quarenta ou cinquenta centímetros, consultando os textos-legendas em pequenos cartões em romeno. A única inscrição da Coluna Trajana é a do pedestal, em latim (copiada, com tradução romena ao lado). As cenas se desenvolvem em faixa contínua em disposição helicoidal, de cerca de 1,50m. de largura por 3,0 m. de comprimento. A cópia de gesso, muito nítida, deixa bem distinguir os dácios dos romanos: expõem atividades estratégicas, lutas, episódios, em que os romanos do início do séc. II A.D. (a Coluna é do ano de 113) mostram a resistência heróica dos dácios aos conquistadores romanos. Na verdade, é uma exaltação da conquista insistindo no valor dos adversários, o que é muito caro aos romenos, que se orgulham de ser um povo romano, mas também de serem herdeiros dos dácios. Sem dúvida, ver a cópia de perto no Museu de História de Bucareste é ver mais e melhor do que ver em Roma o original com cenas a 40 metros de distância, em cima. Foi uma excelente experiência.

O Prof. Dr. Virgiliu Cindea, que é um grande especialista em História Antiga, pôs-me em contacto com os diretores da Biblioteca Centrală Universitară, Srs. Ioica, Dumitru C. Nicolescu e com a senhora que se encarrega do envio de livros como doações à nossa biblioteca. Assim, não só pude visitar aquela Biblioteca que supre as bibliotecas especiais da Universidade, mas

tentar resolver o problema da aquisição de livros (dicionários, métodos e estudos lingüísticos) pelos nossos estudantes. Infelizmente, porém, depois do meu retorno, alteraram-se entre nós os dispositivos sobre encomenda de livros estrangeiros, de modo que ainda não nos foi possível fazer envio de bônus da UNESCO para encomendas de livros.

No dia 18 despedi-me do Prof. Constant Maneca e voltei para Genebra. A terceira “România” — a *Romagna* — ficou fora do itinerário. De Genebra vim a Paris no dia 22, onde a Prof^a Maria Sabina Kundman me esperava e foi-me uma excelente e dedicada ajuda no conhecimento da cidade e na resolução de alguns importantes problemas de aquisição de livros, e, até, no encontro feliz com o nosso querido Prof. Aubert e senhora. Mas era a época de férias e Paris estava deserta de professores e estudantes. Mesmo algumas importantes editoras estavam fechadas até meados de setembro! O tempo era escasso: eu não podia ir ao sul, rever o Prof. Audubert nem o saudoso Prof. Pierre Hourcade, que, aliás, estava em Portugal, como depois fiquei sabendo. Assim, no dia 25 chegava de volta, cansado, mas sentindo a importância que tem para um “aprendiz de romanística” o contacto com os “centros produtores” da Filologia Românica.

Conclusão

Como bagagem preciosa trazia livros, discos das lições do *Cours de langue romaine*, de Boris Cazacu e outros, e um pouco mais de confiança — ou menos de desconfiança — no meu romeno para prosseguir no ensino e aprendizado dessa bela língua irmã. Meus cursos melhoraram um pouquinho e, neste ano, já com o nome de Lingüística Românica III e IV, estamos dando na graduação a 9 alunos um curso optativo sobre România Oriental, de três aulas semanais, sendo duas de prática da língua romena pelo *Cours de limba româna*, de Oltea Delarascuici (para espanhóis), Bucareste, Editura didactică si pedagogică, 1972, vol. I, 200 pp. e vol. II (de Ion Popescu), 1973, 440 pp.

O rendimento da turma de pós-graduação de 1975, em que se adotou esse método, foi sensivelmente superior aos precedentes. Os dois alunos daquele ano, Wilson Galhego e Carlos Alberto da Fonseca, continuam, sem nenhuma ajuda financeira, levantando fichas para um dicionário romeno-português, e já estão na letra E. O Carlos Alberto este ano traduziu muito bem, sem nenhuma ajuda, para um estudante de pós-graduação de outra universidade, o longo Cap. III “Métode matematiche în studiul teatrului” (69 págs.) (do livro de Solomon Marcus, *Poetica Matematică*, pp. 257-326)

Da Embaixada da Romênia em Brasília, o III Secretário e Adido Cultural, Sr. Marcel Stoica, me enviou 14 exemplares do *Cours de Limba Română*, dos quais

só estamos usando 8 com os nossos nove alunos do curso de graduação por serem os únicos para hispanofones. Estamos usando três para anglofones no curso de pós-graduação com três estudantes muito interessadas e de excelente rendimento. A impossibilidade de se usarem os métodos para anglofones, francofones e hispanofones na mesma classe está em que o conteúdo das lições não é o mesmo. Mas esperamos que o número de exemplares em cada língua aumente para podermos oferecer mais vagas no próximo ano.

