

## A IMPORTÂNCIA DOS CANTOS DE GOGHTEN PARA A CULTURA ARMÊNIA

*Yêda de Moraes Camargo*

As origens da literatura armênia perdem-se no tempo. É importante observar que as criações literárias armênias, de que se tem informação, foram transmitidas pela expressão oral, bem antes de Cristo. O que se sabe é que, no milênio que antecedeu a cristianização (301 d.C.), existiu e floresceu uma criatividade literária em versos, transmitidas de geração a geração, de teor mitológico, histórico-épico, dramático e, também, humorístico.

Foi nos Cantões de Goghten (ou Gogh), província de Siunik, da região de Shirak, próximo da atual Erevan, que as famílias ali moradoras, por meio de CANTOS, expressavam, transmitiam, propagavam os feitos dos heróis da época, as façanhas dos reis; divulgavam o folclore e os mitos do paganismo cristão. Historicamente, ficaram conhecidos como os CANTOS DE GOGHTEN. Essa província era famosa pelos seus campos férteis, produção vinícola e costumes alegres de seus habitantes. Estes, plantavam e colhiam os alimentos para sua sobrevivências embalados pelos cantos. Bardos eram cantores ou trovadores que utilizavam um instrumento de corda – bambir ou bandir – semelhante a violas.

É desconhecida a autoria desses cantos, assim como a época de elaboração.

De acordo com a divisão dos períodos históricos armênios, pode-se inferir que, na época dos Cantos de Goghten, muitas escritas eram utilizadas.

Observe a divisão estabelecida:

- 1º) Pré- histórico: desde cerca do 5º milênio até o séc. X a.C.;
- 2º) Pré- armênio: do séc. X a VI d.C.;
- 3º) Armênio: do séc. VI a. C. ao séc. V d.C.

É exatamente no período armênio (3º) que a nação se utiliza desses diversos tipos de escritas, as quais eram mal adaptadas à fonética do idioma armênio e sujeitas a influências externas. Diante disto, revelam-se meios inadequados para criar uma literatura de alcance nacional, tampouco para transmitir algo em idioma genuíno dos antepassados.

Foi graças a alguns historiadores armênios medievais que preciosos versos de poemas de um passado distante foram recolhidos, analisados e preservados, obtendo uma coletânea de 24 cantos. Estes cantos são considerados vestígios literários da antigüidade, fragmentos poéticos de cunho narrativo, transmitidos pelos trovadores (ashugh) e compilados, após alguns séculos, por estudiosos.

Movsés Khorenatsi, tido como Pai da Historiografia Armênia, do séc. V d.C., juntou os excertos, organizou-os, conservando a evocação aos mitos do passado e heróis da cultura armênia tão presentes na transmissão oral, abrigados pela memória popular.

Outros estudiosos colaboraram intensamente: séc. IV- Agathângelo (historiador); séc. VII – Hovanês Mamikonian (historiador); séc. X – Grigor Makistros (gramático); séc. V – Faustos Biuzandatsi (historiador); séc. V- Eliseu (religioso); séc. VII – Sebeu (historiador); séc. VII – Anania Shirakatsi (matemático- astrólogo- geógrafo).

Movsés de Khoren cita, uma única vez, o nome de um certo “VRUYR” – homem sábio e poeta – como se supõe ser o autor desses cantos, devido a ter sido responsável pelos negócios da corte de muitos de seus amos (A.C.): o rei Artashes; a rainha Satenik; Artavazd I (filho de Satenik e Artashes, sucessor deste); Simbat- um velho general.

Os cantos foram classificados em 2 grupos, a saber: grupo A- transmitidos por título e enredo; grupo B- fragmentos em versos.

Os recolhedores referem-se aos cantos, pelo seu tom, como: TSUTSK (exibição): alegre, executado por jovens de ambos os sexos e; MRMUNTCHK: sepulcrais, recitativos em voz baixa, executado por virgens cantadoras e mulheres profissionais, carpideiras. As danças complementavam.

Pode-se perceber, nos cantos, o registro da mentalidade e tradições do povo armênio, seus costumes, suas crenças, assim como a evidência de contatos com outros povos antigos, pelo teor mítico comum (gregos, persas, hindus, assírios), o que lhes confere valor documental como fonte de informação histórica e cultural, ao lado dos aspectos lingüístico e literário.<sup>1</sup>

#### GRUPO A: Cantos transmitidos por títulos e enredo

---

1 “Krapai”: língua dos textos, em uso, aproximadamente, até o séc. X d.C., começando daí em diante a transformar-se em “armênio moderno”, atravessando uma fase intermediária (armênio médio). Atualmente, o clássico é reservado para os ofícios eclesiásticos. Armênio moderno- Ashkarapar: língua do povo. A partir do séc. X, alcançando sua perfeição literária na segunda metade do séc. XIX.

**CANTO DE HAYK:** Este canto, de acordo com SAPSEZIAN, exalta o herói ancestral HAYK, descendente direto de Noé, que teria comandado vitoriosamente a chegada dos pioneiros armênios ao planalto do Ararat. HAYK quer dizer armênios. Em termos geográficos, esta forma é sinônimo de Hayastan ( hay + a + stan: lugar dos armênios).

É, portanto, um mito e tradicional fundador do povo armênio que, dizem, chamaria a si mesmo de “hay”.

Esta lenda é a mais importante relativa à origem da nação, transmitida por bardos, em que a Assíria quer a submissão do povo armênio.

*LENDA: “Hayk, descendente de Jafet, filho de Noé, revolta-se contra o titã Bel, chefe e semi-deus da Assíria. Isto ocorre devido à destruição da Torre de Babel. Bel invade as possessões armênias, onde estavam estabelecidos familiares e descendentes de Hayk. Convida-os à submissão, contudo, o grupo tribal não aceita tal imposição. Hayk junta sua família, mais de 300 pessoas e os leva para a “Terra de Ararat”, tomando posse da localidade. Aproveita a ocasião e distribui terras aos familiares e descendentes, estendendo, portanto, a área de sua jurisdição. Fundou cidades, entre elas, a noroeste, Haykashen e denominou o país de Hayk.*

*Bel percebe a desobediência de Hayk e de seu povo e envia o seu filho, com uma mensagem, intimando-o a obedecer suas ordens. Hayk recusa-se. Então, Bel, juntando suas forças, marcha contra os armênios. O reencontro deu-se junto ao Lago de Van lago de água salgada onde houve uma luta épica entre dois exércitos de titãs. Hayk era um excelente besteiro: ataca uma seta em Bel e esta atravessa o peito dele.*

*Com a morte do comandante do exército assírio, os soldados fogem.”*

**ANÁLISE:** Esta lenda é a narração das origens do povo armênio e de sua terra. Estes, vindos do continente europeu (Balcãs), nos fins do 2º milênio a.C., permaneceram algum tempo nas fronteiras do desaparecido Império Hitita e, no séc VI a.C., chegam às terras do Reino de Urartu. Aí, mesclam-se com os autóctones *urartus* e *hays*, recebendo, nessa época, o nome de *Hayastan* pelos seus habitantes e *Armênia* pelos estrangeiros. Não se sabe pormenorizar quem foram os comandantes da migração dos “armênios”. Pode ser que um deles tenha sido Hayk.

2) **CANTO DE ARAM:** O príncipe Aram é filho de Harma, neto de Hayk e seu sucessor, na época em que os armênios, vindos do

oeste, encontravam-se nos arredores da Capadócia. No séc. VI a.C., a Armênia defendia suas fronteiras contra os medos ( ao sudeste) e assírios (ao sul).

Era o 7º chefe da Armênia e como seu nome era “Aram”, levanta-se a hipótese dele ser o 1º rei de Urartu, pois foi um Aram quem combateu vitoriosamente contra Salmanasar II da Assíria (860- 825 a.C.).

Movsés de Khoren menciona acerca de Aram: “Dele narram-se muitas proezas em feitos de armas”; “nas lendas de avós”; “nos contos transmitidos pelos cantos bardos”; “contam-se os feitos de sua bravura”, etc. Advém daí que Aram preferia morrer em defesa de sua pátria a vê-la pisoteada pelos estrangeiros. Foi ele quem expandiu as fronteiras da Armênia em todas as direções, obrigando todos os habitantes do país a estudar o idioma armênio.

*LENDA: “Aram luta contra os descendentes do gigante Titã, da mitologia grega, em Cesaréia- na Capadócia. Luta, também, contra Bra-Sham, descendentes dos gigantes e semi-deus da Assíria entre as montanhas de Korduk e a planície da Assíria. Guerreia, também, contra “Payapis- o Gigante”, um tirano que dominava terras entre os mares Pôntico e o Oceânico, expulsando-o para uma ilha no mar Asiático.”*

ANÁLISE: Tanto o canto “1” quanto o canto “2” mostram vestígios do folclore e da mitologia dos gregos e assírios que os urartu-armênios trouxeram para as suas lendas, no período de sua instituição em reino já consolidado na Terra de Ararat.

### 3) CANTO DE SEMÍRAMIS E DE ARA- O BELO:

Ara, no séc. VI, era filho e sucessor de Aram no trono da Armênia. Semíramis era rainha da Assíria-Babilônia, mulher do rei Nino, um mito do 2º milênio a.C. Surge, no canto, também em outra época, em 823-810 a.C., como mulher do rei assírio Shanshi-Adad V.

Esta é uma das lendas mais populares do folclore armênio.

*LENDA: “Semíramis, adúltera, recebe informações sobre a beleza de Ara. Fica muito atraída e pretende seduzi-lo de qualquer forma. Contudo, enquanto seu marido estivesse vivo, isso seria impossível. Nino tinha intenção de exterminar todo o povo armênio com o objetivo de vingar a morte de Bel, seu ancestral.*

*Após algum tempo, Nino desaparece. Não se tem dados sobre se morreu ou se fugiu para a ilha de Creta. Agora, portanto, Semíramis sente-se em liberdade. Envia emissários, com muitos presentes e pro-*

*messas, à Armênia. O intuito era convidar o rei da Armênia, Ara, para que fosse ao seu encontro, em Ninive, capital da Assíria. Caso ele concordasse, poderia, inclusive, apossar-se do trono da Assíria- Babilônia. Em contrapartida, também poderia vir satisfazer os seus desejos e, em seguida, regressar ao seu país com muita paz e presentes. Mas, as propostas foram rejeitadas.*

*Semíramis fica furiosa e invade a Armênia, com todo o seu exército. Dá ordem ao general para atacar o acampamento das forças de Ara, porém, deveria poupar a vida do rei. As tropas de Ara são derrotadas e ele, mortalmente ferido, cai no campo de batalha. O corpo de Ara foi procurado, entretanto, só encontrado pelo exército assírio e levado ao terraço do palácio real. Os armênios voltam a atacar a Assíria, objetivando vingar a morte de seu rei. Semíramis, preocupada com o ataque, transmite-lhes a mensagem de que deu ordens aos seus deuses para que lambessem o corpo de Ara e, assim, restituir-lhe-iam a vida. Embora sua feitiçaria não tenha vingado, o corpo do rei armênio começou a entrar em decomposição e, às ocultas, foi enterrado. Com a finalidade de apresentar uma solução ao povo armênio, prepara um de seus pretendentes, disfarça-o como se fosse Ara e divulga a mensagem: “Os deuses, lambendo as feridas de Ara, restituíram-lhe a vida e, portanto, Ara vivo, satisfaz os seus desejos.”*

*Comprovado o reviver do rei, foram erguidas estátuas dos deuses, prestando-lhes homenagens e sacrifícios, já que o paganismo era idolatrado, nessa ocasião. Os armênios viram-se convencidos, acreditaram na força dos deuses assírios e, assim, bateram em retirada das terras assírias”.*

**ANÁLISE:** Entre uma época e outra, lutas se sucederam. As guerras pela posse de terras eram freqüentes. Embora a lenda registre, nessa época, lutas entre armênios e assírios, por motivos diversos, a Armênia expandia obras de grande envergadura, nos arredores do lago de Van. Foram construídos palácios com jardins suspensos; canais com 80 km de extensão – um aqueduto –; conjunto de templos com tesouraria e hospedaria, escavados nos rochedos; fortes e muralhas, com inscrições misteriosas. Incentivou-se a plantação de uva e pomares foram organizados.

Ainda existem, na Armênia atual, os canais, as cavernas, parte das muralhas e das inscrições em cuneiforme.

**4) CANTO DE SANATRUK:** Sanatruk é de filiação desconhecida. A tradição atribui-lhe o martírio do apóstolo Tadeu e da própria filha, Sandukht. Foi rei da Armênia entre os anos de 75 a 110. Contudo,

recebe expressões elogiosas por parte dos historiadores estrangeiros, quanto à sua ação militar, rigor na justiça, físico bem cuidado e seu comportamento levando-o à comparação do melhor grego ou romano.

Construiu a cidade de Nisibis, ao norte da Mesopotâmia, erguendo sua estátua. Também foi esculpida, na mão dessa estátua, a única peça de dinheiro que lhe sobrara do tesouro público.

*LENDA: Num dia de tempestade e neve, quando criança de colo, viajava com sua mãe e ama-de-leite, atravessando as passagens das montanhas de Korduk (Corduena), no sul do país. Por três dias, a ama-de-leite, com ele no colo, ficou enterrada sob a neve, até que deuses enviam-lhe uma fera estranha, de cor branca, que os salva.*

**ANÁLISE:** O historiador narra que a fera estranha era um cão branco que junto a homens do grupo de salvação estavam a sua busca, a mando da corte.

**5) CANTO DE YERWAND:** A tradição literária expõe que, nos séculos IV e III a.C., YERWAND foi rei (36 a.C.) ou governador (37 a.C.) da Armênia. Ele construiu YERWANDASHAD e YERWANDAKERT (= construção de YERWAND); e BAGARAN (= cidade dos deuses); parques de caça e diversões; obras de canalização.

*LENDA: “ Sua mãe era uma mulher fortíssima e gigante. Ninguém ousava desposá-la. Mas ... dá a luz (em 40 a.C.), por uniões ilícitas, a dois meninos: YERWAND e YERWAZ. YERWAND participa da corte de Sanatruk e, após a sua morte, sucede-o. Indica seu irmão-YERWAZ- para o cargo de “Sumo Sacerdote”, em 41 a.C.*

*Em seu olhar havia uma excepcional força mágica. Quando de mau humor, os seus funcionários diziam que seu olhar era tão forte que vinha carregado com a força dos deuses e, mesmo cobertos os rostos com tábuas de sílex, estas se rompiam somente com a intensidade da energia de seu olhar, sempre que desejasse punir alguém”.*

**6) CANTO DE MAM KUN:** Mam Kun é de família chinesa e tornou-se ancestral da mais renomada família armênia: MAMIKONIAN. Os MAMIKONIAN auxiliaram a Armênia, com dedicação e bravura, pois na condição de comandantes do exército, ocorrendo a vacância do trono, eles assumiam a direção da nação.

*LENDA: “MAM KUN, chinês, ministro do rei Arbok, é incriminado por Bel Tokh- irmão do rei. E, MAM KUN, com toda sua família, deixa o país, refugiando-se na corte da Pérsia. A China solicita sua extradição. É acolhido na Pérsia e faz um juramento pelo Sol, salvaguardando sua vida. Sua extradição é autorizada. MAM KUN encontra asilo junto ao rei Tridat III da Armênia, em fins do séc. III d.C. Demonstra fidelidade e agradecimento ao rei da Armênia. Luta juntamente com a Armênia e vence os atacantes. Um decreto real promove a família MAM KUN à classe de nobreza, destinando-lhe o cargo de Ministro da Corte, recebendo vastas extensões de terras. A grafia de seu nome foi alterada de MAM KUN para MAMKUNIAN e consagrado, mais tarde, para MAMIKONIAN. Pouco se sabe a partir desse episódio, sabe-se apenas que a família dos MAMIKONIAN permaneceu, até o séc. IX, respeitada pelos feitos e foi consagrada pela tradição”.*

#### GRUPO B:

##### 1) CANTO DE VAHAGN (Mitológico- nascimento do deus Vahagn)

Este canto é considerado o mais belo entre os demais, por suas figuras de linguagem e poeticidade. É dedicado ao deus do Fogo, do Sol e da Força. A imaginação e o universo unem-se para homenagear Vahagn, haja visto o momento culminante que é o seu nascimento, simbolizando-o como o deus “protetor” da antiga Armênia, sendo invocado pelos reis armênios, em tempos de guerra.

Vahagn é filho de Tigran I. Tem como irmãos Bab e Tiran.

Canta-se a lenda:

<i>“Paria o céu,</i>	<i>Saiam chamas do oco do cálamo</i>
<i>paria a Terra,</i>	<i>e através das chamas</i>
<i>paria o Mar púrpureo,</i>	<i>corria um menino louro;</i>
<i>também o cálamo, no mar; paria</i>	<i>tinha cabelos de fogo,</i>
<i>Saía fumaça do oco do cálamo,</i>	<i>tinha barbas de chamas</i>
	<i>e seus olhos eram sóis”.</i>

**ANÁLISE:** Este poema trata do nascimento de Vahagn no qual participa toda a natureza, com dores de parto, analogamente a uma mulher parturiente. A natureza funciona como mãe, personificada pela figura lite-

rária ou poética do animismo: o céu, a terra, o mar, as plantas, elementos naturais, adquirem atributos humanos. Em um outro sentido, o ser humano, comparado às características do fogo, do sol, metaforicamente, ganha a dimensão de um semi-deus, considerando-se a conexão do natural e do sobrenatural. Observa-se, também, a presença do elemento pagão compondo o canto mítico. Vahagn, na história, é conhecido como herói; na religião pagã, um semi-deus e na poesia, um personagem mítico. O povo pedia-lhe amparo nos perigos. Em situações como o susto dos dragões (cobras, feras, monstros), Vahagn lutava e sagrava-se campeão. Como semi-deus, comedia até “roubo”, que foi convertido em lenda, conhecida como “Via Láctea”: “ Nas lendas de nossos avós, conta-se que num inverno dos mais duros, Vahagn, um de nossos ancestrais, foi roubar palhas gramíneas dos currais de Bar Sham, ancestral da Assíria. O fato consagrou-se, mais tarde, pelo fenômeno celestial da Via Láctea.”

Entende-se que Vahagn, ao voltar da Assíria por via espacial, deixou cair no caminho parte das palhas roubadas que, por estarem brancas, devido à neve, deixaram luminosas as pegadas de sua passagem.

Os elementos fundamentais do universo são bem pronunciados: o céu, a terra e o mar. As dores do parto são interligadas a estes elementos, marcando o nascimento do herói-redentor, aquele que conduz o combate vitorioso contra as forças do mal (os Vishaps) e cuja potência é a do astro-rei, cuja morada terrestre são os altos picos da Armênia. Assim se manifesta:

*O céu com dores de parto*

*A terra com dores de parto*

*Também com dores de parto o mar purpúreo*

*com as mesmas dores agitam-se no mar as varas rubras*

*Varas que fumegam*

*Que se consomem em chamas*

*Chamas ardentes de onde surge fulgurante jovem*

*Cabeleira de fogo*

*Barbas incandescentes*

*Olhos de sol radiante.*

2) **CANTO DE VARDKES – O JOVEM.** Filho de uma das muitas “mulheres” da corte (séc. III- II a.C.); acredita-se que pertença à nobreza armênia, talvez à linhagem real.

Seu nome aparece junto ao de Vagarsh (116- 140), quando se menciona sobre a construção de Vagarshavan ( cidadezinha de Vagarsh).

“O rei Vagarsh construiu muralhas em torno da renomada cidadezinha de Vardkes, sobre o rio Kasaga, cantada nas lendas. ” Assim:

*“Vardkes, o jovem,  
da região de Touha,  
deixando sua moradia,  
rumou,  
ao longo do rio Kasaga,  
para a colina de Shresh,*

*perto da cidade de Artimed  
às marges do rio Kasagh,  
para pedir  
a mão da filha  
da corte do rei Yerwand.”*

As localidades citadas- Touha, Kasaga, Shreshi, Artimed, Vardkesavan- pertencem à atual República da Armênia. O que levou Vardkes de Touha às margens do rio Kosagh, onde construiu uma cidadela – Vardkesavan – era a vontade de morar perto do futuro sogro, rei Yerwand, para pedir a mão de sua filha em casamento. Vardkesavan, mais tarde, com fortes e muralhas, transforma-se em Vagarshshabad ( cidade de Vagarsh) e conhecida como Cidade- Nova. Torna-se capital do país, substituindo Artashad que fora quase que destruída totalmente.

3) **CANTO DE TORK – O GIGANTE.** Foi um dos netos do patriarca Hayk. Khorenatsi descreve-o: homem de aspecto horrendo e gigantesco, grosseiro, com nariz chato, olhar astuto e maligno e de físico forte e alto. Devido à sua feiura, recebeu o apelido de *anguegh* (= não bonito). Eis um fragmento do canto:

*“Arranca blocos de sílex  
maciços,  
sem rachaduras,  
quebra-os em fragmentos,  
uns grandes*

*outros pequenos;  
com as unhas os aplaina,  
grava neles  
figuras de águias.”*

Inúmeras lendas e histórias foram a ele destinadas. No entanto, Korenatsi, ao apresentar este canto, menciona: “Lendas e nada mais que lendas. Mas para que indignar-se com isto? Deixe-se a gente falar; pois, pela grandeza de sua força, o gigante merece essas lendas.”

4) **CANTO DE ARTASHES I** (Vitória sobre os alanos)  
Artashes I reinou nos anos 190 a 161 a.C. É o personagem de destaque da história armênia por diversos motivos: liberta o país das influências greco-selêucida e persa-aquemênida; reconquista a soberania política-territorial do país; resgata regiões perdidas; impõe o uso de um mesmo idioma em todo o território de sua jurisdição; estimula a agricultura; incentiva, ao mesmo tempo, a cultura grega; funda a cidade de Artashad, com templos, teatros, jardins, pomares, parque de caça e diversões.

Os seus feitos são revestidos de uma aura quase mitológica. É difícil distingüir por essa literatura épica que apresenta raízes ainda mais profundas no tempo, adentrando por eras lendárias, o histórico do mítico.