Creio, pois, que como resultado desse curso intensivo em Brasov se vão consolidando os nossos cursos de língua romena. É por isso que se ocupa todo este espaço com esta notícia. Antes de encerrar estas notas, quero acrescentar uma notícia bastante auspiciosa de que tive conhecimento no início do segundo semest e deste ano. O Adido Cultural da Embaixada da República Socialista da Romênia, Sr. Marcel Stoica, em carta que me escreveu a 10 de julho deste ano, mas que só recebi no dia 2 de agosto, comunicou-me que o Governo do seu País concederia, para o ano letivo de 1976-1977, três bolsas de estudos superiores na área das ciências humanas (especialmente Filologia, História e Geografia) a estudantes brasileiros que tenham já terminado o curso colegial e solicitou-me a recomendação de dois estudantes de São Paulo. Infelizmente, já o prazo de apresentação dos candidatos (31 de julho) estava esgotado quando recebi a carta. Mas a notícia é muito auspiciosa e interessará sobretudo aos nossos estudantes de Filologia Românica que fazem Linguística Românica III e IV bem como aos dos Cursos de Pós-Graduação.

Para finalizar, quero externar os meus agradecimentos ao Sr. Diretor da nossa Faculdade, ao Sr. Embaixador da Romênia e ao Sr. Marcel Stoica pelas facilidades com a viagem e com os nossos cursos de romeno, assim como à Universidade de Bucareste.

ISAAC N SALUM

NECROLÓGIOS

EM MEMÓRIA DE EDOARDO BIZZARRI (1910-1975)

E. Rina M. Ricci

De repente, uma dor. A perna adormece. O corpo dobra-se debaixo de uma fadiga estranha. “É o fim”, balbucia. Olhos escancarados, contempla, ausente e lúcido, o grande acontecimento. Nunca, talvez, foi tão lúcido e consciente diante de um fato que estava para “definir” sua vida. E sorriu. Sorriu do mesmo jeito que usava ao deparar com as coisas belas, ou ao se encontrar com as pessoas caras: com densa e contida vibração humana, mediante uma expressão singularmente equilibrada e, ao mesmo tempo, preocupada em querer se comunicar imediatamente num plano inteligente e afetivo, onde o sentimento suscitasse, com espontaneidade, o clima propício para um diálogo amável. Se houve diálogo com o Ser que, nesse momento, Edoardo Bizzarri de improviso viu na sua frente, disposto a levá-lo longe, não podemos saber. Supô-lo, entretanto, é mais que permitido, pois, Edoardo Bizzarri havia feito do diálogo uma *forma mentis* e o hábito usual de sua expressividade, sempre muito carregada de significados, e onde a palavra era magistralmente projetada, até o extremo limite do possível, para articular sabedoria, cultura, agudez de inteligência e de espírito. Supô-lo é, portanto, mais que permitido ainda, nesse momento, quando Bizzarri estava se encontrando, inesperadamente, com um Ser que carregava nas mãos ofertas estranhas e uma ordem imperiosa. Poderia ele não dialogar com a Morte que, rápida e incisiva, estava ali, a exigir-lhe a vida, vale dizer, aquela soma imensa de bens que Edoardo Bizzarri amava com amor radical e que guardava como patrimônio infindo, donde auferia, para si e para os outros, milagres de beleza? E por que ele não haveria de inquirir a Morte acerca do evanescente caminho que o homem percorre sobre a terra, no meio de tanto mistério, em tão curto tempo, em tão breve e limitada consciência dos fatos, do mundo, dos seres e dos fenômenos? A mente inquieta e vigilante de Edoardo Bizzarri não poderia perder uma ocasião como esta para, ao deixar o trabalho terreno, iniciar o diálogo com a eternidade. Nós conhecemos apenas as palavras introdutivas: “É o fim” preparando e salmodiando o silêncio que se estabeleceu.