O ditado popular que comprova tais feitos é: “Nos tempos de Artashes não havia, na Armênia, um palmo de terra inculta, quer nos campos, quer nas montanhas.”

Os cantos de 4 a 8 referem-se exclusivamente ao monarca; os de 9 a 15 à sua família e seus colaboradores.

Acredita-se que esta coletânea somente foi possível pela presença na corte do inteligente poeta VRUYR- assessor do rei.

#### Canto: Apelo à paz

*“Digo-te, nobre Artashes  
que venceste  
a valorosa nação dos alanos,  
acede aos pedidos  
da filha de olhos lindos,  
dos alanos,  
e liberta o jovem*

*Não convém a um povo valente,  
mandar matar por vingança  
os herdeiros da heróica nação  
ou, mantendo-os em cativoiro,  
tratá-los a par dos escravos,  
gerando eterna inimizade  
entre ambas as bravas nações’.*

*Alanos: povo eslavo que em bravas hordas invadiu a Gália(séc. V) e a Península Hispânica, sendo aniquilado pelos visigodos.*

ANÁLISE: Ocorre uma expedição dos alanos, ao norte da Armênia. Artashes comanda as tropas e os expulsa além do rio Kura e os armênios ficam na margem sul. Nesse combate, o filho do rei dos alanos é preso pelos armênios. Pedem a paz a Artashes com a libertação do herdeiro alano; contudo, o rei a recusa. Então, além-rio, mediante intérpretes, a irmã do prisioneiro apela a Artashes, como no canto.

#### 5) CANTO DE ARTASHES ( I ) (pedido de casamento)

*“O que  
o nobre Artashes pode oferecer,  
por muitos mil milhares  
e, mais ainda,*

*para compensar  
a mão da nobre virgem,  
filha dos alanos?”.*

O rei Artashes ficou encantado com a inteligência e também com a beleza da irmã do herdeiro preso.

Chama seu velho general, Simbat, e expressa-lhe o desejo de pedi-la em casamento, garantindo aos alanos a paz e a libertação do herdeiro. Simbat atravessa o rio, pede a mão da filha dos alanos, Satenik, ao seu rei e acordam a paz, tão desejada. Artashes recompensa em dinheiro e presentes os futuros sogros.

#### 6) CANTO DE ARTASHES ( I ) (casamento “à oriental”)

<i>“Montou, o valente rei Artashes o seu feroso corcel preto; tirou a corrente de couro vermelho, de argolas douradas; atravessou o rio, impetuoso com águia nos céus,</i>	<i>e lançou: a corrente de couro vermelho, de argolas douradas, sobre a filha dos alanos; lançou-a por detrás, magoando com força as costas de delgada virgem, e voltou rápido ao seu quartel”.</i>
--	---

ANÁLISE: Artashes cumpre com o prometido: leva muito ouro, couro vermelho e laica. Munido da arma tradicional – as correntes – vai ao acampamento dos alanos e conduz pessoalmente a noiva Satenik para a sua casa.

Este fragmento registra tanto o momento histórico como o cultural.

A poesia lembra o estilo de novelas de cavalaria, sobressaltando a valentia e o determinismo altivo e nobre do seu cavalo, conectando-os à dignidade do seu montador.

A agressividade explicita como o herói conquista a princesa alana, a dama inimiga, e dela se apropria: reflete a virilidade do personagem masculino, contrastando com a submissão do personagem feminino. A corrente de couro representa a posse, o poder. As argolas de ouro são valorizadas pelas mulheres orientais, pois é um metal precioso usado em noivado e casamento.

#### 7) CANTO DE ARTASHES ( I ) (núpcias)

<i>“ Chovia ouro no casamento de Artashes;</i>	<i>chovia pérolas nas núpcias de Satenik”.</i>
--	--

ANÁLISE: O fragmento traduz o quanto havia de luxo e de pompa no casamento real. Esse esbanjamento de certa forma é intencional e há muito de cultural. Na época, em casamentos ou à chegada do casal no

templo, distribuíam moedas aos presentes, pérolas à chegada da rainha, na porta de sua residência.

O luxo e a pompa dos casamentos reais, caracterizado pelo exagero de uso das pedras preciosas, bem como da simbologia contida no ouro (poder) e pérolas (a relação com o puro, com a virgindade da mulher e até, a respeito da quantidade numerosa de filhos como votos de felicidade desejados aos noivos).

#### 8) CANTO DE ARTASHES ( 1 ) (tempos felizes:)

*“Quem me daria a fumaça das chaminés, Nos tocávamos trombetas  
a alvorada de Navasard, e tambores,  
o galopar dos veados, segundo os costumes do  
galopar dos veados.  
nossos reis”.*

ANÁLISE: Este excerto parece mais com um “adeus” do monarca, em momentos de lembranças, àqueles que antecedem sua morte, motivados por doença. A nação tributou-lhe um enterro solene, com muita pompa, em carros reais. O féretro era todo de ouro; o trono e a cama eram de seda; o manto estendido no corpo era recamado de muito ouro. Em sua cabeça, fora colocada uma coroa dourada e, em seus pés, armas, também douradas.

Ao seu redor estavam seus filhos, familiares, oficiais de arma, chefes de famílias, destacamentos das regiões e divisões do exército nacional, armados como em combate. À frente, marchavam os trombeiros com trombetas em bronze; atrás, virgens cantadoras de preto e carpideiras e, no final, a multidão. No túmulo, ocorreram imolações suicidas de mulheres e servidores do monarca.

#### 9) CANTO DE SATENIK (namoro)

*“Satenik com ervas mágicas,  
a Primeira Dama, escondidas no travesseiro,  
almeja ardentemente seduzir Argavan”.  
e procura,*

ANÁLISE: Satenik era primeira mulher de Artashes I e mãe do herdeiro, Artavazd I.

Este fragmento relaciona-se aos namoros de Satenik com os chamados “descendentes dos dragões”, ou seja, com os descendentes do rei Astíages – da Média – que moravam próximos ao Ararat. Khorenatsi interpreta o nome “Astíages” como “dragão”, no idioma dos medos e, conseqüentemente, a expressão “descendentes dos dragões” é empregada pelos familiares e descendentes do rei Astíages. Os medos eram elementos perturbadores e tinham como chefe um certo Argavan. Era com este chefe (o dragão) o idílio de Satenik.

Diz-se de uma conspiração, no “Templo dos Dragões”, contra a vida do rei Artashes e, também, contra a vida do herdeiro Artavazd. A rainha-mãe era cortejada e como elo entre armênios e medos, Satenik bem que deveria servir de instrumento para uma dupla traição político-sentimental.

10) CANTO DE SATENIK (conspiração- esclarecimento da trama)

*“Certa vez* *contra quem tramavam*  
*Argavan deu um grande banquete no Templo dos Dragões”.*  
*em homenagem ao rei Artashes,*

ANÁLISE: Argavan -chefe medo- utilizando-se da rainha Satenik, conspira contra a corte armênia. Os “descendentes dos dragões” preparam uma pseudo-comemoração, destinada ao rei Artashes. Era uma trama que envolvia jogo político e emocional.

11) CANTO DE ARTAVAZD (infância)

*“Os dragões* *o menino Artavazd,*  
*da corte de Astíages,* *colocando um gênio demoníaco*  
*roubaram de seu berço* *no seu lugar”.*

ANÁLISE: Filho de Satenik e de Artashes I. Desde o dia de seu nascimento, mostrou-se com gênio aventureiro. Como comandante do 4º destacamento oriental, reprimiu os desordeiros, colonos medos, que conspiravam contra Artashes I e contra ele mesmo, Artavazd. Preservava a raiva no peito contra os “descendentes dos dragões” desde que soube que tal povo pretendia matá-lo quando era criança de colo. Sucedeu ao trono, espalhando ciúmes e desordens na corte, por causa das mulheres. Os dragões medos conviviam com mulheres envolvidas por mil e uma feitiçarias.

## 12) CANTO DE ARTAVAZD ( 1 ) (fundação de Marakert)

*“Artavazd, da cidade de Artashad,  
filho do nobre Artashes, foi para a região dos Medos  
não encontrando lugar e construiu lá,  
para sua residência, nas planícies de Sharour,  
na hora da fundação a cidade de Marakert”.*

Artashes I escolheu um dos mais atraentes locais para a construção da capital, Artashad: na confluência dos rios Arax e Medzamor, rodeado de florestas de “cedro”. Ficava no sopé do monte Ararat, reduto dos colonos medos ( os “descendentes dos dragões”), seus inimigos jurados. Em luta com os armênios, todos foram eliminados, inclusive seu chefe Argavan.

Artavazd constrói, ali, a cidade Marakert. O nome Marakert está ligado aos medos porque “medo” é “mar” e, portanto, Marakert quer dizer “ construção ou cidade dos medos”. Assim, Artavazd demarca o triste fim de um povoado, pela construção daquela cidade. Se pretendesse deixar um marco seu, denominaria a cidade de Artakert.

## 13) CANTO DE ARTAVAZD ( 1 ) (no enterro do pai)

*“Na hora de partir; poderei eu  
levaste contigo todo o mundo; sobre ruínas reinar?”.  
como*

ANÁLISE: Neste canto, Artavazd sente-se só, vazio no trono, pois herdou a cidade em ruínas. Invoca ao pai a situação calamitosa da cidade, apresentando-se “sem saída” para governar.

## 14) CANTO DE ARTAVAZD ( 1 ) (resposta do pai)

*“Quando cavalgares para caçar do monte Massis;  
nas veredas do soberbo monte Masis, aí fiques  
que te levem os bravos espíritos sem ver a luz”.  
para os abismos*

ANÁLISE: Os bravos espíritos, mencionados neste fragmento, são os maus gênios que, na crença popular, moravam nas grutas profundas do monte Masis. Artashes I amaldiçoa, do túmulo, o filho, mostrando toda sua indignação pela postura de Artavazd.

Este sofre um incidente, numa caça com javalis, próxima das planícies do monte Masis. Precipitou-se num abismo, perdendo-se ali, sem deixar vestígio algum.

Segundo as gerações, Artavazd continua vivo, cativo numa gruta e preso por cadeias. Dois de seus cães lambem dia e noite suas cadeias, com o intuito de libertá-lo. Ao sair, será o fim do mundo. O estrondo das batidas nas bigornas, pelos ferreiros, faz engrossarem as cadeias, evitando a chegada de tal dia.

### 15) CANTO DE SIMBAT BAGRATUD (o velho general)

*“A bravura condizia com seu porte; Cuidadoso por temperamento  
condecoravam-no para consigo e para com todos;  
as virtudes de sua alma, mais que todos se distinguindo  
a nobreza de suas cãs. pelo dom de  
Qual drakontikon vencer nos feitos de armas”.*  
brilhavam-lhe nos olhos  
manchas de sangue entre ouro e pérolas.

Filho de Biurat, da família dos Bagratidas.

Simbat sempre serviu o trono com bravura e lealdade.

Drakontikon: bracelete em forma de serpente, ornado de pedras preciosas.

Em três momentos, apresenta-se como “salvador”: no reinado de Sanatruk, é instrutor do herdeiro Artashes I, salvando-o do morticínio de seus irmãos; quando Yerwand é derrotado e deixa o trono a Artashes, este solicita ao grande general que peça a mão da filha dos alanos em casamento; a Armênia é atacada por romanos e Simbat salva a vida de Artavazd, expulsando os romanos para além das fronteiras.

### 16) CANTO DE TIGRAN II- O GRANDE

*“Loiro, nos festins, comedimento;  
penugem e cabelos delicados, nos prazeres mundanos, moderação;  
Yerwandian Tigran mostrava mestria na arte de falar,  
faces ardentes, inteligência e justiça,  
olhos azuis; ponderação em tudo,  
forte e viril a constituição; para com todos, \*

*alta a estatura,  
nobre o andar;  
no comer e beber, sobriedade;*

*com venturosos  
e com humildes”.*

ANÁLISE: Tigran II reinou nos anos 95 a 55 a.C.: era o mais inteligente e valoroso dos reis da Armênia e o maior vulto de sua história. Todo homem de verdade, com real coragem e inteligência, desejaria ser como ele, contribuindo para a expansão das fronteiras do país. Seu império durou tanto quanto sua vida: 85 anos. Há muitas moedas em ouro, prata e bronze com a inscrição em grego: “Tigran-rei dos reis”.

Tigran II organiza as forças de defesa do país, destinando-as aos 3 filhos: Artavazd, Zareh, Trian e ao velho general Simbat. Incentiva a cultura, tendo sábios gregos na corte; constrói a cidade- fortaleza de Tigranakert (= Tigranocerta), cercada de muralhas, torres e fossos de água, deslocando para ali núcleos de gregos e judeus, com a finalidade de incentivar a cultura e o comércio.

### 17) CANTO DE TRIDAT III

*“Destemido  
como o rei Tridat  
que, no seu arrebatamento,  
arrasou as barragens dos rios,*

*secando-lhes o leito,  
e intrépido, lutou  
com as ondas do mar”.*

ANÁLISE: Tridat foi rei da Armênia nos anos 287 a 336 d.C. Foi em 301, em seu reinado, que o Cristianismo foi estabelecido como religião oficial de estado, com a colaboração de Gregório – o Iluminador – o apóstolo da nova religião. O destino, por meio de fatalidades, aproximou o rei de Gregório. “Anak, pai de Gregório e agente da Pérsia sassânida, matou o pai de Tridat. Guardas da corte armênia recebem ordens para matar toda a família do assassino. Apenas salva-se um filho, de nome Gregório, que é enviado a Cesaréia para instruir-se no Cristianismo. Tridat, ainda criança, é levado para Roma, recebe instrução militar e se sobressai pela sua bravura. Volta ao trono do país. Demonstra sua fama guerreira e mão firme nas ações, favorecendo o país em 40 anos de relativa paz e reconstrução. O temperamento de Tridat, sua forma de agir, sua bravura resplandece em metáforas e retóricas que inibem, simbolicamente, até as reações da Natureza, ou modificam-nas.

### 18) CANTO DE SIMBAT MAMIKODIAN

*“Feras do Monte Varz  
comeram cadáveres*

*O Urso, por esvaziar quanto comia,  
morreu de fome.*

*e ficaram gordas.  
O castor comeu e engordou  
como o Urso.  
A Raposa ensoberbeceu-se  
mais do que o Leão.  
O Lobo estourou, de tão voraz.*

*Os Abutres, por serem sôfregos,  
quedaram agachados  
e não puderam erguer-se.  
Os Ratos, por terem transportado  
demais,  
para os celeiros,  
ficaram de pé esfolados”.*

ANÁLISE: Nos séculos V a VI são travadas lutas guerrilheiras entre defensores armênios e atacantes persas. Hovan Mamikonian narra a “Batalha de Taron” que são lendas populares, tratadas com humor que se utiliza da fauna em lugar de personagens. Os comandantes dos armênios são da família Mamikonian, grupo esperto em malícias guerrilheiras, culminando com a derrota dos persas. É em Varazablour (monte de Varaz) que os cadáveres dos persas são empilhados. Após a vitória sobre os persas, os armênios são recebidos com cantos e danças do povo, entre outras, a humorística canção, única no gênero.

## CONCLUSÃO

A trajetória destes fragmentos de uma epopéia nacional sempre testemunhou a consciência de que um povo pode ter de si mesmo. Elaborada por anônimos poetas de épocas diversas. As lendas voltam-se a mitos que relatam as origens do povo armênio. Os heróis, no decorrer dos tempos, consolidaram sua existência histórica: demonstrando a coletânea poética de significância nacional; refletindo as mentalidades de diferentes povos, ligando o passado ao presente.

## BIBLIOGRAFIA

- AMIRALIAN, Sossi. *A Literatura oral Armênia*- Os Cantos de Goghten- apostila
- ARTZROUNI, Ashot. *História do Povo Armênio*. São Paulo, Com. Igreja Católica Apostólica Armênia do Brasil, 1976, trad. original espanhol por Hagop Kechichian.
- KEROUZIAN, Yessai Ohannes. *Os documentos antigos da Poesia* (Separata da Revista Língua e Literatura nº 7). São Paulo, FFLCH, 1978.
- PALOMO, Sandra M. S. *O Oriental e o Ocidental no idioma Armênio*. - apostila. Agosto/1990.
- SAPSEZIAN, Aharon. *Literatura Armênia- uma introdução*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1994.

SAPSEZIAN, Aharon. *História da Armênia- Drama e Esperança de uma nação*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

THROSSIAN, H. *História de la Literatura Armenia*. Buenos Aires “Organización Juvenil de la Iglesia Armenia”, 1959. trad. Jorge Sarafian.

## FORMAS E FORMATOS DAS ARTES PLÁSTICAS DO JAPÃO

*Madalena N. Hashimoto Cordado*

O presente trabalho visa deter-se em algumas especificidades formais das artes plásticas do Japão. Poderíamos nos debruçar sobre uma infinidade de aspectos na longa história da arquitetura de templos, monastérios, palácios, prédios governamentais, traçar a importância estética de suas invenções formais e seus modelos exteriores. Poderíamos nos debruçar sobre a não menos longa história das imagens tridimensionais búdicas, numa análise estilística e de investigação filosófica das várias doutrinas introduzidas no Japão através dos tempos e teríamos também um rico panorama de formas e formatos. Ou, ainda, poderíamos tentar traçar na cerâmica dos vários períodos, a pertinência entre a forma pura dos objetos e seu momento histórico.

Elegemos, no entanto, enfocar aqui a arte bidimensional, a qual, também complexa em sua longa história, revela uma variedade muito grande em suas formas, formatos e temas.

Descoberta apenas no ano 47 da era Shôwa (1973), a construção mortuária (*kôfun*<sup>1</sup>) de Takamatsu revelou ao mundo um aspecto pouco conhecido na arte da pintura: a forma mural (*hekiga*). A cultura da época, sofrendo grande afluxo cultural da China da dinastia T'ang, por meio de mensageiros enviados especialmente à região continental hoje referente à Coreia, é visível nos traços físicos e no vestuário das três mulheres retratadas de pé, os olhos fixos no observador.

É curioso observar que, embora se tratar de obra somente descoberta recentemente, seu estado de conservação não é dos melhores. Isso nos indica uma primeira característica do tratamento da produção cultural japonesa: a cópia, ou reprodução de originais. Muitos dos templos que hoje se apresentam a nós foram reconstruídos uma, duas ou mais vezes, devido a destruição pelo fogo, terremoto ou simplesmente pelo tempo. Assim como a arquitetura foi e ainda é reconstruída seguindo o mesmo projeto original,

---

1 *Kôfun*: grande tumba mortuária. A era dessas construções vai do século III ao VII, e encontramos ainda hoje vários formatos e tamanhos: de chave, quadrado, retangular, arredondado. Takamatsu encontra-se na província de Nara e tem 16 metros de extensão por 5 de altura e formato arredondado.

também as pinturas e gravuras foram e ainda são reproduzidas em diferentes épocas por diferentes motivos. Assim, a reprodução de xilogravuras de Utamaro, por exemplo, ainda hoje é manualmente executada, e esses exemplares devem ser considerados como gravuras originais pois sua realização ainda segue o mesmo procedimento de quando o pintor as idealizou, com a ressalva de que se deve estar atento para a qualidade do atelier do impressor atual.

Ainda da antigüidade, temos uma obra do ano de 756, era Nara no Japão, também de influência de padrões de beleza de T'ang (o estilo do cabelo, a maquiagem pesada nos lábios vermelhos, o formato cheio arredondado do rosto, o vestuário): o biombo de seis divisões *Torige Ritsujo* (136 x 56 cm cada divisão), onde seis beldades são representadas, três delas de pé, as outras três recostadas em rochas. Indicações mostram que havia penas de aves grudadas nas imagens, na região do vestuário, mostrando um curioso procedimento de colagem de elemento natural na pintura bidimensional.

Entituladas comumente de “Beldade sob a Árvore”, o que notamos, e que é importante para a nossa investigação, é que a beldade, a mulher bonita como pura existência, é um tema da mais remota antigüidade. A mulher, não importa em qual classe social (ou casta, se preferirem) tenha nascido, se for bonita terá sua reputação e futuro transformados, pois os deuses a predestinaram para tal. O culto à beleza e à juventude pode ser rastreado desde já na arte japonesa. A lendária Ono no Komachi, de beleza ímpar e habilidade poética inigualável é, além de uma existência histórica, um arquétipo da cultura: se se somar à beleza natural o atributo do exercício da composição poética, teremos um ideal feminino que foi incansavelmente perseguido durante o período Edo (1615-1868), na figura das gueixas e mulheres do mundo dos prazeres.

Compreender o desenvolvimento da arte visual no Japão é também, como bem notou o estudioso Shûichi Katô<sup>2</sup> em relação à literatura, estar atento para o fato de que um estilo ou tema ou técnica, uma vez introduzido e assimilado no Japão, é imorredouro; quando se pensa que determinada vertente perdeu toda a vivacidade e se exploraram todas as suas possibilidades, eis que ela renasce como uma fênix, com uma nova disposição em temas, formas e técnicas que foram uma vez já conhecidas e apreciadas.

Uma grande contribuição da arte japonesa para o mundo, e que, dadas a fragilidade de manuseio e a privacidade necessária para usufruí-la, quase não são do conhecimento do grande público, são os rolos iluminados.

---

2 Shûichi Katô, em sua obra *História da Literatura Japonesa*.

Originariamente um formato da China – todas as formas e formatos artísticos, técnicos, políticos e culturais como um todo da antigüidade ou foram importados diretamente do continente, ou, se originados em outras terras, se encontravam já transformados pela visão chinesa –, os *emakimono* serviram a vários propósitos. Existem rolos profanos de significação puramente estética, tais como a ilustração de romances (*Genji Monogatari Emaki*, e *Makura no Sôshi*), de narrações históricas ou folclóricas (*Shigisan Engi*, *Eshi no Sôshi*), de obras poéticas (*Shokunin Uta Awase*) e de romances militares (*Heiji Monogatari Emaki*). Existem rolos profanos de uso prático, particularmente documentários (*Moko Shurai Ekotoba – Rolos da Invasão dos Mongóis*) e rolos de significação religiosa (ilustração de sutra, rolos dos enfermos, histórias dos grandes patriarcas ou fundadores de novas religiões, histórias de templos).