De nada valeram as intervenções solícitas e amorosas dos amigos e dos médicos. O prof. Edoardo Bizzarri, que parecia destinado, miticamente, a lembrar-se ainda por muitos anos entre nós, ao contrário estava abandonando tudo e a todos, embora muitas pessoas e instituições precisassem essencialmente de sua inteligência, humanidade e cultura: nossa Universidade, à qual tanto deu de si; São Paulo, a que tanto amou; a Itália pela qual tanto trabalhou.

Escritor, crítico, docente universitário, teatrólogo e tradutor emérito: uma existência completamente perpassada de trabalho sério, duro, criativo; mas com seus sessenta e cinco anos, ele não aparentava nem os gastos naturais da idade nem as dobras de cansaço. Sua fibra, que parecia saída de uma estátua da velha Roma imperial, sugeria a vitória do intelecto sobre o tempo. Seu espírito, bem como seus projetos estavam voltados para um futuro certo que, com elegante volição, Edoardo Bizzarri tinha visualizado mediante um programa belíssimo de realizações para os Cursos de Italiano junto à U.S.P., em nível de graduação e de pós-graduação. Mas, infelizmente para nós, ele partia para um lugar desconhecido, não para a sua Roma, onde nasceu e desejava voltar para desfrutar do merecido descanso após cumprir todas as suas tarefas universitárias aqui. Partia calmo e sereno, imperturbado; era o fim da jornada de um trabalhador robusto, que por vinte e sete anos seguidos não mediu esforços para semear generosamente, aqui, nesta cidade de São Paulo e daqui para todo o Brasil, as melhores sementes da cultura.

Logo após a formatura em Letras pela Universidade de Roma, Edoardo Bizzarri ganhou brilhantemente o concurso para cátedra de Letras nos Institutos Médio-Superiores do ensino oficial na Itália. Mas cedo percebeu a vocação pela carreira de docente de Língua e Literatura Italiana no exterior. Primeiramente foi enviado junto à Universidade de St. Andrews, na Escócia, passando depois para a de Cape Town, a de Santiago e a de Concepción. Porém, somente em 1948 encontrou o País e a cidade que haveriam de prendê-lo por completo e para sempre: foi quando o Governo Italiano o nomeou Adido Cultural junto ao Consulado Geral da Itália em São Paulo. Aqui o prof. Bizzarri entrou em contacto com uma realidade e um mundo que o fascinaram profundamente. A U.S.P. convidou-o logo para ministrar uma série de aulas-conferências. Foi o primeiro grande encontro amoroso do qual só a Morte o separou. Paralelamente, fundou o Instituto Cultural Italo-Brasileiro para que houvesse um entrosamento mais íntimo entre a cultura italiana, que oficialmente ele representava, e a brasileira, que ia se impondo à sua admiração. O campo a ser lavrado apresentava-se ao trabalhador robusto e solícito, imenso, atraente e, sob vários aspectos, até mágico. Mágico, por estar cheio daquelas forças ocultas e maravilhosas que a natureza deposita no homem e pelas quais acontecem os milagres da civilização. Itália e São Paulo tornaram-se os dois polos de interesse da mente e do coração do prof. Bizzarri, cuja bagagem cultural não se limitava a uma soma incrível de conhecimentos, mas, antes, primava pelo profundo sentido de humanidade, que as longas meditações sobre os Humanistas lhe transmitiram naquela dimensão de universalidade de que tanto fala Pico Della Mirandola — autor que Bizzarri não apenas citava constantemente, mas *vivia* intensamente — em seu “De Dignitate Hominis”. Eis o aspecto mágico que o recém chegado prof. Edoardo Bizzarri percebeu no fundo psíquico e moral do brasileiro autêntico; o respeito à dignidade humana. Será justamente isto que, anos depois, o levará à leitura apaixonada dos escritores brasileiros e a traduzir, de maneira estupenda,

Graciliano Ramos, Cecília Meirelles e, de forma toda especial, J. Guimarães Rosa.