Em realidade, estamos nos referindo, em última instância, a uma das formas primeiras do livro: os rolos, primeiramente veículo para os ideogramas, tornaram-se também veículo para desenhos e pinturas até que as imagens dispensaram a presença do texto. Tanto assim que após o declínio desse formato, o universo do qual se nutria anteriormente encontrou novo hospedeiro na forma do *otogi-zôshi*, livros quase tal qual os conhecemos no ocidente: folhas que se viram, imagens que ocupam um local e dimensão fixos. Justamente uma das características inerentes dos rolos é a temporalidade do desenrolar-se das imagens e a possibilidade de montagem e corte ao se desenrolá-los mais, ou menos. Além da temporalidade real do observador a contemplar o trabalho, como formato artístico a possibilidade de se relacionar diferentes cenas torna o rolo um meio narrativo por excelência onde também a descrição e a visualização do tempo e do espaço através de uma atividade física visível e tátil se perderam e se tornaram apenas virtuais com a montagem das folhas costuradas em um livro. A técnica do manuseio dos rolos, também, auxiliava no ritual de apreciação e fazia de sua fruição uma experiência a mais. É verdade, no entanto, que a montagem em forma de livro tornou a leitura mais rápida e o manuseio mais fácil.

Os rolos ilustrados do Romance de Genji revelam características que se manterão quase que inalteradas durante muitos séculos na história da pintura japonesa: a perspectiva “olho de pássaro” de cima para baixo com a retirada do teto para se revelar os personagens em meio aos espaços arquitetônicos dos palácios (*fukinuki yatai*) será utilizada com variações e recriações desde então, ora mantendo-se o teto, ora se mostrando pontos principais de toda uma cidade, ora iniciando-se com o vôo rasante e terminando com a elevação da vista. Assim também, a estilização da figura humana com seus ícones de beleza sofrerá ligeiras modificações. Se a beleza

das damas da corte de Genji respondem ao cânone “olho puxado-nariz em gancho” (*hikime-kagibana*) de síntese no traçado – e todas elas são iguais –, a exuberância das várias camadas de quimonos (e todo um complicado sistema de combinação de cores, motivos pictóricos nas sedas e acessórios necessários) e a sinuosa elegância do cabelo que se alonga até o chão revelam de modo certo suas posições sociais. O vestuário evidencia também toda uma adequação simbólica às sutis mudanças sazonais, um dos temas mais caros da poesia japonesa desde sua origem.

Obra de 1120-1140, supõe-se ter sido pintado por Fujiwara Takayoshi. Dos supostos dez rolos contendo de oitenta a noventa cenas ilustrativas dos cinqüenta e quatro capítulos da obra literária, hoje somente restam dezenove cenas de treze capítulos, no Museu Tokugawa em Nagoya e no Museu Gotô de Tóquio. A utilização de pigmentos sobrepostos de tonalidades fortes acrescidas de linhas de sumi é conhecida como técnica *tsukuri-e* (“pintura construída”). Akiyama bem analisou o uso simbólico da cor na criação de atmosferas, numa tentativa de corresponder à narrativa de Murasaki Shikibu<sup>3</sup>, no que chamou de *onna-e*: pintura de gosto feminino, ou melhor dizendo, pintura do mundo feminino das damas da corte de Heian, imersas em seus poemas, em seus quimonos de seda, em seus sonhos e amores<sup>4</sup>. Dessa obra memorável podemos também observar o tema pessoas-entre-quatro-paredes que vai ser uma constante futuramente, onde se mostram alguns poucos detalhes dos objetos pessoais – a casa japonesa quase não utiliza móveis – e certas relações entre os personagens retratados, onde a noção de privacidade não encontra lugar.

Também de uma beleza notável e definidora de padrões estéticos posteriores são os vinte e três rolos de caligrafia do Romance de Genji, onde o papel foi ricamente decorado com motivos florais delicados, de nuvens, de pássaros, de ervas, de ouro e prata, fragmentados, retalhados, esmigalhados e colados, de sutil colorido e fluida caligrafia feminina em *hiragana*<sup>5</sup>. Posteriormente, no século XVI, quando do surgimento de editoração de livros, *Saga-bon*, ou livros da região de Saga, o procedimento de tratamento de colagens no papel de suporte para caligrafia será ricamente explorado.

3 Murasaki Shikibu (?973?-1014?), dama da corte da Imperatriz Shôshi e filha de Fujiwara no Michinaga (966-1027).

4 Nunca é demais se enfatizar que o Romance de Genji foi a primeira grande obra literária de fôlego produzida pelo Japão, e por uma mulher, e num silabário criado por elas e para elas.

5 *Hiragana*, silabário fonético japonês, invenção das damas da corte; chamado de *onna-ji* (alfabeto das mulheres), opunha-se aos ideogramas (*kanji*, alfabeto da dinastia Kan) importados do continente, que eram ensinados aos homens. Entendemos aqui onde Akiyama se inspira para classificar o estilo pictórico dos rolos de *onna-e*.

Os rolos que se dedicam a narrar a fundação de templos e/ou de seus fundadores foram em geral encomendados pelos próprios templos e produzidos por monges pintores, formando um gênero em si: os *engi*, dentre os quais os mais famosos são os de *Kitano Tenjin Engi Emaki* e o *Shigisan Engi Emaki*. O primeiro narra a vida de Sugawara Michizane e a origem do templo xintoísta de Kitano Tenjin, em Quioto, produzido na primeira metade do século XIII. As Origens Miraculosas do Monte Shigi, do século XII, narram como o monge Myôren reavivara a seita dois séculos antes. O primeiro rolo trata de como a tigela de arroz de Myôren se apodera do depósito cheio de arroz de um homem rico. O segundo mostra como Myôren cura o imperador Engi mandando-lhe uma deidade guardiã. No terceiro a irmã monja de Myôren o procura e descobre seu paradeiro quando se encontra em frente ao Grande Buda de Tôdaiji. Seus três rolos são muito ricos na amostragem da vida do povo comum da época: os camponeses, alguns animais, os nobres, vários detalhes arquitetônicos e de vestuário do período Heian tardio. O que é interessante é que, se no Romance de Genji as ilustrações eram cenas entremeadas de textos, aqui as imagens se desenrolam sem interrupção, numa série engenhosa de composições, o que evidencia o caráter fluido do formato *emakimono*, que alcançam, nos rolos que narram a vida do monge Ippen<sup>6</sup>, uma criatividade sem par: ilustração totalmente autônoma de qualquer texto. Outro aspecto interessante é que, se o Romance de Genji mostra a vida palaciana, os rolos de narrativas religiosas mostram a vida do povo comum.

Ainda de fins da era Heian (794-1185) os dezessete Rolos das Festividades do Ano (*Nenjû Gyôji Emaki*), vieram até nós através de cópia de 1662 de Sumiyoshi Gokei, já que os originais foram destruídos pelo fogo. O importante desses rolos é que a temática, festividades sazonais, continuará sendo um motivo perpétuo para os pintores do futuro, abrangendo descrições do povo comum, seus hábitos, moradias, costumes e particularidades. Supõe-se que o pintor tenha sido Fujiwara Mitsunaga (ou Fujiwara Tokiwa, segundo Akiyama), membro da corte, pela acuidade na descrição da nobreza da era Heian, em seus trajes e em sua arquitetura palaciana.

A produção de pintura budista também foi muito numerosa, tendo-se utilizado vários formatos: pintura sobre madeira, sobre seda, sobre papel, rolos verticais e horizontais, mandalas em tapeçaria e rolos verticais, retratos. Destacamos pinturas vistas como objetos devocionais, sagrados, e objetos encarados mais didaticamente.

---

6 *Ippen Hijiri-e*, 1299, doze rolos, tinta e pigmento sobre seda, Kankikôji, Quioto. Ippen (1239-89) foi um monge itinerante que fundou a seita do Budismo da Terra Pura.

Em suma, originando o chamado *Yamato-e*, “pinturas de estilo puramente Yamato, *i.e.*, japonês”, o período Heian produziu sua primeira grande obra literária narrativa *Genji Monogatari*, sua primeira grande coletânea poética, *Man'yōshū* (Coletânea das Dez Mil Folhas) e engendrou seus mais imorredouros temas: *meisho-e* (imagens de locais famosos), *tsukinami-e* (imagens de costumes e hábitos) e *shiki-e* (imagens das estações do ano). Em termos de arte budista, temos os Retratos dos Sete Patriarcas da Seita Shingon, datada de 805 pelo artista chinês Li Chen ou uma cópia japonesa de 824.

Uma obra muito curiosa do século XIII, do templo Kōsan-ji de Quioto, é *Chōjū Giga* (Representação Satírica de Animais) onde, utilizando-se apenas do pincel para desenhar<sup>7</sup> animais (macacos, lebres, sapos), fez-se uma parábola humorística do mundo do sumô, da música, das competições de arco-e-flexa, dos templos mesmos. Segundo especulações de Akiyama, como os quatro rolos não contêm nenhum texto, não têm unidade temática ou estilística, sendo, portanto, difícil atribuir-lhes se alguma intenção em particular, a obra poderia ser interpretada ou como uma sátira social que indica o declínio da aristocracia ante o levante dos samurais – há uma cena onde macacos vestidos de samurais atacam castelos –, ou como uma representação irônica do mundo clerical. De qualquer forma, ocupa um lugar ímpar na produção dos rolos ilustrados e, pelo poder metafórico de suas imagens, capta, até hoje, a atenção de um público mais atento.

Eventos históricos encontraram também um lugar privilegiado no formato: os rolos que versam sobre a rebelião de Heiji (1159), hoje no Museu de Boston, mostram cenas onde as curvas violentas das chamas no incêndio ao palácio Sanjō, do Imperador Goshirakawa, dominam a composição, transmitindo um impacto psicológico muito grande no público. A representação do fogo em espirais, as cores fortes, a composição em ebulição fazem de *Heiji Monogatari Emaki* uma obra-prima que prenuncia a era Kamakura, quando os guerreiros militares se estabeleceram a norte de Honshū e fundaram a cidade de mesmo nome.

O chamado “realismo de Kamakura”, mais referente à escultura do que à pintura, se bem que a esta também se lhe associe, encontrou expressão no rolo *Gaki Zōshi* (Rolo dos Demônios Famintos), onde se retrata os sofrimentos da grande fome de 1230 a 1232. Sem espaço para os temas líricos das estações do ano, ou sem interesse para idéias mais transcendentes de um budismo mais especulativo e transcendente, o rolo retrata corpos humanos em luta contra a fome, sua decomposição física: é a vida no mundo de Shura, abreviação de Ashiyura, deus mau e belicoso. Libelo pungente

7 Estilo chamado *hakubyō-ga* (“representação branca, ou limpa”).

contra o sofrimento, esses rolos podem ser associados também a uma nova busca espiritual que culminou na introdução de um novo budismo, o da Terra Pura, mais simples, de assimilação popular.

A era Kamakura, em sua busca por um novo equilíbrio social, encontrou nas novas seitas budistas Jôdo e Zen um certo alívio espiritual e uma nova vertente de produção artística: a introdução do *suibokuga* (“pinturas com tinta sumi e água”) pelos monges Zen por via das dinastias Song e Yuan continentais do séculos XIV a XVI e das dinastias Ming e Ching durante a era Edo. Num primeiro momento, as aguadas se concentraram somente em temas religiosos, em retratos de observação dos patriarcas fundadores (retratos de Shinran que introduziu o Jôdo Shinshû e Hôzen, que iniciou o Jôdo, por exemplo, ou em retratos de imaginação de personagens búdicos (várias aguadas ilustram o monge excêntrico zen Kazan, por exemplo), ou em visões alegóricas de ensinamentos religiosos.

Os retratos que almejavam retratar com fidelidade as individualidades foram chamado de *nise-e*, “pinturas semelhantes” e foram produzidas durante o fim da era Heian e inícios de Kamakura (também na escultura); alguns foram executados diretamente de observação, como o auto-retrato de Shinran, e atraíram o interesse de muitos guerreiros que também se fizeram retratar. São imagens em corpo inteiro, estáticas, geralmente em seda montadas em rolos verticais.

Shûichi Katô<sup>8</sup> discute sobre as razões da individualidade nessa representação de retratos, chamando a atenção para o fato de que, na escultura, a produção foi muito maior. Segundo ele, a instabilidade política com a mudança do poder político da nobreza de Heian para os guerreiros de Kamakura fez com que o espírito grupal (os personagens retratados como “tipo”) se perdesse, numa busca de novo equilíbrio e afirmação de cada indivíduo em si; assim, as novas seitas budistas, que eram uma religião comunitária, começam a apelar mais para o indivíduo e sua salvação pessoal: a explicação do “mecanismo de se purgar os males pessoais” da seita Jôdo Shinshû se baseia apenas em apelar para Amida Butsu, no zen a iluminação se atinge trilhando solitariamente o caminho da meditação.

A pintura aguada introduzida por esses monges zen que tratam diretamente de temas doutrinários tematizou a história da iluminação de determinados monges ou os procedimentos para tal. O monge Mokuan, por exemplo, produziu na metade do século XVI obras onde ilustra monges em meio a atividades cotidianas, num tratamento delicado de pincéis à maneira do pintor chinês Muxi. Rolos verticais tematizaram a doutrina Zen: o Shaka

8 No capítulo “Du Monde Réel à la Terre Pure”. In *Japon - La Vie des Formes*.

descendo das Montanhas (obra do monge Gukei), a deusa Kannon vestida de branco (Gukei); as atividades zen; Monge-Costurando-sob-o-sol-da-manhã (Kaô), Monge-Lendo-sob-a-luz-da-lua (Kaô), os-quatro-adormecidos (Mokuan), e também, diferentemente da China, introduz temas não diretamente relacionados à doutrina zen, tais como bambu e pássaro (pelo monge Kaô), ou orquídeas, bambus e rochas.

Em relação à pintura *Yamato-e*, a introdução da aguada passa também por esse primeiro momento de “estrangeirismo”. As montanhas retratadas são as montanhas da China, abruptas, contrastantes, ricas em minérios e texturas; os rios são os rios da China, caudalosos, como o atestam a obra do monge Sôami, *Shôsho Hakkei-zu*, por volta de 1513, que se encontram em Daisen-in, templo em Quioto. Importa-se nessa época o tema das “oito vistas famosas” (*hakkei*); ao monge Shûbun (ca.1423-1460) do templo de Shôkokuji é atribuído um par de biombo de seis divisões: As Oito Vistas de Hsiao e Hsiang. É importante notar que as “vistas famosas” não tinham o intuito de revelar apenas as peculiaridades topográficas, mas antes revelar o aspecto búdico de sua essência; ou ser um caminho para a iluminação; ou ilustrar os locais onde os grandes monges encontraram a iluminação em peregrinações; ou ilustrar os locais onde os monges eremitas se instalaram. O tema da morada do poeta ou eremita que se retira do convívio social em meio a montanhas e pinheiros ou bambuzais vai ser um arquétipo visual e poético dali em diante.

Não podemos deixar de citar aqui também a importância das pinturas-escrituras de fundo zen que produzem frutos e mais frutos: a caligrafia reveladora que é a um tempo conceito e visualidade, como por exemplo a pintura em rolo vertical do monge da seita Rinzai, Hakuin (1685-1768), do ideograma *mu* (nada, o vazio, não, a inexistência).

As pintura a aguada introduzidas pelos monges zen encontraram na representação das chamadas “paisagens”, ou mais apropriadamente, “montanhas-e-rios”, “praias-e-pinheiros” e “vistas famosas”, seu ponto criativo mais nitidamente japonês: Sesshû estudou na China de Song em 1467-9, perambulou por dez anos em sua terra natal até se fixar em Yamaguchi. Sua obra prima, do ano de 1486, *Sanzui Chôkan-zu*, “Rolo Comprido de desenhos de montanhas-e-rios”, mede 39,7 cm de altura por 15,86 metros: trata-se do rolo mais longo da pintura japonesa e retrata o tema das estações sazonais numa descrição sem descanso, iniciando-se no verão até atingir o inverno, mostrando, ao mesmo tempo, a adequação do homem às mudanças do ambiente.

Uma outra obra-prima de Sesshû, *Amahashi-no-date-zu*, de 1502, retrata uma das três vistas mais famosas do Japão e a perspectiva nos faz

lembrar os olhos-de-pássaro que observavam o palácio de Genji. A preocupação em rotular, definir, mostrar a exatidão da representação – os locais são “etiquetados” com seus nomes – nos mostra também que a idéia de que a aguada não se presta a detalhes descritivos é uma generalização não pertinente em nosso estudo. Por certo a “imagem sintética” da interioridade essencial zen foi uma vertente muito difundida e ainda hoje é assim praticada, mas a apropriação das técnicas da aguada pelos pintores japoneses de outras famílias, como por exemplo, a *Kanô-ha* e a *Bunjinga* (pintura dos pintores literatos), transformou o meio: uma vez introduzido, o *suibokuga* sofreu grandes transformações. As imagens singelas retratando monges excêntricos em nada lembram os grandes biombos em quatro ou oito divisões produzidos durante a era seguinte. Kanô Masanobu, pintor oficial do bakufu de Muromachi<sup>9</sup>, assim, ao juntar ao estilo *Yamato-e* as técnicas da aguada, japonizou de forma diferentemente de Shûbun e Sesshû a “pintura de Kan”, como era referida o *suiboku* da dinastia chinesa Kan.

A era Momoyama (1586-1615) foi a grande época de ouro da pintura em grandes dimensões para decorar os grandes castelos construídos pelos novos governantes, os samurais. A família Kanô<sup>10</sup>, fundada por Masanobu (1434-1530) encontrou na segunda geração o inovador Motonobu (1476-1559) já referido e na terceira geração o prolífico Eitoku (1543-1590), pintor oficial de Oda Nobunaga, que acrescentou ao estilo do pai as grandes dimensões e tratamentos diferenciados para a grandiosidade e para a meticulosidade, num contraste eficaz de composições sintéticas e retumbantes, bem ao gosto de seus patronos.

Na produção da família Kanô se destacam os grandes temas já nosos conhecidos, seja das estações-sazonais, de locais-famosos, de usos-e-costumes-do-povo. O que se lhes acrescenta, nesse momento, é, por um lado, uma grandiosidade de concepção composicional e ao mesmo tempo, sem ser incoerente, uma incansável meticulosidade na descrição de cada área em detalhe, como por exemplo, quando Kanô Eitoku tematizou a “cidade-e-seus-arredores” (*Rakuchû-rakugai-zu*). As festividades do ano, suas especificidades, o local onde elas ocorrem, o caráter físico do povo que as freqüentam e suas atividades, a estação quando ocorrem, são temas simul-

9 Bakufu é o nome que se dá ao sistema de organização militar que dominou a política em dois períodos do Japão: Muromachi (1336-1573) e Tokugawa (1615-1868), este último mais conhecido como era Edo.

10 O sistema piramidal de organizações profissionais, no Japão, é encontrado em todas as áreas. Utilizo aqui o termo família, preterindo o anteriormente escolhido “escola” em estudo sobre a organização e produção dos pintores Kanô publicado anteriormente, ressaltando que, por família, entendo também os discípulos “adotados” como filhos e/ou herdeiros.

tâneos numa só composição que, logicamente, sé poderia ser de caráter grandioso e muralístico e só poderia ter sido produzida por uma família bem estabelecida e sólida, como era o caso da Kanô, já em sua terceira geração servindo aos mesmos patronos. Em seu biombo de oito divisões *Hinoki-zu Byôbu*, o cipreste japonês é uma presença maciça com seus galhos em direções variadas e as cores utilizadas, de pigmentos minerais, são fortes e econômicas; na composição, sem espaço para os delicados pássaros-e-flores, notamos todo o vigor e o poder da imagem.

Cabe aqui, talvez, uma observação quanto à produção de biombos. Quando vemos as imagens em reprodução, ou mesmo os próprios biombos em exposição nos museus, os vemos geralmente dispostos em uma só linha, como se fossem grandes páginas tridimensionais. Da mesma forma que os rolos ganhavam uma dimensão a mais ao serem manuseados, os biombos, utilitários para a separação dos espaços na casa japonesa têm, por natureza, a função de serem dobrados e manipulados, o que ocasiona a modificação da composição das imagens. Assim, os galhos do cipreste de Kanô Eitoku literalmente podem se estender em direção a nossos olhos, criando um jogo tridimensional riquíssimo.

Certamente esses aspectos tridimensionais na fisicalidade dos biombos não foram desprezados pela família Kanô, hajam vistas a duração e a ramificação de sua organização, que chegou a possuir várias casas secundárias, entre as quais a de Quioto, chamada Kyô-Kanô, na figura dos discípulos Tan'yû, Sanraku e Sansetsu, que produzirão enormemente, principalmente biombos magníficos de pássaros-e-flores com fundos dourados delicados, ricamente detalhados e de um colorido multifacetado.

Mas grandes dimensões na pintura não significaram somente poderio militar e cores fortes em fundo dourado; o trabalho de Hasegawa Tôhaku (1539-1610) e sua família bem o demonstram: também na decoração<sup>11</sup> de portas corredeças e biombos, as grandes composições de Tôhaku que quase não se utilizaram da cor e suas aguadas mais características falam de neblina-em-meio-a-pinheiros ou pinheiros-em-meio-a-neblina, de granizo-na-vegetação-do-almorecer-nas-montanhas, num certo desdobramento das vistas de Sesshû, mais preocupado, no entanto, com atmosferas do que com acuidade toponímica descritiva. Trabalhou também no formato dos biombos de fundos dourados com pigmentos fortes tematizando flores e árvores sazonais com uma delicadeza ímpar.

Assim, se a era Momoyama parece ter sido monopolizada pela família Kanô e sua estética grandiosa, a presença da família Hasegawa, embora menos espraçada e de menor longevidade, serve-se-lhe como contraponto estético.

11 O termo não tem qualquer conotação pejorativa.

Uma obra curiosa, *Nanban Byōbu*, “Biombo dos bárbaros do sul”, que porta o selo de Kanō Naizen, mostra os navios dos portugueses quando de sua chegada à ilha de Kyūshū, atracando com seus pertences; vemos aí comerciantes vestidos de gibão, padres de batina, negros escravos, cavalos e cachorros. A obra, do século XVI-XVII, encontra-se no Tōshōdaiji, em Nara, mas existem cinquenta cópias no Japão e no exterior, o que mostra a popularidade do tema. *Nanban-ga*, “pintura dos bárbaros do sul”, então, será a denominação da arte produzida sob influência jesuítica portuguesa. Consta, desse rol, imagens sacras de madonas e santos copiadas de modelos ocidentais. Após a proibição ao cristianismo nos anos de 1530, evidentemente, a produção escasseou.

Para percebermos a evolução na pintura japonesa, podemos seguir aqui uma imagem, adaptada, do estudioso Sasaki Shōhei<sup>12</sup>: um jogo de biombo<sup>13</sup>, de quatro divisões cada, mostrando uma cidade, digamos, a capital Quioto e seus arredores: nuvens douradas cobrem toda a superfície num efeito bidimensional voluptuoso e por entre suas curvas vemos em descrições minúsculas ora o castelo Nijō com seus moradores e servidores, ora o centro de comércio em Shijō-Kawaramachi, ora a festividade de Gion com seus carros alegóricos e suas procissões coloridas, ora as montanhas de Arashiyama com seu conjunto de templos, ora os templos nos ermos das montanhas Hiei. Aproximemo-nos ainda mais e podemos observar apenas uma dessas cenas, aumentada à dimensão de um biombo de seis divisões, constando, por exemplo, uma apreciação de mudança de cores nas folhas de bordo (*momiji*) em Takao<sup>14</sup>, sítio renomado em Quioto para tal atividade. Aí encontramos mulheres conversando, crianças mamando, saquê sendo servido em meio à montanha de outono, onde a presença da água, uma linha sinuosa, não deve ser olvidada. O vestuário das mulheres é cuidadosamente desenhado, o colorido forte e as linhas vigorosas. Aproximemo-nos ainda mais, e vemos uma cena ainda mais aumentada à dimensão de um biombo de seis divisões, desta vez retratando somente as personagens e suas atividades, ora tocando o shamisen, ora jogando go, ora compondo poemas, ora dançando<sup>15</sup>. Sempre com um cuidado acuradíssimo nas estampas dos

12 *A Pintura no Período Edo I*, Coleção de revistas especializadas em artes plásticas do Japão *Nihon no Bijutsu*, vol. 209.

13 Para perfeição da imagem, tomemos como exemplo “a-cidade-e-seus-arredores”, *Rakuchū-rakugai-zu Byōbu*, de Kanō Eitoku.

14 Obra de Kanō Hidenori, segundo filho de Masanobu, no século XVI. Nota-se que, a par da leveza e sinuosidade Yamato-e no desenho das águas e das folhas de bordo, as linhas fortes e o colorido rico revelam uma influência da pintura da dinastia Kan.

15 Podemos muito bem imaginar *Hikone Byōbu*, da família Kanō, de ou *Matsuura Byōbu*, autoria desconhecida. Ligada ao tema chinês dos “entretenimentos”, a representação de cenas interiores mostra preferencialmente figuras femininas.

quimonos de seda, nos penteados da moda. Nessa evolução da visão estratégica do olho-de-pássaro, de longe, para até onde a vista alcança, até a nossa plena participação na cena pela aproximação em escala e tema, no aqui-e-agora, de personagens conhecidos, de objetos cotidianos, de transitoriedade admitida, encontramos as “imagens do mundo flutuante”, *ukiyo-e*.

Os novos formatos engendrados no período Edo (1615-1868), contrariamente ao período Momoyama de grandes conquistas guerreiras e pinturas de grandes dimensões, foram a xilogravura, a produção em massa de livros ilustrados e as pinturas de menores dimensões. Iniciador da família Hishikawa, Moronobu se debruçou sobre a nova cultura que viu nascer na cidade de Edo, atual Tóquio, tendo se concentrado nos novos modos-e-modas, nas beldades dos quartéis do prazer de Yoshiwara<sup>16</sup> e se dedicado a mostrar a vida naquele “mundo-à-parte”, naquele “lugar-ruim”, com seus freqüentadores, servidores, administradores e suas famosas *yûjo*<sup>17</sup>, inicialmente na pintura, depois nos álbuns xilográficos temáticos, depois nas estampas independentes, tendo sido também um prolífico ilustrador de livros, eróticos e outrossim.

Compreendendo a linhagem da qual fazia parte, Hishikawa Moronobu assinava seus trabalhos como Yamato-eshi, “pintor do estilo japonês”, em oposição, primeiramente, à produção continental – referia-se, em primeira instância, à produção da aguada de fundo zen. Os temas que trabalhou – beldades, vistas e guias de Edo, personagens e freqüentadores de Yoshiwara, cenas eróticas, além de temas históricos e versões do Romance de Genji – vão ser utilizados até a exaustão nos próximos quase dois séculos que se lhe seguem. O meio técnico que introduziu, a xilogravura, vai ser o meio por excelência da imagem consumida pelos cidadãos e, sofrendo um processo de aperfeiçoamento e inovação constante, vai ser uma contribuição técnica para a gravura internacional. Opôs-se também, em segundo lugar, aos pintores de inspiração Kanô, com toda sua eloqüência compositiva e brilho retumbante.

Em termos de organização profissional, quando do advento do *Ukiyo-e*, não mais podemos falar em família ou escola, mas sim em estilo ou meio técnico. Deve-se, isso, também, ao fato do desenvolvimento das cidades que originou uma população urbana e possibilitou o aparecimento dos *machi-*

16 *Kuruwa*, os quartéis do prazer foram assim definidos e delimitados durante o xogunato Tokugawa com o intuito de melhor controlar as áreas de prostituição que resultaram em, ironicamente, incorporar todo o sistema piramidal da sociedade como um todo, com a criação de todo um sistema hierárquico na classificação das mulheres-entretenimento.

17 *Yûjo*, “mulher-entretenimento”, é o nome geral dado às mulheres que eram o centro dos quartéis do prazer, treinadas para entreter e agradar.

*eshi*, “pintor-da-cidade”, significando um profissional sem filiação familiar definida que não a estética. Assim também os pintores-literatos (*bunjin*) não se organizaram em pirâmides familiares, mas em grupos que se reuniam esporadicamente.

Embora tenha havido uma certa progressão na evolução do meio da xilogravura, desde a estampa em branco-e-preto, iniciando-se pela aplicação de cores a mão (*beni-e*), depois aplicando-se essa cor através de uma matriz *beni-zuri-e*), passando-se pela introdução de duas outras matrizes para o vermelho e o verde (*tanroku-e*), depois adicionando-se mais matrizes até a plena coloração “em-forma-de-brocado” (*nishiki-e*), esse processo foi aperfeiçoado constantemente e as inovações não ficaram sendo um segredo e monopólio de determinada família. Uma vez que Harunobu utilizou pela primeira vez o método da “pintura-brocado”, tanto Utamaro quanto os artistas posteriores puderam se utilizar da técnica. Na verdade, a grande novidade em termos de organização social foi a divisão do processo de construção da imagem. Para a estampa exposta na saída do teatro Kabuki, ou na loja da cidade-baixa de Edo, um editor contratava um pintor e produzia a imagem contratando gravadores e impressores que trabalhavam em conjunto.

Aliada à literatura *ukiyo-zôshi*, a produção de ilustração de livros foi imensa e abrangeu uma vasta gama temática, muitas delas tradicionais, travestidas, no entanto, de modernidade. Como foi notado anteriormente, o livro substituiu o rolo. Todos os pintores de uma forma ou de outra dedicaram-se também à ilustração de livros, ligados ou não a textos e/ou temas definidos. A produção de livros eróticos, note-se, foi enorme e tem sido muito estudada recentemente.

Os artistas especializaram-se em determinados temas, embora a maioria tenha produzido um pouco de cada. Moronobu é associado ao início do Ukiyo-e, com suas pinturas de beldades e suas estampas em branco e preto de cenas de Yoshiwara; Sugimura Jihei e Kiyonaga à representação das mulheres de Yoshiwara em procissões e em seus recintos; Torii Kiyonobu e Kiyonaga à representação de atores e cenas do teatro Kabuki; Okumura Masanobu a vistas em perspectiva de teatros e a beldades de Yoshiwara; Suzuki Harunobu a seus personagens esguios e assexuados liricamente envolvidos em poemas nostálgicos; Kitagawa Utamaro a suas beldades dos quartéis do prazer e de outros sítios, em suas atividades cotidianas e suas cenas eróticas; Tôshûsai Sharaku a seus bustos de atores de kabuki; Andô Hiroshige e Katsushika Hokusai a suas vistas famosas de Edo, de Quioto, da estrada Tôkaidô, do Monte Fuji, do Japão como um todo; Utagawa Toyokuni e Toshiyoshi, com suas imagens doentias de mulheres pernósticas.

É oportuno notar aqui que o período Edo, quando o Japão se fechou ao contato com o exterior, com exceção dos comerciantes holandeses e chineses confinados na ilha artificial de Deshima em Nagasaki, foi um período de grande maturação cultural que originou uma arte dita essencialmente japonesa, como são conhecidos o teatro kabuki e a pintura e gravura Ukiyo-e. No entanto, Masanobu inventa as “gravuras-perspectiva” sob inspiração do método da perspectiva renascentista com um ponto de fuga e Hokusai, tentando adequar esse método do-longo-e-do-perto à sua produção das Trinta e Seis Vistas do Monte Fuji, adaptou-a com a adição de um grande primeiríssimo plano. Curiosamente a perspectiva da estampa japonesa que influencia os pintores impressionistas europeus já era uma variação da perspectiva ocidental.

As novas técnicas têxteis e de tingimento vão ser extremamente apreciadas – o quimono adquire o patamar de obra artística, como atesta a produção do grupo conhecido como escola Rinpa<sup>18</sup>, composta por Tawaraya Sôtatsu e Hon’ami Koetsu em Quioto e pelos irmãos Ôgata Kôrin e Kenzan em Edo. A produção de leques, a pintura em cerâmica e objetos variados recobertos com laca vão ser os novos formatos para esse novo tratamento plástico que utilizou vastas cores planas obedecendo composições verticais ou horizontais principalmente, e altamente geometrizadas. Os biombos produzidos por Sôtatsu vão ser pura estilização sobre fundo dourado, de dançarinos no *Bugaku-zu Byôbu* (desenho-de-dança-e-música estilo bugaku), de nobres da era Heian em um espaço irreal no biombo *Genji Monogatari Sekiya Miotsukushi-zu*. O Biombo do Deus do Vento e do Deus do Relâmpago (*Fûjin Raijin-zu Byôbu*) tem uma grande liberdade dos espaços vazios típica.

Mas é com Kôrin que se atinge o grau de estilização em seu grau máximo, onde o aspecto decorativo é explorado com a maior sensibilidade. As flores de íris, os pássaros, as esguias ervas, as minúsculas flores do campo, as elegantes linhas sinuosas estilizando rios imaginários, as folhas de bordo em profusão, serão elementos utilizados incansavelmente na decoração de leques, vasos e objetos de cerâmica, lacas, biombos, livros, inspirando de modo nítido a obra de Gustave Klimt, do Art Nouveau, de Maurice Denis e dos nabis, de Bonnard e seus biombos.

Ainda em termos de formas e formatos, é interessante notar como a produção cultural no período Edo foi rica e dispar esteticamente. Ao mesmo tempo em que tivemos um grupo de pintores concentrados na representação de seu tempo presente e suas personagens, reais ou fictícias; ao mesmo

---

18 Rinpa, “ao-modo-de-Kôrin”, também conhecida como Sôtatsu-Kôrin-ha. Aqui também, a ressalva ao termo “escola”.

tempo em que tivemos um aprimoramento do que hoje denominamos design ou desenho industrial nos objetos do cotidiano, tivemos também o desenvolvimento de um grupo de pintores amadores, cuja produção compunha-se de imagem e poesia combinadas em rolo vertical utilizando a técnica da aguada – note-se, portanto, mais uma forma de renascimento e inovação do *suiboku-ga*. Ikeno Taiga (1723-1776) foi seu mais ilustre representante, Yosa Buson (1716-1783) o mais famoso como poeta. O tema do poeta eremita em sua cabana, numa longínqua região montanhosa numa determinada estação do ano vai se mostrar imorredouro. Tomioka Tessai (1836-1924) produziu imensamente nessa mesma linhagem: texto na parte superior da imagem, que segue o formato-pilar, e ilustração em preto e branco abaixo.

Embora não tenha sido mencionado anteriormente, é evidente que a produção de papel artesanal foi fundamental nesse processo todo de produção pictórica. A produção da pintura sobre seda, mais cara e de resultados visuais mais sutis e delicados, não foi a regra. A adequação do papel, sua variedade na combinação de fibras, tratamento, colorido, maneiras de fabricação, vão ser fundamentais no delineamento visual da imagem a lhe ser trabalhada. O papel utilizado para caligrafia e aguada, pouco ou nada encolado, se transforma, com a absorção da tinta sumi, numa superfície aveludada e ricamente matizada.

Em termos de formatos, a abertura dos portos ao ocidente apresentou aos japoneses a pintura a óleo, juntamente com um certo realismo europeu. A presença de professores estrangeiros na Escola Técnica de Arte em Tóquio foi sintomática, dentre os quais o italiano Fontanesi se encontra entre os mais renomados. Takeuchi Yûichi (1828-1894), inspirando-se no gênero natureza morta criou o *seibutsu-ga*, “pintura-de-coisas-calmas”, tendo utilizado como base o tratamento pictórico do Ukiyo-e, mas recobrando-o com a materialidade da tinta a óleo; seus peixes diferem dos de Utamaro justamente na camada exata e densa da tinta que utiliza. Seguindo o naturalismo de Shiba Kôkan, por sua vez inspirado pela pintura que aprendera com os “estudos holandeses” em Nagasaki, Takeuchi inicia uma vasta corrente na arte contemporânea do Japão, a que se chama hoje mais simplesmente de Yôga, “pintura ocidental”, em oposição a Nihonga, “pintura japonesa”, ligada em suas origens a Yamato-e e reagindo contra a ocidentalização da arte japonesa. Entre eles, destaca-se Kanô Hôgai (sim, ainda da família Kanô), Ernest Fenellosa, professor de História da arte japonesa na Escola de Artes de Tóquio; Hashimoto Gahô (1835-1908) e Yokoyama Taikan (1868-1958), Uemura Shôen (1875-1949), Hirota Tazu (1904~), Kayama Matazô (1927~) e Higashi Kaii (1908~) encontram-se entre os mais famosos do século XX.

Asai Chû (1856-1907), aluno de Fontanesi, no entanto, foi o pintor de Yôga mais representativo da era Meiji (1868-1912) que logrou transformar a pintura a óleo em mais um formato japonês. Ao se centrar não na forma exterior das novas técnicas ocidentais (claro-escuro, composição, textura, pincelada), questionou-se sobre a substância da pintura ocidental e abriu caminho para o trabalho de Okada Saburô (1868-1939) que produziu uma pintura a óleo japonesa. Entende-se, por isso, não apenas a adequação temática – por exemplo, mulheres japoneses vestidas com quimonos tocando instrumentos musicais japoneses –, mas o próprio tratamento da superfície. Opôs-se ao *gaikô-shûgi* “teoria-do-brilho-exterior” advocatedo por Kuroda Seiki (1866-1924), seu professor, que viveu muitos anos em Paris e foi o mais influente artista de sua geração.

Assim, se a abertura dos portos do Japão ao ocidente em 1868 influenciou a arte ocidental na composição, na exploração de novas temáticas e novos pontos de vista, com a circulação das estampas ukiyo-e colecionadas por Monet, Manet, van Gogh, Whistler, Boudin, para somente citar alguns, sua influência também se fez sentir no Japão, como o atesta a introdução da pintura a óleo.

A gravura de Munch, tentativa de recriação e adaptação dos métodos colorísticos japoneses, é uma prova no nível técnico do intenso intercâmbio visual de fins do século XIX. Assim também o movimento *Shin Hanga*, “Nova Gravura”, onde os pintores japoneses tentaram se apoderar do processo todo da gravura, eles mesmo cortando a matriz e imprimindo, ou buscando novas formas de impressão, com resultados toscos no início, mas abrindo novas qualidades plásticas.

O internacionalismo, especialmente após a II Guerra Mundial faz-se sentir, naturalmente, em todos os aspectos artísticos: à xilogravura e gravura em metal, essa última introduzida por Shiba Kôkan no século XVIII, somam-se a serigrafia, a litogravura, os processos foto-mecânicos e atualmente a videoarte e a arte por computador. Em termos formais, temas tradicionais como “vistas famosas”, “beldades” são ainda encontradas, principalmente em estilo Nihonga. Muitos artistas renderam-se às questões contemporâneas da arte surrealista, dadaísta, expressionista, construtivista, abstrata, conceitual, concreta, povera, geométrica, tachista, informal, metafórica, pós-moderna. Outros continuam tentando encontrar uma nova japonização das formas e dos formatos contemporâneos. O trabalho de Munakata Shikô (1904-1976) é um testemunho deste embate perene.

## BIBLIOGRAFIA

- AKAI Tetsurô. *Art Japanesque; Nihon no Bi to Bunka - Ukiyo-e to Chônin* (Arte Japonesa: Cultura e Estética Japonesa - Ukiyo-e e os Cidadinos). Tóquio, Kodansha, 1982.
- AKIYAMA Terukazu. *La Peinture Japonaise*. Genebra, Skira, 1977.
- FENELLOSA. Ernest *Epochs of Chinese and Japanese Art*. Nova Iorque, Dover, 1912.
- FUKUDA Kazuhiko. *Ukiyo-e: Edo no Shiki* (Ukiyo-e: As Quatro Estações de Edo). Tóquio, Kawada Shobô Shinsha, 1987.
- HAYASHI Yoshikazu. *Moronobu: Ehon no Kenkyû* (Moronobu: Pesquisa sobre seus Livros de Pinturas). Tóquio, Shinchôsha, 1971.
- KATÔ Shûichi. *Form, Style, Tradition - Reflections on Japanese Art and Society*. Nova Iorque, Kodansha, 1981.
- . *Japon - La Vie des Formes*. Paris, La Biblioteque des Arts, 1992.
- KOBAYASHI Shigeru. *Edo Kaiga II* (A Pintura do Período Edo II ). In Coleção *Nihon no Bijutsu* (A Arte Japonesa), vol. 210. Tóquio, Shibundô, 1979.
- SASAKI Shohei. *Edo Kaiga I* (A Pintura do Período Edo I). In Coleção *Nihon no Bijutsu* (A Arte Japonesa), vol. 209. Tóquio, Shibundô, 1982.
- TSUDA Noritake. *Handbook of Japanese Art*. Nova Iorque, Charles E. Tuttle Co., 1976.
- Coleção *The Heibonsha Survey of Japanese Art.* , 30 vols. Nova Iorque, Heibonsha, s/d



## AS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS ARMÊNIAS

*Chaké Ekizian Costa*

A arte armênia apresenta-se na atualidade como decorrência de duas vertentes: alguns elementos deixados pelos invasores; outros trazidos pelo fluxo migratório dos intelectuais e artistas, fazendo convergir para a arte armênia elementos europeus que são colhidos, no início do século, tanto em Moscou, como na Europa Latina. Nos primórdios de sua história, quando se configura como um conjunto de estados conhecido como Confederação Nairiana, a Armênia se revela como uma ponte, de travessia para o Oriente, para os conquistadores romanos e gregos, persas e árabes. As cruzadas e os mercadores europeus conhecem-na como corredor para as terras santas. Estas passagens e invasões, no território original, não só possibilitam o fortalecimento do espírito dos armênios que têm se mostrado, no decorrer de sua história, como um fênix que sobrevive às tragédias, como também o enriquecimento de sua cultura, por essas influências, como por exemplo, *khatchkar*<sup>1</sup> que tem, originariamente, a função de fechar as criptas funerárias, apresentando-se trabalhada em ricas filigranas, a partir do século IX, período da civilização árabe, na Armênia.

Ainda, conhecida como o primeiro país a adotar, no IV século, o Cristianismo como religião de Estado, a Armênia mostra como acervo igrejas ornamentadas, em sua arquitetura, pela frontalidade de águias ou pelas leas aladas que se confrontam: são marcas mesopotâmicas, em todo território. A arquitetura aponta linhas para o gótico, ficando patente também a produção das miniaturas que tomam configurações diferenciadas entre si, indicando repertório que se estende em enfileiramentos e divisões islâmicos, em composições mandálicas e na frontalidade da figuração bizantina.

Além das influências deixadas pelos estrangeiros e trazidas pelos nativos, que não são excludentes entre si, há os aspectos históricos, que também colaboram para a manifestação de uma arte contemporânea que procura a diferenciação e a singularidade em múltiplas soluções pictóricas.

A obra de vários artistas modernos e contemporâneos nos fazem constatar a afirmação de que há uma destacada produção plástica no país. O processamento se manifesta pela reflexão de sua herança, ainda viva, e sobre a necessidade de agarrar as rédeas da autonomia, no presente.

---

1 Estelas verticais em cruz.

Martiros Sarian é um exemplo palpável desta premissa, pois ele apresenta, em sua obra, um processo construtivo narrando as marcas de sua longa vida enquanto a registra visualmente. Isto o distingue como um artista experimental, arrojado e autônomo, em relação às informações sobre as vanguardas modernistas européias. Biografa-se, inicialmente, habitante da Rússia, de uma família de camponeses armênios, como atento documentarista que testemunha toda a paisagem como beleza. Maravilha-se diante da visão do horizonte e da austeridade e solidão da estepe, a se perder de vista, em casa de seus pais.