Edoardo Bizzarri, pois, entendia que ser Adido Cultural não era ser um funcionário burocrático, e, sim, uma espécie de arauto, que não apenas anuncia e apregoa suas mensagens, mas igualmente leva para a sua terra as notícias que consegue colher durante sua missão. Para o prof. Bizzarri a cultura não conhecia limitações de lugar, de pátrias, de credos. “Uma visão ética da humanidade em marcha” definiu-a em uma das suas mais importantes obras, *Machiavelli antimachiavellico*, escrita quando ainda era muito jovem. Portanto uma visão profundamente humanista. Não de um humanismo visto como conquista doutrinal e lógica, porém como verdade humana tão intimamente sentida que se impõe como norma pessoal e orienta a conduta moral, social e profissional do indivíduo. É por isso que Edoardo Bizzarri foi essencialmente um educador. Não um simples professor que ministra aulas rotineiras, nem o enfadonho docente universitário que despeja, com íntima arrogância, uma torrente de noções. Um educador, ao contrário, disposto sempre a repetir, a exemplificar, a explicar, com humildade, com alegria, com suave perspicácia e agudez para traduzir tudo num plano de comunicação humana completa (e não apenas lógica), de modo especial quando estavam em jogo os milagres que o espírito cumpre através da arte e da poesia. Assim ao trabalho oral (cursos, conferências, seminários etc.), ele acrescentava as obras escritas. Como relatar aqui todos os artigos, ensaios, resenhas, verbetes que escreveu para jornais, revistas, enciclopédias etc., brasileiros e italianos? São dezenas e dezenas (fazemos votos que um dia, bastante próximo, sejam reunidos num volume e publicados, pois sua importância crítica e literária é grandíssima, quer para as letras italianas, quer para as brasileiras) Sua presença era requerida nos mais importantes congressos, simpósios e seminários de literatura, filosofia e estética que se realizassem em São Paulo. Muitas foram as distinções honoríficas que lhe reservaram os Governos da Itália e do Brasil (Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul), associações culturais e artísticas (Prêmio Saci, Medalha Anchieta etc.), sendo sócio benemérito da Associação Paulista de Críticos Teatrais, sócio honorário da Academia Paulista de Letras, cidadão honorário do Estado da Guanabara etc. Orientou o “Jornal falado de literatura contemporânea” da Reitoria da U.S.P.; organizou junto à Radio 9 de Julho, em São Paulo, dois programas semanais de “Vida e Cultura Italiana”; fundou a “Casa di Dante”, onde fez funcionar uma rica biblioteca e uma não menos rica discoteca, franqueadas ao público; dirigiu a série dos “Cadernos do Instituto Italo-Brasileiro”; deu vida ao “Auditório Itália”, sala destinada à música de câmara, a representações teatrais e a exposições.

Além dessas múltiplas realizações, que já por si só oferecem as dimensões da atividade e da cultura de Edoardo Bizzarri, dois outros grupos de produções de maior folego merecem citação e destaque especiais.

Ao primeiro grupo pertencem cinco volumes, quatro redigidos em italiano e o último em português. A saber: *Machiavelli antimachiavellico*, que

lhe valeu o “Prêmio San Remo”, um dos mais ambicionados pelos críticos na Itália; *Vita di Cesare Pascarella*; *L'italiano Francesco Guicciardini*; *Il magnifico Lorenzo*; *J Guimarães Rosa, correspondência com o tradutor italiano*.

Já pelos títulos é possível ver qual foi o interesse proeminente dos estudos de Edoardo Bizzarri: o Humanismo e o Renascimento, analisados através das personagens históricas mais importantes que uniram, ao pensamento, a ação política e social de modo a revolucionar princípios e formas de vida.

O trabalho sobre o poeta dialetal romanesco Cesare Pascarella e o volume da correspondência mantida com J Guimarães Rosa, no que pese a diversidade dos assuntos, em última análise não fogem à linha espiritual dos anteriores: quer no poeta romanesco quer no romancista brasileiro vibram — é verdade: em tons e cadências diferentes — as mesmas preocupações existentes nos três grandes renascentistas que atraíram e fixaram a atenção de Edoardo Bizzarri. São as preocupações pelo homem considerado como realidade espiritual que se autodetermina criatura histórica, dentro de sua complexa personalidade política e civil isto é, socialmente.