Sarian refere-se, em suas memórias, e os desenhos deste tempo o confirmam, que se exercita muito, com qualquer material: lápis preto ou em cores, papel colorido ou branco, em pedaços de papel somados agregados ou não. Em 1898, ao voltar para o rio Sambek, na estepe de Azov, em seu lar desenha tudo o que vê. Os desenhos são referentes aos objetos e instrumentos usados na casa: carroças e enxadas, foices para uso no trabalho do campo, as pessoas e seu cão. Aí parece estabelecer uma via de interesse que pontilha a trajetória da totalidade de sua obra: as pessoas armênias, suas figuras, seus perfis, sua indumentária. É também aí que codifica, graficamente, seu afeto pelos animais que o acompanham em suas telas. A sistemática verificação destas presenças parece refletir que Sarian recorre à fauna, não somente por significar afetuosamente a lembrança de sua infância, mas ainda mais, porque parece ser observada convivendo com a austeridade da vida rústica armênia, onde os domesticados e os selvagens estão presentes. Aí que vê, como pintor agora, a paisagem panorâmica, observando o ritmo minimalista da natureza, em sutis transformações, do tempo contínuo e silencioso, para eclodir em formas e cores múltiplas. Sarian recebe a luz da Armênia como elemento precioso e a cultiva como solução nova e adequada para seu trabalho. Apega-se aos cenários da região; as cores lhe dão alegria e os costumes o surpreendem; as moças com seus olhos e cabelos negros dançam sobre o telhado das casas, com sapatos de madeira e o habitual figurino. Esse encantamento eclode em 1902, quando o repertório pictórico de Sarian se embebe de tais movimentos. A disponibilidade de Martiros abre-lhes horizontes de uma experiência armênia, que se traduz nas constantes modificações em sua arte: novos gestos, novos ângulos de visão, novas cores.

O monumental que Sarian experimenta na Armênia concretiza-se em sua pintura, que caminha por metamorfoses do olhar; manifesta-se na escolha do local para observação do objeto ou cena; as ondulações dos montes da Transcaucásia possibilitam-lhe a observação de um plano elevado, ângulo que aparece em seus quadros, como em *Makravank*<sup>2</sup>, que docu-

---

2 1902, óleo sobre tela, 36x46cm., acervo do Museu M. Sarian, Erevan-Armênia.

menta o empenho de Sarian em procurar novos referenciais. Há, nesta tela, a denúncia de experiências com os novos ângulos do Cáucaso e a verificação de novos gestos.

Terminado o período escolar, afirma ter começado a sua fase mais difícil. Refere-se ao desejo de encontrar uma linguagem que o introduza no compromisso com a arte, que o leve a reconhecer as impressões deixadas pela infância, que lhe permita expressar seus pensamentos sobre seu país, a humanidade e o universo. Entende que os primeiros exercícios gráficos e pictóricos são insuficientes para vivificar essas imagens. Nos últimos meses da Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou pinta quadros que retratam a natureza, os animais e o homem de maneira fantástica. Valorizando a imaginação, Sarian designa os trabalhos deste período, de Contos e Sonhos. Durante este processo de trabalho, concentra-se sobre o Cáucaso, a Transcaucásia e, finalmente, a Armênia. Rememora as caravanas de camelos com guizos, os nômades de rosto bronzeado, descendo dos montes com rebanhos de ovelhas, vacas, búfalos, cavalos, jumentos, cabras; os bazares, a vida da população multicolor; o passo leve das mulheres muçulmanas com véus negros e rosados, em calças negras e tamancos de madeira, a espiar dos telhados planos de casas quadradas; os olhos grandes, escuros e amendoados das armênias. Assim é a cena com que sonha desde a infância.

#### CONTOS DE FADAS E SONHOS SIMBOLISTAS

O simbolismo da Europa espalhou-se pelas artes visuais e penetrou na Rússia que o incorporou, nos caminhos vários e diferenciados de transformação da produção artística, no período pré-revolucionário.

Para compreendê-lo em Sarian, é preciso recorrer às fontes históricas armênias, que se localizam na poesia, cantada por bardos no século XVI. As analogias aparecem quando se lê a Canção deliciosa de Grigor Narekatsi<sup>3</sup> e a Canção de Amor de Grigoris Akhtamartsi (séc. IX). Naapet Kutchak, *ashugh*<sup>4</sup> que tem canções que traduzem a contemplação sutil, a

3 Grigor Narekatsi, in Kamenski, 44 . “Je suis une ville sans tours et sans portes./Je suis une maison où il n’y a pas de feu l’hiver./Je suis une eau amère, et de ceus qui la boivent, / Je peux étancher la soif./ Je suis un jardin desséché./Je suis un champ envahi par les mauvaises herbes./ Je suis la terre préparée par Dieu,/Mais c’est le Diable qui la labouré ce sol.” X<sup>e</sup> siècle.

4 Sarafian, Jorge, *Armenia através de sus poetas* “Essas canciones son compuestas por los *ashugh*, ( da palavra árabe *ashik*) bardos errantes, pero muchas veces, el pueblo mismo las improvisa. Las mujeres tomam parte y una parte brillante en la creación de esas canciones. Canciones contienen todos lo géneros: canción de amor, de cuna, coplas satíricas, oraciones, motivos de danza, canciones de boda, de inmigrantes, cantos históricos nacionales y otras glorificando la naturaleza, alabando los trabajos de la campiña, etc.

beleza do mundo, a celebração cavaleiresca ao amor, o erotismo e a alegria de viver. Em uma das narrações líricas de Kutchak, o herói conta que sua bem amada “bebe em uma taça azul, sentada sob a árvore e celebra as delícias das carícias e do vinho com palavras armênicas.”<sup>5</sup> O intrometimento no território da literatura registra alguns pequenos contos de fadas, atestando o envolvimento de Sarian com uma Armênia simbolista que ecoa, a que ele vê e pinta.

#### LAGARTIXA<sup>6</sup>

*Lagartixa, que gostas do beijo do sol. Enlangueces-te docemente nos seus raios e tens sonhos feitos de raios cerúleos, em que vês o príncipe dos lagartos em cavernas de âmbar. Em traje versicolor, ele deixa os seus palácios e, por entre flores multicolors, vai para uma pedra branca a banhar-se nos raios dourados do sol.*

Os seus escritos se espelham nos antecedentes poéticos da literatura armênia. Mais do que nos escritos é em sua pintura que se pode localizar signos, cuja ancestralidade está nas antigas miniaturas persas do século XVI, que indicam abordagens que Sarian mantém com seus trabalhos. Parece ser fundamental, nesta incursão simbolista de Sarian, a apreciação do pintor por estas miniaturas onde se mira, para em várias ocasiões, resolver a atuação de seus personagens. É com o simbolismo que Sarian rompe com as práticas pictóricas da Escola de Moscou. Não valoriza somente o aspecto imaginário e temático das miniaturas persas, mas também o seu visual. Comparando-as à obra de Sarian entre 1901 e 1908, reconhecem-se as marcas com que resgata esses documentos: as transparências violáceas e azuladas da paisagens constroem a leveza que foge à realidade, dura e acinzentada, como da rochosa paisagem armênia; o artista explicita recursos raros de composição, de localização inusitada de personagens, e de ruptura conseqüente com as referências acadêmicas do claro-escuro. Vê-se que as trocou pela transparência das aguadas da aquarela, encarregadas das leves e etéreas paisagens. São cenas que não conseguimos colher em nossas mãos porque nos escapam como vapores e são vulneráveis ao vento que, a qualquer momento, pode dissipá-las. É em seu período simbolista, que localiza os elementos das miniaturas islâmicas do século XVI, que se manifestam pincelagens que não permitindo reconhecimento imediato da figura exigem um olhar de adivinhação, assombrado. Propõe-se aqui a possibilida-

---

5 Sarafian, J. op. cit.

6 Tradução Nóe Silva

de de que o fantástico é reforçado, na obra de Sarian, quando se verificam seus contos introduzindo na visualização do irreconhecível:

*A PEDRA LUZ ( história fantástica)*

*Há uma pedra branca em um bosque sagrado e, sobre ela, uma pedra-luz. A esse soto sagrado iam pessoas escutar as histórias fantásticas da terra, atentos ao estranho farfalhar das folhas e à pálida luz da pedra. Ao caírem as trevas da noite, à pedra luminosa iam sacerdotes brancos e entregavam-se a danças loucas e mágicas. Ao caírem as trevas da noite, iam sacerdotes negros. Eles compreendiam aquela luz. Ficavam simplesmente calados.*

*O homem representa uma partícula microscópica do Universo, o Eu, encerrado nele, constitui o próprio Universo; somente por meio do homem, a Natureza tomará consciência da sua grandeza e insignificância. Para cada pessoa existe uma beleza a ela peculiar, que ela compreende e de que ela vive. O mundo é belo.*

Na década de 30, Sarian ainda recorre aos índices islâmicos das miniaturas. São trabalhos que apontam o ritmo e a dinâmica da miniatura persa, com seu colorido intenso e uniforme. A divisão da superfície da tela em muitos e movimentados planos, de alto a baixo, é trabalhada por enfileiramentos da mesma figura. Também não é de todo impossível que os animais da miniatura armênia sejam igualmente referência para inúmeras pinturas do artista, pois em seu trabalho insere no mesmo plano todos os seres: animais e vegetais compartilham os mesmos momentos. Encontramos vicunhas, camelos, cachorros etc.

O percurso de Sarian no simbolismo pressupõe os registros gráficos anteriores, realizados entre 1897 e 1902, desde que, estudando em Moscou, de volta para Sambek em férias, descobre a Armênia. Estes desenhos são a base observacional da elaboração dos personagens das aquarelas simbolistas, entre 1903-1908. Não sendo fortuito o sinal deixado por sua infância no campo, prefere-se considerar que os registros observacionais são os principais indicativos da presença de animais na futura pintura de Martiros Sergueievitch, que emenda pedaços de papéis vários, denotando uma atitude flexível e íntima com a arte visual, permitindo-lhe aceitar qualquer suporte para exercitar-se. Esses desenhos configuram-se como um arsenal de recursos em que o artista conduz ao campo do imaginário, trazendo situações narrativas, muitas vezes fantásticas, onde não fica esclarecida a seqüência, mas situam o observador no simbolismo. Transforma-as em experiências que também lhe possibilitam refletir sobre a técnica: em algumas

telas, a cor da aquarela é colocada a lápis após o esboço, cujos riscos se evidenciam como contornos das casas, dos personagens e das figuras, muitas vezes, colaborando também com um outro plano: o da construção do espaço.

A aquarela, que permite fluidez e flexibilidade, contempla a mudança mais importante de Sarian: o claro-escuro dá lugar ao cromatismo. A utilização das cores se multiplica e torna-se um recurso poderoso em sua obra, pois ele as usa de maneira intensa, confrontando os contrastes e extrapolando a realidade. Explicita-se assim, um processo que inicia esta construção: neste período de Sarian, há o cruzamento de várias referências, que atuam subvertendo a expectativa, desterritorializando o olhar, provocando um salto no olhar, que é lançado ao território visionário. Consta-se uma atitude investigadora que surpreende pelos resultados que constrói na plasticidade de sua obra. Na totalidade da obra de Sarian, explicita-se que são descritos momentos de costume, da arquitetura e da paisagem armênia, assim como ela está sendo sempre visualizada.

Outro nome pronunciado com grande respeito na Armênia é o de Minas Avetissian. Durante quinze anos, Minas criou uma pintura fovista armênia. Discípulo de Sarian, trabalhou uma temática urbana, que retrata o rompimento dos laços seculares do modo de vida e a ansiedade que toma conta das pessoas frente às mudanças contínuas nas relações homem/mulher, introduzindo em sua pintura uma condição dramática. A saturação cromática na obra de Minas faz vibrar as formas, que, sem contorno, vivificam-se em sintonia de cores.

George Yakulov, nascido em Tbilissi, na Geórgia, expressa-se primeiramente no teatro, como cenógrafo. Revolucionou os espetáculos de Diaghilev, com seus cenários. Em suas viagens à China e à Itália, o pintor Yakulov assimilou a arte oriental e da alta renascença, manifestando-se por linhas melódicas e pela composição espacial. Espalhando suas figuras sobre um mesmo plano e trabalhando meticulosamente toda a superfície da tela, o artista conseguiu grande movimento em suas pinturas e as saturou cromaticamente.

Na apresentação destes três pintores ficam explícitas as premissas levantadas anteriormente: a arte armênia apresenta, modernamente, as vertentes herdadas dos povos antigos e outras aceitas pelo nomadismo intelectual dos artistas da atualidade armênia. Fica patente que não há o naturalismo, nem o realismo. Mantidos os legados, há uma fiel dedicação aos recursos que a própria Armênia lhes dá: a luminosidade, a cor e a liberdade de se utilizar de um recurso plástico de forma pessoal e singular.

## BIBLIOGRAFIA

- APKARIAN, K.V. *Madenataran Erevan*. Edições da República Armênia, 1962.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Buenos Aires, Eudeba, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. R.Janeiro, Tempos Brasileiros, 1975.
- CHASE, Charles. *Fauve et leur temps*, Lausanne. Bibliotheque des Arts.
- CHIPP, Herstel B. *Teorias da Arte Moderna*. S.Paulo, Martins Fontes, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Collection Vue de la Texte aux Editions de la Différence, 1984.
- FELS, Florent. *L'Art Vivant*, Genebra. Ed. Pierre Gailles, 1956.
- FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. S. Paulo, Perspectiva, 1965.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Symbolist Art*. New York, Thames and Hudson, 1985.
- MAHLEVITCH, K. *De Cézanne au Suprematisme*. Lausanne, L'âge d'homme, 1977.
- MATISSE, Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, 1972.
- MERLEAU-PONTY. *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1986.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. R. de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984.
- PEDROSA, Mario. *Panorama da Pintura Moderna*. R. de Janeiro.MEC, 1952.
- PEUVSNER, Nikolaus. *Pioneiros do Desenho Moderno*. Lisboa, Ulisséa.
- RÉAU, Louis. *L'Art Russe*, Marabout université. Paris, 1968.
- SANTAELLA, Lucia. *Por uma classificação da linguagem visual*. FACE, S.Paulo, Educ, 1989.
- SARAB'YANOV, Dimitri W. *Russian Art from Neoclassicism to the avant-garde painting, sculpture, architecture*.
- TEIXEIRA COELHO NETO, José. *Moderno, Pós Moderno*. Porto Alegre, L&PM EDITORES s/a, 1986.
- TELES, Gilberto M. *Vanguardas Européias e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, 1982.
- VENTURI, Leonello. *Four steps toward Modern Art: Giorgione, Caravaggio, Monet et Cézanne*. New York, Columbia University Press, 1956.
- ZOLA, Emile. *A batalha do Impressionismo*. R. de Janeiro, ed.Paz e Terra, 1989.
- CATÁLOGOS E CADERNOS DE ARTE  
"Les cahiers du Musée National d'Art Moderne, Moderne, Modernité, Modernisme. Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.  
New Perspectives, The Avant Garde in Russia 1910-1963.

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- DRAMPIAN, R.K. *Martiros Sarian*, Erevan, Instituto de Arte Soviética, 1960.
- GRAY, Camilla. *L'avant garde russe dans l'Art Moderne: 1863-1922*. Lausanne, La cité des Arts, Ed. l'Âge d'Homme.
- KAMENSKI, A.A. *Realização e Catalogação Khatchatrian Ch. G. e Mirzoian, L.L. Martiros Sarian - peinture, aquarelles, dessins, illustrations, travaux théatreaux*. Austria ed.d'Art Leningrad-1976.
- KHATCHATRIAN, Ch. G. (organizador) *M. Sarian*. Erevan, Sovetakan grogh, 1980.
- \_\_\_\_\_. (seleção e textos) *Selected Works*. Moscow, Sovetsky Khudozhnik Publishers, 1983.
- KHAZRIAN, Mania e Aghassian, Ararad. *Martiros Sarian, análise da vida e da obra*. Erevan, Biblioteca da R.S.S.A.
- SARIAN, Martiros. *Fragments de Ma Vie*. ed. du Progrés, 1976.
- Flowers. Moscow, Sovetsky Khudozhnik Pub.1987.
- Sobre a Arte. Erevan, Sovetakan Grogh, 1987.

# ÁRABE-PORTUGUÊS - ASPECTOS CONTRASTIVOS NO PLANO FONOLÓGICO: ALGUMAS IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS

*Safa Alferd Abou Chahla Jubran\**

## 1. INTRODUÇÃO

Dado o caráter de artigo, pressupõem-se conhecidos:

a) os postulados estruturalistas no que se refere à língua, tais como: a língua é um sistema, em que os elementos funcionam conforme leis e de modo sincrônico; é um meio de comunicação, um fenômeno social.

b) os conceitos de língua, articulação, fonema, distinção, traço pertinente, comutação, neutralização e outros termos relacionados com a análise fonológica.

A descrição de ambas as línguas procurou submeter os elementos de cada uma aos mesmos critérios e técnicas. Isto posto, selecionaram-se, para fins de artigo, as características relevantes a respeito dos fonemas, de seus traços pertinentes, dos alofones, da distribuição, da neutralização, da sílaba e da base articulatória de cada língua.

## 2. SÍMBOLOS UTILIZADOS NA TRANSCRIÇÃO

2.1 vogais:	a	posterior, aberta, oral	
a	central, aberta, oral	ɤ	posterior, semi-fechada, oral
a:	central, aberta, oral, longa	e	central, aberta, oral
i	anterior, fechada, oral	2.2 semivogais	
i:	anterior, fechada, oral, longa	w	velar, oral
u	posterior, fechada, oral	y	palatal, oral
u:	posterior, fechada, oral, longa.	2.3 consoantes	
ã	central, semi-fechada, nasal	p	oclusiva, bilabial, surda, oral
í	anterior, fechada, nasal	b	oclusiva, bilabial, sonora, oral

ũ	posterior, fechada, nasal	t	oclusiva, linguodental, sonora, oral, não enfática
e	anterior, semi-fechada, oral	ʈ	oclusiva, linguodental, surda, oral, enfática <sup>1</sup>
õ	posterior, semi-fechada, oral	d	oclusiva, linguodental, sonora, oral, não enfática
ẽ	anterior, semi-fechada, nasal	ḍ	oclusiva, linguodental, sonora, oral, enfática
o	posterior, semi-fechada, nasal	k	oclusiva, velar, surda, oral
ε	anterior, semi-aberta, oral	g	oclusiva, velar, sonora, oral
ɔ	posterior, semi-aberta, oral	q	oclusiva, uvular, surda, oral
æ	anterior, semi-aberta, oral	f	fricativa, labiodental, surda, oral
i	central, fechada, oral	v	fricativa, labiodental, sonora, oral
l	lateral, alveolar, sonora, oral	m	oclusiva, bilabial, sonora, nasal
ļ	lateral, alveolar, sonora, oral, enfática	n	oclusiva, dental, sonora, nasal
ɭ	lateral, velar, sonora, oral	ṇ	fricativa, palatal, sonora, nasal
r	vibrante simples, alveolar, sonora, oral	ʃ	fricativa, palatal, surda, oral
ɾ	vibrante múltipla, alveolar, sonora, oral	ʒ	fricativa, palatal, sonora, oral
ʀ	vibrante múltipla, alveolar, sonora, oral	θ	fricativa, interdental, surda, oral
ʁ	vibrante múltipla, apico-alveolar, oral	ð	fricativa, interdental, sonora, oral, não-enfática
s	fricativa, alveolar, surda, oral,	ð̣	fricativa, interdental, sonora, oral, enfática
ʂ	fricativa, alveolar, surda, oral, enfática	h	fricativa, laríngea, surda, oral
z	fricativa, alveolar, sonora, oral	ɦ	fricativa, faríngea, surda, aspirada
ʒ	fricativa, alveolar, sonora, oral, enfática	ɣ	fricativa, velar, sonora, oral
ʕ	lateral, palatal, sonora, oral	ħ	fricativa, faríngea, surda, oral

1 A ênfase é uma característica articulatória comum nas línguas semíticas. Consiste num arredondamento da raiz da língua, ocasionando um deslocamento da laringe mediante a dilatação da passagem. O fenômeno aparece na literatura com outros nomes, tais como: Velarização ou faringalização enfática. Em árabe é um traço distintivo.

dʒ	africada	x	fricativa, velar, surda, oral
tʃ	africada	ʕ	fricativa, faríngea, sonora, oral
		ʔ	oclusiva, laríngea, surda, oral

### 3. DESCRIÇÃO DO ÁRABE

#### 3.1 SISTEMA VOCÁLICO

É composto de seis vogais: /a/, /i/, /u/, /aː/, /iː/ e /uː/. Note-se que o traço breve/longa é que diferencia os três primeiros elementos dos três últimos; fato este estabelecido pela quantidade ou duração da vogal. No que se refere à distribuição das vogais, todas podem ocorrer no meio ou no final de sílabas e palavras, mas nunca no início dessas.

##### 3.1.1 ALOFONES

/a/	[a]	ocorre sempre quando contígua às consoantes enfáticas, ex: [ʃaff] ‘classe’
	[æ]	ocorre sempre, exceto quando contígua às consoantes enfáticas, ex: [mæn] ‘quem’
/aː/	[aː]	ocorre sempre quando contígua às consoantes enfáticas, ex: [taːra] ‘voar’
	[æː]	ocorre sempre, exceto quando contígua às consoantes enfáticas, ex: [læː] ‘não’
/i/	[i]	ocorre sempre, exceto quando contígua às consoantes enfáticas, ex: [min] ‘de’
	[iː]	ocorre sempre, quando contígua às consoantes enfáticas, ex: [d̪iːrs] ‘dente’
	[e]	variante livre, em posição final da palavra.
/iː/	[iː]	ocorre sempre, exceto quando contígua às consoantes enfáticas, ex: [fiːl] ‘de’
	[iː]	ocorre sempre, quando contígua às consoantes enfáticas, ex: [ʃiːn] ‘China’
/u/	[u]	ocorre sempre.
	[o]	variante livre, em posição final da palavra.

### 3.1.2 NEUTRALIZAÇÃO

A neutralização vocálica em árabe é muito rara e inclui-se no campo morfofonológico. Deixa de ser mencionada aqui, pela irrelevância a esta descrição -por não ser uma característica puramente fonológica.

### 3.1.3 GRUPOS VOCÁLICOS:

Existem em árabe seqüências vocálicas expressas por ditongos decrescentes e crescentes e tritongos. Os ditongos decrescentes restringem-se a dois, /aw/ e /ay/, como em /nawm/ ‘sono’ e /zayt/ ‘azeite’, quanto aos crescentes aparecem em número maior, como segue:

/wa/	/walad/	‘menino’
/wu/	/wju:h/	‘rostos’
/wi/	/wifa:q/	‘acordo’
/wa:/	/hiwar:/	‘diálogo’
/wi:/	/takwi:n/	‘formação’
/wu:/	/ta:wu:s/	‘pavão’
/ya/	/yati:m/	‘órfão’
/yu/	/yuqa:lu/	‘diz-se’
/yi/	/sayyid/	‘senhor’
/ya:/	/baya:m/	‘declaração’
/yu:/	/buyu:t/	‘casas’
/yi:/	/tamyi:z/	‘diferenciação’

Embora raros, nota-se a ocorrência de alguns tritongos, como /yay/ em /yay asu/ ‘desesperar-se’ e /wa:w/. Frise-se que o árabe não apresenta hiatos.

## 3.2 SISTEMA CONSONANTAL

O árabe apresenta 27 fonemas consonantais. São eles: /b/, /f/, /m/, /n/, /t/, /d/, /t̤/, /d̤/, /θ/, /ð/, /ð̤/, /s/, /s̤/, /z/, /ʃ/, /ʒ/, /x/, /l/, /l̤/, /h/, /h̤/, /ɣ/, /x/, /k/, /q/, /ʕ/, /ʕ̤/.

Note que /p/ e /v/ não existem em árabe, mas em contrapartida, registra-se a presença de vários fonemas não existentes em português, como as enfáticas e as chamadas, genericamente, de guturais.

### 3.2.1 ALOFONES

/t/ [t] [t <sup>h</sup> ] (aspirada) <sup>2</sup>	ocorre sempre, exceto nas situações descritas abaixo. ocorre somente no começo da sílaba tônica e na posição final do vocábulo: /tu:t/ [t <sup>h</sup> u:t <sup>h</sup> ] ‘amora’.
/k/ [k] [k <sup>h</sup> ] (aspirada)	ocorre sempre, exceto nas situações descritas abaixo. ocorre somente no começo da sílaba tônica e na posição final do vocábulo: [k <sup>h</sup> æ:f] ‘letra’; [sæmæk <sup>h</sup> ] ‘peixe’.
/b/ [b] [p]	ocorre sempre, exceto na situação descrita abaixo. ocorre somente antes de consoantes surdas ex: /ħabs/[ħæps] ‘prisão’.
/r/ [r] [r̥]	ocorre quando seguida de /i/. ocorre quando seguida pelas vogais /a/ e /u/, ex: /rabb/ [r̥abb], /ruddu/ [r̥uddu:] respectivamente, ‘Senhor’ e ‘devolvem’; e quando próxima às enfáticas, ex: /ḍaraba/ [ḍaraba] ‘bateu’.
/z/ [z] [g] [dʒ]	ocorre sempre variante regional, ocorre no falar do Cairo (Egito). variante regional, ocorre em algumas regiões do Líbano, da Tunísia, do Marrocos e no Sul da Argélia.
/ð/ [ð] [z̥]	variante regional, ocorre no Egito e em algumas regiões do Levante. variante regional, ocorre em algumas regiões do Egito, da Síria e do Líbano.

### 3.2.2 NEUTRALIZAÇÃO

Não ocorre a neutralização de consoantes em árabe.

### 3.2.3 GRUPOS CONSONANTAIS

Embora todas as consoantes árabes possam ocupar posição inicial em sílabas ou palavras, jamais teremos encontros consonantais no início dessas. Ao passo que, tanto no meio, quanto no final da palavra, todas as consoantes podem formar grupos de duas, produzindo combinações diversas.

2 A **Aspiração** é um sopro em nível laríngeo; normalmente é surda.

Vale ressaltar, ainda, que as consoantes que constituem grupos mediais serão sempre pertencentes a sílabas contíguas, enquanto aquelas que constituem grupos finais pertencerão à mesma sílaba<sup>3</sup>. Veja exemplos de ambas as ocorrências:

/zr/	/mazraʕat/	‘fazenda’
/ʕr/	/maʕrif/	‘banco’
/m/	/muʕmis/	‘ensolarado’
/kt/	/maktu:b/	‘carta, escrito’
/ʕf/	/naʕfuru/	‘perdoamos’
/hk/	/maʕkamat/	‘tribunal’
/rθ/	/ʕarθ/	‘arar’
/rʒ/	/marʒ/	‘campo’
/rʔ/	/marʔ/	‘sujeito’
/rq/	/barq/	‘relâmpago’
/bz/	/xubz/	‘pão’
/sb/	/kasb/	‘lucro’

Em termos distribucionais, embora todas as consoantes possam ocorrer em todas as posições da palavra e participar de seqüências – exceto em início de palavra e de sílaba – nota-se que algumas combinações não ocorrem no árabe padrão, tais como: grupos envolvendo /b/ e /f/ como /bf/, /bm/, /fb/, /fm/, mas /fh/ pode ocorrer medialmente, como em /maʕhuùm/. O mesmo acontece com relação a grupos como /nr/, /nl/, /rl/ e /lr/. Os fonemas /k/ e /q/, /ʕ/ e /x/ não formam grupos consonantais entre si, e nem com /h/, /ð/ e /ð/.

### 3.3. GEMINAÇÃO

Em árabe, a geminação é relevante por distinguir signos. Teoricamente, todas as consoantes árabes podem sofrer redobro. Ressalte-se que

3 Esses grupos poderão tornar-se mediais se as palavras às quais pertencem forem marcadas pelo caso. Lembramos que: **-u(n)**, acrescentado a cada uma delas, representa a marca do *nominativo* em árabe, *kalbun* e assim por diante, **-a(n)** e **-i(n)** marcam, respectivamente, os dois casos *acusativo* e *genitivo*. a uso do **(n)** mostra que o nome em questão é indeterminado ou indefinido. Note-se, no uso que omite a vogal do caso, o aparecimento de uma vogal *epentética*, que separa os elementos do grupo consonantal, por exemplo: /kalb/ > /kal(i)b/ e /ðumq/ > /ðum(u)q/. Isto leva a crer que a ocorrência de grupos consonantais no final da palavra é instável.

tal fenômeno distingue-se da consoante longa pela tensão: a consoante geminada dá sempre a impressão de dualidade; a longa possui uma tensão única. Os exemplos abaixo evidenciam a relevância do fenômeno:

/jama:l/-/jamma:l/	‘beleza’- ‘condutor de camelo’
/kasara/-/kassara/	‘quebrar’- ‘triturar’

Note-se que a geminada em árabe ocorre em contexto intervocálico; as duas vogais que a ladeiam podem ser de natureza diferente, como em: /muÖallim/ ‘professor’.

### 3.4. NATUREZA SILÁBICA

São oito padrões silábicos, em árabe: CV, CVC, CVCC, VV, CVV, VVC, CVVC e VVV, como em: /kataba/, /nar/, /ilm/, /yati:m/, /nary/, /xiyaùr/, /zayt/ e /yay/asu/;<sup>4</sup> respectivamente, ‘escreveu, fogo, ciência, órfão, flauta, escolha, azeite e desesperar-se’.

### 3.5. BASE ARTICULATÓRIA

O conjunto de hábitos articulatórias que caracteriza cada língua molda-se nessa base. Ressalte-se que esse aspecto tem um papel significativo, num processo de ensino/aprendizagem. Destarte, pode-se dizer que, no sistema fonético do árabe:

- a) a base articulatória é tensa;
- b) a zona de articulação gutural é importante;
- c) o ponto de articulação das consoantes enfáticas é importante;
- d) as fossas nasais não são solicitadas na articulação de vogais;
- e) a distinção da duração das vogais é importante.

## 4. DESCRIÇÃO DO PORTUGUÊS

### 4.1 SISTEMA VOCÁLICO

São 12 os fonemas vocálicos em português, 7 orais e 5 nasais: /a/, /e/, /i/, /ɛ/, /o/, /ɔ/, /u/, /ã/, /ẽ/, /ĩ/, /õ/, /ũ/.

4 Em todos os padrões descritos acima, a vogal tanto pode ser breve ou longa, exceto nos padrões: CVCC e CVVC, em que somente a vogal breve pode ocupar o lugar de V.

#### 4.1.1. ALOFONES

/a/	[a]	em sílaba tônica diante de fonema oral.
	[ɑ]	em sílaba átona, diante de fonema oral.
	[ɐ]	em sílaba átona final (enunciado reduzido, mais fraco de que o anterior)
		Exemplo: /batata/ > [batatɐ]
[ɣ]		diante de consoante nasal da sílaba seguinte, ex: [ɣmu]

#### 4.1.2 NEUTRALIZAÇÃO E ARQUIFONEMA

Esse fenômeno ocorre em português, atingindo as seguintes vogais:

/e/ e /i/ → /I/, em posição átona final. Ex: /somêI/;  
/o/ e /u/ → /U/, em posição átona final. Ex: /estadU/;  
/ɛ/ e /e/ → /E/, em posição átona. Ex: /lEvadU/;  
/ɔ/ e /o/ → /O/, em posição átona. Ex: /zOgaR/.

#### 4.1.3 GRUPOS VOCÁLICOS

Existem em português ditongos – crescentes e decrescentes – e tritongos:

- ditongos crescentes orais: /wa/, /we/, /wɛ/, /wi/, /wo/, /wɔ/, /ya/, /ye/, /ye/, /yo/, /yɔ/ e /yu/, com flutuação de pronúncia.
- ditongos decrescentes orais: /aw/, /ew/, /ew/, /íw/, /ow/, /ay/, /ɛ, ey/, /ɔy/, /oy/, e /uy/.
- ditongos crescentes nasais: /wã/, /wẽ/, /wĩ/, /yã/, /yẽ/, /yõ/ e /yũ/.
- ditongos decrescentes nasais: /ãw/, /ãy/, /õy/, /ẽy/ e /ũy/.
- tritongos orais: /way/, /wey/, /waw/, /wiw/ e /wow/.
- tritongos nasais: /wãw/, /wẽy/ e /wõy/.

### 5. SISTEMA CONSONANTAL

São 19 fonemas consonantais: /b/, /p/, /t/, /d/, /k/, /g/, /f/, /v/, /m/, /n/, /s/, /z/, /ʒ/, /ʃ/, /l/, /r/, /ʁ/, /ɲ/ e /ʎ/.

## 5.1 ALOFONES<sup>5</sup>

/k/	[k]	
	[k <sub>1</sub> ]	ocorre diante de uma vogal anterior, como em [k <sub>1</sub> iU] e [g <sub>1</sub> ia].
	[k <sub>2</sub> ]	ocorre diante da vogal /a/, como em [k <sub>2</sub> arU].
	[k <sub>3</sub> ]	ocorre diante de vogal posterior, como em [k <sub>3</sub> usta].
/g/	[g]	
	[g <sub>1</sub> ]	ocorre diante de uma vogal anterior, como em [g <sub>1</sub> ia].
	[g <sub>2</sub> ]	ocorre diante da vogal /a/, como em [g <sub>2</sub> alU].
	[g <sub>3</sub> ]	ocorre diante de vogal posterior, como em [g <sub>3</sub> ula].
/d/	[d]	ocorre sempre exceto diante de /i, î, y/, como em [dadu].
	[dʒ]	ocorre diante de /i, î, y/, como em: [dʒireytU].
/t/	[t]	ocorre sempre exceto diante de /i, î, y/, como em [tasa].
	[tʃ]	ocorre diante de /i, î, y/, como em [tʃira].
/l/	[l]	ocorre diante de vogal em posição inicial, como em [lata].
	[ʎ]	ocorre após qualquer vogal, em posição final, como em [aʎtU].

## 5.2 NEUTRALIZAÇÃO

Ocorrem, em português, alguns casos de neutralização consonantal, veja os exemplos:

/r/ e /r̄/ → /r̄/ — em posição inicial ou final da sílaba, porém, nunca, intervocálica. Ex.: /r̄atU/ e /pastār̄L/

5 Deixamos de mencionar aqui as inúmeras variantes livres e regionais que existem em português, por não serem características à descrição fonológica, registramos, contudo —por serem mais frequentes—, algumas variantes do /r̄/: [x], [ʁ] e [h].

/r/ e /r/ → /R/ — em posição medial na sílaba, formando grupo com outra consoante. Ex.: /pratu/;

/s/ e /z/ → /S/ — em posição final absoluta ou em final de sílaba interna fechada. Ex.: /maʃ/ e /deʃti/;

/l/ e /w/ → /W/ — em posição final absoluta, ou em final da sílaba interna fechada (posição pós-vocálica). Ex: /brasiW/ e /aWtu/.

### 5.3 GRUPOS CONSONANTAIS

Ocorrem, em português, grupos consonantais iniciais formados de uma oclusiva ou uma fricativa, mais uma lateral ou vibrante, como em: /briza/ e /klima/.

No meio da palavra, existem grupos separados por sílabas contíguas, como em: /kar-ta/, e outros pertencentes à mesma sílaba, com em: /li-vro/, /pers-pikaS/.

No final de palavra e sílaba, raros são os grupos consonantais, conquanto existam, como em : /biseP/ e /torakS/.

Note-se ainda o aparecimento, em nível de grafia, de alguns grupos; referimo-nos aqueles que ocorrem separados por um [i] átono, como em /aʃta/, ritmo/ e /adʲvogado/.

### 5.4 NATUREZA SILÁBICA

20 padrões silábicos foram registrados no português: V, CV, VC, CVC, CCV, CVCC, CCVC, VV, VV, VVV, VVC, VVC, CVV, CVV, CVVC, CVVC, CCVV, CVVV, CCVVC, CVVV, como em, respectivamente: /a/, /na/, /oS/, /for-na-da/, /kla-vl/, /perS-pi-kaS/, /treS/, /yo-yo/, /ey-ʃU/, /waw/, /aws-tra-lya/, /yo-yoS/, /kay/, /a-gwa/, /pawS/, /kwar-tU/, /Klaw-dyU/, /sa-gwãw/, /grawS/ e /kwayS/.

### 5.5 BASE DE ARTICULAÇÃO

A base de articulação do português apresenta as seguintes características:

- a) mais ou menos tensa; as consoantes tendem a uma articulação fraca;
- b) a zona gutural não é importante; a zona palatal, sim;
- c) as fossas nasais são solicitadas na articulação de vogais.

## 6. QUADRO CONTRASTIVO

Antes de estabelecer um quadro contrastivo que privilegiará as diferenças, registram-se as seguintes semelhanças:

a) fonemas existentes nas duas línguas: /a/, /i/, /u/, /b/, /f/, /m/, /n/, /t/, /d/, /l/, /r/, /k/, /z/, /ʃ/, /w/ e /y/.

b) traços pertinentes: oclusiva, fricativa, lateral, vibrante, nasal; bilabial, labiodental, linguodental, alveolar, palatal, velar; central, média, aberta, fechada, semi-fechada; surda, sonora e oral.

c) Padrões silábicos existentes nas duas línguas: CV, CVC, CVCC, ṾV, CṾṾ, ṾVC e CṾṾṾ.

### ÁRABE

#### a) INVENTÁRIO:

Fonemas totais: 35

27 consoantes, 6 vogais e 2 semivogais.

#### b) FONEMAS EXISTENTES EM *ÁRABE* E NÃO EM PORTUGUÊS:

/ʔ/  
/ʕ/  
/d̥/  
/θ/  
/ð/  
/ð̥/  
/h/  
/ħ/  
/x/  
/ʃ̥/  
/t̥/  
/ʔ̥/  
/q/  
/l̥/  
/aː/  
/iː/  
/uː/

### PORTUGUÊS

#### a) INVENTÁRIO:

Fonemas totais: 33

19 consoantes, 12, vogais e 2 semivogais

#### b) FONEMAS EXISTENTES EM PORTUGUÊS E NÃO EM *ÁRABE*:

/r̃/  
/p/  
/g/  
/v/  
/ñ/  
/ʎ/  
/ã/  
/e/  
/ɛ/  
/o/  
/ɔ/  
/õ/  
/ĩ/  
/ũ/

**c) TRAÇOS PERTINENTES EXISTENTES EM ÁRABE E NÃO EM PORTUGUÊS: a duração da vogal é pertinente.**

\_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_.

**c) TRAÇOS PERTINENTES EXISTENTES EM PORTUGUÊS E NÃO EM ÁRABE:**  
 é pertinente o traço **nasal** para a vogal. são pertinentes os traços semi-aberta e semi-fachada para a distinção dos signos.

\_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_.

a **ênfase** é um traço pertinente.

a **geminção** é pertinente.

**d) ALOFONES:**

combinatórios

/t/: [t], [tʰ].

/k/: [k], [kʰ].

/b/: [b], [p].

/r/: [r], [r̥].

/a/: [a], [æ].

/a/: [a:], [æ:].

/i/: [i:], [i:].

Livres ou regionais: os mais característicos

/ʒ/: [ʒ], [g] e [dʒ].

/ð/: [ð], [z].

/i/: [i] e [e].

/u/: [u] e [o].

**e) ARQUIFONEMA:**

Não existente.

**f) DISTRIBUIÇÃO DOS FONEMAS CONSONANTAIS:**

**Em palavras:**

posição inicial: todas

posição medial: todas

posição final: todas

**Em sílabas:**

posição inicial: todas.

posição medial: nenhuma.

**d) ALOFONES:**

combinatórios

/k/: [k], [k₁], [k₂], [k₃].

/g/: [g], [g₁], [g₂], [g₃].

/d/: [d], [dʒ].

/t/: [t], [tʃ].

/l/: [l], [ɫ].

/a/: [a], [ɑ], [ɛ], [ɤ].

Livres ou regionais: os mais característicos

/r/: [r̥], [r̥h], [ɾ] e [x].

**e) ARQUIFONEMA:**

/l/, /U/, /E/, /O/, /R/, /R̥/, /S/, /W/.

**f) DISTRIBUIÇÃO DOS FONEMAS CONSONANTAIS:**

**Em palavras:**

em posição inicial: todas

em posição medial: todas

em posição final: /R/, /l/e /S/.

**Em sílabas:**

posição inicial: todas.

posição medial: nenhuma, exceto /l/ e /r/ como o segundo elemento de

posição final: todas.

**g) DISTRIBUIÇÃO DOS FONEMAS VOCÁLICOS:**

**Em palavras:**

posição inicial: nenhuma.

posição medial: todas.

posição final: todas.

**Em sílabas:**

posição inicial: nenhuma.

posição medial: todas.

posição final: todas.

**h) GRUPOS CONSONANTAIS:**

todas as consoantes podem formar grupos.

**i) DISTRIBUIÇÃO DOS GRUPOS CONSONANTAIS:**

**Em palavras:**

posição inicial: nenhum.

posição medial: todas as consoantes podem formar grupos, porém sempre separáveis.

posição final: todas as consoantes podem formar grupos.

**Em sílabas:**

posição inicial: nenhum.

um encontro consonantal.

posição final: /R/, /l/ e /S/.

**g) DISTRIBUIÇÃO DOS FONEMAS VOCÁLICOS**

**Em palavras:**

em posição inicial: todas.

em posição medial: todas.

em posição final: todas.

**Em sílabas:**

posição inicial: todas.

posição medial: todas.

posição final: todas.

**h) GRUPOS CONSONANTAIS:**

bom número de consoantes formar grupos inseparáveis constituídos de uma oclusiva ou fricativa seguidas por uma lateral ou vibrante. Encontros com /rs/ e /ls/ são possíveis.

**i) DISTRIBUIÇÃO DOS GRUPOS CONSONANTAIS:**

**Em palavras:**

posição inicial: /bl/, /dl/, /kl/, /gl/, /pl/, /vl/, e /br/, /dr/, /kr/, /gr/, /pr/ e /tr/ numa posição pré-vocálica. Além disso observa-se a ocorrência, embora rara, de /pt/, /pn/, /ks/ e /ps/.

posição medial: alguns encontros dênticos ao que ocorrem na posição anterior, além de /tl/ e /vr/, além dos existentes em sílabas contínuas

posição final: /pS/, /kS/ como em /bisipS/ e /torakS/.

**Em sílabas:**

posição inicial: os mesmos que ocorrem na mesma posição em palavras.

posição medial: nenhum.  
 posição final: todas as consoantes podem formar grupos inseparáveis em sílabas dentro de palavras não marcadas pelo caso. Em caso contrário, não existirão.

**GRUPOS VOCÁLICOS:**  
 Apenas ditongos orais.

2 decrescentes: /aw/ e /ay/.

\_\_\_\_\_.

12 crescentes: /wa/, /wa:/, /wi/, /wi:/, /wu/, /wu:/, /ya/, /ya:/, /yi/, /yi:/, /yu/ e /yu:/, sem flutuação de pronúncia.

\_\_\_\_\_.

existem 3 tritongos, embora raros: /yay/, /way/ e /wa:w/

não existem.

não ocorrem hiatos.

**k) DISTRIBUIÇÃO DOS GRUPOS VOCÁLICOS:**

**Em palavras:**

posição inicial: os crescentes.  
 posição medial: ambos os tipos podem ocorrer.  
 posição final: os decrescentes e alguns crescentes, cuja vogal é a breve.

posição medial: nenhum.  
 posição final: existem dois grupos /rs/ e /ls/, como em /perspektiva/ e /solstisyU/ que ocorrem numa posição pós-vocálica.

**j) GRUPOS VOCÁLICOS:**

Existem ditongos e tritongos orais e nasais

11 ditongos, decrescentes orais: /aw/, /ɛw/, /ew/, /iw/, /ow/, /ay/, /ɛy/, /ey/, /ɔy/, /oy/, e /uy/. Podendo acrescentar ainda /ɔw/ e /uw/ que ocorrem apenas com a vocalização do /l/ pós-vocálico.