Traduzir foi para Edoardo Bizzarri, desde a sua juventude, uma forma de colocar-se em contacto íntimo com novas atmosferas, tensões humanas e linguagens diferentes para captar experiências e aspectos desconhecidos da vida e, assim, abrir mais e enriquecer seu horizonte cultural. Passou do inglês para o italiano dois romances de Aldous Huxley (*The Grey Eminence* e *Time Must Have a Stop*) e um de William Faulkner (*Go Down Moses*). Do português, como já dissemos, Graciliano Ramos (*Terra Seca*), Cecília Meirelles (*Poemas Italianos*) e J Guimarães Rosa (*O Duelo*; *Corpo de Baile*; *Grande Sertão: Veredas*)

Todos sobemos que traduzir é tarefa ingrata, especialmente quando se trata de poesia. Neste caso específico, “é impossível dizer-se, ao mesmo tempo, com a mesma forma, exatamente a mesma coisa”, como afirma Cecília Meirelles. Entretanto, a própria Cecília sustenta também que há a possibilidade de “transmitir a leitores de fala diferente a mensagem necessária, com palavras e ritmos que tenham o mesmo poder de influir no leitor estrangeiro, como o original deve fazê-lo em relação aos que o podem ler diretamente” Foi o que Edoardo Bizzarri conseguiu, de maneira maravilhosa, ao passar para a língua italiana os *Poemas Italianos* da grande e delicada poetisa brasileira. Os que podem lê-los nas duas línguas captam com facilidade o vigor poético que “permaneceu” na estrutura dos novos versos italianos em que transmigrou a alma de Cecília Meirelles em virtude do gosto, da finura e da alma poética do tradutor. O mesmo aconteceu com *Terra Seca* de Graciliano Ramos. O leitor italiano pode viver a intensidade desse romance e sentir todo o drama de que ele é documento forte e apaixonado, pois Edoardo Bizzarri conseguiu penetrar no âmago da estória e reproduzi-la, em italiano,

“com palavras e ritmos que têm o mesmo poder de influir no leitor estrangeiro”, como desejava Cecília Meirelles, “como o original deve fazê-lo em relação aos que o podem ler diretamente”

E as traduções das obras maiores de J. Guimarães Rosa? Que o próprio Guimarães Rosa fale: “Acho a sua tradução do *Duelo* simplesmente milagrosa. É a única tradução em que nem um tico ou átomo do original se perde, nem por evaporação obrigatória, mas, antes se prestigia e reforça. Você é o homem capaz de traduzir qualquer poesia” (Carta escrita a Bizzarri em 20/1/1964)

Mas valha, acima de tudo o que o grande romancista escreveu a Bizzarri em 16 de dezembro de 1964 ao receber a tradução de *Corpo de Baile*: “Meu caro Bizzarri: Faz três dias que eu ainda não estava em poder de escrever a Você, porque o vibrar era forte demais, eu me achando em ebulição, erupção, emoção — terremoto de alegria. Arrivou o “Corpo di Ballo” Possante, no aspecto físico, uma beleza. Li-o, todo, devorado meticulosamente. Deslumbrado. Linha por linha, eu entrava, sem sair, em outro, grato, mais alto êxtase. O que Você fez, supera tudo. Você conseguiu — a mim, que já esperava o máximo! — surpreender-me. Sua tradução é fabulosa.

Você é um MONSTRO. Você entrou em todas as células do livro, arejando-o sem o amarrotar, trazendo-lhe vida e *rugiada*. (Que estupendo Até a Língua italiana de que eu já tanto gostava, abriu-se agora para mim em pétalas mais aos milhares, em dimensões novas, como gruta de Aladino) Depois, o tom, o vigor, a movimentação elástica, os ritmos, a energia geral e sustentada — Você milagrosamente, atendeu a tudo: mas mais, mais para diante, mais avante, mais à frente. Fico tonto. De onde se vê que não há Tradutor formidável e exato como Você, nem haverá Tradução melhor que a sua. Fico tonto Os versos, as quadras, meu Deus”

Depois dessas palavras do maior romancista brasileiro, consagrado internacionalmente, que mais poderíamos acrescentar nestas poucas linhas escritas sob o impacto emocional de tão grave perda?

Os versos, as quadras, meu Deus”