5 ditongos decrescentes nasais /ãw/, /ãy/, /õy/, /ey/ e /ɥy/.

12 ditongos crescente orais: /wa/, /we/, /wɛ/, /wi/, /wo/, /wɔ/, /ya/, /ye/, /yɛ/, /yo/, /yɔ/ e /yu/, com flutuação de pronúncia.

7 ditongos crescentes nasais:

/wã/, /we/, /wí/, /yã/, /ye/, /yõ/ e /yɥ/.

5 tritongos orais: /way/, /wey/, /waw/, /wiw/ e /wow/.

3 tritongos nasais: /wãw/, /weây/ e /wõy/.

ocorrem hiatos.

**k) DISTRIBUIÇÃO DOS GRUPOS VOCÁLICOS:**

**Em palavras:**

posição inicial: ocorrem vários.  
 posição medial: ocorrem vários.  
 posição final: ocorrem vários.

**Em sílabas:**

posição inicial: os crescentes.  
posição medial: os decrescentes.  
posição final: os decrescentes.

**l) A SÍLABA**

Padrões silábicos: 8

Padrões existentes em **árabe** e não em **português**: apenas um:  $V\bar{V}V\bar{V}$  — não estamos considerando o caso da interjeição uau do português.

**As consoantes e a sílaba:**

Seqüência de consoantes iguais em sílabas contínuas são possíveis.

Os fonemas /m/ e /n/ são possíveis em posições pós-vocálica.

Todas as consoantes podem travar a sílaba.

**As vogais e a sílaba:**

Não iniciam sílabas.  
são influenciadas pela consoante adjacente (principalmente pelas enfáticas) provocando ocorrência de alofones.

**m) BASE DE ARTICULAÇÃO:**

muito tensa.  
nenhuma ação das fossas nasais na articulação das vogais.  
importância da zona gutural.

**Em sílabas:**

posição inicial: ocorrem.  
posição medial: ocorrem.  
posição final: ocorrem.

**l) A SÍLABA**

Padrões silábicos: 20

Padrões existentes em português e não em árabe:  
 $V, VC, CCV, CCVC, V\bar{V}, V\bar{V}C, CV\bar{V}, CV\bar{V}C, CCV\bar{V}, CV\bar{V}\bar{V}, CCV\bar{V}C$  e  $CV\bar{V}\bar{V}C$ .

**As consoantes e a sílaba:**

Não são possíveis seqüências de duas consoantes iguais na mesma sílaba nem mesmo em sílabas contínuas.

Os fonemas /m/ e /n/ não são possíveis numa posição pós-vocálica final. Ocorrem graficamente nessa posição para indicar a nasalização da vocal precedente.

Apenas /l/, /t/ e /s/ podem travar a sílaba.

**As vogais e a sílaba:**

Iniciam sílabas.  
não são influenciadas pela consoante adjacente. Nota-se o contrário, como no caso da consoante /l/ que se vocaliza quando antecedida por vogal, numa posição final de palavra.

**m) BASE DE ARTICULAÇÃO:**

pouco tensa.  
ação das fossas nasais na articulação das vogais.  
extinção da zona gutural.

importância do modo de articulação das consoantes enfáticas.                      importância da zona palatal.

## 7. ALGUMAS IMPLICAÇÕES PEDAGÓGICAS

As implicações pedagógicas a serem mencionadas aqui não devem ser entendidas como radicalmente prescritivas, pois não se pode desconsiderar a ocorrência de outros fatores, igualmente importantes no processo de ensino/aprendizagem da língua árabe por alunos brasileiros. Frise-se que os dados registrados aqui foram resultados da análise contrastiva teórica, o que acarreta a necessidade de serem testados; enquanto não se faça isso, ficam no campo da predição.

Isto colocado, tais implicações levam em conta tanto a *produção* quanto a *emissão*.

a) quanto à percepção:

O aluno de língua estrangeira configura-se como um mau ouvinte, principalmente nos primeiros estágios da aprendizagem, uma vez que os sons estrangeiros com que o aluno depara serão processados em termos das unidades fonêmicas de sua língua nativa e não nas da língua alvo. Desta forma, consideram-se difíceis todos os fonemas árabes que não encontram equivalência na língua portuguesa (verifique o quadro contrastivo, item b).

b) quanto à emissão:

O contraste indica que, ao efetuar seqüências fonológicas, o aluno brasileiro deve aprender 1) a produção da consoante *geminada*, 2) a articulação das consoantes *enfáticas* e que essas condicionam o modo de articulação das vogais adjacentes, aprender e exercitar a utilização da zona gutural, 3) a articulação dos fonemas *laríngeos*, *faríngeos* e o fonema *uvular*, e a diferenciar, nos dois primeiros casos entre *surda/sonora*, 4) a articulação da oclusiva laríngea surda /ʔ/ — a *hamza* do árabe — seguida por vogal, 5) a diferenciar entre o fonema laríngeo /h/ e faríngeo /ħ/; além de não confundir esse último com [h̃] — um dos alofone do /t/ em português, 6) a diferenciar entre /q/ e /k/; /ç/ e /x/ — lembrando que apenas o /k/ existe em português, 7) a aplicar o traço de *duração* das vogais longas, 8) a não vocalizar o /l/ pós-vocálico, final de sílaba, 9) a não nasalizar as vogais seguidas das consoantes nasais /m/ e /n/ (sílabas travadas) e a empregar uma tensão mais elevada.

Deve-se, contudo, registrar que os resultados colocados até o momento enfatizam as diferenças. Seria ingenuidade, porém, supor que apenas estas são sinônimos de dificuldade e que as semelhanças não provocam

interferência no processo de ensino/ aprendizagem. Aproveitando os pressupostos de Jim Meyer<sup>6</sup> a respeito da análise contrastiva, alguns aspectos podem ser sublinhados como indicadores de transferência.

a) quanto à percepção:

Em princípio, os casos de **proximidade fonética** e de **distribuição diferente** são considerados como os mais difíceis. Ressalta-se, porém, que os dados observacionais é que definirão mais precisamente as ocorrências e as dificuldades.

b) quanto à emissão:

Percebe-se que entre os fonemas árabes que não encontram equivalência em português – /θ/, /ð/, /ɣ/, /ħ/, /h/, /ʕ/, /q/, /x/, /ʔ/, /ʃ/, /ʒ/, /d̥/, /ḍ/, /s/ –, há alguns que parecem ser mais candidatos à interferência de que os outros. Entre esses, todos os enfáticos, exceto /ð̣/ podem ser articulados pelos estudantes brasileiros como /l/, /t/, /d/ e /s/, uma vez que a *ênfase* é o único traço que diferencia os dois grupos – traço esse inexistente em português. No caso do /ð̣/, que não encontra em português nem o correlativo não-enfático – /ð/ –, a dificuldade de articulação tende a ser maior e a interferência manifestar-se-ia na produção de /z/, como veremos mais adiante.

Se se analisar /θ/ e /ð/, fonemas cuja zona de articulação é a *interdental*, percebe-se que o papel da língua durante a articulação desses dois fonemas é o de pressionar os dentes incisivos. Não existindo essa zona articulatória no português, a língua pode passar para o ponto de articulação mais próximo, tocando, assim, os incisivos por trás, o que resulta na articulação do /s/ e do /z/ – as duas *alveolares surda* e *sonora*, respectivamente – visto que a única diferença entre esse par e /θ/ e /ð/ do árabe estaria na zona de articulação (alveolar/interdental). Disso decorre, também, a tendência de articular /ð̣/ com /z/ ou até como [ẓ], ou seja, uma realização enfática do /z/, por não encontrar uma correlativa não-enfática em português, como no caso das outras consoantes enfáticas.

Com relação aos outros fonemas inexistentes em português, excetuando as enfáticas e o par interdental discutidos acima, pode-se dizer que as dificuldades manifestam-se diferentemente nos dois níveis: parece que /ħ/, /ʕ/, /q/ e /ʔ/ apresentarão dificuldade maior no nível perceptual do que as outras /ɣ/, /h/ e /x/. Essas, no entanto, além de não existirem em português,

6 Ver “Contrastive phonology: Particle, Wave, Field”. *IRAL*, v. XXV/3, 1987, p.214. Neste artigo, o autor tenta mostrar que se se aplicar a teoria tagmêmica à análise contrastiva, pode-se estar construindo uma base teórica mais sólida do contraste, o que levará de um lado a uma compreensão melhor das diferenças e semelhanças entre fonemas da mesma língua, e do outro a resultados mais completos ou pelo menos a conclusões menos limitadas.

mostrarão grande dificuldade em nível de produção, o que pode ser explicado pela **proximidade fonética**.

É preciso, também, aludir aos fonemas e traços existentes em português mas não em árabe, que a princípio não deveriam causar dificuldades e muito menos interferências. Mas estudando melhor, por exemplo, o fato da existência de vogais nasais em português e sua ausência em árabe, aventa-se que tal fato pode levar a algum tipo de interferência – se a análise for feita em termos distribucionais. As vogais árabes correm o risco de ser nasalizadas pelos estudantes brasileiros quando seguidos pelas consoantes nasais /m/ e /n/, fonemas existentes em ambas as línguas, mas cuja distribuição apresenta-se diferentemente na sílaba – lembrando que, em português, essas consoantes não travam sílabas como o fazem em árabe. Portanto, é possível que ocorra uma nasalização de vogais árabes sucedidas por fonemas nasais; tal ocorrência pode ser observada no exemplo seguinte:  
/bayta:n/ ‘duas casas’ > /baytã/.

Um fonema existente em português, mas não em árabe é o /r̃/, que se define como *vibrante múltipla* opondo-se a /r/, *vibrante simples*. O /r/ árabe divide com o /r/ português todos os traços exceto o *simples*, obviamente pela ausência de um outro *múltiplo*. Mas, se se analisar, em termos distribucionais, o fato do aparecimento da geminada em árabe, que se dá sempre em contexto intervocálico – o mesmo contexto em que aparece o /r̃/ em português – e pelas próprias características articulatórias da geminada, que dão a impressão de uma ‘realização múltipla ou dupla’, presume-se que tal característica distribucional dos dois *erres* pode levar a uma dificuldade de percepção da geminada /rr/, e até a sua confusão, em termos articulatórios, com o /r̃/.

Fazem-se necessárias, portanto, algumas considerações a respeito de determinados casos que a análise contrastiva pode indicar – inclusive aos casos descritos acima –, tentando verificar suas implicações para o processo comunicativo.

- Com relação à ênfase:

Sabe-se que a ênfase é uma característica articulatória inexistente em português. Dessa forma, numa fase inicial, trará ao aluno brasileiro dificuldades tanto de percepção quanto de articulação. Todavia, como a ênfase é um traço pertinente em árabe e distingue signos, a intenção de se comunicar em língua árabe fará que o aluno brasileiro se esforce para sanar tal dificuldade rapidamente.

- Com relação à nasalização das vogais árabes:

O inverso do descrito acima deve ocorrer com relação à dificuldade em ‘não-nasalizar’ as vogais árabes que antecedem os componentes nasais (/m/ e /n/). Em árabe, o traço **nasal** não existe como traço pertinente ou

distintivo; o aluno brasileiro, ao pronunciar as vogais orais do árabe como nasais, no referido contexto, não estaria criando um novo signo, no máximo, estaria realizando uma pronúncia *errônea*. Vê-se que sanar tal tipo de dificuldade será mais demorado, uma vez que não oferece graves prejuízos à comunicação. Observa-se, ainda, que /m/ e /n/ não representam dificuldades articulatórias para o aluno brasileiro, que os emitirá perfeitamente quando não estiverem em posição pós-vocálica.

Vale ressaltar que, neste caso, a interferência do sistema gráfico das duas línguas pode ser responsável pela *falha* na nasalização das vogais orais do árabe antes do elemento nasal. Sabemos que, numa posição pós-vocálica final de sílaba, /m/ e /n/ não existem em português, e que seus respectivos grafemas – *m* e *n* – funcionam como índices de nasalização da vogal precedente. No árabe, tais elementos existem numa posição pós-vocálica e as letras que as representam também. Disso, aventa-se que a provável nasalização das vogais árabes seja decorrente de uma transferência em nível de sistema de escrita. Para ilustrar o fato, escolhemos os exemplos seguintes: o *m* na palavra portuguesa *selim* indica apenas a nasalização da vogal /i/, transcrevendo-se fonologicamente /seli/; enquanto o *m* da palavra árabe *salim* trava a sílaba e não afeta a vogal anterior, representando-se assim: /salim/. Note-se que nessa posição o /m/ existe em árabe, mas não em português, o que leva a crer que o aluno brasileiro, ao ‘transferir’ a nasalização para as vogais árabes pode articular a palavra do exemplo acima como /salí/, o que constituirá uma pronúncia *errônea*, porém não prejudicial ao processo de comunicação.

\* Com relação à duração da vogal.

A duração da vogal em árabe é um traço pertinente, enquanto em português não é pertinente, conquanto exista. Vimos que isto pode levar a algumas confusões da parte do aluno brasileiro. Em português, as vogais são longas onde a sílaba é tônica, enquanto o acento, em árabe, é condicionado essencialmente pelas vogais longas.<sup>7</sup> Uma transferência de regras do acento português pode ocorrer e ser aplicada aos vocábulos árabes, o que na maioria dos casos causará prejuízo à comunicação, uma vez que o traço de duração da vogal é pertinente em árabe.<sup>8</sup> Essa previsão pode ser verificada

7 Palavras constituídas de duas ou três sílabas breves tem o acento na primeira sílaba.

8 Sendo o acento um traço supra-segmental, não entraremos em detalhes, pois a nossa pesquisa estudou apenas o nível segmental. Entretanto, uma vez que esta questão envolve – do lado árabe – um traço segmental (a duração da vogal), cremos oportuno fazer menção a este tipo de transferência possível que a AC pode indicar, apesar de estar tratando – do lado do português – de um fato supra-segmental.

em casos deste tipo: no vocábulo português /ka'nal/, o acento cai na segunda sílaba, enquanto na palavra árabe /'jamal/ 'camelo', o acento cai na primeira sílaba. Se o aluno brasileiro transferir as regras de acentuação características da língua portuguesa correrá o risco de produzir um outro signo /jaÈmaul/ 'beleza'. Neste sentido, então, dizemos que esta transferência pode prejudicar a comunicação.

- as semelhanças

A introdução de um [i] átono para separar os elementos de um grupo consonantal, como em /p'neu/ também pode ser considerado um tipo de semelhança que leva a dificuldades. Ocorre que grupos consonantais inseparáveis em árabe existem apenas em final de palavra – e quando esta não estiver marcada pelo caso – podendo ocorrer, às vezes, a inserção de um [i] átono entre os dois elementos provocando assim a separação dos dois elementos em sílabas contíguas. O aluno brasileiro, desta forma, pronuncia [kal'ib] em vez de /kalb/ 'cão'.<sup>9</sup> Nesse caso, a comunicação não será prejudicada, uma vez que tal desvio não leva ao surgimento de um novo signo na língua.

Contudo, a nosso ver, o caso mais importante que se destaca dentre as dificuldades causadas por semelhança e decorrentes da proximidade fonética é o caso do /t/ do português e, mais especificamente, suas variantes livres<sup>10</sup>.

Os traços o *velar* do [x] e o *aspirado* do [h], que também são comuns a alguns fonemas do árabe que não existem em português como /x/ e /h/, acabam configurando, de certo modo, semelhanças que podem trazer interferências. Disso decorre que fonemas árabes serão confundidos com variantes portuguesas e, conseqüentemente, com o próprio fonema que acusa tais variantes. Em resumo, o estudante brasileiro pode se deparar com o seguinte problema: perceber o /t/ árabe da mesma forma como [h] do português e /x/ e /h/ do árabe como variantes do /t/ do português, pois a articulação 'garganteada' do [x] (variante do /t/) é semelhante aos sons guturais [x] e [h] do árabe.

Tal *confusão* representa uma interferência decorrente de semelhanças fonéticas parciais e comuns a fonemas, de uma lado e a variantes, do outro. Cremos que esse exemplo pode servir de alerta para o ensino de língua estrangeira em geral, uma vez que semelhanças entre fonemas ou alofones também podem indicar dificuldades e que o processo de aprendizagem pode sofrer interferências provenientes dessas semelhanças.

9 A vogal pode também ser [u] se a primeira vogal da palavra for /u/, como em /quṭb/ > [quṭ**u**b] (pólo).

10 Ver nota 5

Outro fato envolvendo fonemas semelhantes deve ser mencionado. Referimo-nos à *expressão fonética* e ao *conteúdo fonológico* desses fonemas. Se analisarmos o fonema /t/, constatamos que sua expressão fonética é **interlingüística** em ambas as línguas. Todavia, a definição de /t/, isto é, seu conteúdo fonológico, suas oposições frente aos demais fonemas de cada um dos dois sistemas é **intra lingüístico**, variando em cada uma das línguas citadas.

Em **árabe**, que conhece oclusiva, linguodental, surdas e sonoras e ainda enfáticas e não enfáticas, o conteúdo fonológico do /t/ é a sua diferença em relação à oclusiva, linguodental sonora /d/ e à oclusiva, linguodental surda, enfática /t̤/. Em **português**, que só conhece oclusiva, linguodental e surda, /t/ não há outro conteúdo fonológico além de sua diferença em relação à oclusiva, linguodental e sonora /d/. O mesmo ocorre com relação ao /d/ que, em árabe, se opõe tanto ao /t/ quanto ao /ḏ/. Em português, /d/ opõe-se apenas ao /t/.

Com relação às fricativas, temos, em **árabe**, o /s/ opondo-se ao /z/ e ao /s̤/, enquanto, em **português**, essa oposição se restringe ao /z/. Contudo nota-se que o /l/, em português, tanto se opõe ao /r/ e /ʀ/ como também ao /ʁ/; em árabe, o /l/ opõe-se ao /l̤/ e /r/.

Presume-se, portanto, que esse fato deve ser levado em conta, por estar envolvendo elementos com expressão fonética semelhante, porém conteúdo fonológico diferente, o que pode servir também de alerta durante o processo de ensino/aprendizagem da língua árabe por alunos brasileiros, principalmente em termos articulatórios.

Parece que a maioria das dificuldades não reside na presença de um elemento numa língua e sua ausência em outra, mas sim, na **proximidade fonética** entre fonemas ou sons e na **distribuição diferente** de fonemas e sons iguais nas duas línguas, como ainda, nas **oposições** que envolvem esses fonemas em relação aos outros do mesmo sistema.

Deve-se, enfim, fazer algumas referências à parte que toca o docente no processo de ensino/aprendizagem. O primeiro ponto importante a ressaltar é o seguinte: deve-se ter consciência que o melhor meio de ensinar um sistema fonético ou fonológico de uma língua estrangeira é fazê-lo através de contrastes. As pesquisas sobre este aspecto têm indicado eficiência e resultados positivos. Dessa forma, considere-se importante que o docente de língua árabe tome algumas atitudes durante o processo de ensino/aprendizagem:

- ensinar sempre os fonemas por meio do contraste entre os elementos das duas línguas e entre os elementos da mesma língua;

- ensinar tais fonemas dentro de vocábulos ou ao menos na sílaba;
- fazer que o aluno ouça várias vezes a mesma pronúncia;
- fazer que o aluno repita várias vezes a mesma pronúncia até chegar mais próximo da articulação desejada;
- mostrar ao aluno a diferença que há entre fatos interlingüísticos e intralingüísticos (expressão fonética e conteúdo fonológico);
- insistir, sobretudo, no contraste enfático/não enfático;
- insistir, no caso das vogais, em pares contrastivos que evidenciem a duração;
- fazer que os alunos repitam os fonemas dentro de sílabas ou palavras logo após o professor;
- fazer com que o aluno tenha acesso — quando possível — à fala nativa;
- ter consciência de que não só as diferenças podem provocar dificuldades mas também as semelhanças.

## CONCLUSÃO

O contraste efetuado entre os traços fonológicos em nível segmental pode indicar algumas áreas problemáticas no processo de ensino/aprendizagem da língua árabe por alunos brasileiros, além de alertar para certas interferências que possam ocorrer, provocadas não só pelas diferenças, mas também pelas ‘falsas semelhanças’ que se configuram através da distribuição diferente dos fonemas ‘comuns’ e pela proximidade fonética. O contraste, da forma que foi efetuado, pode — apesar de teórico — resultar em algumas sugestões práticas que tanto possibilitariam a composição de um modelo lingüístico-pedagógico para a melhoria do ensino dos aspectos fonético-fonológicos, quanto a elaboração de materiais didáticos que orientem a atividade docente no processo, oferecendo bases mais firmes na utilização de técnicas associativas e contrastivas.

## BIBLIOGRAFIA

- AL-ANI, Salman. *Arabic Phonology*. Paris, Mouton, 1970.
- ANIS, Ibrahim. *Al-Aswát al-lughawiyah* (Os sons da língua). Cairo, Maktabat Al anglo Al Misriyat, 1990.
- CAMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 18ª. ed., Petrópolis, Vozes, 1988.

- CANTINEAU, Jean. "Esquisse d'une phonologie de l'arabe classique". *Étude de linguistique arabe*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Cours de phonétique arabe*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1960.
- FLEISCH, Henri. *L'Arabe classique: esquisse d'une structure linguistique*. Beyrouth, Dar Al-Machreq, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Traité de Philologie Arabe*. Beyrouth, Dar Al-Machreq, 1990, v. 1.
- FURGOSON, Ch. "The emphatic 'I' in arabic". *Language*, v. 32, n°. 3, 1956.
- LADO, Robert. "Linguistics and foreign language teaching". *Language learning*, n°. 2, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à lingüística aplicada*. Petrópolis, Vozes, 1971.
- MEYER, Jim. "Contrastive phonology: particle, wave and field". *IRAL*, v. XXV/3, 1987.
- NASR, Raja. *The Structure of Arabic*. Beirute, Librairie du Liban, 1979.
- ZORA, S. Sh. P. "An approach to the teaching of english vocalic nuclei to the arab students". *Revista de Letras da Mustansiriya*, Bagda, Universidade de Mustansiriya, vol. 1, 1980.



## A MÚSICA POPULAR ISRAELENSE – UM PRODUTO PLURICULTURAL

*Eliana Rosa Langer*

A música não é um mero arranjo de sons baseados em intervalos definidos. A música é, também, a linguagem do sentimento e também o reflexo de experiências culturais. Todo povo possui canções que o acompanham ao longo de sua história, algumas das quais podem nos revelar eventos reais e situar-nos no tempo em que os mesmos se deram.

O povo judeu, em especial, tem uma ligação profunda com a música. Esta tradição musical aparece nos diversos segmentos da mesma, passando pela música litúrgica, seguindo pela clássica e alcançando a popular.

O canto litúrgico tem um papel muito importante na vida dos judeus desde os tempos mais remotos, haja visto os instrumentos musicais descritos na Bíblia, utilizados nos serviços religiosos do Templo Sagrado. Esta musicalidade religiosa é parte integrante do culto da sinagoga e estas liturgias fazem parte da vida de todos os judeus, inclusive dos não religiosos, servindo-lhes de fator de integração e de identificação.

Todo músico traz consigo o espírito de seu tempo e de seu ambiente, sendo o elemento mais importante de sua criação artística, a sua bagagem cultural trazida do lar de seus pais. As primeiras gerações em Israel trouxeram consigo o peso da cultura que os havia nutrido, apreciavam seus valores e procuravam dela extrair a substância. Nos anos que precederam o estabelecimento do Estado de Israel (1948) até o início do século, os meios de comunicação ainda não haviam se desenvolvido, portanto a cultura vinda com cada imigrante era o ingrediente mais importante para a criação artística.

Os israelenses são conhecidos pelo seu grande amor à música. Diz-se que basta colocar um violão nas mãos de um “sabrá”<sup>1</sup> ou oferecer-lhe um “khalil”<sup>2</sup> ou um acordeon, e fazer com que todos se sentem ao redor de uma fogueira na praia ou no campo, ou numa sala elegante, ou num refeitório coletivo de um “kibutz”<sup>3</sup> ou ainda num barzinho de Tel-Aviv, numa sexta-feira à noite, para que o ambiente se encha de canções.

---

1 Pessoa nascida em Israel. É o figo da Índia, fruta que possui espinhos por fora e é doce por dentro, símbolo do temperamento do nativo israelense.

2 Flauta doce, instrumento muito popular em Israel.

3 Colônia agrícola coletiva, criada em Israel para a ocupação e cultivo do solo. É um tipo de assentamento peculiar ao estado judeu.

A música desempenhou um papel muito importante na cultura israelense quando esta buscava uma identidade. Nos anos 20, a vida musical de Israel apenas começava e havia indagações a respeito do rumo que deveria tomar e das formas a serem adotadas, pois o povo que chegara ao país era proveniente de locais bastante distintos com culturas muito diferentes.

Os artistas deveriam ser os porta-vozes da sociedade, expressando seus sofrimentos, suas alegrias e seus costumes. Através de melodias judaicas, litúrgicas e os “nigunim”<sup>4</sup>, a identidade nacional seria expressada. A música de Israel deveria ser a ponte entre as diversas culturas musicais que ali chegaram e se amalgamaram. O povo judeu, ao retornar a seu país após milênios de exílio, deveria desenvolver uma música que retratasse os países da dispersão.

Inicialmente, procurou-se integrar os elementos da música do oriente e do ocidente. Esta integração porém, deu-se de forma artificial. Músicos que não haviam se formado na cultura oriental decidiram compor em língua hebraica para conjugar sua composição com o oriente. Em outros casos, músicos de origem oriental compunham música ocidental que, por sua vez, era interpretada por cantores cuja origem étnica geralmente era oriental.

Tivemos também a unificação da música yemenita, trazida pelos judeus provenientes do Yêmen, com a de outros grupos étnicos com a intenção de formar um estilo israelense. O resultado foi uma canção yemenita de influência européia, sendo que somente a pronúncia se manteve.

As técnicas modernas e uma linguagem de movimento integrado foram combinadas com temas e conteúdos tomados da vida yemenita e de outros grupos étnicos: a bíblia, o deserto, o cultivo de terra e outros temas.

Porém, como já dissemos, a música é a linguagem do sentimento, e a adoção de uma cultura musical no lugar de outra implica a adoção de uma série de valores e símbolos e não apenas alguns retoques externos.

Hoje em dia, esta fusão de elementos orientais e ocidentais já faz parte de forma espontânea da criação dos artistas. As melodias orientais, os cantos litúrgicos sefaraditas, os “nigunim” da Europa Oriental deixaram de ser algo exótico para o povo nascido e criado em Israel, não se constituindo em fontes para serem citadas, tornando-se parte inseparável da experiência do povo israelense.

Não podemos ignorar os motivos ideológicos que envolvem os laços entre o passado do povo judeu e o seu retorno à língua ancestral, o qual, sem dúvida, proporcionou a muitos compositores meios especiais de expressão.

---

4 Melodias judaicas tradicionais da Europa oriental.

A canção hebraica, segundo Hirshfeld<sup>5</sup>, especialista em literatura hebraica, é uma mistura de elementos de música popular e de música artística, pois seus compositores tinham uma formação clássica e eram ouvintes e apreciadores de Bach, Beethoven e outros.

Para aqueles que não conhecem bem a história de Israel, o fato da maioria das canções israelenses terem por tema a “ânsia pela paz e a tristeza pelas perdas advindas de guerras” poderá causar certa estranheza, porém, isto se deve à história de Israel se basear na luta pela existência. O cotidiano do povo israelense, desde sua criação, tendo sido pautado por crises, fez com que a música tenha sempre representado um refúgio para sua alma.

Tais canções são conhecidas por cantos da “velha e boa terra de Israel”. É a nostalgia que enche os corações, cantos entoados na juventude, que retratam os esforços dos primeiros anos de colonização, como também os amores da adolescência. Muitos deles retratam a terra e sua natureza, as estações do ano, os campos, ovelhas com seus pastores e flautas.

É difícil definir o que caracteriza a canção israelense. Há quem distinga dois tipos:

1. “Canção hebraica” – que remete aos “cantos da velha e boa Israel”, cujas melodias são geralmente uma adaptação das melodias eslavas trazidas pelos primeiros compositores do país. Através desta canção cantada em conjunto, revive-se a camaradagem dos tempos passados, e cultua-se a fraternidade. A Bíblia, a qual ajudara na preservação da peculiaridade do povo judeu por milênios, servia agora de fonte para o lirismo e para o uso da língua hebraica, tornando-a carregada de sofrimento e santidade.

Uma vez que os judeus viviam realmente em Israel, eles alegravam-se e entristeciam-se no país, amando-o. Surgiu então, a necessidade real de cantar sobre assuntos seculares em um idioma cotidiano, o hebraico israelense. Durante a Guerra da Libertação (1948), cantava-se o heroísmo, o amor à pátria, a memória de camaradas caídos. Enfatizava-se a melodia e a mensagem do texto.

2. “Canção em hebraico” - que são as músicas cantadas em hebraico, embora sejam adaptação de melodias e ritmos derivados da música popular

---

5 Ariel Hirshfeld, professor de literatura hebraica na Universidade Hebraica de Jerusalém. Alusão à palestra proferida no Workshop sobre “As camadas lingüísticas na nova canção hebraica: usando a música no ensino de hebraico”, o qual foi realizado na Universidade de Jerusalém em julho de 1996.

importada da cultura ocidental. Quando não havia melodias acessíveis de imediato, eram tomadas por empréstimo melodias francesas. Mais tarde, à medida que os meios de comunicação foram se desenvolvendo, os músicos foram absorvendo as influências exteriores, os Beatles e a música americana. Os músicos utilizavam então, melodias já conhecidas e a elas juntaram seu toque pessoal.

A canção hebraica tomou vários rumos divergentes. Quanto mais o mundo se torna uma aldeia global, tanto maior é a variedade de estilos musicais adotados em Israel, sendo que quase todos esses estilos, uma vez gravados neste país, possuem também elementos orientais.

Nos últimos vinte anos a noção de pluralismo cultural e musical progrediu, permitindo que diversos grupos culturais se expressem da maneira que julgarem mais apropriada. Isto se dá tanto em meio aos grupos étnicos, como em composições artísticas musicais. Pode-se dizer, portanto, que a música contemporânea israelense soube perceber a brecha entre o oriente e o ocidente criando uma ponte entre ambos, tornando possível uma integração de todos os elementos das culturas musicais que se encontram em Israel: oriente, ocidente, branco, negro, clássico, popular, antigo, moderno, secular e religioso.

## BIBLIOGRAFIA

- SHILOACH, A. Fontes Orientais na Música Israelense. In: *Ariel, revista de artes e letras de Israel*, nº 88, Jerusalém, 1993.
- LENTZ, D. A Canção Hebraica Popular In: *Ariel, revista de artes e letras de Israel*, nº 92, Jerusalém, 1993.
- ZIMMERMAN, A. *B'ron yahad (cantando em conjunto), ensaios, pesquisa e notas sobre o canto litúrgico e a música judaica*. Tel-Aviv, Ed. Arquivo Central de Música Litúrgica, 1988.
- Anotações provenientes de Workshop realizado em Julho de 1996 na Universidade Hebraica de Jerusalém - "As Camadas Lingüísticas na Nova Canção Hebraica: utilizando a canção no ensino de hebraico."

## SOBRE A POSIÇÃO DO ARMÊNIO DENTRO DO INDO-EUROPEU

*Sandra Maria Silva Palomo*

A língua armênia faz parte do grupo lingüístico indo-europeu. Constitui importante campo de estudo para a Lingüística Comparativa Indo-Européia e, também, importante campo de estudos lingüísticos-históricos, relacionados com a lingüística e história dos povos do Oriente Próximo e Médio.

O armênio é um ramo **independente** dentro da família das línguas indo-européias e não possui derivados. Pertence ao grupo asiático dessa família e configura-se como um tipo particular, entre o grego e o irânico. Em várias tábuas genealógicas das línguas, o armênio é qualificado como “**grupo isolado**” dentro do grupo indo-europeu.

O problema da posição do armênio como um ramo especial na família indo-européia surge com os trabalhos do lingüista alemão H. Hübschmann. Por muito tempo, tomou-se o armênio por um dialeto indo-irânico, devido ao grande número de palavras e sufixos persas existentes no seu vocabulário. Hübschmann foi o primeiro a ir contra esta opinião, demonstrando que o armênio é um idioma independente e distinto. Suas teorias são aceitas pela maioria dos lingüistas. Segundo elas, a base do armênio é indo-européia, estando, do ponto de vista fonético, no centro do ramo europeu dessa família lingüística, entre o eslavo-lituano e o albanês; quanto ao vocabulário, entretanto, oferece semelhanças com o grego.

A. Meillet considera que se deva colocar o armênio no grupo oriental do indo-europeu, mas que está relativamente próximo do grupo ocidental. Segundo este autor, o armênio preservou características do indo-europeu, como os casos gramaticais e a flexão dos substantivos; por outro lado, reconhece em sua estrutura, tanto fonética quanto morfológica, forte influência caucásica.

Para o professor Y.O. Kerouzian, a posição do armênio dentro da família indo-européia é de um membro isolado, devido aos laços étnicos de seu povo com o mundo ocidental e a sua integração definitiva no mundo oriental do Oriente Próximo. Diz o autor que, pelo seu vocabulário, semelhanças fonéticas e pelas leis gramaticais (derivação e formação de palavras, sistema de declinação dos substantivos e de conjugação de verbos), o armênio apresenta afinidades com o *sânscrito*, o *frígio*, o *urartur*, o *grego*, o *latim* e o *germano-báltico*.

Até hoje, há muitas discussões sobre a posição do armênio dentro do indo-europeu. As causas do armênio ser considerado um idioma tão “particular” podem estar baseadas em fatos históricos, através dos quais é possível analisar as várias conexões lingüísticas entre ele e os diversos povos que participaram de sua existência, através dos tempos.

Vários cientistas consideram que as particularidades do idioma provêm da localização geográfica da Armênia.

Até os anos setenta, a opinião geral, orientada pelos etnólogos ocidentais, colocava o berço dos indo-europeus fora da Ásia Menor. Estudos modernos de pesquisadores armênios, georgianos e russos, realizados em torno de algumas centenas de línguas, chegaram a localizar e estabelecer a região do Cáucaso como o verdadeiro berço dos indo-europeus. Foi daí que eles se dispersaram rumo ao Ocidente (continente europeu) e ao Oriente (continente asiático-Índia). A Armênia constitui componente geográfico deste berço; donde o caráter indo-europeu de sua língua e a afinidade desta com o grego, o latim, o alemão, o inglês, o eslavônico e o longínquo sânscrito. Mas a Armênia, além de sua vizinhança com o oeste da Anatólia, é fronteira também com o mundo iraniano, no leste e com o semítico, no sul. Deste convívio resultou, no armênio, a formação de um conjunto vocabular “paralelo”, não indo-europeu, e uma fonética abrangente.

O cientista soviético T.H.Toporov, em sua tese “O antigo armênio à luz da reconstrução indo-européia,” considera paradoxal a situação do armênio no grupo indo-europeu. Como ele, muitos pesquisadores vinculam o interesse investigativo pelo idioma armênio à busca da protopátria dos indo-europeus.

A gramática comparativa histórica das línguas indo-européias, e, por conseguinte, a reconstrução da protolíngua, por muito tempo contentou-se apenas em discutir no armênio os elementos indo-europeus e indicar suas correspondências. Isto deixava obscuros e incompreensíveis muitos dados manifestados nas várias teorias que explicavam a origem do armênio.

Tal incompreensão tem sua lógica e história. Durante longo período, a indoeuropeística baseou-se no sânscrito, segundo o qual se definia o grau de antigüidade de um ou outro fato lingüístico.

Mas quando, no século XX, descobriram e estudaram muitas línguas mortas da Anatólia antiga, como o hitita e o lúvio, estas se revelaram mais antigas que o sânscrito. Agora já se pode falar com certeza que o próprio sânscrito mudou muito em comparação com a protolíngua indo-européia. Por outro lado, o hitita e o lúvio fizeram os estudiosos ver o armênio de uma maneira nova. É que foram descobertos no armênio, fenômenos, por sua natureza, mais antigos que em qualquer outra língua indo-européia atual-

mente existente e inclusive em algumas línguas mortas, como o próprio sânscrito. Por exemplo, o sistema das consoantes conservou no armênio muitas particularidades da protolíngua indo-européia. É interessante o grupo de sons indo-europeus, chamados guturais, que se conservaram nos dialetos armênios contemporâneos. Desse modo, o caráter exclusivamente arcaico do armênio fica comprovado pelo fato de que nele o sistema de fonemas antigos do indo-europeu permaneceu mais completamente e por mais tempo, sendo que o quadro inicial das oclusivas nem ao menos sofreu mudanças fonológicas consideráveis.

Não menos interessante é o caso das vogais laringais. Ainda no século passado, as laringais, teoricamente, foram reconstruídas pelo lingüista suíço Ferdinand Saussure. A teoria influenciou enormemente na lingüística indo-européia, mas durante muito tempo não se confirmou nas línguas conhecidas. Só passados cinquenta anos de sua publicação, essas vogais foram descobertas no idioma hitita, então decifrado, e logo no armênio. É surpreendente que a língua armênia seja a única das línguas indo-européias vivas, na qual estes sons ainda hoje existam.

Todos estes fatos demonstram a importância da compreensão de que o armênio conservou em si uma profunda antigüidade. Por isso, não se parece tanto ao sânscrito e é visivelmente mais isolado na família das línguas indo-européias. Pelo mesmo motivo, as pesquisas sobre o armênio adquiriram, na atualidade, uma significação particular.

T.Gramkrelidzé e V.Ivanov, co-autores da obra “Os indo-europeus e seu idioma.”, em russo, publicada em 1980, pela Universidade de Tiflis, citam provas convincentes de que os portadores da protolíngua indo-européia habitavam o norte da Ásia, precisamente entre as atuais regiões da Turquia Oriental (região da antiga Armênia), norte da Síria, norte do Iraque, noroeste do Irã, entre os lagos Van e Urmia, ou seja, parte do território do qual a Armênia foi elemento geográfico.

Próximas à protopátria, permaneceram as tribos que falavam em dialetos anatólios ( hitita, lúvio, palayo) e também em língua protoarmênia. Já nas inscrições hieroglíficas lúvias, há menção do homem do país de Hay, e nos textos hititas cuneiformes, fala-se do país montanhoso “Hayasa”. Ambas as referências dizem respeito à região onde veio a se constituir o Estado Armênio. Junto à protoarmênia integram, dentro da língua indo-européia, num mesmo grupo dialetal, a protogrega e a protoiraniana.

Desta maneira, naquele passado remoto, o armênio estava ligado aos antigos dialetos indo-europeus e é evidente que novas investigações de sua história são muito importantes para resolver várias questões não aclaradas da lingüística indo-européia, assim como as da própria história dos indo-europeus.

O jovem cientista F.Cortland, em sua exposição sobre a origem da declinação armênia, examinou quinze etapas do desenvolvimento das desinências de caso da protolíngua indo-européia no armênio clássico. Demonstrou que, em alguns casos, o armênio serve de eslabão na reconstrução das desinências de caso de outras línguas protoindoeuropéias, tais como a protogrega e a protoindoiraniana.

O estudo do idioma permite comprovar com quem se avizinhavam os armênios no transcurso de sua história antiga. Além dos hititas, iranianos, etc., entre os seus vizinhos figuravam também povos não indo-europeus, hurritas eurartianos, o que é testemunhado pelos empréstimos destas línguas ao armênio. Por sinal, recentemente, vários empréstimos do urartiano foram descobertos por G.B.Dzhahukian e apresentados em sua obra “Gramática Comparativa da Língua Armênia.”

No livro escrito por Gramkrelidzé, dedicado à busca da protopátria dos indo-europeus, está apresentada uma espécie de enciclopédia da vida dos indo-europeus, elaborada com base numa análise do vocabulário da protolíngua, referente a três grupos nacionais importantes: meio de habitação, cultura material e espiritual e organização social, comentada com dados de outras ciências, tais como a arqueologia, antropologia, história, etc... Existem entre estes dados, testemunhos materiais encontrados no território da Armênia.

Percebe-se a necessidade urgente de que os cientistas estudem o armênio em toda a trajetória de sua história, desde a comunidade indo-européia, data de V-IV milênios a.C.

Torna-se imprescindível, aqui, a referência a G.B.Tchahuguián, lingüista armênio, que tratou profundamente da questão sobre a posição do armênio dentro do indo-europeu.

Segundo ele, ao falar sobre a posição do armênio, os indo-europeístas confundem duas coisas: de um lado, o lugar do dialeto armênio primitivo no indo-europeu primitivo, na época da unidade; de outro, o relacionamento do armênio, na qualidade de língua separada e formada, numa de suas fases determinadas ( geralmente a do armênio antigo clássico, dispoñdo de escrita própria ), com outras línguas indo-européias.

No primeiro caso, precisam ser determinados os elementos arcaicos, características dele no período da unidade; enquanto que, no segundo caso, devem ser consideradas, junto com as características arcaicas, as novas características, surgidas devido aos contatos do armênio no passado.

Por outro lado, ainda de acordo com Tchahuguián, não se pode desconsiderar que o armênio não se tornou independente num prazo rápido, mas permaneceu num complexo lingüístico, o ariano (indo-iraniano) - grego

- armênio, e adquiriu características deste complexo, para depois entrar no seu próprio processo de evolução.

Outra falha das pesquisas até agora, conforme Tchahuguian, é o fato constante de não se levar em consideração as afinidades entre as línguas.

Entre os seus trabalhos, há um – sobre paralelismos fonológicos – onde procura mostrar os graus de afinidade entre o armênio e quinze dialetos indo-europeus. As características consideradas por Tchahuguian dizem respeito a consoantes, vogais e soantes, levando-se em conta fatos lingüísticos referentes ao mais antigo e notório representante de cada grupo. De acordo com a quantidade de características fonéticas e fonológicas gerais, os grupos lingüísticos envolvidos apresentam graus variados de afinidade com o armênio, aqui apresentados do mais próximo ao mais distante:

- 1º) grego
- 2º) frígio
- 3º) trácio
- 4º) eslavônico
- 5º) iraniano
- 6º) báltico
- 7º) céltico
- 8º) germânico
- 9º) hitita
- 10º) tocário
- 11º) ilírico
- 12º) albanês
- 13º) indiano
- 14º) vêneto
- 15º) itálico

Tal resultado difere dos apresentados por G.R.Solta, que desenvolveu estudo com o mesmo objetivo e com os mesmos dialetos, porém em relação a paralelismos lexicais. Cumpre notar, também, que se reavaliarmos, em cada grupo, as características que para Tchahuguian trouxeram dúvidas, teremos algumas diferenças como, por exemplo, a aproximação do tocário e do ilírico e o distanciamento do céltico em relação ao armênio. Além disso, o frígio ficaria em primeiro lugar e o grego, em segundo.

Esta breve exposição demonstra, sem dúvidas, que os estudos sobre o idioma armênio devem continuar tratando de duas questões interessantíssimas, entre outras: 1) o papel dos dados lingüísticos armênios para os estudos indo-europeus e 2) a situação particular do armênio dentro do indo-europeu.

## BIBLIOGRAFIA

- KEROUZIAN, Y.O. A Literatura Armênia nas primeiras décadas do século XX. In *Yeeghishé Tcharenz e a Moderna Literatura Armênia*. Tese de livre docência apresentada ao Departamento de Lingüística e Línguas Orientais da FFLCH-USP. São Paulo, edição mimeografada, 1972.
- MEILLET, A. *Esquisse d'une Grammaire Comparée de l'Arménien Classique*. Vienne, Imprimerie des pp. Mekhitaristes, 1936.
- TCHAHUGUIAN, G.B. *História da Língua Armênia : Período Pré- Escrita*. Yerevan, Publicação da Academia de Ciências da Armênia. ( em armênio ), 1987.